



BIBLIOTECA U.C.M.

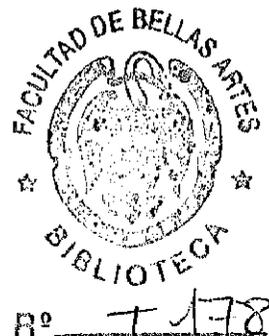


5308286826

EL CREADOR, CAMPO EXPERIMENTAL EN EL ARTE MODERNO

AUTORA: SOL ALONSO ROMERA

DIRECTOR: EDUARDO MARTINEZ BONATI



FACULTAD DE BELLAS ARTES. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE.

MADRID. 1996

ÍNDICE

PRÓLOGO	.0
(Bibliografía)	.16
INTRODUCCIÓN	.18
<i>.La Lógica del Lenguaje ya no define el pensamiento ni el acto</i>	.20
<i>.La paradoja de la Apariencia moderna: la realidad es imagen</i>	.37
<i>.La Época Moderna: una conciencia progresiva</i>	.42
<i>.Modos particulares del "decir" moderno</i>	.60
(Bibliografía)	.69

**PRIMERA PARTE:
EL CONTORNO VANGUARDISTA**

LA CRISIS DEL LENGUAJE. PENSAMIENTO NEGATIVO	.73
(Bibliografía)	.77
LOS CAMBIOS DE "LO MODERNO". CATEGORÍAS ESTÉTICAS	.78
<i>.Alegoría, Analogía, "Détournement"</i>	.79
<i>.Lo Nuevo</i>	.93
<i>.La Mercancía</i>	.102
<i>.El Azar</i>	.110
(Bibliografía)	.119

"LO SIEMPRE INÉDITO", IMPERECEDERO, DEL ARTE	.123
<i>.La Presencia de la Memoria</i>	.125
<i>.Lo inexpresable</i>	.132
<i>.Lo Aplazado y lo Olvidado</i>	.139
(Bibliografía)	.146
"LO MODERNO" COMO HISTÓRICO	.149
<i>.Esclarecimiento de la aplicación del proyecto vanguardista</i>	.157
<i>.Arte comprometido o Arte puro</i>	.160
(Bibliografía)	.170
ARTE Y REVOLUCIÓN	.172
<i>.Crítica de la vida cotidiana</i>	.178
(Bibliografía)	.199

UNA REPETICIÓN INSISTENTE EN LA MODERNIDAD	.201
<i>.Recuperaciones efectivas: La experiencia de "Lo Interior"</i>	.211
(Bibliografía)	.224
METAMORFOSIS DEL PENSAMIENTO NEGATIVO	.228
<i>.Un pensamiento interviniente</i>	.229
(Bibliografía)	.235

#

SEGUNDA PARTE

(Disputatio: Quodlibeta)	.236
(Bibliografía)	.244
INTRODUCCIÓN	.245
(Bibliografía)	.251
LA IRONÍA. IRÓNICO	.252
(Bibliografía)	.262

ALEJAMIENTO DEL CENTRO. "EXCÉNTRICO"	.264
<i>.Los orígenes de la "Excentricidad"</i>	.265
<i>.La Ambigüedad. "Ambiguo"</i>	.274
(Bibliografía)	.278
LA FIESTA, EL PLACER Y LA FELICIDAD	.280
(Bibliografía)	.289
OCULTÁNDONOS Y ECLIPSÁNDONOS	.290
<i>.Carpe diem...</i>	.292
<i>.Detrás del Arte nos descubrimos como "Hombre"</i>	.295
(Bibliografía)	.303
FAUSTO	.305
<i>.Infausto, que constituye, anuncia desgracia</i>	.306
(Bibliografía)	.321

LA VIDA CREATIVA COMO "MEDIACIÓN"	.322
<i>.El Dolor</i>	.331
<i>.El Cuerpo</i>	.342
(Bibliografía)	.354
QUITE EARLY ONE MORNING	.357
<i>.Locos</i>	.361
(Bibliografía)	.369
LAS LECTURAS Y LOS LIBROS	.370
(Bibliografía)	.381
ILUSTRADOS	.383
(Bibliografía)	.388

VANGUARDISTA	.389
<i>.Utópico</i>	.392
(Bibliografía)	.402
LA BELLEZA	.403
(Bibliografía)	.410
ARTISTA DEL TIEMPO	.411
(Bibliografía)	.420
LOS GESTOS DEL ARTISTA	.421
(Bibliografía)	.429
ARTESANO TÉCNICO	.430
(Bibliografía)	.438

EL ESPÍRITU	.439
(Bibliografía)	.443
SUPERVIVIENTE	.444
(Bibliografía)	.449
THERE'S NO FUTURE	.450
(Bibliografía)	.454
ASCETA	.455
(Bibliografía)	.459
HOMBRE DEL SUBSUELO	.460
(Bibliografía)	.466

LA VERDAD	.467
<i>.Vestido/Desnudo</i>	.470
(Bibliografía)	.477
VARIOS VIAJES	.479
<i>.Odiseo</i>	.482
(Bibliografía)	.484
EL ARTISTA TRABAJA	.485
<i>.Descenso a los infiernos</i>	.489
(Bibliografía)	.495

CONCILIACIÓN

(ad objectiones respondeo dicendum...)	.496
<i>.Artefacto/"Obra", "Objeto moderno", "casi-objeto: Híbrido"</i>	.501
<i>.El Jardín</i>	.511
(Bibliografía)	.515

#

Indice de Bibliografía general	.516
---------------------------------------	-------------

PRÓLOGO

Esta investigación propone una revisión de la figura del artista y una meditación sobre su tarea a partir de la toma de conciencia de la *vida cotidiana*, como el elemento cuya imbricación con el acto creativo, en la modernidad y desde las Vanguardias, fue expuesto como fundador de nuevos sentidos de lo real.

En otro orden de cosas, un cierto arbitrio sobre el sistema de necesidades y deseos impuesto al artista en la época moderna. Pensamiento, creación y praxis, como una relación de ámbitos que es necesario revisar, desritualizar, ajustar a una cierta "naturalidad": hoy en día el eco desvirtuado de proyectos de modernidad, en los que el arte y la vida debían manifestarse vinculados, parece habernos conducirnos a una banalización del acto creativo y de la experiencia estética y, lo que es peor, el propio concepto de *existencia* que se acepta, restringe las potencialidades de lo que supone perfeccionar la idea de ser humano creativo, de tal manera que da la sensación de que el intenso campo de los problemas del arte se agota en el ámbito de temáticas e intereses "domesticados".

Representación, por tanto, de los "puntos de fuga" de la estructura descrita, de todo aquello que se considera perdido -valores de la tarea del artista- o no encontrado, de lo que aparentemente no pudiera ser reconstituido pero si "planeado" (en todos los sentidos de la palabra) de nuevo.

Representación de la diferencia que constituye mantenerse conscientemente indiferente a las imposiciones descritas, y actuar y pensar estableciendo un margen de espacio vacío, de detención de las respuestas inmediatas que se dan, sin más, en esa normatividad de la vida en común que se acepta como obvia, procurando con ello, -si fuese posible-, un área de libertad creadora que pudiera suponer una leve resistencia, una contención de lo que se espera para dejar acaecer lo inesperado.¹

Dicha visión no tiene ninguna relación con la biografía o el autorretrato. Supone, primero, la recopilación y valoración de razones olvidadas, propuestas en su día para reconfigurar la cotidianidad de la existencia y el sentido del acto creativo en la modernidad. Posteriormente, la recopilación de algunas indagaciones de las parcelas del mundo de la vida en las que se asientan nuestras operaciones cognitivas creadoras en la práctica del trato cotidiano con la realidad; en definitiva, desde estos puntos de vista, una revisión de todo aquello que pudiera haber servido para afirmar la "Figura" y la "Tarea" de artista que se da en el final del siglo XX; un muestreo a partir del cual se intenta la formulación indirecta de algunos valores -inactuales o no, recuperados- que pudieran apuntar la imagen de un *Sujeto potencial*.

Un tipo de investigación propuesto, en primera instancia, como método o cauce de autorreflexión artística y estética para la creación; método que intentaría adoptar como actitud básica un giro hacia la matización y el reencuentro con la pluralidad de los sentidos, generales e individuales, implicados en la idea que relaciona el arte con la vida cotidiana.

En última apelación, una incursión a algunos elementos presentes en la formulación de *construcciones de mundos*, de universos diferentes, alternativos; idea que, a simple vista, parece no detentar hoy relación alguna con una realidad

¹El esquema más evidente de decisiones y respuestas inmediatas, sin un tiempo más o menos dilatado para la reflexión, lo encontramos, como ejemplo llevado al extremo, en el mundo del pensamiento y la comunicación que representa la estructura de funcionamiento de los ordenadores.

semiestandarizada del arte; revisión, por tanto, de aquella misma formulación que fue invocada por los propios artistas en la época de las vanguardias históricas.

En alguna ocasión haremos aparecer y nos remitiremos a *la vida cotidiana* como a un contexto previo del acto creativo, donde rastrear, de una manera íntima, actitudes que apuntasen a "la desobediencia cultural"; desobediencia de las pautas que establece cierta "existencia acomodaticia y anodina" del ser humano. Por otro lado, *la vida cotidiana* es también un contexto que se presupone como reflejo de la experiencia más directa del mundo, como fundamento de sentido: de existir práctica y ejercicio estético profundo en dicho ámbito, el artista se perfila como mediador de sentidos, para con dicha experiencia cotidiana y/o a partir de ella.

Nos interesarían, como última resolución, las repercusiones que pudieran suponer considerar la vida cotidiana en sí misma como "obra". Aunque la preocupación más intensa y ajustada con la que nos hemos encontrado, -y a la que nos expondremos-, es aquella que considera *la vida cotidiana* como el espacio donde trazar premeditadamente una serie de "actuaciones" que, en su entrecruzarse programado, provoquen, o la posterior materialización de la obra, o una transformación "deseada" del sentido propio de los ámbito implicados (el de la creación y el de la existencia humana).

El análisis de la idea que relacionaba entre sí las teorías del Arte, la creación artística, los sucesos de la Historia y las formas de acontecer de la vida cotidiana en el mundo moderno -bajo el hecho fundamental que abrió la consideración de que el artista puede seguir interviniendo, actuando y pensando como tal, en y para con los acontecimientos y elementos que se dan en la interrelación de estos ámbitos- ha sido, desde el comienzo, una idea interpretada por nosotros como un estratégico proyecto que posibilitaba el acontecer de un nuevo modo de conocimiento, un tipo de mediación, pacto acordado, del que el propio artista se valía para adecuar "otras legitimaciones" del acto creativo, de su tarea.

Sin embargo, a partir de la idea de que se puede tomar una parte del mundo, de la propia existencia y exponerla como "obra" en los museos, acontece la aparición de una sospecha, más que una hipótesis, acerca de la pertinencia de un *lenguaje de la privacidad* en los tiempos presentes: quizás las circunstancias existenciales que se dan en nuestro tiempo facilitan, de alguna manera, una recurrencia apropiada para revisar la posibilidad de establecer nuevos mecanismos del sujeto, de su privacidad y sus ocultaciones, así como un cierto estado de recomposición de los que deberían ser perennes momentos reflexivos del creador sobre las ideologías del arte, la labor de la memoria y la presencia del pasado, sobre el enigma de tales dispositivos en el arte. La apropiación de partes del mundo, de lo real, de la existencia cotidiana, descontextualizándolas, hace que dejen de existir como lo que eran, pasando a moverse y a ser en otro contexto, el del arte: se obtiene un mapa que coincidiendo exactamente con el territorio real del que se partía, acaba sustituyéndolo²: un "cementerio de epítetos". El método a seguir, de manera intuitiva y desde planteamientos artísticos, trataría, en suma, de un recorrido que enmarcase principalmente los rasgos "históricos" de la subjetividad moderna, entendiendo esta palabra como el modo en que el sujeto hace la experiencia de sí mismo en un juego y un espacio de verdad en los que está en relación absoluta consigo mismo, es decir, en los momentos y espacios privados de su existencia, en la ausencia e interrupción momentánea del flujo de lo exterior.

Apuntamos, así, a una actitud que se recrease en la consideración de establecer e interpretar cierta privacidad de la existencia cotidiana como la situación que el sujeto programa o crea efectivamente, y en la que se instala para afrontar y poder analizar desde él mismo el estado de crisis: es, quizás, a ese espacio

²...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio Toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adietas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguietes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas." [(SUÁREZ MIRANDA, *Viajes de Varones Prudentes*, libro cuarto, cap. XIV; Lérida, 1658). Cfr., BORGES, J. L. "Del rigor en la ciencia", en *Historia Universal de la Infamia*; Edí. Alianza Emecé, Madrid, 1993; pág.136].

contemporáneo problemático, diluido y plurisignificativo de la privacidad al que quisiéramos dar forma, pues desde él hemos creído poder contemplar la producción y el surgimiento de algunos modelos nuevos de análisis crítico de lo artístico que además, y desde nuestro punto de vista, evidencian una metamorfosis de los esquemas conceptuales y de las imágenes del pensamiento hasta ese momento dominantes, ya que pudiendo considerar la privacidad de lo cotidiano como una "puesta en escena artística" pensamos que, en el presente, son precisamente dicho tipo de manifestaciones -(*la puesta en escena artística*: como la manera de acontecer del objeto de arte)- las que, a la postre, acaban por originar dichos modelos inéditos de análisis crítico: una nueva realidad a considerar.

Como puede apreciarse no se pretende derivar a antiguos encumbramientos de los sucesos cotidianos a categoría artística, sino, en todo caso, bordear cierto tipo de actos vivenciales, programados o no, que no remiten en sus últimas consecuencias a lo establecido o a algo conocido, actos que nos dejan desamparados, asomados a interrogaciones que a simple vista no podemos calificar ni catalogar, que nos desconciertan porque crean una tensión entre el arte y la realidad: aquél estado de ánimo y de pensamiento que nos identifica con la reflexión artística, creativa y estética, y que modifica, potenciando inquietantemente, el espíritu de observación.

Empujada la *representación*, mediante paulatinas purificaciones formales, a una batalla en la que ha intentado apoderarse directamente de la realidad, obtiene como recompensa un perturbador vacío que sólo es posible contemplar sin claudicaciones desde su escenografía. El arte ha devenido *teatro del arte*: a la seducción del silencio le ha sucedido, no el silencio, sino su escenografía, la puesta en escena de su seducción. Un acto y una palabra (los del arte moderno) de una desnudez casi insoportable, descontextualizada, *recreada*, luego *acto y palabra teatral*.

Nosotros asistimos a esa parte de la cultura moderna en la que la palabra y el acto que provocaba el arte han vivido bajo sospecha. En especial bajo la

sospecha de que la palabra ha perdido el valor para aprehender el mundo. Naturalmente, el protagonismo de esa duda que como síntoma del pensamiento acabó fundando el discurso moderno, llegó a un punto en el que resultaba imprescindible preguntarse por la realidad de esa pérdida, por el valor real de la palabra. Desde ese momento, que en nuestro trabajo aparece como punto de inflexión, se traza una frontera entre la "vieja época", en la que la palabra poseía valor de modo aparentemente natural, y la "nueva época" que se inauguraba con la puesta en duda de dicho valor. Los territorios situados a ambos lados de la frontera adquirirán perspectivas opuestas: innatismo frente a reflexión crítica, objetividad frente a subjetividad, inocencia del lenguaje frente a conciencia lingüística. Ha desaparecido toda la cobertura metafísica del pasado, aquella que otorgaba inmediatez a los significados y, como consecuencia, entre las palabras y el mundo se interpondrá una profunda brecha.

Uno de los puntos álgidos de vertebración del pensamiento moderno se realiza desde ésta conciencia: "Dios ha muerto", pero más decisivo será que la firmeza de la palabra no pueda nombrar nuevas teofanías; a sus posteriores efectos es a lo que nos hemos querido asomar.

En este perfil general tenemos la obligación de advertir que si bien la idea tradicional de *Arte* suponía una escisión, un corte entre un plano estético espiritual, *superior*, y otro meramente sensible, *inferior*, cuando el desarrollo de la era industrial y de la vida urbana dan lugar a la formación de las sociedades de masas, -"cima" de organización del hombre moderno-, la aceptación de una demanda de consumo estético masivo supone, implícitamente la voluntad de negar dicha escisión. Así, en definitiva, los valores de la vieja escisión resultan, de modo inevitable, fuertemente problematizados: las ramificaciones derivadas de aquél proyecto original que pretendía hacer tangible en el "*cada día*" el halo inalcanzable de la *belleza*, -esa emoción singular, ese hermoso misterio que no llegan a descifrar ni la psicología ni la retórica- han acabado confiriendo a dicha búsqueda humana un estatuto doméstico que se centra, ahora, en todo lo que tiende a rodear nuestras vidas con el máximo *confort* y *bienestar*.

De lo que se trataría es de volver a elevar esta pura estilización de la experiencia, en la que el arte pierde la batalla con las comunicaciones de masas y sus técnicas en favor del *prototipo*, a la capacidad de abrir nuevos planos de proyección creativa, nuevos horizontes antropológicos, más allá del abandonado privilegio de la escisión mencionada sobre la que fundamentaba su legitimación.

Elevar, al interrelacionar, los actos y elecciones de la vida cotidiana y con ella el arte, a un nivel necesario y hoy devaluado, si se quiere seguir sustentando un cierto vigor estético, conceptual, poético, sensible..., parando el proceso contrario, que convierte a lo estético en la vida de cada día, en una formalización superficial de la experiencia.³

Por tanto, "esa vida", la vida que se custodia, no es la de la reafirmación de un artista de una actualidad innegable, consecuencia del pasado histórico, sino la de la insignificancia, la del profundo detalle desapercibido en lo superfluo de lo actual; aquella en la que "lo actual" aparece como una imperiosa necesidad de supervaloración, de sí mismo y del pensamiento propio del arte: no nos importará el hecho de tener que adoptar o no una máscara⁴: el disfraz del gesto

³"La racionalidad, de la cual se declara la crisis en el terreno de las experiencias culturales y científicas así como en el de las experiencias sociales, corresponde a una imagen en la cual no estamos ya dispuestos a representar y a ordenar los fenómenos de nuestra conducta intelectual." Así pues, a partir de aquí se trazará un contundente límite: "...para contener el programa y la visión de una racionalidad aspirante a una mirada tan amplia que resulta despótica, con el fin de arrojar luz sobre nuevas posibilidades y sobre alternativas que se habrían quedado en la sombra." [GARGANI, A., "Introducción" a *Crisis de la razón*; Edi. Siglo XXI, Madrid. Cfr., RELLA, F., *El Silencio y las palabras*, trad. A. Puentes Marcel; Edi. Paidós. Básica, Barcelona, 1992; pág.207].

⁴Un escritor postrevolucionario (Revolución Francesa), muy sensible a esta problemática, Georg Büchner, en su drama *Dantons Tod (La muerte de Danton)* pone en boca del protagonista unas palabras que están muy cerca del conflicto epistemológico que estamos esbozando. En la obra de Büchner, Lacroix, reproduciendo unas palabras de Collot, dice: "...y gritó como un poseído que había que arrancarse la máscara", a lo que Danton contesta: "Entonces seguirían los rostros." [BÜCHNER, G., *Dantons Tod*; Voris/Nägele; pág.12. Cfr., BARJAU, E., "El "grupo de Viena". La nueva relación del autor con la lengua", en *Rev. Creación* N°12 (especial monográfico), octubre 1994; Dir. J. Jiménez. Instituto de Estética y Teoría de las Artes; Edi. Midesa, Madrid, 1990; pág.23-24]. Es decir, al igual que ocurre con lo que decimos y lo que nos mandan decir, la diferencia entre el rostro y la máscara, -entre la cara que tenemos y la que ponemos-, no es algo que tenga unas
(continúa...)

no agota al tipo de sujetos (los artistas) al que nos referimos, antes bien, con su mediación, muestran la versátil posibilidad de actitudes inagotables frente a la multiplicidad de facetas o de "razones".

Baudelaire amaba las máscaras, -el *flâneur*⁵, el dandi⁶, el marginal-, pero, sobre todo, las necesitaba porque poseyó la privilegiada conciencia de reconocerse como carne de espejismo en su más desesperada aspiración a una decidida reivindicación de los derechos de existencia de la praxis creativa y de la verdad del arte. Baudelaire fue, posiblemente, el primer receptor estético que contempló las visiones que se desprendían del cortejo fúnebre de la metafísica occidental, debajo de cuya lápida encontramos simbólicamente aquella tríada: Bien, Verdad, Belleza, que el clasicismo ilustrado, con gran perseverancia, había intentado preservar. La figura de Baudelaire supone una irrenunciable voluntad metafísica que se traduce mediante una defensa radical de la Obra, en la que si ya no es posible encontrar los presuntos parámetros de "unidad del mundo", ni tampoco

⁴(...continuación)

fronteras delimitadamente claras: "El rostro dictado por la situación, el rostro mandado, al que llamamos máscara, parece que no esconde ya ningún otro rostro: la cara que tenemos es la cara que nos mandan poner -(las circunstancias)-." (Ibíd., pág.24).

Paul Celan, un poeta sensible a la servidumbre que nuestro pensamiento y nuestro discurso hablado y escrito tiene en relación con la lengua, cuya poesía es una apuesta por otro lenguaje, que autodefine como "das erschwiegene Wort" ("la palabra arrancada al silencio"), en el discurso que pronunció cuando se le concedió el premio Büchner -["Meridian", en CELAN, Paul, *Ausgewählte Gedichte. Nachwort von Beda Allemann*, Frankfurt a.M. Suhrkamp, 1968; pp.133-148. Cfr., Ibíd, pág.24]-, cita también un pasaje de *Dantons Tod*: "Es la contrapalabra, la palabra que rompe los hilos de la fantochada, la que no se inclina ante los automatismos de la historia, un acto de libertad." (Ibíd., pág.24).

⁵"Ante la presencia de las multitudes urbanas, la coexistencia en un único sujeto (la mujer pública) de las dos condiciones normalmente escindidas de vendedor y mercancía, se presenta análoga a la confluencia en el *flâneur* de las dos funciones de espectador y espectáculo respecto de la masa de transeúntes; ambos "oficios", *peripatéticos* en su esencia, se justifican por la exposición que de sí mismos realizan frente a la distraída muchedumbre." [Cfr., PIZZA, A., "Baudelaire, la Ciudad, el Arte", en BAUDELAIRE, Ch., *El pintor de la vida moderna*, trad. A. Saavedra; Edí. Colección de Arquitectura. 30. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1995; pág.12-13].

⁶"Es ante todo la necesidad ardiente de hacerse una originalidad, dentro de los límites exteriores de las convenciones." [...] "...todos son representantes de lo mejor que hay en el orgullo humano, de esa necesidad, demasiado escasa en los de hoy en día, de combatir y de destruir la trivialidad." [BAUDELAIRE, Ch., *El pintor de la vida moderna*, trad. A. Saavedra; Edí. Colección de Arquitectura 30. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1995; pág.116].

de "restauración de verdad", puede *simularse* en ella un último reducto, válido de por sí, frente a ese carácter centrifugo y debilitador de la existencia en la época moderna. Su ejemplo es para nosotros el de aquellos que quieren presentarse como genuinos buscadores de lo nuevo frente al tedio, y de lo absoluto frente a lo nuevo, aunque sepan que tal presentación no es sino una sombra de su propio simulacro.

Si llegamos a poder observar el arte de nuestro siglo desde este punto de vista, quizá nos este dado reconocer que conceptos tales como vanguardia, neovanguardia, modernidad y postmodernidad no son contradictorios, no suponen postulados diferentes o progresivos, sino que tal vez sólo representan diversos grados de afrontar las mismas cuestiones: referencias constantes a esa constitución sin duda arriesgada de la subjetividad, en la que se sitúa el artista que opta por centrar su discurso creador esencialmente a partir de su propia referencialidad experiencial, un material sobre el cual reflexionar y acerca del cual establecer un complejo entramado de sistemas y de mecanismos activos para aproximarse al mundo y a su contagio, a la comprensión organizada de sus distintos elementos, a la organización de sus distintas configuraciones e incluso, si se da el caso, a sus posibilidades emancipatorias, un volver la mirada, desde lejos, hacia "lo eterno e inmutable", aceptando la inutilidad de fijar idealmente esta mirada y orientándola ineludiblemente hacia la captación de "lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente".

La atención a los elementos del material de la subjetividad por parte del artista, acaso definen por ellos mismos esa vuelta al sujeto que se produce en momentos en los que destaca la necesidad de edificar nuevos lenguajes y construir nuevas estructuras simbólicas y relacionales: partiremos, precisamente, de la crisis del Lenguaje que se localiza en la Viena-fin-de-siglo.

Se trata de profundizar en los estudios que han propuesto la constitución del sujeto como objeto de reflexión para sí mismo: "la formación de procedimientos por los que el sujeto es inducido a observarse a sí mismo, analizarse, descifrarse,

reconocerse como un dominio de saber posible."⁷

Entre estas necesidades y otras tantas inseguridades veremos aparecer, en matizadísimas manifestaciones, la ironía moderna, como autoanálisis y, también, como síntoma de soledad radical en la que la voz interior acaba viéndose atraída por el silencio. Un silencio, frente al caos de leves murmullos, y una ironía que, sin embargo, afrontan y combaten a través del *simulacro* el nihilismo al que habían sido arrastrados tras denodados intentos de recomposición de los fragmentos dejados atrás durante el largo camino de demolición del valor de la palabra: una reacción en cierta medida neotranscendental y amparada, como decimos, en la simulación experimental de que nuevos valores de la palabra han sido recuperados, a través de la cual el arte ensaya a restablecer su potencia "creadora de mundos".

Escenas del arte, en las que se busca recubrir con una nueva piel la "obra de arte", habiendo sido ésta descuartizada sutilmente por el bisturí de la autoconciencia.

* * *

Contemplando a los artistas en los círculos de luz que provee la claridad

⁷FOUCAULT, Michel, *Tecnologías del yo*, introd. M. Morey, trad. M. Allendesalazar; Edi. Paidós Ibérica. I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1990; pág.50.

crepuscular⁸, procuraremos atisbar a aquellos que, mientras manipulan las tóxicas materias del arte, ventilan, hacen pasar aires renovados al interior de sus estancias: será nuestra contemplación un recoger retazos de textos escrupulosamente camuflados, o de animadas discusiones cuando los artistas reciben amigos en sus estancias. Coleccionar, con la misma intención que ellos, indescifrables secretos atesorados en los "curiosos" e "inútiles" objetos que pueblan sus habitaciones, o en el "vacío" de las mismas; al no mantenerse ningún interés particular, sino el de indagar en los enigmas del arte cuando este se intenta adoptar como "forma de vida", podremos llegar a ver, o al menos enunciar, la hipotética posesión de "maravillas" que escaparían a una visión habitual: "El coleccionista -dirá Benjamin, reconociendo todas las ambivalencias- es el verdadero inquilino del interior. Hace asunto suyo transfigurar las cosas. Le cae en suerte la tarea de Sísifo de quitarle a las cosas, poseyéndolas, su carácter de mercancía."⁹

Aires de renovación que presupongan, como primer ejemplo, corrientes de pensamiento originadas dentro de una verdadera reflexión de la categoría de *lo Nuevo*, no como núcleo de procesos mercantiles de producción, sino como percepción culturalmente comprometida del concepto de Tiempo, es decir, como uno de los aspectos clave de la renovación del arte y la experiencia vital y estética en la época moderna, resultado consciente frente a una vertiginosa sensación de inevitable devenir, de ritmo temporal de la vida, que se halla en la

⁸"Existe para las almas propensas a explayarse una hora deliciosa que surge en el momento en que todavía no es de noche y ya no es de día. La claridad crepuscular arroja entonces sus tonos suaves o sus raros reflejos sobre los objetos todos y favorece un ensoñar que vagamente se compagina con los juegos de la luz y de la sombra. El silencio que casi siempre reina en este instante hácelo más particularmente dilecto a los artistas, los cuales se recogen en sí mismos, alejándose unos pasos de sus obras, en las que ya no pueden seguir trabajando, y las juzgan embriagándose del tema, cuyo íntimo sentido revélase entonces a los ojos internos del genio." [BALZAC, H., *La Bolsa*, en *Obras completas*, t.I, trad. R. Cansinos Assens; Edi. Aguilar, Madrid, 1971; pág.236].

⁹BENJAMIN, Walter, "*París, capital del siglo XIX*", en *Iluminaciones*/2, trad. J. Aguirre; Edi. Taurus, Madrid, 1972; pág.183: "El coleccionista sueña con un mundo lejano y pasado, que además es un mundo mejor en el que los hombres están tan desprovistos de lo que necesitan como en el de cada día, pero en cambio las cosas sí están libres en él de la servidumbre de ser útiles." [...] "Se imaginan en gran cantidad fundas y cobertores, forros y estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso diario." (Ibíd., pág.183).

raíz de la profundización en el sentimiento de desarraigo y decepción del hombre moderno.

Lo Nuevo, lo Moderno: una vehemente conciencia del tiempo, una angustiosa intensificación de tentativas por representarle, donde el antes y el después se diluyen en la pura instantaneidad y que nos colocan en una situación en la que los cimientos de su sentido desvanecido sólo pueden localizarse entre el nacimiento y la muerte en igual medida; es como si ya no pudiéramos dejar de enfrentarnos al hecho de que el propio recurso de estetizar la experiencia cotidiana hubiera llegado al final de una línea en la que todo va y viene, de forma circular, como el propio esquema temporal de la modernidad, el esquema generalizado y difuso que configura los espacios y los sentidos de nuestra vida.

Una reflexión interior, aunque indirecta, sobre la estructura temporal que se ha acabado alzando y que nos corresponde vivir; sobre las profundas repercusiones de una conciencia de temporalidad exacerbada, localizadas tangiblemente en una sensación de "dureza" de las formas del acontecer vivencial del presente.

El interés por un tipo de sujeto que construye las formas visibles de su subjetividad del mismo modo en que hace la experiencia de sí mismo; que organiza y proyecta en todas sus decisiones creativas las conclusiones sobre un saber de la crisis -incluidas en ellas las formas de actuación y pensamiento que configuran los elementos de su existencia cotidiana-; en palabras de Franco Rella: "un saber que sepa dar razón de la crisis."¹⁰

¹⁰RELLA, Franco, *Metamorfosis, imágenes del pensamiento*, trad. A. Fuentes Marcel; Edi. Espasa Calpe/Ensayo, Madrid, 1989; pág.64.

* * *

El camino, como hemos dejado dicho en otra ocasión, no supone una llamada para volver a replantearnos situaciones vividas, tradicionales o primitivas, en torno a conceptos de subjetividad artística, recuperaciones de la individualidad o demandas de privilegios y arquetipos perdidos. Creemos -junto a M. Cacciari¹¹- que sólo después de abandonar lo que de recurso nostálgico habita en las ideas de "*nosotros los sujetos*", y por lo tanto no temiendo su desvanecimiento, recuperaríamos la apertura a "*nuevas vidas*". Llegaríamos a ellas quizá forzando la altiva torre que acoge el espacio interior para que generase una fuerza centrífuga, una curva de expansión, ya que, por otro lado, la idea de *subjetividad* dio vida en su momento a una unidad difícil y breve que conforma inevitablemente al artista de hoy, unidad que si consideramos necesario preservar.

El arte y la poesía de nuestro tiempo nacen en el momento en que el artista inserta la subjetividad en el orden de la objetividad, haciendo saltar el esquema de una parcelación del pensamiento que suponía la dicotomía entre un yo trascendental y un yo empírico. Esta operación sensibiliza a la realidad y a la obra pero, al mismo tiempo, las relativiza: la *belleza* moderna, a la inversa de la "antigua", está condenada a ser cuestionada, en último extremo a destruirse a sí misma para ser.¹² Para afirmar su modernidad, necesita negar

¹¹Véase, CACCIARI, M., *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, trad. R. Jarauta; Edi. Península, Barcelona, 1989.

¹²En este punto nos sirvió de inspiración un relato de BAUDELAIRE, Ch., "*¿Cuál es la verdadera?*", en *El Spleen de París*, trad. J. Francés; Edi Júcar. Los Poetas-Serie Mayor, Madrid, 1991; págs.124-125: "Pero esta mujer milagrosa era demasiado bella para vivir mucho tiempo. Murió algunos días después de conocerla y yo mismo la enterré una tarde en que la primavera incensaba hasta los cementerios. Fui yo quien la enterré bien encerrada en un ataúd de madera olorosa e incorruptible como los cofres indios. Y cuando mis ojos permanecían fijos en el sitio donde hundí
(continúa...)

constantemente lo que apenas llega a ser moderno, necesita anularse a sí misma, es conciencia de la contingencia humana y de su perseverante renacer.

Supone, pues, probar a trascender el devenir temporal mediante la mirada estética, el acto de creación y la revalorización de estos actos en nuestra existencia cotidiana. Aún es más, tener presente que la actividad artística puede ser considerada desde algunos supuestos una apropiación cualificada del flujo temporal, una proyección más allá del pasado y del futuro de los instantes de plenitud, que junto a la pasión, la religión o la experiencia estética se hacen posibles en la vida humana.¹³

En resumen, puede afirmarse que la imagen "moderna" -(del mundo, de lo real)- consiste, a grandes rasgos, en una deconstrucción de la imagen "antigua" de la que resulta la división de ésta en las partes que la constituían. Por eso algunas de estas partes han podido ser absolutizadas, tematizadas y otras desatendidas o desechadas. Los elementos históricos o los vivenciales, como otras de las partes aisladas que constituyen a la imagen, han podido y pueden seguir siendo redefinidos según los distintos marcos de la tematización elegida y, así mismo, ser sustituidos por otros elementos inéditos.

La labor que pretende llevar a cabo esta investigación se realiza, por tanto, desde un intento de atención a las condiciones actuales de nuestra época, en la fascinación y el empeño de llegar a un saber paulatino sobre la modernidad que

¹²(...continuación)

mi tesoro, vi súbitamente una personita que se parecía singularmente a la difunta y que pisoteando la tierra húmeda, con una extraña e histérica violencia, decía riendo: -¡Yo soy la verdadera Benedicta!-. Soy yo, una famosa canalla. Y para castigo de tu locura y de tu ceguedad me amarás tal como soy." [...] "Y para recalcar más aún la negativa, golpeé tan violentamente la tierra con el pie que se me hundió la pierna hasta la rodilla en la sepultura reciente, y como un lobo cogido en el cepo, permanezco sujeto, tal vez para siempre a la fosa del ideal." (Ibíd., págs.124-125).

¹³"En una palabra, para que toda *modernidad* sea digna de convertirse en antigüedad, es preciso que sea extraída de ella la belleza misteriosa que la vida humana involuntariamente aporta." [BAUDELAIRE, Ch., *El pintor de la vida moderna*, trad. A. Saavedra; Edi. Colección de Arquitectura 30. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1995; pág.93].

despeje en lo posible la complejidad de algunas ideas aisladas de *lo moderno*, de la creación artística en la modernidad: "*expulsados*", atravesados por la tentación del silencio creativo, perseguidos por "lo actual" y por su búsqueda en nosotros mismos nos vemos rodeados por la Nada como entorno, por una realidad intensamente fragmentada, superficie infranqueable la mayoría de las veces, que puede llegar a ser considerada fértil y positivo Vacío¹⁴ como fondo idóneo para escuchar el sentido, las señales imperceptibles, para llegar a saber si sigue siendo necesario y en qué se basa, en el presente, el terrible esfuerzo de la creación, desde el intento de una visión diversificada que potencie ciertos caminos de integración.

Experimentando la complicidad de aquellas *pruebas* por las que "también medios insuficientes y hasta pueriles pueden servir para la salvación"¹⁵; salvarnos del arma más poderosa de las sirenas, su silencio. -(A partir de aquí, el autor de la

¹⁴Para una mejor comprensión de los objetivos de esta investigación, exponemos el concepto de Vacío como referencia a un cierto estado mental del hombre moderno: "vacío de valores". Específicamente nuestro análisis del mismo supone, y queremos hacerlo aparecer, como un aspecto en cierta medida "saludable", como situación que pudiera posibilitar una "puesta en claro", eso sí, si consiguiésemos evitar utilizarlo como algo "lleno", como un juego sobre sí mismo al que podemos vernos abocados sin remedio dada la configuración de una cultura y una sociedad que obligan a la cháchara perpetua, a rellenar el "vacío" con interminables chorros verbales. Por todo ello apuntamos en este preciso momento un ejemplo esclarecedor para nosotros, que aporta, precisamente, una posibilidad de profundización, de metamorfosis, aplicable a dicho concepto del pensamiento moderno: "En los surrealistas, la conducta del yo se determina por la negativa a someterse a las presiones del orden social. La pérdida de posibilidades prácticas de acción, que se deduce de la falta de una función social, da lugar a la aparición de un *vacío*, precisamente del *Ennui*, -(del que, en algunos textos, la traducción se hace de forma parcial como "aburrimiento")-. Desde el punto de vista surrealista, este *ennui* no se valora ni mucho menos negativamente; es, al contrario, la condición decisiva para la transformación de la realidad cotidiana a la que se aplican los surrealistas." [Véase sobre el tema, ARAGON, Louis, *Aniceto o el panorama, novela*, trad. N. Boër y M^a. V. Cirlot; Edi. Cátedra. Letras Universales, Madrid, 1989; espe. págs.13-22; CIRLOT, Lourdes, *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*; Edi. Labor, Barcelona, 1993; págs.123-156; BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, trad. A. Bosch; Edi Labor, N^o12, Barcelona, 1992. (La cita de esta nota ha sido tomada concretamente de: BÜRGER, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, trad. J. García, prolg. H. Piñón; Edi. Península 206, (1^a edi. 1974), Barcelona, 1987; pág.134.)]

¹⁵KAFKA, Franz, *La Muralla China*, trad. A. Pippig y A. Guñazú; Alianza Editorial, Madrid, 1990; pág.81. [Con estas palabras inicia Kafka su cuento "*El silencio de las Sirenas*". El pasaje se encuentra también en los llamados "*Ocho cuadernos en octavo*", exactamente en el tercero, entre los fragmentos fechados en 23 y 25 de octubre de 1917; versión tomada de KAFKA, Franz, *Obras Completas*, vol.II, Barcelona, 1971-72; pág.126.]

cita nos transmite el inquietante agregado)-: "Se dice que Ulises era tan rico en astucias, y tan zorro, que las mismas deidades del destino no podían penetrar en lo más íntimo de su fuero interno. Aunque ello no sea ya concebible para el entendimiento humano, quizá notó realmente que las sirenas callaban, y opuso a sirenas y dioses, en cierta manera como escudo, el simulacro que nos fuera transmitido. (Taponar sus oídos con cera...)."16 Un tipo de simulación que adoptamos al consentir una realidad con semblante y voz de "sirena", una simulación que en el día a día nos puede, así mismo, salvar de la terrible soberbia que genera el vencer con las propias fuerzas el hermetismo confidencial de lo real; salvarnos de quedar sin secretos, de dejar de creer que "las sirenas" cantan. Simulaciones para no exponerse a oír el silencio de "las sirenas". Poder seguir ideando tretas en un inquietante juego de complejas seducciones. Simulaciones que concluyen, circunstancialmente, en actos de creación, en el Arte.

#

¹⁶KAFKA, F., *La Muralla China*, op. cit., pág.82; [el subrayado es nuestro].

Bibliografía

ARAGON, L., *Aniceto o el panorama, novela*, trad. N. Boër, M^a V. Cirlot; Ed. Cátedra. Letras Universales, Madrid, 1989.

BALZAC, H., "La Bolsa", en *Obras Completas*, t.I, trad. R. Cansinos Assens; Ed. Aguilar, Madrid, 1971.

BARJAU, E., "El "grupo de Viena". La nueva relación del autor con la lengua", en *Rev. Creación* N^o12 (especial monográfico), octubre 1994; Dir. J. Jiménez. Instituto de Estética y Teoría de las Artes; Ed. Midesa, Madrid, 1990.

BAUDELAIRE, Ch., *El pintor de la vida moderna*, trad. A. Saavedra; Ed. Colección de Arquitectura 30. Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1995.

- *El Spleen de París*, trad. J. Francés; Ed. Júcar. Los Poetas-Serie Mayor, Madrid, 1991.

BENJAMIN, W., *Iluminaciones/2 (Baudelaire). Un poeta en el esplendor del capitalismo*, trad. J. Aguirre; Ed. Taurus, Madrid, 1972.

BORGES, J. L., *Historia Universal de la Infamia*; Ed. Alianza Emecé, Madrid, 1993.

BRETON, A., *Manifiestos del surrealismo*, trad. A. Bosch; Ed. Labor N^o12, Barcelona, 1992.

BÜRGER, P., *Teoría de la Vanguardia*, trad. J. García, prólg. H. Piñón; Edi. Península 206, Barcelona, 1987.

CACCIARI, M., *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, trad. F. Jarauta; Edi. Península, Barcelona, 1989.

CIRLOT, L., *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*; Edi. Labor, Barcelona, 1993.

FOUCAULT, M., *Tecnologías del yo*, introd. M. Morey, trad. M. Allendesalazar; Edi. Paidós Ibérica. I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1990.

KAFKA, F., *La Muralla China*, trad. A. Pippig, A. Guiñazú; Alianza Editorial, Madrid, 1990.

RELLA, F., *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis*, trad. A. Fuentes Marcel; Edi. Paidós Básica, Barcelona, 1992.
- *Metamorfosis, imágenes del pensamiento*, trad. A. Fuentes Marcel; Edi. Espasa Calpe/Ensayo, Madrid, 1989.

#

INTRODUCCIÓN

Quizá sería arriesgado establecer de manera constante acuerdos o armonías generales entre el discurso del arte, la estética o la filosofía y una práctica cotidiana, porque es algo que no ha parecido nunca destinado a funcionar si atendemos a la evolución de las propuestas históricas que en las Vanguardias acogieron tales ideas y que han sido revisadas como base de estos planteamientos. Pero de momento, y como un razonamiento general que intentara partir de algún criterio ordenador, se ha tratado de desarrollar, en esta investigación, la propia acción creativa sobre la base del principio de que los propios proyectos no deben tender a aplicarse a la realidad transformándola sistemáticamente, sino que más bien y como hemos observado, son las exigencias de la realidad expresa -la realidad del mundo moderno- las que deben ser acogidas sin juzgarse *a priori*, intentando reconformarlas en un proyecto. Es decir lo que proponemos, lo que podemos hacer, dada la inmensidad de las demandas por parte de "lo real" en el presente, es ser insanamente curiosos, atentísimos, recibir estos diversos estímulos y ver si, inmanentes a cada uno de ellos, hay o no instancias de orden, momentos de forma. Y aprovecharlos, intentar potenciarlos.

El intento se vale también de una pulsión contestatária, "responderá", -en los subsiguientes capítulos-, presentando las posibilidades de pensar *el reverso* de las propuestas que un *pensamiento negativo* en los últimos decenios del siglo XIX

había descrito inaugurando una profunda crisis de fundamentos¹⁷, teniendo en cuenta, obviamente, la evolución en las ideas que de dicha crisis establece la perspectiva temporal: el *Pensamiento Negativo* instaura una reflexión radical sobre el lenguaje en la que se comienza a desconfiar de la capacidad del lenguaje, de las palabras, no sólo para expresar la realidad, sino incluso para reflexionar sobre ella; es decir, un abismo infranqueable quedará abierto entre las palabras y las cosas, el pensamiento y los objetos de la percepción, entre el lenguaje y la realidad, entre el hombre y el mundo exterior. Todo ello arrojará serias dudas sobre la posibilidad de decir lo que queremos decir, en definitiva, sobre nuestra "libertad de expresión".

Una crisis de fundamentos, encarnada en alguna de sus máximas expresiones dentro de las proposiciones del *Tractatus* de Wittgenstein¹⁸, que es, así mismo, "la renuncia intencionada a hacer de la Lógica un instrumento universal de higiene y saneamiento, (lo cual) significa *delimitarla* rigurosamente al descubrimiento de las leyes del ser verdadero, predicable sólo del pensamiento

¹⁷"*Sprachkritik*", la "crítica del lenguaje": el término "crítica" hay que entenderlo aquí como radical puesta en cuestión del valor, las posibilidades y el alcance del objeto al que esta crítica se aplica, el lenguaje. Dicha "crítica", supuso cuestionar el suelo mismo que estamos pisando, porque con el lenguaje no sólo nos comunicamos con los demás, y con nosotros mismos, sino que articulamos nuestra experiencia y creamos nuestros mensajes y significados.

En la Austria de principios de siglo hubo un grupo de escritores y pensadores especialmente preocupados por esta dimensión letal de la lengua. Para señalar sólo algunos de los nombres más importantes, recordamos en primer lugar a Hugo von Hofmannsthal, cuya crisis lingüística, que le llevó a buscar un nuevo lenguaje, el "lenguaje del corazón", tiene su declaración programática en la famosa *Carta de Lord Chandos* [HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Carta de lord Chandos*, trad. J. Quetglas; Edí. Colección de Arquitectura 2. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1982]. Otro documento que cabría situar dentro de este contexto sería la novela de Musil, *El hombre sin atributos* [MUSIL, R., *El hombre sin atributos*, trad. J. M. Sáenz; Edí. Seix Barral, Barcelona, 1988]. Dentro de la misma corriente se sitúan también pensadores como Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein y Fritz Mauthner. Véase, además, sobre el tema, RELLA, Franco, *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis*, trad. A. Fuentes Marcel; Edí. Paidós. Básica, Barcelona, 1992; pág.215 y ss.; CACCIARI, Massimo, *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, trad. F. Jarauta; Edí. Península, Barcelona, 1989.

¹⁸WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. J. Muñoz e I. Reguera; Edí. Alianza, Madrid, 1993.

puro."¹⁹ Renuncia que podríamos localizar como un cierto detonante de decisiones que hubieran planteado no seguir considerando separadamente el puro lenguaje formal del pensamiento y aquellos otros lenguajes en los que frecuentemente incurrimos -"contra nuestra voluntad", diría la Lógica- como es el caso de la poesía.

* * *

** La Lógica del Lenguaje ya no define el pensamiento ni el acto **

Si bien mediante la intensa crisis inaugurada en la lógica del Lenguaje se nos sitúa de bruces frente a una posesión de la *verdad* que no es otra cosa que la pertenencia a una comunidad específica, sustentada al mismo tiempo por la Ciencia y la Educación. Se abre, por otro lado, una *certeza* construida en el saber acumulado en el lenguaje, intrínsecamente histórico, y en la Lengua, como malla configuradora de nuestra experiencia que nos provee de una determinada "visión del mundo"; una *certeza* evidente, un cauce de decisiones, de transformaciones, que actuando sobre la masa de conocimientos que históricamente nos han sido transmitidos y sobre los que, supuestamente, hemos

¹⁹CACCIARI, Massimo, *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, trad. F. Jarauta; Edi. Península, Barcelona, 1989; pág.17: "La lógica sirve más bien para otras cosas y no para sublimar lenguajes naturales o para reforzar la fe en Dios mediante la fe en la gramática, de acuerdo al conocido aforismo nietzscheano." (Ibíd., pág.17).

construido y construido esa *verdad* de lo real, incluyendo su situación actual, pudiera seguir *actuando* en el sentido de llegar a establecer "otras" bases de verdad. Es decir, dejando a parte el intento de mostrar exactamente la verdad del mundo, -dado que ésto se afirma en la crisis descrita como un hecho de imposible solución desde los límites del lenguaje-, aceptar la ceremonia descrita y, por lo tanto, poder proyectar, planificar, *cualquier* forma del mundo, de lo real, que nos convenga: *proyectos de realidad condicionados por el sujeto*²⁰, adoptando, como no, nuevas formas de lenguaje, nuevos lenguajes, lo cual va a suponer -"venturosamente"- el caso del arte.

Sobre ésto último parece no haber habido desde el ámbito artístico predicción alguna o atisbo localizable que describiera *a priori* las posibles direcciones de dicha planificación. Lo único comprobable es que estas transformaciones han continuado radicándose, en cierta medida, en algún tipo de *lenguaje*, y así vienen siendo practicables e incluso comunicables. Sólo este límite general es lo que, también hoy, nosotros podemos expresar, como si de los límites de una regla de juego se tratara.

Claro está que de todos los límites trazados por esta renuncia relativa a la *verdad*, y de la misma desesperación que viene marcando su experiencia, siempre se ha seguido intentando salir, procurando superarlos. Son estos intentos -dirá Wittgenstein- "un documento de una tendencia del ánimo humano que no querría... poner en ridículo."²¹

²⁰Podría, sin embargo, alegarse, poniendo en duda la pretendida novedad del proyecto, que esto se ha hecho ya en la misma historia de la literatura, sería la escritura ficcional. Sin embargo, muy lejos de ésta se encuentran los *"proyectos de realidad condicionados por el sujeto"*, -intentos de acceso a realidades "diferentes", presentes en toda la obra de Konrad Bayer-. Un ejemplo en la obra de Bayer, sería *Cabeza de Vitus Bering*. "Se trata aquí de algo muchísimo más radical: estos *"proyectos de realidad"* se van a hacer con una lengua que el autor ha sometido previamente a un proceso de desestructuración y reestructuración, con el fin de que desaparezcan de ella las falsillas desde las cuales, sin advertirlo, veíamos el mundo." [Cfr., BARJAU, Eustaquio, "El *"grupo de Viena"*. *La nueva relación del autor con la lengua*", en Rev. *Creación*, N° 12 (especial monográfico), octubre 1994, Madrid; Dir. J. Jiménez. Instituto de Estética y Teoría de las Artes; págs.26-27].

²¹Cfr., CACCIARI, Massimo, *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, trad. F. Jarauta; Edi. Península, Barcelona, 1989; pág.28.

Tampoco nosotros hemos pretendido poner en desnuda evidencia, en ridículo, las huellas de una imperfección, sino únicamente tomar conciencia de los esfuerzos de superación que dicha situación, -no del todo positiva-, puede haber generado; situación a la que nos ha conducido el hecho de la modernidad, de sus profundas crisis y de sus cambios: con todas las energías, y nunca como en el presente, los artistas a través de su obra no pueden permitirse el lujo de dejar pistas, pues el lenguaje, a partir de la desveladora crisis descrita, es la pista que nos hace adivinar la imperfección de las interpretaciones sobre el mundo.

A pesar de todo, existe en estos hechos, para nosotros y desde el universo del arte, una deslumbrante *belleza*, una potencia bella por evidente, por "tangible". Y para confirmarlo apuntamos una exquisita historia: "Hasta los dieciséis años, John, un niño feliz y dotado con todas las cualidades, no dijo nada. No pronunció ni una sola palabra hasta el día en que, de repente, a la hora del té, dijo: *Quisiera un poco de azúcar*. Su madre, extasiada, exclamó: *¡Pero John, hablas! ¿Por qué nunca has dicho nada?*. Y John respondió: *Hasta ahora todo era perfecto*."²²

Desde este cúmulo de puntos de fuga, parecería que ya no le queda al hombre moderno reducto alguno en el que pueda ejercer todavía sus potencialidades y deseos. Ni siquiera el reducto del "mundo interior" es ya un ámbito en el que podamos ser nosotros mismos junto a una sensación de identidad verdadera, porque, en su presente situación, es un mundo ordenado, estructurado irremediabilmente con el lenguaje de fuera: el lenguaje público ha invadido el lenguaje privado y viceversa. Queremos preguntarnos, pues, si este mundo interior no es más que una prolongación del mundo exterior, si no estaremos, incluso en nuestros espacios privados, en nuestras casas, en una continua *publicidad*, en una irremediable mascarada involuntaria.

²²Cfr., BAUDRILLARD, Jean, "El crimen perfecto", trad. O. María Rubio; Rev. *La Fundación* N°9, otoño 1994; Dir. L. Garrido. Fundación Cultural Banesto, Madrid, 1994, (publicación editada con motivo de la presencia de J. Baudrillard en la Bienal de Venecia de 1993); pág.11.

En nuestro caso hemos dejado de pensar que la Verdad, la Belleza o las soluciones perseguidas, están veladas en la sombra, y, por lo tanto, que dicha franja de sombra constituye un terreno de transición, el único que nos posibilitaría creer en la "verdad" del arte. Por el contrario, nos hemos quedado solos con dicha oscuridad y con el abismo que funda; son lo único que sigue manteniéndose, lo único que viene retándonos, para ser superado, mediante un proceso leve y pausado, paciente. Seguimos localizándonos en la sombra, situando de forma permanente en ella la potencia de un gesto poético constante en nuestra forma de actuar que quizá, en algún momento nos restituya otros cauces de acercamiento a lo real. Y no es porque haya en todo ello ni el más mínimo interés en reclamar, en estos momentos, el derecho a creer en la utopía, sino que lo que realmente queremos decir, aunque parezca lo contrario, es que es inútil concebir quimeras de felicidad que nada o poco dicen del verdadero discurrir de los días y que generan, en cambio, frustración, desgana y un deseo delirante que no tiene fin: la sombra, pues, como un espacio cierto de recogimiento y cobijo para el pensamiento que permanece atento al contagio de lo real.

Un aspecto surge en este momento como faceta desasosegante: aquel "lenguaje" que nos pudiera permitir atisbar lo que es causa y objeto de dichas quimeras. Sin encontrar solución, justificamos en el arte la importancia del acto.²³

²³En el paso decisivo que va de las ideas a la "obra" (el acto), es pertinente la reflexión de la cita que a continuación apuntamos sobre dos rasgos que se hallaron inmersos en la figura del artista romántico, precursor de nuestras líneas de investigación en esta tesis: la *Duda* y la *Locura*: "Hubo un hombre que se volvió loco por haber reflexionado harto profundamente sobre el acto de abrir y cerrar la puerta. Se puso a comparar la conclusión de las humanas discusiones con ese movimiento que en ambos casos es absolutamente el mismo, aunque tan diverso en sus resultados. Al lado había otro loco que trataba de adivinar quién había sido antes, si el huevo o la gallina, para interrogar a Dios sin éxito. *Un loco es un hombre que ve un abismo y cae en él. El sabio lo siente caer, coge su vara, mide la distancia, hace una escalera, baja, vuelve a subir y se frota las manos después de decirle al universo: Este abismo tiene mil ochocientos dos pies de profundidad, y la temperatura de su fondo es dos grados más caliente que la de nuestra atmósfera. Luego se va a su casa. El loco se queda en su celda. Uno y otro mueren. Sólo Dios sabe cuál de los dos anduvo más cerca de la verdad.* Empédocles fue el primer sabio que acaparó ambos papeles. No hay uno sólo de nuestros movimientos, ni uno sólo de nuestros actos, que no sea un abismo en el que el hombre más cuerdo no pueda perder su juicio y brindarle al sabio la ocasión de requerir su vara y tratar de medir lo infinito. Infinito hay en el menor granito. *Aquí estaré yo siempre entre la vara del sabio y el vértigo del loco. Debo advertírsele lealmente, desde luego, a quien quiera leerme: preciso es ser intrépido* (continúa...)

Del *acto* anónimo y solitario que no intentara interpretar nada ni justificar nada, sino que en su propia eventualidad tan sólo desearía presentar lo más complejo de la existencia. Un *acto* que nos modificase, que nos ayudase a tomar conciencia de nuestra relación con "lo otro", con lo "diferente" que todos portamos. El *hacer* creativo, en la modernidad, como una actividad cuyo sentido potencia vislumbrar aquellas cuestiones que pertenecen a lo más comunicable e inquietante, por ilimitado, del ser humano. La experiencia del arte moderno como pérdida y desprendimiento, como exposición de las razones que no nos permiten justificar la existencia ni librarnos de la soledad, pero que sí nos saca - ésta es una afirmación convencida- de la esterilidad y la inanición de la realidad del presente, en la cual podríamos perecer: la somera descripción de una actitud artística, -uno de los temas obsesivos que viene inundando a las generaciones de escritores y artistas desde la década de 1830 a la hora de afrontar la realización de una obra-, que partiendo del sufrimiento supremo del artista aplastado por lo inefable, llega a aquella que valora sobre todo la capacidad de sugerir, apuntar o abocetar una idea, como sucederá, hablando de pintores, en la obra del mismísimo Delacroix.²⁴

Nos encontramos abocados, todos los días, a buscar lo real y obtenemos de ello únicamente algo diferente que va modelando las sombras. La luz cegadora de la razón, el derroche de su potencia y sus infinitos focos de rastreo, obligan, dados los resultados, a un proceso inagotable, constante, en el que lo que va acrecentándose, elevándose y perfeccionándose es el acontecer de un pulso herido que se ve necesitado de seguir sondando el vacío del otro lado, descubre qué puentes han ido siendo colocados para acceder a ese otro lado y cómo fueron

²³(...continuación)

para mantenerse entre esas dos asíntotas." [BALZAC, H., "Teoría del paso", en *Obras completas*, t. VI, trad. R. Cansinos Assens; Edi. Aguilar, Madrid, 1971; pág.1080-1081].

²⁴"El principal defecto de los artistas actuales, sean pintores o poetas, consiste en tomar la intención por los hechos, en creer que es suficiente haber pensado algo bello para que la cosa parezca bella. En vez de tomarse la molestia de realizar el ideal de sus concepciones, nos entregan su fantasma." [SAINTE-BEUVE, C., *Retratos contemporáneos*, trad. M. Granell; Edi. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1950; pág.141]. Por el contrario, está fue una de las causas de muchas de las críticas que recibió Delacroix por parte de sus contemporáneos, achacandosele que sus ojos estaban habituados a percibir y representar el más estricto acabado.

duramente derrumbados dejando al descubierto únicamente una "evidencia sin solución", y, al final, quizá percatándose del valor de tales actividades, contribuye a recoger de nuevo todo aquello que debe permanecer en la sombra, destinado por el arte a habitar las sombras.

Un *acto* que persevera en las condiciones necesarias para emerger de los abismos que constituyen los objetos, lo real o nosotros mismos, es, quizá, una de las posibilidades patrimoniales del arte. También supone, no lo negamos, la perenne posibilidad, sin más, de volver a tender puentes verbales o formales, en definitiva de pensamiento, entre las orillas apartadas: dentro de esta necesidad absoluta verá la luz, por ejemplo, el llamado "grupo de Viena"²⁵. O sencillamente considerar el buen o mal estado de los cimientos anegados mediante actos de *ver-a-través-de...*

²⁵El "grupo de Viena", un conjunto de escritores víctimas del enorme desengaño provocado por la llamada "crisis del lenguaje", alérgicos a la literatura y a toda "manifestación cultural", automarginados ansiosos de vivir fuera de todo grupo o sistema.

La célula de la que iba a salir el "grupo de Viena" es el denominado Artelub, que en los cafés de la antigua ciudad imperial reúne fundamentalmente a pintores, escultores y grafistas. Posteriormente y como una especie de izquierda de la izquierda surge el llamado "Hundsgruppe", el "grupo del perro", cuyos miembros, en el año 1951, organizaron una exposición de pinturas y esculturas abstractas a la que pusieron por título la leyenda "cave canem"; "cuidado con el perro". A sus reuniones de los años cincuenta asisten personajes reconocidos por todos: Friedrich Gulda, Orson Wells, Benjamin Britten o Jean Cocteau. Allí se leerá a autores como Beckett, Ionesco o R. Gómez de la Serna. En estos actos y reuniones se conocen los que más tarde formarían el "grupo de Viena": O. Wiener, G. Rühm, Fr. Achtleitner, H. C. Artmann, K. Bayer...

El resumen de alguno de sus postulados sería: destrucción de palabras compuestas y reconstrucción de nuevas unidades léxicas con los elementos de los términos despiezados, "palabras" que no tienen por qué significar nada; aislamiento de fragmentos de frases y composición de nuevas "frases" con los elementos obtenidos de aquella descomposición, estas recomposiciones se hacen por medios matemáticos o mecánicos, entre otros; etc... Ahora bien, este nuevo trato que el autor tiene con la lengua es algo más que un mero experimentalismo, es una búsqueda de virtualidades nuevas, de importancia crucial para un tipo de hombre que intenta sacudirse de encima el yugo del lenguaje como medio de comunicación, así como de estructuración de la experiencia humana: se intentará denodadamente cobrar conciencia de la existencia de la red del lenguaje, que nos aprisiona, así como de su estructura. Lo que podría aplicarse al trabajo de todos los autores del "grupo de Viena" es que sus "obras", su modo de escribir, fue un instrumento para investigar los procesos del pensamiento, y una palanca para quitar las barreras representativas en las que se convierte todo de lo que el artista no se percata; por último una llamada radical para la "ampliación de la subjetividad" [Véase, BARRIAU, Eustaquio, "El "grupo de Viena". La nueva relación del autor con la lengua, en Rev. Creación, Nº12 (especial monográfico), octubre 1994, Madrid; Dir. J. Jiménez. Instituto de Estética y Teoría de las artes; pág.24].

El, a su vez, persistente "fracaso" en el que esta tendencia continuamente se resuelve testimonial, para nosotros, su autenticidad y valor dentro del propio proceso de la creación. Tendencia y fracaso existen como actos: documentos veraces de un insuprimible componente del trabajo del artista, como herramientas del pensamiento humano, cuyo relativo poder se basa justamente en las renunciadas e infortunios que constantemente realiza y expresa.

Ver-a-través-de... la apariencia, ... de la opaca realidad, supone, creemos, exponer lo presentido en el otro lado de la pura visualidad o en el más acá de la superficie y de los conceptos e intentar plasmarlo en la obra de arte, -como ejemplo de actividad inmanente a la voluntad creadora que puede preceder o suceder al acaecer de las ideas en su plasmación lingüística o artística-, aplicando para ello operaciones de todo tipo: "operaciones bisagra" como en algunas creaciones duchampianas. Nos estamos refiriendo, junto a Octavio Paz, concretamente al ensamblaje "*Étant Donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage...*" (Datos: 1º La Cascada, 2º El Gas de Alumbrado..., 1946-1966) y a "*La mariée mise a nud par ses célibataires, même... (Le grand verre)*" (El gran vidrio, 1915-1923). En la primera obra, nos encontramos MIRANDO a través de la opacidad que como obstáculo de la visión supone una vieja puerta de madera carcomida, empotrada en el muro y cerrando el paso; este primer plano visible, que la obra presenta, nos conduce, mediante unos orificios practicados a la altura de los ojos, al paisaje interior que acoge el desnudo (¿cadáver?) de una mujer cuya mano empuña con firmeza una pequeña lámpara de gas y, en el fondo, a una cascada. "*El gran vidrio*", sin embargo, supone MIRAR-y-no-ver a pesar de la transparencia. Reversibilidad de las apariencias, que en ambos casos nos sitúa frente al hecho de mirarnos mirar, de una u otra forma. La pregunta, ¿qué es lo que vemos?, nos enfrenta, quizá, con nosotros mismos.²⁶

Tal es aquello -(todo lo descrito)- que posee en sus formas, íntegramente, las

²⁶Cfr., PAZ, Octavio, "*Marcel Duchamp. Étant Donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage. Manual de Instrucciones*", en Rev. *El Paseante* N° 8; Edi. Siruela, Madrid, 1988; pág.12.

notas de un secreto. Antes las cuestiones para descifrar los enigmas manifestaban esquemas que establecían la existencia de Algo anterior a la Nada, Algo que debía ser descifrado; hoy en día la verdadera pregunta se dirigiría a entrever porqué hay Nada siempre antes de Algo: el parámetro estético de que todo se nos oculte detrás de su propia apariencia y no sea nunca idéntico a sí mismo, puede ser el resultado de una apuesta errónea -("doble o nada")- por una apariencia material del mundo, por una representación matérica, una apuesta que parece pervivir en nuestros días.

So pena de renunciar también a protegernos del tono de enunciación de estas tajantes afirmaciones²⁷, a partir de ellas únicamente parece quedarnos como solución la voluntad de abandonar la vía de la apariencia material para seguir descifrando o mostrando el mundo.

Si como consecuencia de dicha elección nos propusiésemos experimentar la posibilidad de morar -(y no de *demorar*)- el secreto, la sombra, aceptando vivir de la inmaterialidad de la apariencia pura, hospedándonos en un "productivo vacío", dejando irradiar en todo la ilusión tal cual, la apariencia en todo su esplendor, podríamos formar, quizá, parte consciente de los enigmas de la imagen, fomentando, en este caso, la mejor de las cualidades con las que contaríamos para vestir, para revertir con cierto encanto erótico ese frío striptease de lo real, ante el que los *voyeurs* crédulos creen ver directamente en la imagen la piel de la verdad desnuda, teniendo tan sólo delante un aislado detalle hiperrealista.

Ya dijimos que intentos relativamente fracasados y triunfales se suceden en el combate con la realidad desde la clave de la apariencia material, idénticos a los que han dejado constancia en el enfrentamiento con la nada, el vacío, los

²⁷Véase, BAUDRILLARD, Jean, "*El crimen perfecto*", trad. O. María Rubio; en Rev. La Fundación N°9, otoño 1994; Dir. L. Garrido, Fundación Cultural Banesto, Madrid, 1994, (publicación editada con motivo de la presencia de J. Baudrillard en la Bienal de Venecia de 1993); pág.14.

abismos, el sinsentido...: alejándonos de la primera desembocamos en los segundos; es decir, ambos pueden ser la misma cosa. Pensamos que ambas vertientes han sido tratadas con la misma clave, esa que ha intentado desvelarlos mediante el abordaje a su constitución material, y ahora pertenecen a la misma constelación de un universo humano que se debate contra una realidad de aspecto casi exclusivamente formal.²⁸

Como exponíamos indirectamente, siempre se ha tendido a pensar que el sentido se escondía precisamente detrás de las imágenes, aprovechando las mismas para velarse, para ocultarse sin evidencias: "los iconolatrás (adoradores de imágenes) eran gente sutil que pretendían representar a Dios para su mayor gloria, pero que, simulando a Dios en las imágenes, encubrían por ello mismo el problema de su existencia. Cada imagen era un pretexto para no plantearse el problema de la existencia de Dios [...] El problema de la existencia o inexistencia de Dios se había resuelto por medio de la simulación. Lo mismo hacemos nosotros con el problema de la verdad, o de la ilusión fundamental de este mundo: lo hemos resuelto por medio de la simulación técnica, y por la profusión de imágenes en las que no hay nada que ver."²⁹ (Más que una constatación de hechos esta cita supone simultáneamente una advertencia: se presenta como una frase de alerta ante el hecho de que se intente mantener avalada sistemáticamente, por parte de algunos artistas, la creación de imágenes con el planteamiento descrito.)

Con el agravante de que nuestra labor artística, consciente o inconscientemente, más que nunca en el presente, parece haber sucumbido a una *praxis* en la que es la función del signo la que hace desaparecer la realidad de la imagen y no ya,

²⁸"La imagen ya no puede imaginar lo real porque ella es lo real. Ya no puede soñarlo, porque es la realidad virtual" [...] "Es como si las cosas se hubieran tragado su espejo y hubieran devenido ellas mismas transparentes, presentes por completo en sí mismas, a plena luz, en tiempo real, en una transcripción despiadada" [...] "La realidad ha sido expulsada de la realidad, y nos ha dejado en una hiperrealidad vacía de sentido." [Cfr., BAUDRILLARD, Jean, "*El crimen perfecto*", trad. O. María Rubio; Rev. *La Fundación* N°9, otoño 1994, Dir. L. Garrido. Fundación Cultural Banesto, Madrid, 1994, (publicación editada con motivo de la presencia de J. Baudrillard en la Bienal de Venecia de 1993); pág.13].

²⁹BAUDRILLARD, Jean, "*El crimen perfecto*", op. cit., pág.14.

como decíamos, la existencia de posibles sentidos detrás de ella, además de tender a enmascarar esa desaparición. Ninguna situación se presenta más apropiada para las manifestaciones de este arte del enmascaramiento que la actual, en la que sus imágenes no son contempladas, sino solamente visualmente absorbidas y circulan sin dejar rastros en el pensamiento. Desde aquí, desde esta situación del arte, es difícil, ya no sólo rozar el laberinto de lo que pudo esconderse de la realidad en él, sino incluso lo que pudiera reconquistarse de ella como apariencia.

Quedamos encerrados en una espiral imposible, que ha terminado dibujándose, y cuyo principio y fin coinciden: el discurso que mejor solucionaría, que mejor nos serviría para darnos cuenta de esta compleja situación, sería aquel, o bien, que no considerase como referente a dicha realidad problematizada, o bien, aquel que no pretende decir nada porque su intención se lo impide, aquel que presenta la realidad mediante el Silencio.³⁰ Si traducimos el sentido de estas últimas alternativas en su aplicación al arte, la solución obtenida es concebir la ampliación de los conceptos y crearles nuevas imágenes, o crear "objetos de arte puros", objetos de la pura invención: el arte ensayaré con la situación analógica en la que su "lenguaje" ya no es efectivo, ya no es un lenguaje, -hecho que, como decimos, se relacionaría con la crisis del llamado *Pensamiento Negativo*-; un "lenguaje", un acto expresivo (el del arte) que deja de ser concebido como herramienta interpretativa o mediática para con lo real y que, sin embargo, posee en sí, abiertas, todas las alternativas concebibles que partan de dejar de considerar a dicho lenguaje como base de re-presentación, así como la posibilidad de efectuar, en él mismo, todas las resoluciones imaginables que

³⁰HOFMANNSTHAL, H. von, *Carta de Lord Chandos*, trad. J. Quetglas; Idi. Colección de Arquitectura.2. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1982: Hofmannsthal declarará la exigencia de una nueva lengua en la cual las cosas mudas puedan hablar, pero renunciando a esta lengua, limitándose, como el primer Wittgenstein, a exhibir su silencio, a proponer el documento extremo del enmudecimiento: ["Ya no escribiré ningún libro, ni en inglés ni en latín, porque la lengua en la cual me sería dado no sólo escribir, sino también incluso pensar, no es el latín ni el inglés, ni el italiano o el español, sino una lengua de la cual ni una sola palabra me es conocida, una lengua en la que me hablan las cosas mudas, y en la cual quizás un día, en la tumba, tendré que responder ante un juez desconocido." (Ibíd., pág.38).]

podieran plantear la superación o el cambio de estos hechos.³¹ (La descripción de este punto ofrece, como es obvio, el panorama que se iniciará con las vanguardias artísticas.)

Estos aspectos suponen para nosotros el punto más importante, el eje de todos los planteamientos que aquí se desarrollen, pues un "objeto de arte puro", "un lenguaje o un acto sin mensajes añadidos", una pura creación sin ser proyección de la realidad, sin premeditar apariencia o ilusión de los objetos reales, - constituidos todos los ejemplos enunciados como una realidad que nos interesa-, no son precisamente Nada: son objetos ("obras"), imágenes, palabras, actos que nos obsesionan por su inmanencia, por su presencia inmaterial, casi espiritual, por sus mensajes desconcertantes.

El enigma, lo que no posee expresión, solución o interpretación es ahora el fondo substancial que queda acogido en nuestra necesidad y voluntad "materializadora", creadora de imágenes. El verdadero problema de la imagen en el arte se recupera, vuelve a estar situado en los confines más precisos de nuestros propios límites, es atención a nuestro propio vacío; se nos facilita de

³¹En este punto volvemos a citar el ejemplo del "grupo de Viena", valiéndonos interesadamente de sus planteamientos para probar, a modo de ejemplo, las formas que adoptaron en la Historia de Arte y en la evolución de la Cultura las posibilidades artísticas que proponemos y hemos descrito, tratándose dichas propuestas de proyectos reales que se efectuaron, de una manera u otra, en el pasado. Los autores del "grupo de Viena", a los que nos referimos propusieron: "no hablar de literatura ni de poesía, -(en nuestro caso de Arte)-, sino de "acto poético". Artmann, en el año 1953, definió con toda precisión en qué debía consistir este "acto": -lo resumimos del siguiente modo-, el "acto poético" rechaza toda "producción de segunda mano"; es decir, el "acto poético" es en sí mismo un fin, no lleva a nada, no representa nada, no señala a nada que esté más allá de él; el "acto poético" renuncia a todo reconocimiento y a toda crítica; no tiene aspiración alguna a la publicidad; aunque el "acto poético" no busca público alguno, no por ello hay que pensar en que cualquier persona sea capaz de un acto de este tipo; todo lo contrario, se trata de una creación muy especial para la que es necesario un poeta; el "acto poético" es la "pose" en su forma más noble, desprovista de toda vanidad y a la vez de toda humildad; está excluido de todo comercio artístico, pues no tiene ningún valor material y por tanto no se puede prostituir; el "acto poético" es de las pocas riquezas que podemos llevar en nuestra memoria: nuestra memoria almacena muchos recuerdos, todos ellos tienen que ver con la realidad estructurada por el lenguaje. Pues bien, a todos ellos hay que echarlos por la borda, y quedarnos sólo con esta creación "marginal" que es el "acto poético" [Cfr., BARJAU, Eustaquio, "El "grupo de Viena". La nueva relación del autor con la lengua", en Rev. Creación, N° 12 (especial monográfico), octubre 1994; pág.25].

nuevo la labor de empeñarnos en trazar la filigrana de esos vacíos, de esa zona de oscuridad, de llenarla a voluntad, dependiendo, eso sí, del grado de intromisión o iniciación que consigamos efectuar dentro de las reglas de la indiferencia de dichos misterios.³²

El arte no aporta claridad, ni definiciones de ningún tipo, aunque sí íntimas "iluminaciones". Con el arte la realidad se despliega, se abre bajo múltiples formas. Las lecciones morales y los discursos clarificadores no son su objetivo directo. Parece ser que le interesan más los interrogantes que las respuestas, las alusiones que las denominaciones, los actos de elevado poder de encarnación y de revelación, todos los instrumentos y recursos que facilitaran las acciones dirigidas a percibir la complejidad de los sucesos.

Muchas de las imágenes del arte moderno no reproducen absolutamente nada, sólo se muestran a sí mismas, tampoco sustituyen a nada, ni representan nada, sino que tan sólo son ellas mismas, es decir, el conjunto de sus elementos particulares. En muchas de ellas la luz es luz de forma literal, la piedra es piedra y el lienzo es lienzo. Estos elementos aparecen dispuestos para cuestionar el propio concepto de "imagen" así como para redefinirlo parcialmente: la imagen deja de ser *representación* para ser *forma*.³³

³²"La identificación del mundo es inútil. Hay que apoderarse de las cosas en su sueño, o en cualquier otra coyuntura en la que estén ausentes de sí mismas. Como en *Les Belles Endormies* de Kawabata, en la que los ancianos pasan la noche junto al cuerpo dormido de esas mujeres, locos de deseo, pero sin tocarlas, y se eclipsan antes de que despierten. Ellos también están tumbados junto a un objeto que no lo es, y cuya indiferencia total, en el sueño, aguza el sentido erótico. Pero lo más enigmático en la novela de Kawabata, y que hace de ella una ironía maravillosa, es que nada, hasta el final del relato, permite saber si ellas duermen verdaderamente o si no gozan maliciosamente, desde el fondo de su sueño simulado, de su seducción y de su propio deseo en suspenso". [Cfr., BAUDRILLARD, Jean, "*El crimen perfecto*", op. cit., pág.15].

³³Sólo el abandono de la representación dio lugar a la absolutización de los elementos singulares: -por ejemplo-, la pintura de finales del siglo XIX inicia un análisis de la luz y el color, de la línea y el plano bajo el aspecto de la visión y de la sensación y al dictado de una representación que es pensamiento y conocimiento. Sólo después, en el siglo XX, fueron objeto de estudio los elementos que se habían obtenido de aquel análisis: el análisis del color por parte de los postimpresionistas hace que el color obtenga un valor propio. El trazo singular de color no es ya sólo sentido como parte
(continúa...)

Y sin embargo, las diferentes formas en las que ha podido aparecer en el pasado y en el presente del arte la propuesta de centrar las esperanzas en el acto creativo, nos viene enfrentando, también, a su incapacidad, a la constatación de una cierta impotencia y al hecho real de que, por el momento, el arte no consigue del todo la *mediación* esperada o la definitiva localización de los elementos de los que debe componerse "algo" para que podamos hablar de una imagen artística. Es así como hoy en día verificamos en el arte, en su acontecer, en el de los artistas, una manifestación y expresión constantes de lo indecible, y la imperiosa necesidad, al mismo tiempo, de seguir intentándolo: encauzada, quizá, la potencia creativa no ya en una fértil realización de formas que expresaran los misterios y deseos más profundos de la existencia, sino en la invención de métodos para transgredir el pensamiento y el lenguaje e intentar convertirlo en experiencia, en acto creativo. En cualquier caso actos y experiencias probablemente imposibles de vivenciarse sino fuese a través del arte.

Desde aquí intentamos atisbar, dando un rodeo, una serie de consecuencias importantes en el problema de la existencia del artista en la modernidad, quizá siendo atrapados en nuestro discurso por ellas. Dichas consecuencias son para nosotros, por un lado, la tendencia moderna a disimular el vacío interior, por otro, la debilidad de los valores sobre los que se sustenta la existencia. Ambos aspectos se hallan encubiertos y fomentados por una equívoca *apariencia* exterior, formada en el presente mediante la simple acumulación formal de fragmentos y plantillas, superpuestos y tomados de los más heterogéneos universos culturales.³⁴

³³(...continuación)

integrante de la superficie que delimita el objeto, sino también como mancha independiente que se une o separa de otras manchas en el ojo del espectador. Y si la mancha de color es autónoma como color, también llegará a ser autónoma como mancha, como cuerpo, como forma. La absolutización del color no sólo fortalecerá su presencia, sino también posibilidades posteriores de sustitución o renuncia total a él.

³⁴En el comienzo de *¡Que revienten los artistas!* Caronte se manifiesta como un prestidigitador que cambia de oficio, "aunque siempre le quede un gesto de carcelero y un rictus de complicidad con la muerte." [KANTOR, T., "Guía del espectador de *¡Que revienten los artistas!*", en *Cuadernos de EL PÚBLICO*, N°11, Madrid, Febrero 1986; pág.59.]

Encubrir los vacíos interiores o exteriores del hombre nos está llevando, tal vez, a una disolución en el anonimato de la masa.

Las soluciones dadas por el artista para evitar una disolución en la "masa" homogénea, han pasado, entre otras, por elevar a categoría *lo múltiple*, acentuando una situación de esperanza puesta en lo multidisciplinar, lo multicultural, lo multirracial, la diferencia lingüística, lo pluricentral, la polisemia y lo multimedial, como garantía de un conocimiento como multiplicidad, de una verdad no parcial que pueda manifestar su opuesto.

Sin embargo, este efecto creemos que debe pasar por una visión crítica lo más ecuánime posible, ya que se desvela en esta idea un aspecto sobre el que parece necesario reflexionar pausadamente: si nos encaminamos a ser multitud diferenciada entre las multitudes, esto puede contribuir únicamente a la reafirmación de una sociedad de masas altamente matizada. Llenando la amorfidad masificada con una interpretación "occidental" de otras culturas y lenguajes como vacíos diferenciados, no se soluciona el elevado grado de dureza de las condiciones de vida y existencia del individuo moderno, sólo se obtiene una imagen descriptiva del vacío más compleja.

Llenar el vacío del hombre de la sociedad y de la cultura "avanzadas", con las visiones de otras sociedades y culturas en grados diferentes de evolución, en una convivencia más o menos tolerante y pacífica, pero con una actitud de "asimilación interesada", no creemos que sea lo más ventajoso.

Para superar la tendencia a la situación anteriormente descrita, habría que tener en cuenta que los Fundamentalismos, como posición antagónica extrema, representan el axioma "universal" de la Razón del sujeto etnocéntrico, es decir, la idea que este tiene de la importancia de la razón práctica. El diálogo, su diálogo racional persigue "la persuasión hacia la conversión del infiel", primando, evidentemente, el *Logos* de la identidad. Un utilitarismo que pretende reducir el "conflicto de los valores", la "inquietante pluralidad", a un absurdo

lógico.

La tradición cultural europea comete un tremendo error al considerar el "conflicto de los valores", es decir, al considerar a otras culturas como patologías que deben ser convertidas en "positividades". La tradición cultural y de pensamiento europeo, debería aceptar y ser coherente con la idea de que "el conflicto de los valores" significa y es para esa visión cultura europea, que defiende a toda costa la democracia universal, el colapso de la Lógica, el deficit de la racionalidad cientifista que viene dominando el pensamiento y a la propia civilización europea.

Una "asimilación interesada" en los tonos descritos, desembocaría, de nuevo, en una multitud de multitudes que contribuye a seguir siendo organizada como masa. Una multitud de multitudes que sólo puede seguir siendo aquello que ve (Vacío), sólo aquello que come (Vacío).

Su actuación quirúrgica no tiene ningún sentido, primero desde la propia idea de "democracia universal", y menos si no olvidásemos que no necesitamos obligatoriamente un orden Lógico. La subversión, así pues, en este caso no supone ataque alguno. Vuelve a encarnar, también en este caso, una "potencia" que supera límites.

"El otro", el extranjero, supone un escollo para la configuración de la sociedad actual, ya que su inclusión en ella se realiza bajo las premisas descritas. Dicha sociedad se enfrenta con la inconmensurabilidad de las diferentes culturas y sus individuos. La visión de esta situación desde el arte, nos hace suponer que los universos simbólicos también separan, pueden ser refracciones en otros mundos simbólicos.

En cualquier caso la más intensa y aceptada sospecha se basa en una visión,

desde el arte, de la existencia moderna en forma de un cierto *heroísmo*³⁵, incluso cuando de lo que se habla es de "observar", pues el enfrentamiento consciente con la situación del hombre, con nuestra propia situación, requiere, desde nuestro punto de vista, un grado elevado de aceptación de los riesgos y de las responsabilidades; por ejemplo: las nuevas tecnologías pueden acumularse al espectro de los mecanismos de control e ingeniería social, pero utilizadas como nuevos modos de producción estética también pueden estar creando un tipo de sensibilidad diferente, nuevas cimas emocionales, intelectuales y espirituales. Creemos que si se trata de desarrollar el sentido que se esconde en los lenguajes y actitudes multiculturales, multidisciplinarios, son también los nuevos lenguajes específicos los que deberían tenerse en cuenta, y no sólo aquellos "agotados" que claman ahora por una relación con lenguajes de otras culturas, de otras disciplinas, que venían siendo, hasta el momento, desechados.

En otras palabras, no será posible establecer los valores atisbados de lo multidisciplinar, de lo multicultural, de lo polisémico que el pensamiento "avanzado" propone como solución, sino es construyendo con elementos, -todos nuevos-, la novedad de dicha idea, sin esperar a ser únicamente complementada pasivamente por diferencias antes no tenidas en cuenta o, como decimos, desechadas en su momento, aunque no negamos que esto pueda suponer también algo positivo.

La obra de arte ha perdido influencia, al ser casi absolutamente asimilada, en muchas áreas de la sociedad y de la vida cotidiana. Exagerando mínimamente, dicha influencia ha sido transferida a un producto estético nuevo, cuya naturaleza radica en la estilización y formalización de la existencia. Por otro lado, surgen una serie de procesos creativos mediales (el video, las animaciones por ordenador, los sistemas multimedia, los hologramas, etc...) que dan como

³⁵"El espectáculo de la vida elegante y de los millares de existencias que circulan en los subterráneos de una gran ciudad -criminales y prostitutas-, la Gaceta de los Tribunales y El Monitor, nos prueban que nosotros no tenemos más que abrir los ojos para conocer nuestro heroísmo." [BAUDELAIRE, Ch., "*El heroísmo de la vida moderna*", en *Curiosidades estéticas*, trad. L. Varela, Ed. Júcar, Madrid, 1988; pág.142.]

resultado una "obra medial" cuyo carácter es básicamente inmaterial y virtual, pues tan sólo existe como programa o estructura informativa almacenada óptica o electrónicamente con la posibilidad de ser actualizada en todo momento. Este tipo de "obras", por otro lado, establecen una distancia con el creador-operador del proceso de producción al concederle tan sólo el estatus de observador de su propia creación. Y lo que es más importante, al final del proceso comunicativo que se establece con la "obra" mediante el equipo tecnológico utilizado, el resultado final de la misma es capaz de cambiar drásticamente la percepción de la realidad del que mira, al disolver las diferencias entre lo representado y la realidad vivida por el individuo. La realidad se representa a sí misma como apariencia de un mundo que se transforma por obra de los medios.

El llamado "conflicto de valores" no sólo se da en las culturas "desarrolladas", sino también dentro de cada uno de nosotros. El conflicto esencial se da entre el yo y el Yo: imagen básica, creemos, para comprender y reafirmar el diálogo a costa de cualquier esfuerzo; es decir, la imagen que ayudaría a reflexionar sobre la obsesión de la identidad.

Nunca un "Totum", pues este siempre suele acabar en "Totem". Como dijera M. Blanchot: "Quien profundiza el verso debe renunciar a todo ídolo, debe romper con todo, no tener la verdad por horizonte ni el futuro por morada, porque de ningún modo tiene derecho a la esperanza; al contrario, debe desaparecer."³⁶

* * *

³⁶Cfr., CORTÉS, José Miguel G., "El espacio simbólico del arte", en *Los 90: Cambio de marcha en el arte español*, Galería Juana Mordó, autores y artistas (Jornadas de Debate, del 13 al 15 de febrero de 1993. ARCO 93.); Edi. Signo Impresores, Madrid, 1994; pág.60.

*** La paradoja de la Apariencia moderna: la realidad es imagen ***

La apuesta que establecemos ahora es más bien un desafío al que nosotros mismos nos enfrentamos, para comprobar hasta que punto es posible la defensa de un presentimiento de *ilusión universal*³⁷, hasta que punto quitar la *ilusión* petrifica la mirada, incluyendo y seleccionando en el desafío, y para este trabajo, algunos hábitos, pasiones, formas vivenciales en general de nuestra existencia, y en concreto de nuestra vida cotidiana, sin que todo esto, no obstante, pierda o vea alterado su movimiento natural³⁸: en la idea de que como artistas podamos habernos hecho invisibles para los demás y para nosotros mismos, de que no existamos más que para ser motivo de contemplación propia³⁹, de que estemos definitivamente ocultos a nosotros mismos como lo está la realidad y

³⁷Véase, BAUDRILLARD, Jean, *Las estrategias fatales*, trad. J. Jordá; Edi. Anagrama, Barcelona, 1991; pags.172-178. ["El ilusionista, sobresaliente en su arte, sueña con realizar la obra maestra: hacer desaparecer a los ojos de todos la mujer que le acompaña en el escenario. Escamotear el conejo, el pañuelo, el bolsillo, nada más fácil, pero hacer desaparecer a esta mujer es algo que nunca ha ocurrido, y sueña con realizarlo. Ahora bien, una noche, en el transcurso del espectáculo, toda la sala estalla en aplausos: la mujer ha desaparecido." [...] "*Nada se opone fundamentalmente a que la mujer desaparezca*, y el secreto del ilusionista está ahí: todas las cosas reales están dispuestas, inmediatamente dispuestas, para desaparecer, podría decirse que no esperan otra cosa." (Ibíd., págs.177-178.) [...] "De acuerdo con un orden lineal y voluntario, la mujer nunca puede desaparecer, ... sólo puede hacerlo a partir de un orden reversible, en el que todo el arte está en situarse." (Ibíd., pag.179)].

³⁸"Los que no son sensibles a la ilusión del sentimiento amoroso, hasta el grado de irrealidad y de juego, de malicia y de espiritualidad irónica del lenguaje amoroso, esos ni siquiera son capaces de amar en efecto." [Cfr., BAUDRILLARD, Jean, "*El crimen perfecto*", trad. O. María Rubio, en Rev. *La Fundación* N°9, otoño 1994; Dir. L. Garrido. Fundación Cultural Banesto, Madrid, 1994, (publicación editada con motivo de la presencia de J. Baudrillard en la Bienal de Venecia de 1993); pág.15].

³⁹"Mirarnos mirar": ese devenir del artista y del observador de arte como objeto de la mirada, ese mirar al que mira en un juego de reflexiones y filtros espectaculares. [De entre las obras que nos acercaron a esta idea ya expusimos como ejemplo "*Étant Donnés*" de M. Duchamp. Queremos aportar, dentro del mismo tipo de ejemplo, la obra de Idroj Sanicne: -esculturas de madera y materiales sintéticos que incorporan mirillas de cristal-. Obras presentadas en la Bienal de Barcelona de 1989. Otro ejemplo: la visión del que se mira a sí mismo mirando, llevada a sus últimas consecuencias en la visión sintética de la percepción asistida por ordenador, que está dando lugar a una disciplina inédita: la "*Visiónica*", ese desdoblamiento del punto de vista, en el del sujeto vivo y el del mundo inorgánico de la máquina].

dado que su orden puede depender en gran medida de nuestro orden *privado*, quisiéramos identificarnos en nuestros secretos, de la misma forma que lo intentamos denodadamente con lo real.

Hemos mencionado en el título de este subcapítulo el término paradoja porque creemos que la batalla con lo aparente es, en gran medida, el desencadenante de los conflictos que padecen hoy casi todos los artistas: desde los que luchan con las apariencias al modo tradicional según la sentencia popular que dice que "las apariencias engañan", sentencia de evidente raíz platónica, hasta los que lo hacen pero para engañar la realidad suplantándola con lo aparente, -siendo este último el horizonte donde se situaría el tipo de artista que nos compete-. En este contexto el extraordinario salto cualitativo del segundo caso es evidente, supone afrontar el desafío de suplantarse a la realidad y constituye el testimonio preliminar del formalismo contemporáneo.

Que "las apariencias engañan" es algo que sufren todos aquellos que creen reconocer el arte encarnado en la realidad, siendo la realidad misma quién, a la postre, se encargará de mostrarles el límite de sus ilusiones. A partir de aquí, la única posibilidad que queda vacante es la de no desear creer en otra realidad que la del propio arte, en la realidad que muestra en sus imágenes. Y es en este argumento donde surge la insuperable paradoja.

La apuesta por un arte al que sacrificar la vida no reconociendo otras pasiones, es un proceso trágicamente irreversible: cuando el artista se percató de que su obra no es inmediatamente comprendida, significa para él que no se ha impuesto a la realidad, que no la sustituye del todo. Por otro lado, tamaña exigencia, que nosotros calificamos de sobrehumana, es considerada "objetivamente" por otros como una locura, incluso una curiosa mezcla de hipocondría e histeria. Sea como sea, la vida como obra maestra si llegase a ser realizada dejaría de ser la obra de un loco para convertirse, -una vez idealmente terminada y siempre, creemos, incomprendida-, en un motivo de una perplejidad eventualmente, por insoportable, enloquecedora. En definitiva, aunque no faltasen "razones" artísticas para este sacrificio, ponerlas en práctica con la más absoluta y radical

de las coherencias, es lo que hace parecer a este tipo de artista un loco; es decir, para nosotros su locura, en todo caso, radica en lo absoluto de su planteamiento y método, en su intransigentemente exagerada determinación artística. Una locura que quizá queda mejor denominada según la definición que formuló Chesterton.⁴⁰

Reales o imaginarios, llegaron a nosotros los proyectos de algunos artistas y escritores contemporáneos que padecieron esta alienación de creer que no merecía la pena vivir sin realizar(se) (en) su obra, ya que, como es obvio, implicaba tanto no poder llevarla a cabo del todo como, en el caso de conseguirlo, su incomprensión.⁴¹ En dichos textos, además, se hallaba implícito el tema del suicidio, no sólo como realidad tangible en la época contemporánea, sino también como "estadística" moderna, signo de modernidad, entendiéndolo de la forma que lo hizo W. Benjamin, que llamó al suicidio "pasión heroica" o "la conquista de lo moderno en el ámbito de las pasiones."⁴²

Nuestras conclusiones al respecto versarán sobre el inestimable protagonismo de la duda entre la elección del vértigo descrito y la indagación de aquellas facetas del arte que puedan servir para superar la tremenda paradoja heredada. Eso sí, encontrándonos sumergidos sin temor en el "abismo" del arte, partimos de una resolución en la que no se halla dicha duda: un artista no quiere ser nada más que artista.

Se podría comenzar por volver a mirar directamente nuestro propio rostro y

⁴⁰"Ciertamente, nada hay tan equivocado como la frase hecha con que se designa la locura: la pérdida de la razón. No; loco no es el que ha perdido la razón, sino el que lo ha perdido todo, todo menos la razón." [CHESTERTON, G. K., *Ortodoxia*, trad. A. Reyes; Edi. Planeta, Barcelona, 1962; pág.26].

⁴¹Véase, BALZAC, H., "*De los artistas*", en *Obras completas*, t.VI, trad. R. Cansinos Assens; Edi. Aguilar, Madrid, 1971; págs.780-781.

⁴²BENJAMIN, W., "*Un poeta en el esplendor del capitalismo*", en *Iluminaciones/2* (Baudelaire), trad. J. Aguirre; Edi. Taurus, Madrid, 1972; pág.93.

descubrir algún secreto o la ausencia de los mismos, y así poder llegar a identificar en el rostro de la realidad alguno de los suyos, ya que es probable que inevitablemente ella guarde, entre ellos, alguno nuestro. Dependiendo de los resultados de tan "oscura" tarea, elegir conscientemente la mejor de las apariencias para hacerlos aparecer o desaparecer, desvelarlos o guardarlos.

Todas las cosas y, en el caso de esta investigación, la propia existencia del artista, las soluciones y "formas" conscientes que da a su vida, a los porqués íntimos de su estructuras, pueden ofrecernos y ser mirados así "sin esperanza" de ser otra cosa que la *ilusión* de sí mismas. Y para nosotros está bien así, pues felizmente, -con la carta del arte guardada en la manga-, sabemos que nada nos aparece nunca en tiempo real, en forma absolutamente taxativa, incluidas las estrellas en el cielo nocturno. En definitiva explorar con o sin riesgos, desde el arte, los modos de aprovechar todos los aspectos que pudiera facilitar este planteamiento que considera la propia vida y la realidad una *ilusión*, un modo de ausencia, de irrealdad, de no-inmediatez de las cosas, y que -así queremos creerlo- está ahí para proyectar en ella resoluciones creativas, emancipadoras o simplemente bellas -(cuanto más se exija en cada nivel y en su respectiva calidad mejor)-. Felizmente saber, también, que lo creado puede ser una perfecta ilusión, pero casi nunca es, perfecta.

De momento partiremos de la opinión de que para intentar asegurar delante de cada imagen el acierto de una ilusión cada vez más perfecta, incluso de una apariencia que sea medida acertada de la dimensión que buscamos entre los objetos de la creación artística y los objetos reales, es quizá necesario restar, quitar, desviar, sutillar, aligerar⁴³. El mismo Baudrillard nos aporta un acertado ejemplo: en la Ópera de Pekín con un simple movimiento de sus cuerpos, un anciano y una joven vivifican la extensión de un río; en una escena de un duelo, dos cuerpos moviéndose muy cerca uno del otro sin tocarse hacen

⁴³Véase, BAUDRILLARD, Jean, *Las estrategias fatales*, trad. J. Jordá; Edi. Anagrama. Colección Argumentos, Barcelona, 1991; pág.189-193. [Pueden hallarse referencias al mismo ejemplo en, "*El crimen perfecto*", en Rev. *La Fundación*, N°9, otoño 1994, trad. O. María Rubio. Fundación Cultural Banesto, dir. L. Garrido, (publicación editada con motivo de la presencia de Jean Baudrillard en la Bienal de Venecia de 1993); pág.13].

que se palpe físicamente la oscuridad en la que se libra el combate. La ilusión es total e intensa, un éxtasis que aumenta la mera contemplación estética, precisamente porque se ha suprimido toda presencia realista de la noche o del río, sólo los cuerpos se hacen cargo de la ilusión teatral. -Y añade resumidamente-, hoy en día, la puesta en escena presentaría litros de agua sobre el escenario o se rodaría el duelo en la oscuridad con rayos infrarrojos.

Si se intenta quitar la máscara a los actores mientras están en escena, y se muestra a los espectadores su verdadero rostro ¿se estropearía la función?. Surgiría, de repente, una nueva situación, de modo que la que hacía de mujer, sería hombre, el joven, de repente viejo; el rey hacía de dama y el que hacía de Dios se mostraría como un hombrecillo. "Quitar la ilusión es dar al traste con el drama. La misma ficción y el maquillaje es lo que atrae las miradas de los espectadores."⁴⁴

En definitiva, si tenemos que apostar por algo, nos arriesgamos a hacerlo por la defensa del valor de la *ilusión*, de las más extremadas apariencias, de la invención, de su belleza y por la fuerza de conocimiento real que de ella se desprende⁴⁵. Su repercusión o influencia en las esencias que sobre la existencia humana pudieran irradiar, es algo que trataremos indirectamente.

⁴⁴ERASMO De Rotterdam, *Elogio de la locura*, trad. P. Rodríguez Santidrián; Edi. Altaya, Barcelona, 1993; pág.45.

⁴⁵"Otra historia: la de Paracelso. Un estudiante acude a visitarle, quiere que Paracelso sea su maestro y le enseñe sus poderes. Pero pretende de él una prueba inmediata. Paracelso se muestra reticente. El otro insiste, arroja la rosa que lleva en la mano al fuego y desafía al maestro que la haga reaparecer. Paracelso se niega, dice que no puede. El estudiante, decepcionado y airado, se va. Entonces Paracelso se agacha encima de la chimenea, pronuncia una palabra, y la rosa resucita." [...] "La narración de Borges tiene de impenetrable que, ... resulta casi imposible saber al final si Paracelso tiene realmente el poder de resucitar la rosa con una palabra, o si en el fondo intenta simplemente hacerlo y, por milagro o por azar, "funciona", siendo él el primer sorprendido." [Cfr., BAUDRILLARD, Jean, *Las estrategias fatales*, trad. J. Jordá; Edi. Anagrama. Colección Argumentos, Barcelona, 1991; págs.177-178].

* * *

* *La Época Moderna: una conciencia progresiva* *

El *Pensamiento Negativo*, como rasgo de lo moderno, también establece la ruptura del poder de la analogía, de su orden metafísico, y por tanto supone el comienzo del reino de la subjetividad, -el tema de la analogía y de la "subjetividad soberana" se desarrollan como capítulos aparte en esta investigación-. El hombre moderno entra en escena, habiendo desalojado a la divinidad se enfrenta a la no significación del mundo. "Doble imperfección: las palabras han dejado de representar la realidad de las cosas, poniendo en duda la validez de las imágenes que del mundo se tenían, y las cosas se han vuelto opacas, mudas. El hombre debe dar la cara a una realidad cerrada sobre sí misma, incomunicada e incomunicable. La negación de la no significación del mundo, su transformación en sentido, es la historia de la edad moderna. Esa historia también podría llamarse como una novela de caballería: *Las hazañas de la subjetividad o la conquista del mundo por la negación del mundo.*"⁴⁶

Es la nuestra, una visión relativamente optimista y que precisamente, como elección intencionada para hablar sobre arte, se apresta a enfocar, a contemplar y *habitar los abismos*: estimamos que en el mundo moderno el hombre descubre de repente la posesión de una mirada que percibe mejor "las sombras"; la

⁴⁶PAZ, Octavio, *El signo y el garabato*; Edi. Seix Barral, Barcelona, 1991; pág.24. [Véase, además, una de las obras literarias más significativas sobre el tema: HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Carta de Lord Chandos*, trad. J. Quetglas; Colección de Arquitectura 2. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1982.]

certeza, es ahora, la de encontrarse con una indescifrable realidad que conforma su pensamiento.

El futuro de la autorreflexión artística y de la propia estética como disciplina, incluso el de la obra de arte, -centros activos del pensamiento creativo en las artes-, se ve, desde entonces (últimos decenios del siglo XIX), seriamente transformado y en el presente, para nosotros, quizá "fértilmente" matizado.

La reflexión radical sobre el lenguaje, inaugurada por Nietzsche, Mallarmé y consumada en la Viena de Wittgenstein, aflora con violencia desde primeros del siglo XX en los dominios de la teoría estética.⁴⁷

Habiendo recalado aquí, se procurará, dado el indicio encontrado, dejar al descubierto, en el interior del *pensamiento negativo* que era propuesto, a veces, incluso como desdeñoso mutismo frente a la pluralidad del mundo que violenta desde todas las direcciones⁴⁸, una "tradición" de métodos creativos que han hecho de esta misma pluralidad y de las respuestas que le dieron los artistas, -incluido el silencio-, la razón de su proceder.

Implicándonos en el esfuerzo de considerar estas modalidades pesimistas o críticas como otras formas de entrar en una relación cognoscitiva con lo real, con "un pensar de otro modo": las cosas se han vuelto mudas, no pueden hablar porque han sido acalladas dentro de las reglas de un lenguaje, aquel de la

⁴⁷En literatura las huellas de estas reflexiones y, sobre todo, las del trabajo del "grupo de Viena" se extienden hasta la década de los 60, años en los que se funda el "grupo de Graz". De él salió, y en él se dio a conocer, Peter Handke: el autor austriaco buscará también la destrucción de las viejas formas lingüísticas, perceptivas y conductuales y querrá encontrar un nuevo lenguaje y una nueva forma de vivir y ver el mundo.

⁴⁸Véase HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Carta de Lord Chandos*, trad. J. Quetglas; Colección de Arquitectura. 2, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1982.

racionalidad clásica, que ya no puede comprender lo que de *nuevo* emerge sobre la escena histórica -necesidades, sujetos, instancias-, es decir, su limitación no alcanza a ordenar los *nuevos* conflictos histórico-sociales que a su vez producen nuevos conflictos y exigen de nuevos órdenes, de nuevas palabras, de nuevas formas. Como decimos, un lenguaje nuevo que no sólo permita *expresar*, sino también *pensar*, superar lo que históricamente se había presentado como impensado, y en consecuencia, de alguna manera, como *impensable*.

Es esta misma complejidad, que inauguraron los últimos años del s. XIX dando paso a las vanguardias históricas y a períodos sucesivos, la que se constituye en punto de partida para la reflexión estética en la modernidad. Interesa una perspectiva que acoja la idea de complejidad que rige los hechos y orienta su configuración actual; una *intención*, que se constituye como potencia generadora, renovadora y creativa, surgida ante la aparición de un horizonte de metas inaprehensibles; un *no ceder ni un instante*, -sino es ante el "instante de la contemplación estética"-, en la reducción del significado encontrado o creado a simple-dato.

Nuestra época, "meta inalcanzable" saturada de interpretaciones de sí misma: producción infinita de discursos, de fragmentos, asumidos minuciosamente, que indagan con insistencia sobre las causas de una supuesta identidad perdida y así, cada vez, con más posibilidades de ser precisada de nuevo.

Algunas "contestaciones", pues, a ese preliminar sentido de luto y de pérdida, a esa mefistofélica actitud que prefiere las pesimistas consecuencias de aceptar *la decadencia* de nuestra época, la supuesta desaparición y ausencia de significados en un universo presidido por una nueva complejidad de contenidos, rechazando la incertidumbre.

Si la estructura lógica del discurso es rechazada, a partir de aquel período histórico, por no ofrecer garantías suficientes para alcanzar el sentido de las cosas y los acontecimientos, si esto acaece en un sistema tan estricto como el

lingüístico, la historia del arte nos muestra que también las artes y sus métodos de creación, como extrapolaciones metafóricas del lenguaje, comienzan a vertebrar valores no absorbidos por la articulación lógica del pensamiento, -de los que nunca habían carecido, pero que se acrecientan-, ofreciéndonos tendencias que desvelan nuevos conocimientos y nuevas formas de representación sobre la complejidad de la realidad.

Al tomar conciencia de la disolución de antiguos significados y, con ellos, de ciertas representaciones que venían significando al Arte, este se convierte en un haz de signos que se proyectan en un espacio vacío de significaciones. El Arte ya no teje la aparición de una presencia: el mismo se constituye como presencia.⁴⁹ El antiguo espacio habitado por re-presentaciones ahora representa la habitación de las ausencias. La relación misma entre el espectador y la obra, como se desprende de lo que venimos apuntando, sufre una inversión radical: la obra si alguna vez fue respuesta a las preguntas del espectador es, ahora, ella misma interrogación; una interrogación en la que, además, las formas sólo pueden evocar sin manifestarse del todo, salvo por omisión o alusión.

La consideración del valor de este tipo de razonamientos se basa, así mismo y de forma cimentadora, en el seguimiento de una perfilada visión de cambio, sustancial en los modos y finalidades que planteaban, para la vida y para la imagen global del mundo, el pensamiento de los "antiguos" con respecto al inicio de la época moderna: "El infantil mundo antiguo [...] es superior (al mundo moderno) en todo aquello en que se busque configuración cerrada, forma y limitación dada. Es satisfacción desde un punto limitado, mientras que (el mundo) moderno deja insatisfecho o allí donde aparece satisfecho consigo mismo

⁴⁹El Silencio es superado describiendo sus condiciones. Si ya no es posible hablar, se describirá esta imposibilidad que provocará el ponernos frente a las cosas mudas, evitando la anulación que supondría repelerlas. "La rosa es sin porqué, dijo Angelus Silesius; siglos después, Whistler declararía: El arte sucede." [BORGES, J. L., *Biblioteca personal* (Prólogo); Edi. Orbis. Hyspamérica, Barcelona, 1987; pág.3].

es vulgar."⁵⁰ De ahí la presencia de síntomas que originan ideas como la de la "vulgaridad" y "decadencia" cultural y vital de la burguesía en lo que será el tránsito a la consolidación de Lo Moderno; una burguesía asentada sobre las bases de una satisfacción consigo misma paralizante porque no captará la ilimitación de las posibilidades humanas que pudieran haber dejado abiertas sus propias actividades y propuestas.

Puede ser que desde Baudelaire, por seguir con el inicio tangible de denuncia contra lo burgués, el Arte piensa pero no habla, marcado por esa insuficiencia del lenguaje que venimos destacando: "la originalidad de Baudelaire no consiste únicamente en haber sido uno de los primeros en formular una estética del arte moderno; hay que agregar que nos propuso una estética de la desencarnación."⁵¹

Con estos comentarios conviene ir dejando esbozados algunos asuntos concernientes a la situación vital y social de los artistas en aquellos momentos específicos del inicio de la época moderna, a los cuales nos estamos refiriendo: un tipo de artista que, en un principio, lo encontramos como representante cualificado, plenamente integrado dentro de una especie de clan secular formado por los así llamados *intelectuales*. Clan tan idealmente glorificado desde la Revolución francesa como, poco después, materialmente desamparado, en lo que a los artistas plásticos se refiere. En unas pocas palabras: la exaltación a ultranza del principio *moderno* de libertad creadora le acarreará al artista pagar el alto

⁵⁰MARX, C., *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, 3 vols., trad. W. Roco; Edi. Siglo XXI, Madrid, 1972-1976; vol.I, págs.447-448. La última frase de esta cita expone claramente la variante acaecida en los planteamientos del mundo antiguo (el Pasado): a cambio de la posibilidad de un autodesarrollo infinito, el hombre moderno (comunista en la teoría marxista) abandonará sus esperanzas de "satisfacción", que exigen, -son palabras del autor-, "unas formas personales y sociales cerradas, limitadas, fijas." (Ibíd. pág.447-448.)

⁵¹PAZ, Octavio, "*Presencia y Presente: Baudelaire crítico de Arte*", en *El signo y el garabato*; Edi. Seix Barral, Barcelona, 1991; pág.37.

precio de caer en la más absoluta miseria.⁵² Los artistas, libres y pobres, o, más precisamente, pobres en proporción a libres, comienzan a formar parte de lo que también pasa a denominarse el grupo de los marginados sociales, cuya existencia se aleja premeditada y radicalmente de los modos de vida burgueses. Lanzados a formas de vida reconocidas como la bohemia, antítesis del espíritu burgués.

"No es fácil recitar ahora de memoria cual fue el nombre concreto de aquél primer pintor que decidió hacerse fuerte en el interior de una habitación, mientras parecía que se dedicaba a coleccionar raros objetos, recibía a los amigos (conocí a uno que incluso llegó a meter a toda la sociedad de su época en el estudio) o pintaba un cuadro de vez en cuando. También en este caso hemos perdido con el tiempo el nombre exacto del primer pintor moderno conocido."⁵³ [...] "Entre el Arte soberano ideal y el Comercio triunfador real, no vieron acomodo posible, y acogieron el advenimiento burgués con cólera y desesperación. Aislados en una oposición extrema, son, con todo, los testigos de una verdad profunda: verdad provocadora, comprobación de un divorcio y de una impotencia, que junio de 1848 (2ª República francesa) y diciembre de 1851 (Golpe de Estado de Napoleón III) habrían de confirmar de manera definitiva y más abrumadora, para la generación intelectual que los siguió."⁵⁴

⁵²En cierta manera se puede afirmar que los artistas serán víctimas de una cierta potencia incontrolada, víctimas de un nuevo furor poético que inaugurará el asentamiento del poder burgués y al que, parece ser, no serán capaces de domeñar, o, si se prefiere, víctimas, en fin, de un impulso creador que no aciertan a canalizar productivamente: cada paso nuevo que los artistas del momento darán, desde el primero, comienzan a introducirse más y más en lo desconocido, en lo inescrutable, en lo que nadie, salvo el que está dispuesto a adentrarse, es capaz de ver. Dejan de limitarse a imitar, dando paso a que realidad natural y realidad artística se confundan: tragedia de incompreensión.

⁵³VALLE GARAGORRI, A., "*Una habitación de la pintura*", texto del catálogo: Lorente, J., Galería Estampa, Madrid, 1991; comps. e impr. Hurtman, Madrid, 1991; pág.5.

⁵⁴BÉNICHOU, Paul, *La coronación del escritor, 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*; Edí. Fondo de Cultura Económica, México, 1981; págs.388-389. Véase, además, CALVO SERRALLER, F., *La novela del artista*; Edí. Mondadori, Madrid, 1990; pág.31. [Entre el tipo de artistas y escritores comentados se encontraban Gautier, Borel, Nerval, Bouchardy, Du Seigneur, O'Neddy, Nanteuil y Marquet. Poco después despuntan Balzac, Nodier, Musset y, dando un pequeño salto cronológico, el mismo Baudelaire. (Ibíd., pág.31.) (continúa...)]

Nos encontramos, pues, a este extraño *productor*, *-productor* en el contexto de una floreciente burguesía autosatisfecha que en el período de Luis Felipe, el rey burgués, tenía como principios uno sólo: el enriquecimiento material-, donde queríamos: encerrado en "interiores", su lugar de trabajo. "Espacios interiores" en el doble sentido de espacio físico, esas buhardillas que recibían el nombre de *atelier*, pero también, como espacio mental, interioridad de sí mismo donde sueña y concibe. En "los interiores" se produce la concepción, el acto artístico de la época. El artista vive refugiado, se adentra, se aparta de la circulación.

A Walter Benjamin, que a través precisamente de la poesía romántica francesa intentó levantar lo que sería uno de los primeros planos de lo moderno, no le pasó desapercibido "el interior", al que califica como "el lugar de refugio del arte."⁵⁵

Para el hombre privado se contraponen por primera vez el ámbito interior y su lugar y actitud en el trabajo. "La oficina" no es más, desde entonces, que un insuficiente complemento y a veces una carga insoportable. El hombre privado que debe ser un estricto realista en la sociedad moderna, necesita, se ve obligado a exigir del interior que le mantenga en sus ilusiones: "Para el hombre privado el interior representa el universo -dice Benjamin-. Reúne en él la lejanía y el pasado. Su salón es una platea en el teatro del mundo."⁵⁶

⁵⁴(...continuación)

consultarse, asimismo, sobre el tema: ARIÉS, Ph. y DUBY, G. (eds.), *De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*", en *Historia de la vida privada*, Tomo IV; Edi. Taurus, Madrid, 1989.

⁵⁵BENJAMIN, W., *Iluminaciones/2 (Baudelaire). Un poeta en el esplendor del capitalismo*, trad. J. Aguirre; Edi. Taurus, Madrid, 1972; pág.183.

⁵⁶BENJAMIN, W., *Iluminaciones/2 (Baudelaire)*, op. cit., pág.182.

Claro está que en el mismo momento temporal en el que algunos ven aplastadas sus expectativas de realización, intentando denunciar la situación, otros despliegan sus defectos, sus manías, incluso sus vicios...: el colmo consiste en no asumir riesgos, actuar lo menos posible, pedir aumentos y "reorganizar": este es el panorama que desarticula cualquier atisbo o existencia de *valiosos interiores*, algo que puede llegar a sofocar cualquier representación privada de universos ideales: se nos recomienda incluso, en nuestras oficinas, ser sumamente respetuosos con los que conocen interesadamente los textos legales, enterados a fondo de sus disposiciones, pueden paralizar cualquier clase de acción, con motivos irreprochables. Por último, se nos instruye con numerosos ejemplos en cuales son las cualidades principales de un jefe: redactar impecablemente, redactar informes y frecuentes notas a los superiores jerárquicos, no tanto para informarles como para darles la impresión de que todo funciona, de que se está al tanto de todo y, eventualmente, quedar a cubierto. (Los que consiguen, astutos, ocultar bien sus insuficiencias o sus defectos, para dar sólo pábulo a una malevolencia anodina, llevan mejor carrera que los otros, pues este tono hace furor en todos los escalafones).⁵⁷

Este mundo, esta faceta de lo real, fue, asimismo, el mundo que, como acertijo, albergó algunos escritos de Kafka. El mundo de las cancellerías y registros, de gastados y enmohecidos archivos e instancias. Potemkin⁵⁸, que vegeta en una habitación apartada y de acceso prohibido, adormilado y desamparado, es un antepasado de esos depositarios del poder social moderno que en Kafka habitan, en buhardillas si son jueces, o en castillos si son secretarios. E independientemente de sus altas posiciones, están hundidos o hundiéndose, aunque en cualquier momento y de pronto, emergen en todo su poder precisamente en los más bajos y degenerados personajes, en los porteros y ancianos, endebles funcionarios.

⁵⁷Véase, sobre el tema, THIRION, A., *Revolucionarios sin revolución*; Cuadernos para el diálogo 91, Edi. Edicusa, Madrid, 1975.

⁵⁸Cfr., BENJAMIN, Walter, "La historia de Potemkin", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, introd. E. Subirats, trad. R. Blatt; Edi. Taurus Humanidades, Madrid, 1991; pág.136 y ss.

"¿Por qué están aletargados? ¿Serán acaso descendientes de los Atlantes que cargaban con la esfera del mundo sobre los hombros?. Quizá sea esa la razón por la que tienen "la cabeza tan hundida sobre el pecho que apenas si se les ve los ojos"... Pero no es la esfera del mundo lo que cargan; se trata de que lo cotidiano tiene el mismo peso que el globo terráqueo (ya lo cotidiano tiene su peso: "su desfallecimiento es el del gladiador después del combate, su trabajo, el blanqueo de una esquina de pieza de funcionario")."⁵⁹

El artista concibe y conspira en el interior, en la medida que dicho artista siga creyendo posible "producir y combatir".

* * *

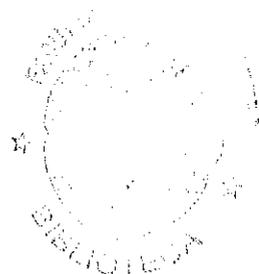
Manteniéndonos en *necesidades* propias de un artista moderno, propondremos la posibilidad de un saber de la precariedad, de lo "insignificante", de la incertidumbre, que se confronta con nuevos lenguajes y con la nueva complejidad que irá ocupando, desde entonces -últimos años del siglo XIX-, la escena teórica y artística, para descubrir posteriormente que la articulación de estos lenguajes,

⁵⁹BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, introd. E. Subirats, trad. R. Blatt; Edi. Taurus Humanidades, Madrid, 1991; pág.136.

en contra de lo aparente, está dotada de pleno sentido: el *Pensamiento Negativo* como punto de partida y bajo este prisma, expresa desde su comienzo necesidades, comprometidas decisiones y valores del hombre moderno.

Todo ello dejará al descubierto una irreparable crisis del orden clásico como modelo de los valores del saber científico y estético, una irreparable crisis consustancial a la modernidad: en virtud de un fenómeno general de disipación que sufre incluso la unidad de la gramática general y el discurso clásico, el lenguaje se disemina reapareciendo según múltiples modos de ser cuya antigua unidad no puede restablecerse. La misma dispersión, el encuentro con otros ordenes, la germinación de nuevas constelaciones en las obras del arte, impulsa además las versiones más variadas de la *fragmentación artística*, rasgo indudable, como decimos, de nuestra modernidad; y lo más decisivo, para nosotros, es que la imposibilidad de restablecer la unidad clásica de esas infinitas facetas, que los nuevos usos del lenguaje y las manifestaciones artísticas nos han desvelado, invita a cuestionar las teorías estéticas que aspiran a pesar de todo a seguir estableciendo el parámetro de la unificación en la dispersión de nuestra modernidad.

Una mirada de apertura hacia la nueva complejidad, hacía la conformación de una idea renovada del concepto de pluralidad sería lo más coherente, como si se nos estuviese facilitando el poder incluir elementos inéditos que volvieran a potenciar el significado originario y radical de *uni-verso*: definición que dio paso a los avatares organizativos del pensamiento humano hasta nuestros días; organizaciones y órdenes que han resecado y agotado la fertilidad de percibir que dicho pensamiento debe actuar sintiéndose incluido y como prolongación de tal realidad. Lo *Uni-Verso*, una forma de la realidad que por el momento pudiera seguir posibilitando la consideración de múltiples "verdades" que no hayan sido todavía planteadas. Todo ello desde prerrogativas puramente "desinteresadas", y por lo tanto estéticas y artísticas, aunque con una cierta intención en la que se plantearía una denuncia, o una "intervención" firmemente activa del arte en aquellos parámetros que coaccionan el desarrollo de las potencias multifacéticas del pensamiento humano.



* * *

Es nuestro pre-texto un artista que reflexiona sobre la situación y el sentido de sus actos creativos en el mundo moderno, abarcando planteamientos "existenciales" e ideológicos y partiendo de un comprometido cuestionamiento estético de las situaciones vitales que de *lo moderno* debe afrontar para prever en sus obras las consecuencias de una interacción con las categorías más significativas de dicho universo, propio de la modernidad.

Reflexión sobre qué condiciones, elecciones y, sobre todo, transformaciones básicas en los hábitos, acontecimientos y evoluciones de la vida cotidiana del artista fueron propuestas como válidas, han sido instauradas o sería necesario cambiar, para fundar en la tarea artística un pensamiento, voluntad y actitud de invención radicales y valiosas para con el presente. Un insistente cuestionamiento sobre qué fue, cómo viene siendo o cómo deberían desearse que fueran los planteamientos sobre la vida cotidiana de un artista en el análisis e intervención activa para con los convencionalismos, esquemas sociales y compleja situación de valores y categorías contradictorias que viene aportando el acontecer del mundo denominado moderno hasta el presente.

Hasta qué punto se transformó y puede seguir transformándose la experiencia vital, cotidiana, desde el Arte, es decir, su significado o sentido, para situarnos de nuevo en aquello que todavía permanezca vivo de las viejas intenciones de *cambiar el mundo* según el punto de vista del artista; o hasta qué punto, de hecho, la experiencia vital ha sufrido cambios, -deseados e indeseados-, cuando entran en juego proyectos de creación que plantean, mediante una férrea voluntad creativa rescatada en parte de planteamientos utópicos del pasado (Vanguardia histórica), reconformar los actos propios de la existencia moderna en método de creación, estetización o representación en sí mismos de la atención y escucha seguida en la búsqueda y descubrimiento de valores modernos.

Es también, y además, una conciencia progresiva sobre "la pérdida de una aureola."⁶⁰ La visión de un artista que empeñado en mostrar formas inéditas de la realidad, de su realidad, inquietando, se ve él mismo profundamente inquietado.

En el poema citado y junto al hombre corriente, de la calle, que quizás siempre ha tenido una idea "elevada" de los artistas, creyendo que el arte y sus artífices existían en un plano muy por encima de él, atisbamos la fuerza de una estupefacción ante el hecho de poder encontrar al artista en cualquier *mauvais lieu*, -(lugares sórdidos o de mala reputación)-, para turbación de todos los implicados: "¡Cómo! ¿Usted por aquí, querido? ¿Usted en este sitio? ¡Usted, el bebedor de quintaesencias! ¡Usted, el comedor de ambrosía! La verdad es que hay motivo para sorprenderse. Responderá el poeta: "... Hace un momento, cuando atravesaba apresuradamente el bulevar chapoteando en el barro, en medio de ese caos movable, donde la muerte llega al galope desde todas partes, al mismo tiempo, he hecho un movimiento brusco y se me ha caído de la cabeza la aureola en medio del fangoso macadam -(así se denomina a la superficie con la que habían sido pavimentados los bulevares parisinos en la época del urbanismo de Napoleón III y Haussmann)-. No he tenido valor para recogerla, ..."⁶¹

⁶⁰BAUDELAIRE, Charles, *El spleen de París*, trad. J. Francés; Edí. Júcar. Los poetas-Serie Mayor, Madrid, 1991; "Pérdida de aureola" poema en prosa n°46; *Ibíd.*, pág.141. (Escrito en 1865 será rechazado por la prensa y no publicado hasta después de su muerte. Los poemas de *El spleen de París* no se presentan como versos, sino como prosa, en el formato de las noticias de prensa: en el prefacio de la obra, Baudelaire proclama que *la vie moderne* requiere un nuevo lenguaje: "...una prosa poética, musical sin ritmo y sin rima, bastante maleable para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?". (*Ibíd.*, pág.16.) Un lenguaje apto para transmitir lo que él llamará "las escenas modernas primarias: las experiencias que surgen de la vida cotidiana concreta del París de Bonaparte y Haussmann, pero que también encierran una resonancia y una profundidad místicas que las impulsan más allá de su tiempo y lugar, y las transforman en arquetipos de la vida moderna: [Véase sobre el tema de este último comentario, BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, trad. A. Morales Vidal; Edí. Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid, 1991; pág.147 y ss.]

⁶¹BAUDELAIRE, Charles, "La pérdida de una aureola" (poema n° 46), en *El spleen de París*, trad. J. Francés; Edí. Júcar. Los poetas-Serie Mayor, Madrid, 1991; pág.141.

La pérdida de la aureola es, en el poema de Baudelaire, el fracaso del propio "Dios" del autor, la pérdida de la creencia más ferviente del propio Baudelaire: la creencia de la sacralidad del arte. Para nosotros la pérdida tiene lugar en un punto donde convergen el mundo del arte y el mundo corriente, concretándose de forma más exultante si cabe dentro de aquel primer reconocimiento de la nueva autodefinición: "*Pero, al menos, debía usted anunciar la pérdida de esta aureola, o dar parte al comisario.*" El poeta responde: "*¡Quíá! ¡De ningún modo! Me encuentro muy bien así. Únicamente usted me ha reconocido. Además, me aburre la dignidad...*"⁶²

Como si el artista, después de ser consciente de su pertenencia al caos en movimiento de la vida cotidiana en el mundo moderno, se da cuenta de la posibilidad de apropiarse de esta vida para el arte. La pérdida nunca totalmente consumada, -(los efluvios de ese halo siguen presentes mientras siga teniendo un significado la imagen de su caída)-, convertida, una y otra vez, en la declaración de algo ganado: las capacidades del artista ante la decisión de dedicarse a una nueva clase de arte que nos propone creaciones que nazcan en medio del tráfico, que surjan de las energías anárquicas de la gran ciudad, del incesante terror y placer de estar allí, del precario orgullo y júbilo del hombre que viene sobreviviendo hasta hoy. Una propuesta que conduce, igualmente, a la historia de una privacidad, a un universo de intimidad, a una imagen de artista que decide rodearse de sombra y situarse al abrigo de la *vorágine* de todo caos físico exterior: decisión de encerrarse en pequeñas e inlocalizadas habitaciones para ser creador. Desde entonces "coleccionando" rarezas; demostrando, como el experto que es, que merece y requiere de la posesión de un espacio único para habitar con "sus secretos", donde con él el arte se refugia, y desde donde, sobre todo, se concibe y se crea. En este sentido, ciertamente metafórico, estos *lugares* aparecen como los espacios donde, para nosotros y en el presente, se confunden arte y vida; verdaderos lugares de la creación del arte moderno.

La preferencia e identificación en la selección de los rasgos que de nuestro

⁶²BAUDELAIRE, Charles, "*La pérdida de una aureola*" (poema n° 46), en *El spleen de París*, op. cit.; pág.141.

hipotético personaje ("artista *moderno*") iremos destacando, queda justificada, especialmente, en el hecho de compartir, mediante esta investigación, un proyecto inacabado, *rescatado*, experimental o, en cualquier caso, perteneciente de forma innegable al ámbito del arte: colocar la creación artística y la búsqueda de valores y categorías estéticas en el primer rango de nuestra existencia cotidiana, pública o privada, habitual. Cribando, descubriendo, reconstruyendo o analizando para ello las formas y el sentido que presenta la situación de la vida cotidiana de la modernidad, en el intento de extraer de ella nuevos sentidos que apuntarían a considerar si merece la pena seguir sustentando como objetivo establecido la relación del acto creativo con la praxis vital cotidiana, o si este planteamiento necesita tender a objetivos distintos a los originales, pudiendo suceder que en el presente sus efectos estén lejos de los presupuestos que se vienen difundiendo como obvios sobre dicha interrelación.

La posibilidad en esta investigación de asistir, por un lado, al desarrollo teórico formulado en las Vanguardias históricas de los cambios -efectivos o utópicos- que la creación artística ha venido infringiendo en su imbricación con la vida cotidiana hasta nuestros días. Por otro lado, asistir a cómo se planteo en un momento dado la posibilidad de transformaciones importantes en los parámetros del arte y de la cultura, mediante la aportación desde el arte de modificaciones en los hábitos de la vida cotidiana o mediante la simple atención y apropiación por parte de este de potencias y cualidades propias de la actuación cotidiana en la existencia humana; planteamientos algunos de ellos acaecidos, refutados o simplemente enunciados otros.

Qué consecuencias para la creación artística se desprenden, pues, de la evolución histórica de este tipo proyectos y de sus experimentaciones, analizadas como métodos de pensamiento, como creaciones en sí mismas o, al menos, como ingredientes de guía, inspiración o conocimiento más de lo real. Pudiéndose, incluso, llegar a plantear la necesidad tangible de realizar cambios efectivos en la comprensión y en las formas de nuestras propias existencias cotidianas hoy en día como medio de concienciación activo y de "revolución" cultural.

"Sancho Panza logró, con el correr del tiempo, sin jamás presumir de ello, -(cita W. Benjamin a Kafka, en la que él considera una de sus interpretaciones más espléndida)-, a lo largo de años, y auxiliado de gran número de novelas de caballería y de bandidos, apartar durante las horas de la tarde y de la noche de su mente a su diablo al que luego bautizó Don Quijote, hasta tal punto que éste, al no encontrar impedimentos, se dedicó a las empresas más locas, que, a falta de un objeto predeterminado que debió ser Sancho Panza, a nadie perjudicaron. Sancho Panza, hombre libre, siguió con indiferencia -("de buen ánimo" consta en otra de las versiones del texto)-, quizá por cierto sentimiento de responsabilidad, a Don Quijote en sus andanzas, gozando por ello de un gran y útil entretenimiento hasta su propio fin."⁶³ Una de las múltiples "*dobles vidas*", ideadas por la necesidad de un tipo de conciencia que se niega a amputar o prescindir de nada, para no verse obligada a olvidar nada de sí misma.

Una conciencia que estando expuesta a la fuerza de las paradojas humanas en la modernidad necesita de cierto "orden" o medida exacta, pues corre, creemos, un riesgo más elevado que en *la invención de Sancho* -esto, a pesar de todo, no deja de suponer otra de las claves de mayor interés-: un desmesurado peligro, a matizar, consistente en acicalarse desmesuradamente en un gesto tal de autoafirmación que pueda resultar tan absurdamente desproporcionado con los verdaderos recursos psicológicos y motivos causantes, que se convierta en una extraña pesadilla y lance ciertas conclusiones de nuestro pensamiento a torbellinos de paranoia, para terminar siendo, en sus últimas consecuencias, tragados, al fin, por ellos, sin posibilidad de recapitulaciones como las de Alonso

⁶³BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, introd. E. Subirats, trad. R. Blati; Taurus Humanidades, Madrid, 1991; pág.161. [La cita puede ser consultada también en BENJAMIN, Walter, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, prólg. y trad. J. Aguirre; Taurus Humanidades, Madrid, 1990; pág.217.]

Quijano (el Quijote), acontecidas, según la célebre novela de Cervantes, en los últimos momentos de su vida.⁶⁴

La edad moderna se nos muestra, creemos, más complacida con el tipo de recapitulaciones antes comentado, llegando, sin embargo, a extremismos inaceptables: "Don Quijote muere en su lecho curado de locura y devuelto a la realidad de Alonso Quijano. Al expulsar a Don Quijote, paradigma del lenguaje como irrealidad, se desterró a lo que llamamos imaginación, poesía, palabra sagrada, voz de otro mundo. Estos nombres tienen un reverso: incoherencia, enajenación, demencia. La poesía sufrió sentencia de destierro; la locura, de encierro. Como las fronteras entre una y otra se volvieron muy tenues, a veces también se encerró a los poetas y otras se les trató como locos inofensivos."⁶⁵

Con todo ello pretendemos sugerir distinciones básicas que fundan diferentes modos de modernización: lo moderno como proyecto arriesgado, aventurado y lo moderno como rutina. En principio entendemos mejor la modernización como *aventura*, el riesgo de aquellos creadores que se *comprometen* en sus obras en una aventura de modernización propia. Pero no dejamos de sentir, como hemos dicho, en ciertas facetas de estas ideas, que algunas veces la aventura decae,

⁶⁴En este fragmento del texto hacemos referencia mediante los términos utilizados de "torbellinos de paranoia" a los hechos que sufre el personaje creado por Dostoievski en su novela *El doble* (publicada en 1846): [DOSTOIEVSKI, F., *El doble*, trad. J. López Morillas; Alianza Editorial, (1ª ed., 1985), Madrid, 1993]. Dicho personaje (Goliadkin, simple funcionario del gobierno) al comienzo del relato deja su miserable cuarto y se monta en un carruaje magnífico que alquila por un día para llegar, pasando por la Nevski Prospekt (la avenida más importante de San Petersburgo, escenario de los acontecimientos sociales y políticos más destacados de Rusia desde que la ciudad fue proyectada por Pedro I en 1703), a su oficina. Una reacción aterrada, tras encontrarse con un superior, le hará traspasar la frontera invisible de la locura que finalmente se apoderará de él: "¿Debería saludar, o no? ¿Debería reconocerlo? ¿Admitir que soy yo? ¿O debería simular que soy otro, alguien que se me parece extraordinariamente, y tomar una actitud de completa indiferencia?...". Los deseos del protagonista que, de esta forma, serán tan brutalmente escindidos del yo tomarán una forma objetiva en un "otro" real, en *el doble*: Goliadkin no podrá reconocer su otra forma como propia y ese "otro" procederá a expulsarlo de su vida... Aprisionado en su solitaria locura, Goliadkin es uno de los primeros de una estirpe de personajes atormentados que recorrerán la literatura moderna hasta nuestros días.

⁶⁵PAZ, Octavio, *El signo y el garabato*; Edi. Seix Barral, Barcelona, 1991; pág.24.

tiñiéndose de rutina, siendo, en otras ocasiones, fatalmente autorreprimida a causa de su devastadora lucidez; ha sido entonces cuando hemos podido observar la aparición de avisos esforzados que alertan sobre la modernización como sentencia de disolución y bloqueo para el espíritu humano.

En los primeros momentos de ese tipo de proyecto arriesgado de lo moderno, el arte se nos presentó como la afirmación de la auto-conciencia, una auto-conciencia que suponía la falta de armonía entre el yo del artista y el de la comunidad. A todas luces el esfuerzo del artista se midió entonces, y hoy se mide todavía, por la envergadura de su ruptura con la voz colectiva (aquella que supuestamente se considera reflejo de la "razón"). El artista como una conciencia diferente que intenta ser, tener validez: "Yo soy aquel que, a fin de ser, tiene que golpear lo que lleva innato", escribe Artaud.⁶⁶

Este proyecto, como se ha visto al cabo del transcurso temporal acaecido, no ha sido llamado a triunfar del todo. La conciencia por sí misma no ha podido constituir un arte; hoy vista la variación del proyecto original se la requiere, en todo caso y en un nivel más elevado y necesario, para transformar sus límites y los límites del arte.

Por eso hoy la "obra" individual presenta una doble condición. Es, por un lado, un gesto artístico único y específico, sacado a escena, y, por otro, una declaración artística sobre el Arte -(a veces irrelevante, otras estridente, crítica o incluso irónica)- que expone la insuficiencia de las "obras" del Arte respecto a una idea radicalmente consciente sobre lo que debería ser la condición ideal del mismo Arte.

La conciencia entendida como proyecto origina un modelo que condena a la "obra" a ser, objetivamente, algo incompleto: si el modelo ideal de la conciencia

⁶⁶Cfr., SONTAG, Susan, *Aproximación a Artaud*, trad. F. Parcerisas; Edi. Lumen. Palabra Menor, Barcelona, 1976; pág.10.

como proyecto pretende su total auto-apropiación, la creación desarrollada a partir de ella persigue la "obra total". Es así como, si medimos por la escala de esta idea de "obra total", las "obras" individuales sólo son fragmentos. Lo incompleto es hoy la modalidad reinante en el arte y en el pensamiento; en la "luz" solo se evidencian actos, "obras" y pensamientos auto-invalidantes, auto-estructores; en el resguardo para el secreto que permite la "sombra" nos encontramos una conciencia que lucha por hacer caer sus limitaciones: de todos modos pensamos que desde esta visión el arte no puede ser tachado de fracaso, y es un intento denodado. Como dijo Cocteau: "La única obra de arte con éxito es la que fracasa."⁶⁷

* * *

Para Tristán Tzara, como tantas veces se ha citado, "la poesía -(nosotros añadimos las demás manifestaciones artísticas)- no es únicamente un producto escrito, una simple sucesión de imágenes y de sonidos, sino una *manera de vivir*."⁶⁸

El tono básico de estas afirmaciones crea un largo listado de ejemplos, que por su extensión no puede ser abarcado; dichas afirmaciones irán apareciendo puntualmente como enlaces a lo largo del texto. Añadimos otra de las más

⁶⁷Cfr., SONTAG, Susan, *Aproximación a Artaud*, op. cit.; pág.11.

⁶⁸Cfr., JARRY, Alfred, *Todo Ubú*, trad. e introd. de José Benito Alique; Ed. Bruñera, Barcelona, 1980; pág.11., cita en texto "Introducción"; (la aclaración entre paréntesis de la cita es nuestra).

diáfanas: "Yo no soy capaz de distinguir entre el sentimiento que tengo de la vida y la manera como lo traduzco."⁶⁹

* * *

* *Modos particulares del "decir" moderno* *

"¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus horas de ambición, el milagro de una prosa poética, musical sin ritmo y sin rima, bastante maleable para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?"

Charles Baudelaire, *El Spleen de París*.⁷⁰

⁶⁹MATISSE, Henri, "Notas de un pintor" [Cfr., CIRLOT, Lourdes, *Primeras Vanguardias artísticas. Textos y Documentos*; Ed. Labor, Barcelona, 1993; pág.17]. (Las "Notas de un pintor" aparecieron publicadas en *La grande revue* el 25 de diciembre de 1908. Del mismo texto: "Aquello que persigo por encima de todo es la expresión y en varias ocasiones se me ha reconocido cierta habilidad aún a pesar de sostener que mi ambición estaba limitada y no iba más allá de la satisfacción de orden puramente visual que puede procurar la contemplación de un cuadro".) (Ibíd., pág.17.)

⁷⁰BAUDELAIRE, Ch., *El Spleen de París*, trad. J. Francés; Ed. Júcar. Los Poetas-Serie Mayor, Madrid, 1991; pág.16.

El tono de expresión escrita que encarnaría como tentativa una relación entre la "luz cegadora" (la luz de la "razón") y "las tinieblas que salvaguardan los sentidos ocultos a simple vista", para nosotros, es imposible que esté contenida en la Crítica. En ella el momento de la contemplación y de la escucha acaba transformándose sólo en un trámite previo a la emisión del Juicio. En el intento de anular la escisión entre la palabra y el mundo mediante la búsqueda de un principio universal suficiente e invulnerable a cualquier crítica, este principio fue la Crítica misma.⁷¹ El juicio crítico es la aplicación de normas estrictamente fundadas. Sólo es efímero el objeto que su perspectiva captura, pero ésta perspectiva quiere tener razón, anula la forma de existencia de lo efímero, erigiendo sus negaciones en "verdades" que pretenden ser incuestionables.

Nuestro tono, en cambio, quisiera estar enteramente incluido en lo efímero como lo está nuestra visión de la existencia, como reflejo de su esencia; entre lo perfecto de la belleza artística y lo imperfecto de un lamento que surge de la imposibilidad de retener los "instantes reveladores", cercano a la voluntad constante que mueve el esfuerzo creador, en la imposibilidad de alcanzar un eje desde el que se pueda concluir una relación que articulara los innumerables fragmentos que conforman la realidad del presente; anclado consentidoramente, además, en los ecos de la Apariencia como umbrales por donde atisbar, si los llegásemos a cercar, los posibles últimos sentidos.

La forma más adecuada de esta paciencia quizás sea la del *comentario*⁷². Ésta no sólo se aleja de los juicios de la crítica, sino también de los del ensayo, que en su giro alrededor de las ideas del texto intenta circunscribirlo y dominarlo.

⁷¹Véase, PAZ, Octavio, *El signo y el garabato*; Edi. Seix Barral, Barcelona, 1993; pág.25.

⁷²DUBOIS, Jean y otros, *Diccionario de Lingüística*, trad. I. Ortega y A. Domínguez; Edi. Alianza, Madrid, 1979; pág.116: [*Comentario*. Sinónimo: *Comento*. El *comento* es la parte del enunciado que añade algo nuevo al tema, que "dice alguna cosa", que nos informa sobre él, en oposición al tópicico -(*tópico*: sujeto del discurso definido como "aquello de lo que se dice algo", es decir, lo que se da como tema, el asunto del discurso)-. En las lenguas indoeuropeas el *comento* (comentario) se identifica con el predicado." (Ibíd., pág.116)].

Nuestros "comentarios" no tendrán nada que ver con intenciones que propongan imágenes o conclusiones inamovibles o eternas, sino con panorámicas que cambian, paisajes de contornos imprevisibles, formas pertenecientes a un tipo específico de creación; y ello se debe fundamentalmente, y *a priori*, a dos cuestiones entrecruzadas: por una parte nos encontramos ante la necesidad de hallar la formulación idónea para unas vías expresivas que puedan reunir en su interior constituyente algo más que los meros y habituales problemas *artísticos* y formales del arte, imagen ésta cada vez más erosionada y desprovista de eficacia comunicativa; por otra, y desde una óptica simplemente contemplativa, la recurrencia a los dominios de la subjetividad hace que la obra acabe por revestirse de un cierto grado de dificultad interpretativa que no facilita su acceso inmediato o su más directa comprensión.

El texto que surgirá de los "comentarios" va a ser, previsiblemente, una cadena de múltiples acontecimientos surgidos del contacto intelectual con el tema de la investigación y que serán recogidos mediante los diferentes aspectos que presente nuestra *enunciación*⁷³, acumulando sin tregua una babel de imágenes que volarán unidas a experiencias relevantes, datos aprendidos y a recuerdos. Las imágenes de los libros, de los objetos acumulados en nuestras habitaciones, creados o no por nosotros mismos, las imágenes del arte junto a todas aquellas que han ido

⁷³DUBOIS, Jean y otros, *Diccionario de Lingüística*, trad. I. Ortega y A. Domínguez; Ed. Alianza, Madrid, 1979; pág.226: ["La *enunciación* es el acto individual de utilización de la lengua, mientras que el enunciado es el resultado de este acto, es el acto de creación del hablante. *Enunciación* se opone a *enunciado*, en el sentido más corriente de esta palabra, como *fabricación* se opone a objeto *fabricado*. De esta forma, la *enunciación* está constituida por el conjunto de los factores y de los actos que supone la producción de un enunciado. Engloba la comunicación, que no es más que un caso particular.

En los escritos españoles, la *enunciación*, puede caracterizarse mediante cuatro conceptos: 1) el hablante adopta con respecto a su enunciado una actitud determinada por la cual se inscribe en él o, por el contrario, se evade completamente (distanciamiento)...; 2) el locutor indica si se adhiere o se niega a adherirse a su enunciado. Su mayor o menor adhesión se manifiesta mediante los modalizadores; 3) la transparencia u opacidad se define por la relación que el receptor mantiene con el enunciado...; 4) la tensión define la dinámica de la relación establecida entre el locutor y el destinatario; el discurso es, en tal caso, un intento de situar al interlocutor o al mundo exterior con relación al enunciado.

Pueden también utilizarse los conceptos de simulación, ya sea el encubrimiento o intento de engañar a los destinatarios acerca de lo que uno es, utilizando el modelo de otro, o bien la connivencia o intento de olvidar lo que uno es al no utilizar su propio modelo, sino las realizaciones de otros sin asumir su responsabilidad y sabiendo que el destinatario no lo ignora." (pág.226-227)].

conformando nuestra forma de mirar existen en la creación de estos comentarios después de hacer desaparecer de ellas la identificación, la oscilante luz previa del mero sentimiento.

Quizá haya que pedir disculpas por los pensamientos que tienden a un enfoque profundo del arte, ya que establecen un diálogo arriesgado con las obras, con las imágenes a las que pretenden acompañar, desgastándolas. Pero, a pesar de ello, pueden llegar a iluminarse con una luz que no sea meramente intelectual, explicativa, deslizándose hacia un más allá que abra su sentido, realizando, para ellas mismas -y para nosotros, que estamos destinados a comprenderlas-, una experiencia que imitaría la del arte; antes que dar simplemente cuenta de ella. De este modo las ideas se convierten en temas, motivos, y un desarrollo de apariencia poco coherente puede ser la expresión del orden verdadero del arte: organizarse paulatinamente a la vista, ponerse a prueba en un movimiento de vivacidad continua, de vagabundeo creativo que hace saltar presupuestos fijos, de presencias simultáneas, como sucede en la misma progresión histórica de las obras.

La vida secreta del comentario, su intención (la vida secreta del artista-autor) deriva del trayecto de los fragmentos por una insuperable red de caminos, por entre libros, relatos, presupuestos, que ninguna alquimia crítica puede disolver o reunir. La forma del comentario da forma, queramoslo o no, a la libertad creadora, delimitándola dentro de antiguos datos "arcaicos" y llenos de autoridad desde un pasado privado y necesario que inevitablemente vamos conformando en el orden temporal de nuestras vidas.

El comentario "no se deleita con la creatividad", le da paso y la precede, no se mira al espejo, no irrumpe como juicio, es la meditación y la reflexión, la captura, poco a poco asimilada en sus palabras, de aquello que va a hacer surgir la obra de arte. La plasmación de un método creativo basado en la escucha, que intenta dar vida, transformar en fuentes de inspiración las urdimbres, diálogos, laberintos de imágenes que asaltan desde todas partes, completando o haciendo aparecer las síntesis de los pensamientos ajenos que provocan una iluminación en los nuestros. Así acontece su futuro y el nuestro: seguir caminando, seguir un

camino. "Se conserva la esperanza de la redención, *de la que nada se dice.*"⁷⁴

Se adopta la elección de la capacidad del "comentario" tras el descubrimiento de una analogía con la misma capacidad en el arte: no se detiene ante las ideas a las que puede hacer referencia. Su texto es lo efímero, asumiendo lo real con desesperada, profunda seriedad. Pero esta mirada a lo efímero, a la apariencia (de nosotros mismos, del "todo"), es preferida porque en cada momento, como quizás nos este dado ver, puede abrirse al instante imprevisible, al "azar feliz" que rompa la cadena de los acontecimientos *in-significantes*.

* * *

Apenas una débil potencia preside la conciencia y el trabajo de nuestro artista, del tipo de artista considerado por nosotros. Antes su gesto duraba sólo un momento, pero dejaba plasmadas las excelencias de modelos eternos, modelos de canones e ideales clásicos, indisolubles. Ahora la entonación de su voz es infinitamente precaria, aunque paciente, es un *Klagenlied* [lamento] que frente a sí sólo tiene sucesión de acontecimientos y las dispersas ruinas del pasado. "Lo efímero se ha convertido para él en lo *perfectamente efímero*, es ahora la más

⁷⁴Véase, CACCIARI, Massimo, "Adolf Loos y su Ángel", en AA.VV, *Adolf Loos*, selec., intr. y trad. A. Pizza; Edi. Stylos, Barcelona, 1989; pág.93. [Los fundamentos en la descripción del método que implica la adopción de las formas del "comentario" se basan en palabras escritas por Adolf Loos: La forma del comentario es necesaria, según Loos, para "captar-mostrar en lo efímero esta "chispa de esperanza." En Loos es obsesivo el rechazo del lenguaje que pretenda emanciparse de toda premisa, que quiera constituirse a sí mismo en Texto. Ve en ello el gesto diabólico de quien abandona el pasado, no reconoce el derecho que tiene sobre nosotros y por eso sigue queriendo su *derrota*." (Ibíd., pág.93).]

sublime de las bellezas, la única posible, el contenido más secreto de su *mensaje*.⁷⁵

Abandonando, al reconocer, las máscaras de la verdad establecida debido al anquilosamiento del universo lógico y racional, verdad que pretendía fijar las imágenes, inmovilizar nuestros actos aconsejándonos interesadamente sobre su conveniencia, nos estará permitido, quizá, pensar y actuar desde planteamientos en los que "no existe para una sola cosa *un* solo nombre"; [...] "siguen existiendo lenguajes de los que no tiene sentido preguntarse si son *verdaderos*"⁷⁶: su verdad reside, en todo caso, en el hecho de continuar siendo inaprehensible.

La Lógica se ve obligada a renunciar, en estos planteamientos, a su gran utopía de superación de la *Fantasia* como "defectuosa" facultad humana. Sin remedio desiste en seguir al hombre que voluntariamente se pierde por territorios fantásticos, replegándose, ahora más que nunca, a la definición rigurosa-restrictiva de su modo de conocer: "conocer las leyes del ser verdadero, en cuanto realidad independiente de nuestro reconocimiento, que modifica el sujeto una vez que es reconocida, pero que no es el sujeto, de modo alguno, quien la pro-duce."⁷⁷

La cuestión, para nosotros, estaría en el sentido mismo de qué significa pensar la realidad del mundo, y la realidad de los sujetos en el mundo, desde el punto de vista de las representaciones de los artistas, qué líneas de pensamiento

⁷⁵CACCIARI, Massimo, "Adolf Loos y su ángel", en AA.VV, *Adolf Loos*, op. cit.; pág.89-91.

⁷⁶FREGE, G., "Il pensiero", trad. G. Lazzarini en FREGE, G., *Ricerche logiche*, Bologna, 1970; pág.3. [Para más información sobre el tema véase, MONTICELLI, R. de, "Frege, Husserl, Wittgenstein", Cfr. en Rev. *Nuova Corrente*, 72-73, 1977. De la misma autora, *Dottrine dell'intelligenza. Saggio su Frege e Wittgenstein*, Bari, 1982.]

⁷⁷CACCIARI, Massimo, "Sprachliches", en *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, trad. F. Jarauta; Edi. Península, Barcelona, 1989; pág.17.

despliegan estos.

Será siempre una ventaja llegar a concebir que los conceptos heredados no agotan ni la razón, ni el pensamiento: la experiencia de la realidad, -la de los artistas en el presente, de muchas, infinitas experiencias individuales-, a través de un pensamiento que se mueve mediante el descubrimiento de constantes variaciones en la relación entre conceptos y figuras, puede desvelarnos nuevas significaciones en las cuales estas distintas experiencias aportan, a dichos conceptos, imágenes e interpretaciones inéditas del *eterno cuestionamiento sobre la realidad laberíntica del universo*.

Combinaciones de formas en constante actividad, proporcionadas desde el arte, en las que prima una inexpresable *diferencia* con respecto a las formas puras y a la relación directa que el pensamiento lógico a través del lenguaje pretende establecer con la realidad, -relación que como hemos visto fue ampliamente refutada en los primeros años del siglo XIX-. Diferencia, por otro lado, que el artista intenta tornar visible.

Quizá sea necesario para ello armarse de un pensamiento que no sólo sepa pensar globalmente, como leyes universales, las cosas, sino concebir, captar y llegar a "pensar sobre *pensamientos que piensan separadamente*"⁷⁸, llegar a concebirlos desde la validez de una provisionalidad premonitoria. Pensar, en definitiva, sobre *la diferencia* que separa al arte del resto de los ámbitos de conocimiento, sobre la diferencia que establecen las épocas históricas, o sobre la que nos separa del resto de los demás individuos, de su pasado y de nuestro futuro: el incalculable valor de *una serie de diferencias* que en cada re-presentación de "lo mismo" incluyen la posibilidad de provocar nuevas representaciones, incluso la renovación de los conceptos. Un discurrir al estilo del que G. Deleuze inventó

⁷⁸Véase, RELLA, Franco, *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis*, trad. A. Fuentes Marcel; Edi. Paidós Básica, Barcelona, 1992; pág.223. (Las palabras citadas corresponden a WEIL, Simone, *La connaissance surnaturelle*, París, 1950.)

para la filosofía y al que él mismo llamó "*discurso indirecto libre*."⁷⁹

Una de las coordenadas más destacadas, a tener en cuenta en el correcto enfoque de la evolución de los planteamientos preliminares que inauguraron el universo de la modernidad, sería comprender cómo la tendencia hacia una universalidad del pensamiento, mediante el proyecto que erigía a la Razón como pilar unificador de "la Babel" de significados y sentidos del conocimiento humano y sus manifestaciones, fue destruida, precisamente, en la edad moderna. Al redescubrirse la variedad infinita de los temperamentos y pasiones y ante el espectáculo constante de la multiplicidad de costumbres y voluntades, el hombre comenzó a dejar de reconocerse en "los universales". Como prueba, la extrañeza cesa de ser un extravío y se vuelve ejemplar.

Su ejemplaridad, hoy en día y a pesar de todo, no dejará de sumirnos en reveladoras tensiones de contradicción: por un lado, el *salvaje* (el "extraño") se presenta como la nostalgia del civilizado, su otro yo, su mitad perdida. La inspiración que sus culturas irradian en el arte de principios del siglo XX refleja estos cambios: no es una operación tendiente a mostrar la identidad última de los hombres sino que es el vehículo de la singularidad, no pretende revelar las semejanzas; de ahora en adelante se manifiesta que esas diferencias son infranqueables, y, -supuestamente-, objeto de respeto (ya sea la extrañeza del *salvaje* o la de nuestro vecino).

El verdadero cambio apuntado, y que sería de desear, en este descubrimiento del valor de lo múltiple: el mundo deja de ser *un* mundo, una totalidad indivisible, y se escinde en naturaleza y cultura; y la cultura se parcela a su vez en culturas. Pluralidad de lenguas y sociedades. Cada lengua, como extensión del pensamiento, es una visión del mundo, cada civilización y sus costumbres es un mundo. En insistentes actitudes de prepotencia, ciertas culturas no pueden aceptar que el sol cantado en el poema azteca es distinto del suyo, aunque el

⁷⁹Véase, DELEUZE, Gilles, *Conversaciones*, trad. J. L. Pardo; Edí. Pre-Textos, Valencia, 1995.

astro sea el mismo.

#

Bibliografía

ARIÉS, Ph., DUBY, G. (eds.), *Historia de la vida privada*, t.IV; Edi. Taurus, Madrid, 1989.

BALZAC, H., "*Teoría del paso*", en *Obras completas*, t.VI, trad. R. Cansinos Assens; Edi. Aguilar, Madrid, 1971.

- "*De los artistas*", en *Obras completas*, t.VI, trad. R. Cansinos Assens; Edi. Aguilar, Madrid, 1971.

BARJAU, E., "*El "grupo de Viena". La nueva relación del autor con la lengua*", en *Rev. Creación* N°12 (especial monográfico), octubre 1994; Dir. J. Jiménez. Instituto de Estética y Teoría de las Artes; Edi. Midesa, Madrid, 1990.

BERMAN, M., *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, trad. A. Morales Vidal; Edi. Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid, 1991.

BAUDELAIRE, Ch., *Curiosidades estéticas*, trad. L. Varela; Edi. Júcar, Madrid, 1988.

- *El Spleen de París*, trad. J. Francés; Edi. Júcar. Los Poetas-Serie Mayor, Madrid, 1991.

BAUDRILLARD, J., "*El crimen perfecto*", trad. O. María Rubio, en Rev. *La Fundación* N°9, otoño 1994; Dir. L. Garrido. Fundación Cultural Banesto, Madrid, 1994, (publicación editada con motivo de la presencia de J. Baudrillard en la Bienal de Venecia de 1993.).

- *Las estrategias fatales*, trad. J. Jordá; Edi. Anagrama. Colección Argumentos, Barcelona, 1991.

BÉNICHOU, P., *La coronación del escritor, 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*; Edi. Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

BENJAMIN, W., *Iluminaciones/2 (Baudelaire)*, trad. J. Aguirre; Edi. Taurus, Madrid, 1972.

- *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, introd. E. Subirats, trad. R. Blatt; Edi. Taurus Humanidades, Madrid, 1991.

BORGES, J. L., *Biblioteca personal* (Prólogo); Edi. Orbís. Hyspamérica, Barcelona, 1987.

CACCIARI, M., *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, trad. F. Jarauta; Edi. Península, Barcelona, 1989.

- "*Adolf Loos y su Ángel*", en AA.VV., *Adolf Loos*, trad. A. Pizza; Edi. Stylos, Barcelona, 1989.

CALVO SERRALLER, F., *La novela del artista*; Edi. Mondadori, Madrid, 1990.

CHESTERTON, G. K., *Ortodoxia*, trad. A. Reyes; Edi. Planeta, Barcelona, 1962.

CIRLOT, L., *Primeras Vanguardias artísticas. Textos y Documentos*; Edi. Labor, Barcelona, 1993.

- CORTÉS, J. M. G., "*El espacio simbólico del arte*", en *Los 90: Cambio de marcha en el arte español*; Galería Juana Mordó, autores y artistas (Jornadas de Debate, del 13 al 15 de febrero de 1993. ARCO 93); Edi. Signo Impresores, Madrid, 1994.
- DELEUZE, G., *Conversaciones*, trad. J. L. Pardo; Edi. Pre-Textos, Valencia, 1995.
- DOSTOIEVSKI, F., *El doble*, trad. J. López Morillas; Edi. Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- DUBOIS, J., y otros, *Diccionario de Lingüística*, trad. I. Ortega y A. Domínguez; Edi. Alianza, Madrid, 1979.
- ERASMO De Rotterdam, *Elogio de la locura*, trad. P. Rodríguez Santidrián; Edi. Altaya, Barcelona, 1993.
- HOFMANNSTHAL, H. von, *Carta de lord Chandos*, trad. J. Quetglas; Edi. Colección de Arquitectura 2. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1982.
- JARRY, A., *Todo Ubú*, trad. J. Benito Alique; Edi. Bruguera, Barcelona, 1980.
- KANTOR, T., "*Guía del espectador de ¡Que revienten los artistas!*"; Rev. Cuadernos de EL PÚBLICO N°11, Madrid, febrero 1986.
- MARX, C., *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, 3 vols., trad. W. Roces; Edi. Siglo XXI, Madrid, 1972-76.
- MUSIL, R., *El hombre sin atributos*, trad. J. M. Sáenz; Edi. Seix Barral, Barcelona, 1988.

PAZ, O., "*Marcel Duchamp. Étant Donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage. Manual de Instrucciones*"; Rev. *El Paseante* N°8; Edi. Siruela, Madrid, 1988.

- *El signo y el garabato*; Edi. Seix Barral, Barcelona, 1991.

RELLA, F., *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis*, trad. A. Fuentes Marcel; Edi. Paidós. Básica, Barcelona, 1992.

SAINTE-BEUVE, C., *Retratos contemporáneos*, trad. M. Granell; Edi. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1950.

SONTAG, S., *Aproximación a Artaud*, trad. F. Parcerisas; Edi. Lumen. Palabra Menor, Barcelona, 1976.

THIRION, A., *Revolucionarios sin revolución*; Rev. *Cuadernos para el diálogo* N° 91; Edi. Edicusa, Madrid, 1975.

VALLE GARAGORRI, A., "*Una habitación de la pintura*"; texto del catálogo: Lorente, J., Galería Estampa, Madrid, 1991; comps. e impr. Hurtman, Madrid, 1991.

WITTGENSTEIN, L., *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. J. Muñoz; I. Reguera; Edi. Alianza, Madrid, 1993.

#

PRIMERA PARTE:

EL CONTORNO VANGUARDISTA

#

LA CRISIS DEL LENGUAJE. PENSAMIENTO NEGATIVO

A tenor de las preocupaciones que nos ocupan en la primera parte de esta investigación, como son: llegar a exponer como punto de partida las causas, orígenes y efectos, que directa o indirectamente, provocaron la materialización específica de proyectos, estrategias y métodos creativos relacionados con la incursión del arte en la praxis vital tras la formulación de dichas intenciones en los manifiestos de la Vanguardia y escoltados en su evolución histórica, cabe destacar en los primeros niveles de dicha descripción teórica una operación efectuada en la base misma de los procesos del pensamiento humano y, como venimos diciendo, originada en un profundo cuestionamiento sobre las capacidades del lenguaje.

Un punto de partida que dará lugar a una minuciosa transformación en las categorías clásicas del arte, provocando, en muchas de ellas, incluso su desaparición o anacronismo como conceptos, lo cual inducirá, así mismo, al surgimiento de nuevos valores, categorías y conceptos estéticos indudablemente conformadores de la idea de arte moderno.

* * *

Allí donde otras épocas más "narcisistas" y confiadas en el lenguaje lo presentaban como base características de unidad y homogeneidad, el discurso de la vanguardia, -caracterizado, según algunos autores, por un elevado tono e intención analítica⁸⁰-, practica una minuciosa fragmentación de sus unidades.

Dos causas son deducidas de ello: la primera, que, -al igual que ocurre en los cuestionamientos que sobre el lenguaje se fraguan en aquellos últimos años del XIX-, en el arte la referencialidad y la trascendencia, que se le atribuía a cualquier elemento signifiante ha sido puesta en entredicho de una manera definitiva; la segunda, que cada unidad mínima que compone la obra de arte pasa a ser considerada como una unidad lingüística, como un signifiante en sí mismo.

Tales causas y consecuencias se presentan como una clave de conocimiento complementario sobre la obra de arte vanguardista y sus estridaciones futuras, pues nos informan de que, perdida la capacidad de expresar los objetos por

⁸⁰Véase, SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Sombras de Weimar*; Edi. Verdoux, Madrid, 1990; pág.87 y ss.

medio de una representación tendente a la neutralidad o a la identidad directa con lo real, toda obra, a partir de entonces, procede por mecanismos significantes, utiliza signos cuyo valor es siempre relacional y se obtienen, la mayoría de las veces, por oposición con lo real. Rechazada la idea de un lenguaje natural de las cosas, este cambio será decisivo e irreversible para cualquier operación referencial posterior, es decir para mostrar o barajar apariencias, pues en un sentido estricto ésta se torna imposible y la referencialidad del arte se ve convertida en un juego de lenguaje reflexivo que opera, entre otras figuras retóricas, con la tautología⁸¹: ejemplos no faltan en la obra de Duchamp donde la colocación del objeto mismo (el objeto real) en el lugar de la representación le hace ocupar un valor de juego metalingüístico en el cual se halla implicada una actitud irónica hacia el referencialismo de épocas anteriores; una reflexión, pues, emanadora de significantes y una operación paradigmática con la tautología. Igualmente podrían destacarse variadas manifestaciones de este signo en la producción de René Magritte.

Hay, pues, enunciados, factores, etc..., que consideramos de primera

⁸¹FERRATER MORA, José, *Diccionario de Filosofía*, compilado por P. Cohn; Edi. Alianza, Madrid, 1989; pág.709. [Voz, *Tautología*: "Es el nombre que recibe la repetición de un mismo pensamiento en diversas formas. En la lógica se llama ("tautología") a una fórmula sentencialmente válida. Son tautologías las fórmulas de la lógica sentencial que cuando son probadas por medio del método de "tablas de verdad" dan siempre como resultado uves ($V =$ "es verdadero"). Por eso suelen definirse también las tautologías como fórmulas que son siempre verdaderas cualquiera que sea el valor de verdad de los elementos componentes.

Las tautologías se distinguen de las fórmulas indeterminadas, en cuyas tablas de verdad aparecen (V) y (F) y de las contradicciones en las cuales aparece solamente (F). El número de tautologías es infinito.

Una de las posiciones más discutidas (y luego con frecuencia rechazada) es la de Wittgenstein. Según este autor, mientras la proposición muestra lo que dice, la tautología -y la contradicción- muestran que no dicen nada. Por eso la tautología no posee "condiciones de verdad" y es "incondicionalmente verdadera", a diferencia de la contradicción que es "incondicionalmente falsa". Sin embargo el hecho de que la tautología carezca de sentido no quiere decir que sea absurda. Lo mismo que la contradicción, la tautología pertenece, según Wittgenstein, al simbolismo, en una forma análoga a como el 0 (cero) pertenece al simbolismo de la aritmética. De ahí que ni la tautología ni la contradicción sean descripciones, cuadros, imágenes, representaciones, "pinturas" de la realidad: la primera, una representación de todas las posibles situaciones; la segunda, de ninguna de las situaciones. La tautología cede a la realidad todo el "espacio lógico" -infinito-, mientras que la contradicción llena todo el espacio lógico y no deja ningún punto a la realidad." La posición de Wittgenstein lleva a considerar toda la lógica como una serie de tautologías. [...] "... aunque una tautología sea vacía, el enunciado de que una cierta fórmula es una tautología no es vacío. Tal enunciado es un enunciado empírico." (Ibíd., pág.710-711).]

importancia para la evaluación y localización de motivos transformadores en la concepción del arte que formularán los movimientos de la Vanguardia histórica. Resumidos brevemente, en lo que concierne a su potencia o carácter analítico para con la creación en arte, serían: descomposición de unidades significantes, reconocimiento de las mismas, tratamiento del material compositivo como un conjunto de células o fragmentos que, antes de trabar, es necesario aislar y pormenorizar.

Como en una sala de operaciones, nos enfrentamos con unidades distintas y no con el producto de un vínculo natural, descomponiendo para más tarde poder componer, descubriendo -o imprimiendo- las leyes estructurales que deciden la particularidad de cada unidad. Es decir, nada es ofrecido de antemano ni resulta "natural" para esta actitud analítica, todo aparece individualizado y descompuesto por esta mirada clínica y un tanto escéptica.

La *Carta de Lord Chandos*⁸², ejemplo repetido a lo largo del texto precedente de este capítulo, como la obra que constituye, en la actitud de su autor, ese manifiesto del desfallecimiento de la palabra y ese desvelador naufragio del yo en el devenir y acontecer irreferencial de las cosas, ya no nominables por el lenguaje. En ella el flujo de la vida aparece como una cadena que hace expresar al autor su vagar sin rumbo entre los objetos, disolviéndose en una revelación del Todo que destruye la unidad de su persona en una turbadora desfiguración.

#

⁸²HOFMANNSTHAL, H. von, *Carta de Lord Chandos*, trad. J. Quetglas; Colección de Arquitectura 2. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1982.

Bibliografía

FERRATER MORA, J., *Diccionario de Filosofía*, compilado por P. Cohn; Edi. Alianza, Madrid, 1989.

FORMAN, P., *Cultura en Weimar, casualidad y teoría cuántica 1918-1927*, trad. J. M. Sánchez Ron; Edi. Alianza Universidad, Madrid, 1984.

HOFMANNSTHAL, H. von, *Carta de Lord Chandos*, trad. J. Quetglas; Edi. Colección de Arquitectura 2. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, Madrid, 1982.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *Sombras de Weimar*; Edi. Verdoux, Madrid, 1990.

#

LOS CAMBIOS DE "LO MODERNO". CATEGORÍAS ESTÉTICAS

A grandes rasgos, la época moderna se inició como *ruptura*. La que primero queremos destacar es la que supuso la Crítica: puesta en duda, -ruptura-, de todas las mitologías, sin excluir a la cristiana, y de sus poderes alegóricos.

A la vez el concepto de obra de arte *inorgánica*⁸³ inicia su influencia en la teoría de la vanguardia a partir de la recuperación del concepto de alegoría que Walter Benjamin expone en una dirección específicamente acentuada en sus escritos sobre el drama barroco.⁸⁴ La alegoría, una vez elevada al nivel de

⁸³Véase, ADORNO, Th. W., *Teoría estética*, trad. F. Rianza; Edi. Taurus Humanidades, Madrid, 1990; págs.29-32; BÜRGER, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, trad. J. García, prólg. H. Piñón; Edi. Península 206, (1ª ed. 1974), Barcelona, 1987; págs.132-136. [De este último texto: "El artista que produce una obra de arte orgánica (lo llamaremos en lo sucesivo clasicista, sin querer dar con ello un concepto del arte clásico) maneja su material como algo vivo, respetando su significado aparecido en cada situación concreta de la vida. Para el vanguardista, al contrario, el material sólo es material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más que en acabar con la "vida" de los materiales, arrancándolos del contexto donde realizan su función y reciben su significado." [...] "...pues él (el vanguardista) es el único con derecho a atribuir un significado." [...] "... el vanguardista separa el suyo (el material) de la totalidad de la vida, lo aísla, lo fragmenta." [...] "El vanguardista, por su parte, reúne fragmentos con la intención de fijar un sentido (con lo cual el sentido podría ser muy bien la advertencia de que ya no hay ningún sentido)." (Ibíd., págs.132-133). "La obra de arte orgánica se ofrece como una creación de la naturaleza." [...] "La obra de arte orgánica quiere ocultar su artificio. A la obra de vanguardia se aplica lo contrario: se ofrece como producto artístico, como artefacto. En esta medida, el montaje puede servir como principio básico de arte vanguardista. La obra "montada" da a entender que está compuesta de fragmentos de realidad; acabada con la apariencia de totalidad." (Ibíd., pág.136).]

Nosotros, además de querer aportar al texto el dato exacto de la referencia teórica sobre el concepto de obra inorgánica, ponemos en relación el significado de estas citas con todo el capítulo anterior de esta investigación (*La Crisis del Lenguaje. El Pensamiento Negativo.*) y lo que, sobre el tema quedó dicho a lo largo de la *Introducción* de esta misma investigación, estableciendo entre lo que aquí se dice y lo anterior una relación que es la clave de comprensión para conceptos como el de "fragmentación", propios de la modernidad y de la obra de arte moderno a partir de su constitución más destacada, acaecida en el período vanguardista.

⁸⁴BENJAMIN, Walter, "El origen de la alegoría moderna", en *El origen del drama barroco alemán*, trad. J. Muñoz Millanes; Edi. Taurus Humanidades, Madrid, 1990; págs.160-165.

categoría estética desde dichos planteamientos, articula de forma especialmente adecuada tanto aspectos de la producción creativa, como efectos estéticos de las obras de vanguardia.

* * *

* *Alegoría, Analogía, "Détournement"* *

Los momentos concretos de la obra de vanguardia, en sus modos de recepción, presentan un elevado grado de independencia y pueden ser leídos o interpretados tanto en conjunto como por separado, sin necesidad de contemplar el todo de la obra. En la obra de vanguardia es difícil hablar de totalidad como suma de la totalidad de los posibles sentidos, mientras que en la obra orgánica (*clásica*) los momentos concretos de su recepción sólo tienen sentido en conexión con la totalidad de la obra, remiten siempre, al observarlos por separado, a esa totalidad.

A partir de aquí, "lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico."⁸⁵ La falsa apariencia de

⁸⁵BENJAMIN, Walter, "El origen de la alegoría moderna", en *El origen del drama barroco alemán*, op. cit.; pág.162.

una totalidad clásica desaparece. La obra de arte en el terreno de la expresión alegórica constituye un fragmento, una invocación.

Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados percibidos a partir de la realidad. Se trata de un sentido añadido, que no resulta ni se da en el contexto original de los fragmentos: "... el objeto es totalmente incapaz de irradiar sentido ni significado, y como sentido le corresponde el que le conceda el alegórico." El trato del artista alegórico con las cosas se basa, -según Benjamin-, en una relación cambiante de simpatía a hastío: "... la absorta simpatía de los enfermos por lo esporádico y lo insignificante (se desprende) del desengañado abandono de los emblemas rancios."⁸⁶

También alude Benjamin al plano de la recepción por parte del espectador. La alegoría, para el autor, posee como esencia el fragmento, -como aquello que representa el mensaje esencial de las obras de arte moderno, en su percepción de la realidad-, y, por lo tanto, hace aparecer la historia como decadencia: "En la alegoría (reside) la *facies hipocrática* (o sea, el aspecto fúnebre) de la historia como primitivo paisaje petrificado de lo que se ofrece a la vista."⁸⁷

La alegoría, una vez considerado en resumen el complejo espectro y el elevado puesto que ocupa en la jerarquía de las categorías estéticas modernas, vemos que reúne todas las características para designar, -junto a la opinión de G. Vattimo, y tomando sus palabras-, un cierto tipo de discurso de gran interés para el arte moderno: "... [designar] no tanto al discurso que expresa una verdad conceptual a través de un sistema de símbolos dotados de retornos codificados y tendencialmente unívocos, sino, sobre todo, a aquel discurso que es de verdad

⁸⁶BENJAMIN, Walter, "El origen de la alegoría moderna", en *El origen del drama barroco alemán*, op. cit., pág.163.

⁸⁷BENJAMIN, Walter, "El origen de la alegoría moderna", en *El origen del drama barroco alemán*, op. cit., pág.164. [Además de haberse consultado el texto de Benjamin, hemos avalado todas las opiniones al respecto con el texto de BÜRGER, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, trad. J. García, prólg. H. Piñon; Edí. Península 206, (1ª edi. 1974), Barcelona, 1987; págs.130-136].

conscientemente excéntrico con respecto a lo que quiere decir, en cuanto no logra decirlo completamente o directamente no logra "acertar", dar en el blanco, como *si fuera el suyo* un blanco que (siempre) se escamotea."⁸⁸

Volviendo unos instantes atrás, y en el tono de esta última cita, debemos destacar, como es sabido, que el término alegoría es central en el universo retórico de Baudelaire; es, de nuevo. W. Benjamin, como importante exégeta del poeta, el que delinea con precisión una serie de rasgos de gran interés para el arte moderno, en la alegoría: "A la intención alegórica le es extraña *cualquier* intimidad con las cosas: tocarlas quiere decir para ella violentarlas, conocerlas quiere decir traspasarlas con la mirada. Allí donde ella domina no pueden de ninguna manera formarse hábitos. En el mismo instante en que la cosa es a duras penas aferrada, inmediatamente la alegoría interviene para rechazar su situación."⁸⁹

La alegoría, pues, refuerza el laberíntico envoltorio que inaugura *lo moderno*: la conciencia del acto fundacional de las *escisiones*, exaltando la potencia de sus metamorfosis. La alegoría, así entendida, no nos conduce a ninguna superación o salvación frente a la situación de lo real; es más bien una ratificación de la impracticabilidad de una plena percepción de las cosas; significa y plasma el desierto del sentido, el *exilio* del artista decible mediante ella.

Una cierta conciencia de esa insuficiencia del discurso, de esa oclusión del plano trascendente que desde los planteamientos del *Pensamiento Negativo* venimos analizando, y entre cuyos actos de superación por parte de los artistas puede exponerse el empleo de la alegoría, siendo su forma general la que determinará una específica economía en los métodos de la representación a partir de entonces.

⁸⁸VATTIMO, Gianni, *El sujeto y la máscara*, trad. J. C. Gentile; Edi. Península, Madrid, 1979; pág.95. [Véase, además, sobre el tema, BREA, J. L., *Nuevas estrategias alegóricas*; Edí Tecnos. Colección Metrópolis, Madrid, 1991; pág.15].

⁸⁹BENJAMIN, W., "París, capital del siglo XIX", en *Iluminaciones/2*, trad. J. Aguirre; Edi. Taurus, Madrid, 1972; pág.143.

Reconociéndose en ella una aventura próxima a todos los demás recursos que en lo moderno han tomado muy en serio el reverso de dichos planteamientos, su zona de sombra, la noche de su indisoluble dificultad, que se muestra, como decimos, desde el momento histórico en que la lógica del lenguaje entra en crisis.

Si bien en el desarrollo de este capítulo se establece una cierta relación entre el pasado de este concepto y su importancia en la edad moderna, debemos dejar claro que es la experiencia de Benjamin en el contacto con las obras de vanguardia, -según la opinión de Peter Bürger-, "lo que le permite tanto el desarrollo de la categoría como su aplicación a la literatura del Barroco, pero no al contrario."⁹⁰

La alegoría se nos revela como expresión o efecto mismo de aquella inmemorial voluntad creadora, -espontaneidad productiva en lo moderno-, que, si no le es dado representar la totalidad de lo real, sí puede, tal vez, mediante su discurso intuir, hacer sospechar, las claves y la efectividad de su ocurrir. También supone para nosotros la oportunidad de iluminar de otra forma acontecimientos de lo cotidiano, -aquellos actos o procesos vitales antes considerados arquetipos, y que hoy pueden hallarse aislados del total-; la aplicación de un cierto tono alegórico puede hacerlos destacar como desveladores de sentido.

Como ejemplo exponemos, -junto a Benjamin de nuevo-, la obra de Kafka, que a la luz de estos razonamientos, instituye un código de gestos que parecen no presentar de antemano para el autor un significado simbólico determinado. "Más bien cobran significados diversos según variados contextos y ordenamientos experimentales. El teatro es el lugar dado para tales ordenamientos

⁹⁰BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, trad. J. García, prólg. H. Piñon; Edi. Península 206, (1ª edi. 1974), Barcelona, 1987; pág.130.

experimentales."⁹¹

Los gestos de las figuras kafkianas son demasiado contundentes para el entorno habitual, por lo que irrumpen en una dimensión más compleja. Kafka hace desaparecer los soportes tradicionales del gesto, del ademán, para hacerlos aparecer como objetos de reflexión interminable: una interminable serie de consideraciones surgidas de un substrato alegórico que sin embargo, en el caso de la obra de Kafka, debe puntualizarse al no encajar plenamente en las formas occidentales de la prosa, ocupando un lugar más acertado en la *Hagadá* (o *Hagadah*) respecto a la *Halajá* (o *Halakkah*).⁹²

Sus textos están concebidos para ser citados, para ser contados a modo de aclaración, mientras que nosotros en la figura alegórica o en ella como categoría no poseemos esa doctrina, hemos perdido esa enseñanza que acompaña a las alegorías de Kafka. Si en la obra de Kafka las alegorías conservan reliquias del más mítico pasado, las nuestras son precisamente aquello del pasado que se ha perdido y con ellas, además, podemos decir que figuras, entre otras, como las de Kafka son en cierto sentido sus precursoras.⁹³

⁹¹BENJAMIN, Walter, "Un cuadro de infancia", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, introd. E. Subirats, trad. R. Blatt; Edi. Taurus Humanidades, Madrid, 1991; pág.143. [El teatro natural de Oklahoma, que aparece en los capítulos finales de *América* -(KAFKA, F., *América*, trad. A Pippig y A. Guiñazú; Edi. Alianza, Madrid, 1990.)- evoca al teatro chino, eminentemente un teatro de gestos. Una de las funciones significativas de este teatro natural es la resolución de ocurrencias en gestos. A los aspirantes del teatro natural de Oklahoma no se les exige ninguna otra cosa más que "actuarse"].

⁹²La *Hagadá* (leyenda) tiene en el Talmud un papel de ilustración poética de las consideraciones legales establecidas por la *Halajá* (prescripción). No se trata de meras alegorías mecánicas sino de referencias significativas que enriquecen la perspectiva puntual del legislador. [Nota de R. Blatt, traductor de BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*; l.éi. Taurus Humanidades, Madrid, 1991; pág.145].

⁹³Nuestra clave en el desarrollo del tema de la Alegoría sería establecer que en su manifestación moderna lo que se hace efectivo es la redención de las cosas del olvido. Con ella parece intentarse una reconstrucción paciente de *lo olvidado*, a través de las largas y fatigosas líneas de indagaciones que estable y posibilita. Construir una cierta "razón" que pueda vencer los *decretos*, el "así fue" parcial de la historia transmitida, recuperándose como una vía de revelaciones seculares
(continúa...)

En cualquier caso Kafka dispuso de una extraordinaria capacidad para proveerse de alegorías y, sin embargo, no parece trabajar jamás con lo interpretable; por el contrario, más bien parece que tomó todas las precauciones imaginables en contra de la clarificación de sus textos, en contra de dar o posibilitar futuras interpretaciones. Baste recordar su testamento: la prescripción por la que ordenaba la destrucción de su legado debe considerarse con prudencia, cautela y desconfianza, al ser tan digna de consideración como lo son las respuestas del guardián de las puertas de la Ley.

No queremos coincidir del todo con Heidegger al reconocer la alegoría como forma universal del arte⁹⁴, pues esto nos cerraría la oportunidad de establecer en su concepto una diferencia que consideramos, -junto a J. L. Brea-, la clave de su renovada utilización en la modernidad: "Saludamos en la alegoría esa "selvática" fuerza de quebrantamiento del espacio de la representación que -diríamos, con deje rilkeano- mantiene el mundo en lo abierto, otorgando al arte misión, al recordar siempre esa ventaja que la espontaneidad productiva, creciente, de la naturaleza ostenta frente a la vileza insuficiente y torpe de la representación."⁹⁵ La alegoría, como categoría preliminar para descifrar el arte moderno, supone, para nosotros y junto al autor, una especie de apuesta por el ámbito de la visualidad, de la imagen, aquél que parece poseer una eficacia específica para decir lo que no se consigue decir, -apuesta por todo aquello que se enuncia como "no-dicho", por el significante puro, no sometido al estricto orden del logos-, pudiéndose sólo mostrarlo, exponerlo, exhibirlo, "hacerlo suceder" como imagen.

⁹³(...continuación)

insospicadas. Su conexión de sentidos abre relaciones olvidadas entre "las cosas" o puede llegar a crear futuros enlaces de significados a tener en cuenta.

⁹⁴HEIDEGGER, M., "El origen de la obra de arte", en *Arte y Poesía*, trad. S. Ramos; Edi. F.C.E., México, 1988; págs.35-41.

⁹⁵BREA, J. L., *Nuevas estrategias alegóricas*; Edi. Tecnos. Colección Metrópolis, Madrid, 1991; pag.16-17.

Introduciéndose, en este punto, una apreciación que aunque imprescindible, pudiera correr el riesgo de ser olvidada: se rechaza cualquier concesión al asentamiento de "sentidos comunes", "universales", rechazo de "lugares propios del arte", de "símbolos establecidos", de "patrones" que paralizasen de nuevo la complejidad de otros tipos de discursos creadores de sentidos inéditos. Pues se habla de un sistema (la creación artística) que en ninguna otra ocasión, sino a lo largo del s. XX, hizo mayor ostentación -legítima- de una esencia que es resistencia al "lugar común"; es decir, la intensidad de las ideas del arte moderno reside en su permanente indagación en *líneas de fuga*, en trayectos a seguir para salir de lo establecido. "Siendo la nuestra (tarea) no otra que la de perseguir, sin desenredar, -pues es el arabesco recorrido, y no lo que se agota a su cabo, lo que interesa-, un cierto hilo de Ariadna..."⁹⁶

Volviendo a apuntalar esta última idea con otros contrafuertes, citamos: "El mundo es como un libro. El secreto de un libro está siempre encerrado en una sola página. El resto no es más que glosa y repetición. El fin del fin es hacer desaparecer esa página una vez acabado el libro. [...] Sin embargo esa página permanece esparcida por el libro, en filigrana, el cuerpo permanece disperso con sus miembros esparcidos, y debemos poder reconstituirla sin que sea desvelado el secreto."⁹⁷

La lectura del arte moderno se concentra, quizá, en esas páginas diseminadas que no tienen traducción e hilo conductor: el hilo de Ariadna es hoy por completo inocuo respecto a laberintos de Cnossos o problemas de Teseo. Hoy en día, en el *Laberinto* aparecen derrumbados los puentes metafóricos y el hilo de seda supone una añagaza. Este hilo ya no es preciso, se ha tornado inútil. La decisión moderna de luchar contra la representación trascendente, e ir directamente a la realidad ha hecho que en el laberinto se cumplieran, realmente, los trayectos que no conducen a ninguna parte, produciendo tan sólo estupefacción constante.

⁹⁶BREA, J. L., *Nuevas estrategias alegóricas*, op. cit., pág.16.

⁹⁷BAUDRILLARD, Jean, *La transparencia del mal*, trad. J. Jordá; Edi. Anagrama, Barcelona, 1991; pág.35.

Haber aceptado esta lucha supone, quizá, un triunfo sobre los objetos, pero no sobre las ideas. De nuevo, y constantemente -como viene siendo habitual en el período de la modernidad- las ideas, ante esta petrificadora realidad, presentan una patología: sólo pueden criticar o evadirse. En el mejor de los casos, el pensamiento propone lo inaprehensible, lo intocable, de tal manera que este, por otro lado, efecto real de superación, acentúa su privilegiado papel mediador, pero también una extremada dificultad.

Las claves más intensas, que se sitúan para nosotros en el procedimiento alegórico del artista, son básicamente su poder como configurador directo del texto, del sentido. Aún así, se dan dos importantes dificultades: una, la forma de configurar "un texto" accesible y, sin embargo, vallado y limitado por gruesos enrejados, pero abierto a la vez, como decimos, al ojo del curioso, en el que se puede adivinar todas las estancias que acoge, pero de tal manera delimitado que no permitiría la articulación de nuevas configuraciones. La otra, "un texto" cerrado por murallones inmensos, a veces poco vistosos, que impiden la indiscreción del curioso no mostrando nunca del todo, sino por celosías, su interior. Un interior, este último, en el que pudiera ser que no existe nada bello, pero cuya carencia de comunicación permite una tendenciosa fantasía que participaría en su misterio por lejanía, su esencia es participativa, puesto que al final los que terminan el texto son los lectores: labor intertextual dentro del propio tejido-texto del arte, de la creación artística. Realidad del Arte y de la creación que en la actualidad se presenta, precisamente, con ese carácter frenéticamente textual, posibilitador de lecturas; mejor, necesitado de las mismas, no sólo para ser observado, sino también para ser fundamentado.

En el pasado se contaba con la existencia de una "Tradición" que hacía de la Alegoría el discurso de lo sagrado: la seguridad de una representación que desvelaba de manera directa los secretos del universo y que los "libros sagrados" poseían como traducción alegórica del mensaje divino. La "montaña", el "dragón" o el "infierno" eran ordenes simbólicos que recogían significados indudables, así como la caza, la agricultura o la sexualidad eran actos rituales

que repetían el arquetipo.⁹⁸ El sentido de sus imágenes venía conformado por "ordenes sagrados", recogido en aquellos "primeros libros", que como palabra *divina* todas las religiones presentaban hasta que la transformación de dichos ordenes, en forma de "libro de todos los significados" (La Enciclopedia), les hizo responder a verdades racionales, para acabar significando, posteriormente, al devaluarse también el valor de dichos ordenes, complejísimas "cifras" (el sentido y el orden del mundo representado en forma de Cero, en las obras de Kafka, como ejemplo más directo).

"Dios dejó de hablar con los seres humanos en cuanto éstos empezaron a hablar de ello en la Biblia. Por otra parte, ¿cuál es la diferencia después de todo?: se da a la gente pequeños auriculares, se los ponen; se les enseña una pantalla, la miran; se recita un hechizo, se dejan dominar por él; cantas, cantan ellos también."⁹⁹

"Muchos se quejan de que las palabras de los sabios sean siempre alegorías, pero inaplicables en la vida diaria, y esto es lo único que poseemos. Cuando el sabio dice: *"Anda hacia allá"*, no quiere decir que uno deba pasar al otro lado, lo cual siempre sería posible si la meta del camino así lo justificase, sino que se refiere a un allá legendario, algo que nos es desconocido, que tampoco puede ser precisado por él con mayor exactitud y que, por tanto, de nada puede servirnos aquí. En realidad, todas esas alegorías sólo quieren significar que lo inasequible es inasequible, lo que ya sabíamos." [...] "A este propósito dijo alguien: *¿Por qué os defendéis? Si obedecierais a las alegorías, vosotros mismos os habrías convertido en tales, con lo que os hubierais liberado de la fatiga diaria.* Otro dijo: *Apuesto a que eso es también una alegoría.* Dijo el primero: *Has ganado.* Dijo el segundo: *Pero por desgracia, sólo en lo de la alegoría.* El primero dijo:

⁹⁸Véase, ELIADE, Mircea, "Arquetipos y repetición", en *El mito del eterno retorno*, trad. R. Anaya; Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1982; págs.13-39.

⁹⁹DOCTOROW, E. L., *Vidas de los poetas*, trad. J. Pardo de Santayana; Ed. Anagrama, Barcelona, 1988; pág.119.

En verdad, no; en lo de la alegoría has perdido."¹⁰⁰

* * *

El segundo elemento, la analogía, no se diferencia del anterior, antes bien lo completa o supone su nivel básico: "...la analogía (en la época moderna) funda por la unión o correspondencia de los contrarios..."¹⁰¹, halla sentido en enlazar lo escindido.

Interesadamente el mundo moderno, restableció la existencia y manifestación de aquellas partes que habían sido anuladas en la época del "gobierno" de la Razón, pero de nuevo y con una violenta autoafirmación de la subjetividad, volvió, en algunos casos, a anular uno de los términos. Ante la racionalidad lo irracional pudo adoptar realidad absoluta, parcial, constitucional o pasajera, en cualquier caso explosiva. Esa explosión aún no termina y su resplandor ilumina la agonía de la edad moderna, pues la imbricación consensuada con su contrario sigue constituyendo, creemos, una tentativa.

No supone en este punto para nosotros ningún tipo de estímulo cualquier tono incisivo, -y por lo tanto eludimos adoptarlo-, pues somos conscientes que, por

¹⁰⁰KAFKA, Franz, "De las alegorías", en *La muralla china. Cuentos, relatos y otros escritos*, trad. A. Ruiz Guiñazú; Edí. Alianza, Madrid, 1990; pág.78-79.

¹⁰¹PAZ, Octavio, "La Nueva Analogía: Poesía y Tecnología", en *El signo y el garabato*; Edí. Seix Barral, Barcelona, 1991; pág.27.

otro lado, este tipo de apreciaciones conducen las posibles conclusiones sobre la modernidad a una especie de *tierra de nadie*, representante ficticia de una tierra que, como es deseado, fuera habitable.

* * *

Por último relatar lo que consideramos una variación extrema en la aplicación de estructuras parecidas a las descritas, utilizada alrededor de los años 50 y 60 fundamentalmente, aunque su influencia imprime carácter a ciertas manifestaciones del arte incluso en el presente: la "*tergiversación*" -traducción parcial, en castellano, de la palabra *détournement*-, es decir, la utilización en una nueva unidad de los elementos artísticos preexistentes, tendencia permanente, como decimos, de la vanguardia más actual, relacionada con el antes y el después de la constitución de la *Internacional Situacionista*.¹⁰²

Las dos leyes fundamentales de la "*tergiversación*" son la pérdida de la importancia de los elementos artísticos, yendo hasta la pérdida de su sentido original, de cada elemento autónomo tergiversado, y, al mismo tiempo, la organización de otro conjunto significativo, que confiere a cada elemento su

¹⁰²La *Internacional Situacionista* se origina en 1957, será un movimiento muy particular, de una naturaleza que comparte ciertos rasgos de las vanguardias artísticas precedentes. La *I.S.* fue considerada una organización que comenzó con una "declaración de guerra contra la vieja sociedad", sus planteamientos e ideas desembocarán en los acontecimientos de mayo de 1968. "La *I.S.* puede compararse, en la cultura, por ejemplo, a un laboratorio de investigación y también a un partido, en el que somos situacionistas, y donde nada de lo que hacemos es situacionista. Esto no es una desautorización para nadie. Somos partidarios de cierto futuro de la cultura, de la vida." [Cfr., AA.VV, *La creación abierta y sus enemigos*, trad. y recopilador J. González del Río; Edí. La Piqueta, Madrid, 1977; pág.89].

nuevo alcance.

Hay una fuerza específica en la "tergiversación", que evidentemente tiene su doble fondo en el enriquecimiento de la mayor parte de los términos, por la coexistencia en ellos de sus sentidos antiguo e inmediato. Hay, además, una utilidad práctica por la facilidad de empleo, y las virtudes inagotables de ese nuevo empleo; con respecto al menor esfuerzo que permite la tergiversación, ya se había dicho: "Lo barato de sus productos es la artillería pesada con la que se va a demoler todas las murallas de China de la inteligencia" [...] "...embistiendo de frente a todas las convenciones mundanas y jurídicas".¹⁰³

Existe en este concepto y en su valor un sentido histórico, como un juego que deriva del efecto de *desvalorización*, a partir del cual todos los elementos del pasado cultural pueden ser invertidos o desaparecer.

La "tergiversación" se revela, por tanto, como la negación del valor de la organización anterior de la expresión seleccionada. Surge como nueva visión o efecto en aquel período histórico del destierro de la expresión artística; será uno de los elementos más utilizados, como hemos dicho, dentro de los planteamientos de organizaciones como la *Internacional Situacionista*, que con una fuerte carga de ciertos aspectos surrealistas en sus ideas, se plantean una renovación del empleo de los "bloques tergiversados" como material para otro conjunto, valiéndose de su utilización y expresando mediante la misma la búsqueda de una construcción más vasta, en un nivel de referencia superior, como una nueva unidad monetaria de la creación.

Se pueden citar, en el estadio de la expresión tergiversada, el libro de Debord y Jorn, *Memorias* (en el que cada página se lee en todos los sentidos, y las

¹⁰³ AA.VV, "Modo de empleo de la tergiversación", en *La creación abierta y sus enemigos*, trad. y recopilador J. González del Río; Edi. La Piqueta, Madrid, 1977; pág.88.

relaciones recíprocas entre las frases están siempre inacabadas)¹⁰⁴: recortes de docenas de párrafos, frases, estrofas y a veces palabras sueltas de libros, revistas, periódicos y publicaciones sobre arte; luego esparcidas sobre unas cincuenta páginas su amigo Asger Jorn, -pintor danés-, las lleno de salpicaduras, trazos y colores. El libro estaba encuadernado en papel de lija, de modo que cuando se colocaba sobre una estantería destruía los restantes libros.

Se da, así mismo, un grado superior, una especie de "ultratergiversación", cuando las tendencias de la "tergiversación" tienden a ser aplicadas en la vida social y cotidiana -por ejemplo, los santos y señas, los roles o el disfrazarse y las máscaras-: en ese momento todas las formas de expresión comienzan a girar en el vacío, parodiándose ellas mismas. Es necesario, por tanto, "concebir un estadio paródicoserio en el que la acumulación de elementos tergiversados, lejos de querer suscitar la indignación o la risa al referirse a la noción de la obra original, marque nuestra indiferencia hacia un original carente de sentido y olvidado, se dedicaría, así, a restituir un sublime verdadero."¹⁰⁵

Lo que si deseáramos que pudiera proliferar sería una multiplicidad de discursos en la búsqueda por atravesar otros alumbramientos de nuestro presente; y lo que nos parece más probable es que puedan hacerlo organizando mejor, o de otras formas, su prosaísmo, localizando los tópicos más claros, los más fácilmente caracterizables: la opulencia de las sociedades de la comunicación, la saturación

¹⁰⁴DEBORD, Guy; JORN, Asger, *Fin de Copenhague*; Copenhague: Bauhaus Imaginiste, 1957. Collage pintado por encima que es una sátira de la publicidad, los medios de comunicación, y la planificación urbana, del que se dice que fue realizado e impreso en cuarenta y ocho horas a partir de una sola visita a un solo quiosco de periódicos. La obra también aparece como: *Borrador para las Mémoires de Debord*, reimpresión facsímil en Berreby, 1948-1957; ed. Allia facsímil, París, 1986. DEBORD, Guy; JORN, Asger, *Mémoires*; Internationale situationniste, París, 1959; realizado e 1957. [Cfr., MARCUS, Greil, *Rastros de carmín*, trad. D. Alou; Ed. Anagrama, Barcelona, 1993; págs.177-194].

¹⁰⁵AA.VV, *La creación abierta y sus enemigos*, trad. y recopilador J. González del Río; Ed. La Piqueta, Madrid, 1977; pág.90. ["Lo paródicoserio recubre las condiciones de una época en la que encontramos, tan apremiantes, la obligación y la casi imposibilidad de reunir, de llevar, una acción colectiva totalmente innovadora. Donde lo más serio se enuncia como una máscara en el doble juego del arte y su negación..." (Ibíd., pág.90).]

de las escenas del discurso, la multiplicación de las estrategias de simulación, el triunfo del artificio, la cultura del hiperconsumo, el desvanecimiento de una idea de temporalidad, la estilización banal de la existencia, el conocimiento y la información como herramienta de dominación, etc... En cualquier caso, dar la bienvenida a las que creemos posibles iluminaciones.

Con estas tres lógicas formales del arte, por otro lado se marca una separación frente a lo que podría entenderse como un posicionamiento o *estilo* que se rige por la ausencia absoluta de dichas lógicas, ya que no queda en tal actitud nada del problema de la representación. En dicho *estilo*, que configura la etapa más reciente del arte, destaca como característica, el dominio de la virtualidad sobre lo real: la imagen del objeto o del ser surge mediante una lógica paradójica; la imagen suplente su propia existencia a la velocidad de lo que se denomina tiempo real -(un ejemplo serían las imágenes generadas en la pantalla de los ordenadores)-. Paradoja de la cual no hemos podido llegar a comprender sus posibles repercusiones, y en la que ya parecen no ser válidos ordenes como los descritos.

* * *

La modernidad incide, entre otras, con la idea de un sujeto que radicalmente desea ser autónomo, acabar con los lazos que le unen a "lo establecido", y así uno de sus temas constantes será la *libertad*, en todas sus aplicaciones, y, sobre todo, la *renovación*. "En la modernidad culmina un proceso, iniciado en el Renacimiento, de culto por lo nuevo y original en el arte, que acaba delatando su profundo carácter emancipador."¹⁰⁶ En 1931, Walter Benjamin escribía sobre el "carácter destructivo" de la cultura de su tiempo: "Sólo conoce una consigna: hacer sitio; sólo una actividad: *despejar* -(guiño filológico: el "*despejo*" era una de las características que Gracián descubría en el ingenio)-. Su necesidad de aire fresco y espacio libre es más fuerte que todo odio."¹⁰⁷

La "moderna libertad" difiere también del concepto clásico de este término, se trata de una libertad con tendencia a desligarse de cualquier compromiso con la tradición y que funda una sistemática devaluación de todos los valores existentes, tradicionales, aceptados, establecidos.

Una consecuencia, que puede ser rastreada fácilmente en los esforzados intentos de renovación del arte en los últimos 50 años, recibidos de las vanguardias artísticas a modo de herencia por los artistas de nuestro siglo, maestros implacablemente escépticos en el trato con las que ellos consideran "imposiciones delimitadoras" procedentes de la tradición y en última instancia de lo real, será que cada una de sus constantes afirmaciones de ruptura (críticas), a menudo irónicas, anula su derecho a hacer afirmaciones. Son constructores, creadores y contempladores de negaciones, es decir, en este contexto, *liberadores*.

¹⁰⁶VATTIMO, G., *En torno a la posmodernidad*, trad. L. de Santiago; Edi. Anthropos, Barcelona, 1990; pág.132.

¹⁰⁷BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos, I*, trad. J. Aguirre; Edi. Taurus, Madrid, 1992. [Véase, algunos comentarios sobre el tema de la cita, en MARINA, J. A., *Elogio y refutación del ingenio*; Edi. Anagrama. Colec. Argumentos, Barcelona, 1992; pág.132].

Su conceptualización de *lo Nuevo* en la estética girará en torno a una defensa del movimiento y del cambio como nuevos valores, y en lo social se arraiga como nueva ritualización, culto del cambio y la revolución; se trata, en definitiva, de la sacralización de la ruptura con el pasado, de la condena tanto moral como epistemológica de la memoria histórica.

Lo moderno reflejado en este concepto aparece como un ave que surge de sus cenizas, el misterio de la devastación y la regeneración. El fundamento de *lo Moderno* esta asociado con el nacimiento a partir de cero, con la creación y la invención libre de cualquier influencia histórica del pasado. *Lo Nuevo* es así la clave de la voluntad transformadora que la modernidad preside.

En los portadores artísticos de la vanguardia la modernidad se invocó como comienzo radical. Fue quizá el último sueño utópico que abrazó en su conjunto la cultura occidental.

De ahí que no se trato -como veremos- de definir *lo Nuevo* como un concepto, sino que se impondrá como una exigencia moral, una promesa escatológica y una misión social: su evolución irá de una utopía trascendente y espiritualista en algunos exponentes del arte que usufructúan el nombre de "modernos" -Mondrian o Kandinsky¹⁰⁸-, hasta una utopía histórica y real, un proyecto cultural, la voluntad de hacer una nueva época, de crear un estilo, de proyectar un nuevo universo formal. No importará que la ruptura y la crisis de las que irrumpiría la modernidad adquirieran el signo de la deconstrucción, más bien, esa violencia destructora hacia nacer la necesidad de *lo Nuevo*.¹⁰⁹

¹⁰⁸Véase, OLIVA MONPEÁN, I., *La Imagen Sustantiva*; Edición de la Universidad de Castilla-La Mancha. Colección Monografías, 1991; esp. págs.109 y ss.

¹⁰⁹Los que celebraron más enardecidamente la ruptura radical de la nueva edad, inmolaro la tradición y el pasado, fueron los dadaístas o los futuristas, los surrealistas o los expresionistas. Pero el factor de ruptura y disolución fue también la misma Guerra Mundial, que los movimientos artísticos de la vanguardia no dejaron de celebrar como el signo apocalíptico del advenimiento tangible de *lo Nuevo*, así el grupo De Stijl, los suprematistas o el mismo futurismo: la invocación del caos, la
(continúa...)

Antes la actitud crítica precedía o sucedía a la creación, ahora la acompañará y será su condición: lucha constante con el pasado, y por lo mismo, el arte moderno estará en lucha consigo mismo.

La negación sucesiva puede ser considerada también, como ya dijimos, una alternativa por anular la escisión entre la palabra y el mundo, es decir, un intento de búsqueda de nuevos principios invulnerables a su propia crítica; sin embargo, ese principio acabó siendo la Crítica misma. En palabras de Octavio Paz: "la subversión de los valores son operaciones de orden crítico: niegan a esto para afirmar aquello". La diferencia con posturas más "moderadas" es impresionante: si la Analogía, -como hemos referido anteriormente-, funda por la unión o correspondencia de los contrarios; la Crítica lo hace por la eliminación de uno de los términos. "Pero aquello que eliminamos por la violencia de la razón o del poder, reaparece fatalmente y asume la forma de la crítica de la crítica." Y añade: "La época que ahora comienza es la de la revuelta de las realidades suprimidas."¹¹⁰ (Con el apoyo de esta visión, nos reafirmamos en la opinión de que no se trata de aceptar, como se viene haciendo, la destrucción del poder representativo del lenguaje para con la realidad, sino reconocer la posibilidad, en el arte, de una operación tendiente a revelar el revés del lenguaje, el otro lado de los signos, una parte suprimida en él y por lo tanto en la realidad.)

Sin embargo el arte moderno, a partir del período que se inicia en los años 50, y por encima de las consideraciones expuestas más arriba, fue tachado en innumerables ocasiones de estar dominado, y compuesto casi exclusivamente, por repeticiones camufladas, por un estancamiento que corroboraba la idea del agotamiento de todo el antiguo teatro de operaciones de la cultura, reflejando una

¹⁰⁹(...continuación)

destrucción y la muerte, que tanto el expresionismo como el futurismo elevaron a una dignidad estética, solamente pueden entenderse en este contexto en que la aniquilación de la cultura o de sus formas históricas era experimentada inmediatamente como liberación de sus coacciones.

¹¹⁰PAZ, Octavio, "*La nueva analogía: Poesía y Tecnología*". (Una primera versión de este texto es de 1967: discurso de ingreso a El Colegio Nacional, México, D.F.) en, *El signo y el garabato*; Edi. Seix Barral, Barcelona, 1991; pág.27-28.

impotencia para encontrar uno nuevo. Por todo ello, hemos querido analizar en la constitución de la categoría de *lo Nuevo* ciertas fuerzas subterráneas de las cuales hubieran podido depender algunas de las consecuencias que hoy afrontamos en el arte.

* * *

No todo lo que se conoce es también algo sabido, mucho menos cuando se trata de algo reciente. Por eso, el concepto de *novedad*, tan íntimamente unido a las Vanguardias, se halla enormemente descuidado. Los sentimientos que provoca *lo Nuevo* suelen llevar, casi siempre, consigo una muy significativa reacción entremezclada de temor, defensa y confianza; es decir, conforman la activación de una conciencia de advenimiento, de expectativa.

Lo Nuevo como categoría estética en el arte moderno, como posible cauce conductor de una metamorfosis en los conceptos e ideas, -más que un simple cambio relacionado con esquemas cronológicos-, la clave que puede hacernos presenciar, sino soluciones, al menos transmutaciones acaecidas en la concepción de las "eternas preocupaciones" del arte y detectar de entre ellas planteamientos inadvertidos, no es un concepto o una categoría que halla sido aplicada y caracterizada suficientemente.

Lo Nuevo ha sido considerado y festejado en el arte, la mayoría de las veces, bajo el aspecto de modas cambiantes sin sentido; de tal suerte que de su novedad surgía sólo la rigidez heterogénea de una sorpresa siempre igual. En otras ocasiones ha significado una contraposición a la repetición; dejándose de lado,

no analizándose, las rutas seguidas; el motivo de sus eclosiones; pasando desapercibidos sus productos genuinos.

Adorno, Theodor W., parte del conocimiento de que el arte del pasado sólo pueden ser comprendido a la luz del arte moderno: "En el centro de la teoría estética de Adorno sobre el arte moderno se encuentra la categoría de lo Nuevo."¹¹¹ (Como se apunta en el texto de la cita las consideraciones sobre la categoría de Lo Nuevo, como fundamento del arte moderno, están plagadas de tonos teóricos en los que destaca una idea de *la novedad* como vitalidad creativa, como una especie de vértigo propio de la labor del artista, y por ello *Lo Nuevo*, a partir de cierto momento, aparece simplemente como un cambio de dirección constante exigido por sí mismo para el arte.)

Una de las objeciones que se nos presenta como la más importante para aclarar el valor real de dicha categoría de *lo Nuevo*, se refleja en el hecho de que la sociedad burguesa que sustentó al arte moderno era una sociedad esencialmente

¹¹¹ADORNO, Theodor W., "*Filosofía de lo Nuevo*", en *Teoría estética*, trad. F. Riaza; Taurus Humanidades, Madrid, 1990; págs.34 y ss. Véase, además, BÜRGER, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, trad. J. García, prólg. H. Piñon; Edi. Península 206 (1ª ed., 1974), Barcelona, 1987; págs.117-118. ["Nada daña más al conocimiento teórico del arte moderno que reducirlo a semejanzas con el más antiguo. Su especificidad se escapa si usamos el esquema "todo esto ya ha sido".": (ADORNO, Th. W., *Ibíd.*, pág.34.) [...] "Aunque esa fatalidad de tener que interpretar cualquier fenómeno espiritual por una traducción de lo nuevo a lo antiguo es innegable, esta interpretación tiene algo de traición. Una segunda reflexión debería corregirla. En la relación de las modernas obras de arte con las antiguas que se les asemejan, habría que poner sobre todo de relieve las diferencias. La profundización en la dimensión histórica debería poner en claro lo que antes estaba sin solucionar y ésta debería ser la forma de unir lo presente con lo pasado. La actitud contraria, la que tiene la ciencia de la cultura al uso, preferiría demostrar lo virtualmente nuevo a partir de su forma de ver el mundo.": (*Ibíd.*, pág.34.) [...] "Ni siquiera un compositor tan poco sospechoso a los ojos del modernismo como Anton Bruckner habría podido llegar a sus éxitos más significativos si no hubiera trabajado sobre el material más progresista de su época, la armonía wagneriana, cuya función modificó él después de forma paradójica. Sus sinfonías representan la pregunta de cómo es posible que lo antiguo pueda todavía aparecer como nuevo.": (*Ibíd.*, pág.35.)]

Ejemplos como estos, sólo nos acercan a una matización de cómo, desde entonces, ninguna obra de arte llegaba a "triunfar" si pretendía escaparse o luchar en contra del concepto de lo moderno o nuevo que, en la forma que fuese, formaba su ámbito envolvente. Por lo tanto, como decimos, se puede descubrir que sin una minuciosa atención a la complejidad de tales conceptos, los juicios sobre lo nuevo, en arte, pueden conducir a cierta confusión y a una negación que aniquilaría el sentido de la idea de Pasado.

no tradicionalista; es decir, lo que constituyó al pensamiento burgués fue el haber considerado *a priori* que la tradición estética era dudosa. El fundamento ideológico de la sociedad burguesa además eliminó, mediante la idea de productividad, dos cualidades importantes de lo *novedoso*: la posibilidad y la finalidad no productiva.

Dicha consideración de la tradición hizo del influjo de *lo Nuevo*, de la renovación de los temas, motivos y procedimientos artísticos establecidos por el desarrollo del arte desde la admisión de lo moderno, -según palabras de Adorno-, "la autoridad de lo históricamente necesario."¹¹²

Fue además entendida, desde el comienzo, como una palabra a la que se le añadió un significado privativo: rechazo de lo que ya no puede seguir siendo. "Pero no niega lo que siempre han negado los estilos artísticos, es decir, el arte anterior, sino la tradición en cuanto tal, y en esta medida sirve de ratificación del principio burgués en el arte."¹¹³ Como consecuencia, se llega a pensar, nada menos, "que recuerdo, tiempo, memoria (...) son liquidados como un residuo irracional".¹¹⁴ Advirtiéndose, por tanto, en su posterior evolución que el pensamiento moderno, a la luz de esta categoría, ya no pretende predecir el futuro con los datos del pasado, simplemente no lo tiene en cuenta, es abandonado.

Así, el único tiempo previsto es el del ahora, el único futuro novedoso el desencanto de la idea de progreso que la técnica viene desencadenando: cada civilización tiene en su cultura metáforas del tiempo, versiones de las estructuras

¹¹²ADORNO, Theodor W., "*Filosofía de lo Nuevo*", en *Teoría estética*, trad. F. Riaza; Taurus Humanidades, Madrid, 1989; pág.34-38.

¹¹³ADORNO, Theodor W., "*Filosofía de Lo Nuevo*", en *Teoría estética*, trad. F. Riaza; Edi. Taurus Humanidades, Madrid, 1990; pág.36.

¹¹⁴BÜRGER, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, trad. J. García, prólg. H. Piñon; Edi. Península 206 (1ª edi., 1974), Barcelona, 1987; pág.118.

del cambio. En consecuencia, la nuestra se debate en la preeminencia del ahora que, además, en contadas ocasiones intenta reconciliaciones con esa otra realidad temporal que más nos perturba, escondiéndola y disfrazándola: la muerte, la disolución del tiempo. Incapaces de celebrar la conjunción vida/muerte como una sola realidad, el hombre moderno pierde, no una eternidad esperanzadora, sino una vivacidad que lo inundase todo, igualmente sin medida.

Lo nuevo o lo último, ahora como conceptos del arte de los últimos años, segregan en cualquier plano de la experiencia un *humus* mental que hace pensar que todo lo que detente como categoría fundamental estos conceptos, es *superior* a todo lo anterior, que de modo inevitable tiende a verse como obsoleto. Así, en lo que se refiere a la percepción cultural del tiempo, aspecto clave en el arte y la experiencia estética moderna, el resultado es un incremento de la vertiginosidad del ritmo temporal, que está en la raíz de un sentimiento de desarraigo, desasosiego y escepticismo del hombre moderno. Este proceso intensifica paralelamente elaboraciones de vaciamiento: vivimos un tiempo y una experiencia cada vez más vacíos. En *lo Nuevo*, hoy, sólo acertamos a ver "lo existente": sólo valoramos la novedad imprevisible cuando ya ha surgido, cuando vemos que se nos presenta algo real bajo un aspecto no predescrito. En lugar de entender *lo Nuevo* como objetivo de una voluntad humana que busca precisamente en lo ya realizado las posibilidades abiertas para a partir de ellas poder proyectar "adónde", "cómo" y "por qué" desea su futuro: marcar de antemano los caminos que allí conducen.

* * *

Volviendo a retomar el concepto: lo que distingue la aplicación inicial de la

categoría de Lo Nuevo en lo moderno de cualquier aplicación previa o posterior, enteramente legítimas, es la radicalidad de su ruptura con todo lo que hasta entonces, en el período de las Vanguardias, se considera vigente, es decir, con la Tradición.

Como hemos dicho, ya no sólo se niegan los principios operativos y estilísticos de los artistas, debate originado históricamente en una sesión de la Academia Francesa en 1687 con el que se abrió un enfrentamiento cuya sombra planeará sobre la configuración de la idea de lo moderno y sobre las incipientes teorías estéticas, prolongando sus estribaciones hasta los últimos años del siglo XIX. Dicho debate será conocido desde entonces como *la querelle*: "la disputa entre el partido de los antiguos, las "gentes de Versalles", de la Corte -(literatos como Boileau, Racine, La Fontaine, La Bruyère o filósofos como Bossuet)- y el partido de los modernos, de los "bellos espíritus de París" -(Ch. y Cl. Perrault, Fontenelle, H. de la Motte, etcétera)- acaba socavando el clasicismo imperante, suscitando la problemática del *progreso*, síntoma indisociable de lo moderno."¹¹⁵ *La querelle* marca la transición a la Ilustración y es reconocida en la *Enciclopedia*¹¹⁶ como su precursora.

Lo Nuevo, aún hoy, debe ser considerado como una de las categorías estéticas más controvertidas, la que sigue exigiendo que el proceso de producción artística se realice por una contundente modificación de los procesos anteriores que le sean perjudiciales. El hecho es que la problemática de Lo Nuevo, en nuestro presente, sigue encauzando la reflexión de infinidad de artistas y sus efectos llegan a alcanzar un desmesurado vigor cuando observamos incluso que generándose planteamientos artísticos y estéticos, aparentemente audaces, que vuelven a ensalzar lo establecido, son considerados meros efectos de reacción,

¹¹⁵MARCHÁN FIZ, Simón, *La estética en la cultura moderna*; Edi. Alianza Forma, Madrid, 1992; pág.17.

¹¹⁶Véase, DIDEROT, *Obras filosóficas completas*; Edi. Plus-Ultra, Madrid, 1965; *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*; Edi. Aguilar, Madrid, 1973; *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*; Chez Pellet, Ginebra, MDCCLXXVII; (última edición).

consecuencia de enfrentamiento con dicha categoría.

Dos clases de acogida y repercusión pueden ser rastreadas hasta nuestros días en la categoría de *lo Nuevo* mediante la cima de las reflexiones que desató: en primer lugar detectamos ese tono de inconformismo, de protesta, de crítica radical, de "desgracia", de actitud anti-social, cuando lo moderno se articula profundamente en pensamientos como el de Baudelaire. Su "malditismo" responde exactamente a esa identificación de Lo Nuevo con Lo Burgués, con la negatividad y degeneración de la sociedad.¹¹⁷ Una enemistad con el mundo que no se incluía en los orígenes de la categoría y cuyas connotaciones han quedado mezcladas en todo lo moderno: "Fue desde su principio abstracción estética, en Baudelaire todavía rudimentaria y alegórica como reacción contra un mundo que se había hecho abstracto; fue sobre todo una prohibición de la imitación."¹¹⁸

En la otra vertiente *lo Nuevo* no es una categoría subjetiva, sino que viene impuesta por la realidad misma: las cosas no pueden retornar a sí mismas, a lo que eran, una vez que han recibido del exterior las leyes que rigen su acontecer, sino es anulando este proceso. Además la presencia de lo antiguo, que a pesar de todo el arte moderno conserva, anula parte de la diferencia específica de lo nuevo, mientras que la reflexión sobre este arte (el moderno), que ya no es inmediata, no puede permanecer indiferente ante los ensamblajes de lo antiguo con lo nuevo. "En la cumbre de ola de lo nuevo es donde se refugia lo antiguo, pero en su ruptura, no en su continuidad."¹¹⁹

En cualquiera de los casos la categoría de *lo Nuevo* queda inscrita, irremediabilmente, en el núcleo del proceso mercantil de producción, de donde

¹¹⁷Véase, BAUDELAIRE, Charles, "Salón de 1846. A los burgueses", en *Curiosidades estéticas*, trad. L. Varela; Edi. Júcar. Los poetas-Serie mayor, Barcelona, 1988; pág.31-37.

¹¹⁸ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, trad. F. Riaza; Edi. Taurus Humanidades, Madrid, 1990; pág.37.

¹¹⁹ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, op. cit., pág.38.



deriva y se expande por todas las dimensiones del universo social.

* * *

* *La Mercancía* *

Intentamos trazar una línea quebrada que vaya sorteando con alerta, no sólo, las dificultades del posible estancamiento de *lo Nuevo* que se convierte en *lo Siempre Igual*, sino también todo proceso que lo transforma en *fetiché* a imitación de su fetichista modelo, a imitación de la mercancía, cuando *lo Nuevo*, como signo estético de una reproducción ampliada y de una promesa de total plenitud creativa, en una sociedad de mercancías plenamente desarrollada como la nuestra, se torna impotente frente al hecho de que también las mercancías que se producen para ser vendidas es preciso que seduzcan al comprador con el estímulo de la novedad, aunque afecte únicamente a la apariencia; cuando la "Obra de Arte Absoluta" se encuentra con la "Mercancía Absoluta".

Desde el momento en que los objetos y sus imágenes pasan por el espectro de la mercancía, ejercen, a partir de ahí, una función artificial e irónica. Nos encontramos con que ya no hay necesidad de consciencia crítica que tienda al mundo el espejo de su doble, pues este mundo se traga a su doble, y la ironía de ese doble incorporado estalla a cada momento en cada fragmento de nuestras creaciones, de nuestras imágenes, de nuestros modelos. Ya no se hace necesario

confrontar los objetos con lo inédito o absurdo de su función (como hicieron los surrealistas), las cosas aparecen desembarazadas de su sentido sin esfuerzo y así forman parte de la novedad de lo superfluo: las creaciones del arte como mercancía absoluta, aura y horizonte visible de nuestro mundo moderno.

Es así cómo la obra de arte, teniendo que enfrentarse en la época moderna al desafío de la mercancía, no intenta más que una ligera denuncia crítica de estos hechos -en caso contrario quizá no hubiera podido ejercer dicha crítica más que como un espejo impotente, según la opinión de J. Baudrillard-, sino que acrecentando por su naturaleza la abstracción formal y fetichizada de la mercancía, su valor de cambio, optó por convertirse en más mercancía que la mercancía, ya que está todavía más alejada que la mercancía del valor de uso.

Si la forma mercancía rompe el idealismo interior del objeto (su belleza, su autenticidad, e incluso su funcionalidad), no hay que intentar resucitarlo negando la esencia formal de la mercancía, sino que, al contrario -y ahí reside toda la estrategia, seducción perversa y arriesgada de la modernidad, (de nuevo según la opinión que Baudrillard rescata del pensamiento de Baudelaire)- tiene que llevar hasta el absoluto esta división del valor: "Una solución radical y moderna: potencializar lo que hay de nuevo, de original, de inesperado, de genial en la mercancía, a saber, la indiferencia formal a la utilidad y al valor, la preponderancia concedida a la circulación sin reservas. He ahí lo que debe ser la obra de arte..."¹²⁰ y a la fatalidad a la que se aboca.

Este es el motivo de asistir a un tono repetitivamente irónico y escéptico, propio de la época moderna. A una formulación del "nuevo arte" en términos de fantasía y de ácido humor; como proyecto de este tono se plantea la conveniencia de que la obra de arte deba coincidir absolutamente con la moda, la publicidad, la "magia del código", -deslumbrante de venalidad, de movilidad, de irreferencialidad, más que de azar de vértigo-, ser objeto conmutable al infinito,

¹²⁰BAUDRILLARD, Jean, *Las estrategias fatales*, trad. J. Jordá; Ed. Anagrama. Colección Argumentos, Barcelona, 1991; pág.127-128.

puesto que, habiendo desaparecido las causas, todos los efectos son virtualmente validos. Corresponderá a la obra de arte fetichizar la nulidad, a costa de convertirse ella misma en algo nulo, a costa de desaparecer como lo que era en otro tiempo.

Si la mercancía vulgar sólo se vale de potencias de producción, elevada a la situación de Mercancía Absoluta genera efectos de seducción, una seducción radical y casi obscena. El objeto de arte, según lo expuesto, debe trabajar en deconstruir por sí mismo su aura tradicional¹²¹, su autoridad y su potencia evocadora antigua para destacar por encima de la obscenidad pura de la mercancía.

* * *

Ante el panorama descrito sólo nos restaría exponer algunas conclusiones: cuando se ha agotado la eficacia de la innovación y sólo asistimos a una búsqueda mecánica en la línea de la repetición (en la línea de una mera innovación tecnológica), entonces parece necesario cambiar la dirección innovadora para hacerla llegar a una dimensión nueva... Asimismo parece necesario explorar nuevas formas de seducción propias de un proyecto artístico que vuelva a pensar en la creación de objetos puros, de eventos puros, que no se constituya en reacciones de defensa contra aspectos alienantes; volver la vista a otros valores que atrapen nuestra pasión, que pudieran ser propios, asimismo,

¹²¹Véase por contraste, BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos, I*, trad. J. Aguirre; Edi. Taurus Humanidades, Madrid, 1992; pág.17 y ss.

de la época moderna; todo ello una vez analizadas este tipo de consecuencias, que han echo de nuestra pasión una pasión que reside en la única voluntad de dejarse fascinar.¹²²

Una dimensión que potencie el equilibrio en la admisión de la subjetividad en el mercado de lo objetivo. La mercancía es el rey del mundo moderno, pero al igual que el rey, después de generaciones de endogamia acaba con su linaje, la mercancía no es más que un mutante: sabe hablar, pero es estúpida, esta vacía. Puede seducir, pero también es ciega. Puede hacer que aguzemos los oídos, pero es incapaz de distinguirte a ti de él. Tarde o temprano nos damos cuenta, o deberíamos darnos cuenta, de esto; es entonces cuando el resentimiento y la denuncia brotan y obtienen la forma de nuevos deseos y de "lúcidas" palabras: "Lo tengo todo y no soy nada; soy nada y debo serlo todo."¹²³

¹²²Se propone en estas ideas que podamos mirar el efecto de la mercancía como una anécdota y a partir de ahí que la reconsideremos -junto a Baudrillard- como "suprema extrañeza del mundo moderno" para extraer quizá, si no hay más remedio, una parte inexplicable, que no pretenda explicar, sino potenciar su enigma, transformarlo en jeroglífico: "Marx había dejado planear algo de enigmático y de fantástico sobre la mercancía, su inquietante extrañeza, su desafío al orden sensato de las cosas, a lo real, a la moral, a la utilidad, a todos los valores, ella que se pretendía el mismo valor." [Cfr., BAUDRILLARD, Jean, "La mercancía absoluta", en *Las estrategias fatales*, trad. J. Jordá; Edí. Anagrama. Colección Argumentos, Barcelona, 1991; pág.129].

¹²³"No soy nada y debería serlo todo", -dijo en 1952 Sam Phillips cuando fundó *Sun Records* en Memphis, Syd Nathan en 1944 cuando fundó *King* en Cincinnati, Don Robey en 1949 cuando fundó *Peacock* en Houston (quizá lo que realmente dijeron fue "debería tenerlo todo", pero la mercancía que vendían -rock'n'roll, que comenzó como el más puro ejemplo conocido de capitalismo de *laissez-faire*-, seguramente decía, solapando lo anterior: "Debería serlo todo"-.

En el fragmento del texto que contiene esta cita hacemos referencia, por otro lado y en la misma línea, al proyecto de denuncia de la *Internacional Situacionista (I.S)*: La objetividad, tal como Vaneigem la definía en nombre de los situacionistas, significaba "amo a esa chica porque es hermosa"; la subjetividad significaba "esa chica es hermosa porque yo la amo". Si la principal facultad humana es la capacidad para, de un modo consciente, querer más de lo que uno puede tener, entonces de ello surge la capacidad de cada persona para querer algo distinto de los demás. El sistema capitalista lo sabe, y por eso todos los productos aparecen en interminables variaciones. Pero cada variación dice lo mismo, y, en última instancia, nadie oye de la misma manera el discurso de la mercancía. Es un juego interesado en el que la subjetividad es acaparada e introducida de forma manipulada en un mercado objetivo. No importa cuán profundamente se oculten estos hechos, lo importante sería detener ese ritmo o los malos resultados de este asunto. [Véase para todas las citas anotadas, MARCUS, Greil, "Al acabar el siglo", en *Rastros de carmín*, trad. D. Alou; Edí. Anagrama, Barcelona, 1993; págs.145-146].

La reproducción de 100 latas Campbell's implica, de la misma forma, cierto tipo de resistencia contra la sociedad de consumo, aunque ésta no vaya implícita. Adorno de forma premonitoria llama a hechos como este "*imitación de lo endurecido y lo extraño*"; con ello -afirma Bürger- no se refirió sencillamente a la acomodación, sino que quiso decir presentación de lo que es el caso; y en esta interpretación fidedigna (cuando el arte se somete a la presión de la innovación que impone la sociedad de consumo) vemos que podía haber una parte de confianza indirecta en una posible percepción de algo que en otro tiempo permanecía oculto.¹²⁴

Si alguna vez el arte detentó cierta consumación de procesos espirituales, y esto se constituía, a su vez, como algo rigurosamente inmanente a la obra de arte, hoy debería significar superación de la ceguera y la parcialidad de la obra de arte.¹²⁵

La aplicación de la categoría de *lo Nuevo* se puede emplear si se trata de comprender una transformación de los medios artísticos de representación. Pero cuando los movimientos históricos de vanguardia han conseguido una ruptura con la autoridad universal de la tradición, de cuyas consecuencias se desprende un cambio de los sistemas y métodos de representación, entonces parece faltarle algo a dicha categoría: un ejemplo puede ser la modificación del sistema de representación que desde el Renacimiento concebía el espacio de la pintura como algo uniforme, pudiendo representar únicamente un determinado acontecimiento. A comienzos del siglo XX este sistema pierde su autoridad indiscutible, la importancia de la perspectiva central es abandonada y aparecen representados acontecimientos simultáneos.

¹²⁴Cfr., BÜRGER, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, trad. J. García, prólg. H. Piñon; Edi. Península. 206 (1ª ed., 1974), Barcelona, 1987; pág.121.

¹²⁵Véase, ADORNO, Theodor W., *Crítica cultural y sociedad*, trad. M. Sacristan; Edi. Ariel (1ª ed., 1969), Barcelona, 1973; pág.191.

Si a esto añadimos la aspiración de los movimientos históricos de vanguardia por superar, romper, con la Institución Arte en general, el concepto de *lo Nuevo*, tal y como veníamos entendiéndolo, aparece general e inespecífico para la radicalidad de la ruptura. Y apenas nos sirve, tampoco, como categoría para la descripción de las obras de vanguardia o modernas porque no ofrece la posibilidad de distinguir entre la moda (cualquiera), la mercancía y una *innovación históricamente necesaria*.¹²⁶

Otro aspecto debe reconocerse como problemático: la fascinación que manifiestan algunos artistas de la vanguardia histórica por ciertos procedimientos artísticos de los "viejos maestros" -(por ejemplo, técnicas tradicionales en muchas obras de Magritte)-, atrae como consecuencia el hecho de que "...ningún movimiento artístico puede ya hoy alzarse con la pretensión de ocupar como arte un lugar históricamente superior al de otro movimiento."¹²⁷ Según sigue diciendo Bürger, sólo esta idea es consecuente, hoy en día, cuando apoya alguna pretensión de verdadera renovación política. Su opinión incide en una idea de arte moderno defendida junto a la de otros autores -(como, por ejemplo, Chris Bezzel, autor de poesía concreta)-, de la forma en que nosotros la resumimos: ...no aquella creación que tenga la necesidad de la revolución como contenido y como propósito, sino aquel que con medios artísticos revoluciona el arte como modelo de la revolución misma.

Las últimas estribaciones de estos planteamientos se localizarían en una reflexión profunda y paralela sobre el hecho de encontrarnos sumergidos (como artistas y como hombres) en formas de vida cotidiana propias de una sociedad burocrática de consumo y gustos controlados: se nos oferta la apariencia de poder poseer demasiadas cosas, que están todas ellas en el mercado -incluido el del arte-, y de igual modo nos encontramos reclamando y defendiendo "nuevos espacios

¹²⁶Véase, ADORNO, Theodor W., *Filosofía de lo nuevo*, en *Teoría estética*, trad. F. Riaza; Edi. Taurus Humanidades, Madrid, 1989; pág.34-38.

¹²⁷La referencia exacta del comentario se halla en BÜRGER, Peter, *Lo Nuevo*, en *Teoría de la vanguardia*, trad J. García, prólg. H. Piñon; Edi. Península. 206, (1ª edi., 1974), Barcelona, 1987; pág.124.

artificiales" creados por las mismas necesidades del mercado, como es el ocio, para pensar en él acerca de qué más podríamos querer.¹²⁸

Tenemos delante una imagen de nosotros mismos programada para provocarnos un miedo irracional a las posibilidades de cualquier renovación radical que pasa a ser denominada caos. Un ejemplo: "La transformación de un padre de familia de miembro responsable de la sociedad, interesado por los asuntos públicos, hasta convertirse en un "burgués" preocupado sólo por su propia existencia y despreocupado de las virtudes cívicas, es un fenómeno moderno internacional (...) La sociedad de cada época, a través del desempleo, frustra al hombre humilde en su actividad normal diaria y en su autorrespeto, le prepara para ese último estadio en el que asumirá sin rechistar cualquier función, incluso la de verdugo."¹²⁹

Paul Valéry, con una dureza en la que no queremos destacar ningún añadido ideológico, aunque propia, en su acierto, de un teórico de la sociedad, proclama la contradicción del trabajo artístico como tal frente a las condiciones sociales de la producción material hoy dominante, preguntándose si los artistas han sido conscientes de la filiación y las connotaciones de una elección que les une al

¹²⁸En los años 80 la gente había llegado a asumir, -falazmente como tratamos de expresar-, que su "humanidad" y su ocio eran derechos; "el proyecto thatcherista y reaganiano era convertir otra vez ambas cosas en privilegios", tal y como habían sido reclamados en los años 60. La publicitaria defensa a ultranza, por parte del poder, de dicho privilegio iba encaminada a basar el crecimiento económico, necesario en aquellos momentos de elevadas tasas de paro en Europa y Estados Unidos, en una industria de bienes de ocio. "Los nuevos empleos exigirán poca cualificación y serán mal pagados; los que no sean solventes servirán a quienes sí lo sean; la nueva clase trabajadora estará al servicio del ocio de los demás." (Esto fue escrito por Simon Frith en 1984, cuando en el Reino Unido el desempleo se evaluó en un millón de parados y a la subida de los conservadores al poder llegó a los tres millones.) "Tú podrías ser el siguiente, -decía la mercancía que los demás no podían permitirse comprar a aquellos que sí podían-, no te metas en líos." El miedo fomentado, jamás es revolucionario; el desempleo aseguraba al poder un importante frente de rompeduelgas y transformaba en la conciencia de los trabajadores la maldición de un mal empleo en una bendición. [Todas las citas aquí aparecidas, así como las ideas expuestas proceden de MARCUS, Greil, "Al acabar el siglo", en *Rastros de carmín*, trad. D. Alou; Edi. Anagrama, Barcelona, 1993; pág.147-148].

¹²⁹ARENDDT, Hannah, "Organized Guilt and Universal Responsibility" (1945), ("*Culpa organizada y responsabilidad universal*"), en *The Jew as Pariah*; Edi. de Ron Feldman, Grove, Nueva York, 1978; pág.96.

enemigo cuando acercan y convierten sus obras en una denuncia que es a la vez producción material.

Analizando cuidadosamente estas advertencias llegamos a completar la visión considerando con cierto recelo aquella actitud que, siendo drásticamente contraria, podría parecer que defendemos y que sólo nos conduciría a conclusiones ingenuas; es decir, superamos, en este punto, reminiscencias románticas o nostalgias, negándonos a asumir la posición del artista solitario y alienado: de aquel que está en contra de los arrendatarios de la intimidad privada; contra ese tipo de actitud que tantas veces ha probado, de igual modo, su función de mercado; en contra de aquel que ha hecho pregones de pureza, que no mira ni a derecha ni a izquierda. "Ese es uno más -cita Valéry una frase de Degas- de esos eremitas que saben a qué hora sale el próximo tren"¹³⁰

La previsibilidad no tiene ningún punto en común con la precalculabilidad, esta segunda deja escapar la anticipación creadora, no se rige por el auténtico *Novum*, es decir, por el horizonte de la utopía.

* * *

¹³⁰Cfr., ADORNO, Th., *Crítica cultural y sociedad*, trad. M. Sacristán; Edi. Ariel, Barcelona, 1973; pág.195. [Las palabras de Valéry proceden de: VALÉRY, Paul, *Danza, Dibujo y Degas*; Bibliothek, Suhrkamp].

* *El Azar* *

El caos posibilita las potencias ordenadoras: desde la ventaja de su diferencia - proclamada- y desde el valor de su comunicación, cuanto por lo que se refiere a modos distintos de experiencia que pasan no sólo por las formas de la creación, sino también por la pareja, la familia, la educación, la ciudad, el atuendo, el trabajo, la investigación, la sociedad, etc., el pensamiento creativo está abierto a asumir y buscar un territorio propio y el de un mestizaje de formas y culturas desde el que, tanto los convencionalismos generales, como los que específicamente conforman la idea y la tarea del artista, cambian.

El concepto de Azar supone, para nosotros, otra de las categorías innegablemente moderna. Desde la adopción del desarrollo aleatorio de la materia sometida a manipulación como método de creación, vemos la importancia de la acogida a los estímulos del azar, tanto del arte de vanguardia como del neovanguardista. El *hasard objectif* ("azar objetivo") de los surrealistas puede servirnos de ejemplo para mostrar, por un lado, las esperanzas de creación innovadora puestas en él, y, por otro, una cierta línea ideológica, que se expande en la modernidad y que provocará el uso de tal categoría precisamente en base a esas esperanzas despertadas.

Los surrealistas, para seguir con el ejemplo, constatan la coincidencia azarosa como aquello que remite a un sentido no captable.¹³¹

Observamos en textos al respecto que el azar puede ser provocado.¹³² La cita que

¹³¹Véase, BRETON, A., *Manifiestos del surrealismo*, trad. A. Bosch; Edi. Labor N°12, Barcelona, 1992; CIRLOT, J. E., *Introducción al surrealismo*; Revista de Occidente, Madrid, 1953; pág.39 y ss.

¹³²Véase, BRETON, André, *Magia cotidiana*, trad. C. Bergés; Edi. Fundamentos. Espiral/Ensayo, Madrid, 1989; pág.96 y ss.

añadimos confirma esta apreciación y nos aporta un matiz importante: "Los surrealistas, en realidad, no producen azar, aunque dedican mucha atención a lo que cae fuera de toda expectativa, y permiten señalar "azares" que, a causa de su insignificancia (su falta de relación con los pensamientos dominantes de los individuos) pasarían desapercibidos."¹³³

Opiniones como las de Guy Debord o Herbert Marcuse¹³⁴, exponen que en una sociedad ordenada conforme a la racionalidad y a la lógica de los fines, los individuos están siempre limitados a estos esquemas. El proyecto surrealista se basaba en descubrir momentos de imprevisibilidad en cualquier ámbito, incluido el cotidiano. Para nosotros el descubrimiento de facetas inéditas en la vida cotidiana representa, mediante la misma visión, un enriquecimiento de las posibilidades de experiencias creativas del hombre, aunque es necesario tener en cuenta que dicha predisposición a la impresión de lo extraordinario nos puede unir a un tipo de conducta que renuncia, en cierta medida, a las iniciativas, a la voluntad activa. (De esto fueron conscientes los surrealistas y, a partir de cierto momento, buscaron la provocación de lo excepcional: la fijación por determinados lugares *-lieux sacrés-* y su esfuerzo por una *"mythologie moderne"* muestran que pasaron a desear dominar lo extraordinario del azar para poder repetirlo.)

De nuevo tenemos que enfrentarnos a una contradicción, a la contradicción por excelencia de los movimientos de vanguardia, ya que el significado que los surrealistas dieron a la categoría de azar, se puede confundir con una categoría que presenta cierto carácter de ideología convencional: la inclinación a ver en el azar un sentido objetivo en contra de las finalidades prefijadas por las estructuras de la sociedad burguesa. O, lo que es lo mismo, una producción de sentido, que debiendo ser entendida como un asunto humano, es atribuida a la naturaleza, y

¹³³BÜRGER, P., *Teoría de la Vanguardia*, trad. J. García, prólg. H. Piñon; Edi. Península. 206 (1ª edi., 1974), Barcelona, 1987; pág.126.

¹³⁴Véase DEBORD, Guy, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, trad. C. López; J. R. Capella; Edi. Anagrama, Barcelona, 1990; MARCUSE, Herbert, *El hombre unidimensional*, (1ª edi. del original, 1954), trad. A. Elorza; Edi. Ariel, Barcelona, 1994.

no queda más que descifrarlo.

Por ello no debemos quedarnos, al considerar esta categoría, en que únicamente se critica la finalidad de la sociedad burguesa capitalista, que hace del beneficio el principio dominante, sino cómo la denuncia va dirigida a la racionalidad de los fines en general; está relacionada con una protesta abstracta que caracteriza a la temprana fase del movimiento surrealista y al pensamiento vanguardista en general.

La aclaración es necesaria, ya que se debe ser consciente de como estos planteamientos al igual que el resto de los intentos históricos de vanguardia en relación a dicha categoría y su uso, llegaron a estabilizar lo que pretendían desestabilizar, subvertir.

Para nuestro proyecto existen varias posibilidades de análisis de la categoría de azar, distintas y complementarias de las que hemos visto, que localizan el azar en la obra de arte y no en la realidad, en lo producido y no en lo percibido: la relación inédita, que puede ser entrevista desde una potencia en cierta medida azarosa, por la que un gesto realizado habitualmente se inserta en un movimiento que configura una "obra". Podemos rastrear aplicaciones del azar que, mediante esa conciencia que considera los actos cotidianos de nuestra existencia como un enriquecimiento de las posibilidades de experiencias creativas para la producción de obras, eligen, o incluir en ella un sentido de la producción creativa atento a la forma inmediata, o a la forma mediada del azar.

La primera aplicación posee ejemplos que evolucionan en el arte hasta los años 50 (el *Tachismo*, el *Action Painting* y algunos otros): la realidad ya no es formada ni interpretada; se renuncia a la creación intencionada de figuras en favor de un desarrollo de la espontaneidad; el azar en los gestos provoca en buena medida el abandono de cualquier referencia a la figuración. El artista liberándose de toda presión, referencia y regla formal, se entrega finalmente a una subjetividad radical e intencionadamente vacía, en algunos casos hacia la

total arbitrariedad. Una cita de A. Breton nos perfila preliminarmente algunos senderos de aplicación de este método en el surrealismo: "Es preciso tener en cuenta el *espesor* del sueño. En general, tan sólo recuerdo lo que hasta mí llega desde las más superficiales capas del sueño. Lo que más me gusta considerar de los sueños es aquello que queda vagamente presente al despertar, aquello que no es resultado del empleo que haya dado a la jornada precedente, es decir, los sombríos follajes, las ramificaciones sin sentido. Igualmente, en la "realidad" prefiero *abandonarme*."¹³⁵

Los propios surrealistas destacarán cómo la coincidencia remite a un sentido no captable, pero exige, por otra parte una orientación que permita observar la coincidencia.

En principio entendimos la categoría y el concepto de azar como una cierta alternativa creadora frente a ese aspecto de la realidad del mundo moderno que más preocupa, es decir, como si elevándose a categoría del arte nos salvase de la ausencia de métodos para caminar por entre el infinito desierto de los fragmentos: la estructura de comportamiento y pensamiento humano en la modernidad fundamentada en la ferrea red de la división de los fragmentos. La idea del universo, de la realidad como una retícula infinita por la que se viene intentado establecer cauces de dirección y orientación; necesidad que, a pesar de todo, ha conducido a trazar enlaces e intercambios codificados, concebidos y establecidos para no perdernos diluidos en la nada de dicho mapa sin coordenadas.

El azar presentó la apertura de líneas cambiantes, su poder de transformación se veía salvaguardado precisamente en la potencia que le define. Aún así, hemos podido observar que el propio azar deriva hacia la petrificación de los cauces que abre, hacia un método de repetición de sus cualidades sin más. No nos sirve tras agotarse en las asociaciones, medidas o consideraciones aleatorias que proyecta

¹³⁵BRETON, André, "Primer manifiesto surrealista", en CIRLOT, Lourdes, *Primeras Vanguardias artísticas. Textos y Documentos*; Edi. Labor, Barcelona, 1993; pág.134.

sobre los fragmentos, cuando intenta reunirlos para el pensamiento: sus trayectos, sus imágenes, las visiones que como cauces propone para considerar solucionado el enigma de la relación perdida entre los fragmentos se torna una producción instantánea de infinitas facetas, de infinitas actitudes, de infinitos nuevos lenguajes o visiones, detentando todas las variaciones el mismo valor: no puede ser ninguna acogida como definitiva.

Lo que más se ha "fabricado" en la cultura y el arte occidental, en los últimos años, han sido nuevos "lenguajes", nuevos enlaces en forma de autopistas de conocimiento y comunicación, pero para ir de un punto a otro de la red, incluso por la vía del azar, sólo queda la sensación de recorrer los trayectos por líneas que acaban estableciéndose como inamovibles. El universo de la fragmentación y los circuitos de pensamiento que presenta pasan, -acaban pasando-, por matrices lógicas, algoritmos, conductivismos más a menos desvelados, controles, codificaciones de lo sensible.

Seguimos pensando que un pensamiento analógico que nombra por aproximación visual el enigma, lo inexpresable, es la base de la que partir: en oposición al dato digital de la ciencia, al dígito mental que para avanzar entre el enigma, entre lo inexpresable, aborda sucesivamente, y paso a paso, por lo que puede digitalizar, nombrar, dejando siempre un espacio, un trayecto vacío configurado por el instante que se da entre el último dígito y el salto necesario para pasar al nuevo, y en que el enigma sigue escondido.

En un cauce analógico, las imágenes del arte aportan a la contemplación la misma experiencia que la experiencia en sí de dicho enigma, con un efecto más leve. Nos quedamos, pues, con el reloj de sol que no mide efectivamente la realidad temporal, que sólo puede representarla como una línea de sombra constante que recorre las estribaciones de una superficie.

En tanto que ejercicio antidogmático por excelencia, el pensamiento creativo se niega, debe combatir los intentos de que no se hable del origen, de Dios, de la

muerte, de los sentidos y significados de la existencia. "Yo creo -dice Massimo Cacciari- que el hombre sólo dejará de seguir interrogándose en torno a estos temas, cuando se sienta satisfecho con sus confines y no quiera ya transgredirlos."¹³⁶

Escuchar la disparidad, la singularidad, la marginalidad, lo inédito, incluso lo prohibido o la locura, no remite simplemente a un imperativo de tolerancia y fraternidad. Sino que basándose en esto, constituye un acercamiento intencionado y preparatorio que favorece la inclinación de la voluntad a una relación coherente y permanente con los ordenes de la incertidumbre, con la imposibilidad que conforma la voluntad de representación del artista, evitando la neutralización que aceptar esta imposibilidad provocaría.

Ciertas sospechas nos asaltan, o al menos la intuición de un mal formulado pensamiento, ante todo tipo de razonamiento que encuentra cierta alegría en la afirmación fenoménica del hombre biológico, en la simple propagación de la especie, en igual medida que cuando se juega con la razón como máximo exponente del ser humano en el pálido intelectualismo de la cultura contemporánea: son ácidas palabras, propias de textos nietzscheanos, que pueden completar un cierto panorama sintomático al que volveremos en alguna ocasión.¹³⁷

#

¹³⁶CACCIARI, Massimo, "La decadencia es un ejercicio de inteligencia"; entrv. de Peru Egurbide, en Rev. *Babelia* N°141, 2 de Julio de 1994, *El País*, n° 6.269; pág.2.

¹³⁷Véase, NIETZSCHE, Friedrich, *Así hablaba Zaratustra*, trad. A. M. Proufe; Edi. Biblioteca EDAF, Madrid, 1981; espc. págs.90-91.

Complicados momentos de contradicción nos aportaron, paradójicamente, el desarrollo de estos argumentos, pues frente a la seguridad que proporcionan los métodos de análisis histórico y la distancia temporal que se mantiene desde la aparición de los conceptos anteriores, los sucesos artísticos observados y el acontecer de nuestro presente, surge la dificultad real de una falta de perspectiva adecuada para ordenar la experiencia personal, más inmediata, sobre la evolución y repercusión de las categorías analizadas en nuestros días y en nuestra actividad creativa: hasta el momento *ser modernos* nos viene pareciendo que conduce a vivir una experiencia de paradojas y contradicciones. Estar inmersos a la vez en la dicotomía de la revolución y el conservadurismo: una vitalidad ineludible ante las nuevas posibilidades de experiencias y aventura en la renovación que implica lo moderno, y por otro lado el recelo ante el vértigo de las profundidades nihilistas a que conducen tantas aventuras modernas, ansiosos por crear y asirnos a algo plenamente real aun cuando *todo lo real anuncia su desvanecimiento*.¹³⁸

Este conjunto de escabrosas experiencias reflexivas viene conformando para nosotros la modernidad, una forma de acontecer vital que comparten los hombres y mujeres en el mundo de hoy; una unidad paradójica que basada en el eterno desciframiento de los enigmas temporales y espaciales, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida, nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha, de ambigüedad y, porqué no, de angustia. Ser modernos es quizá formar parte de un universo en el que las proclamadas promesas de felicidad y armonía que acompañan a la inocencia y seguridad de una rutina cotidiana se tornan constantemente en sospechas de precariedad, devaluación y fragilidad; que mantener el equilibrio en este tipo de "vida moderna" puede costar luchas desesperadas y heroicas, y que no siempre ganamos.

Explorando el mapa de esta situación que ya dura cerca de doscientos años, y

¹³⁸Véase, como referencia a la última frase, MARX, C.; ENGELS, F., *El manifiesto comunista*, trad. W. Roces; Edi. Endymion, Madrid, 1987. ["Todo lo que es sólido se desvanece en el aire" este fue el estupefacto juicio emitido por Marx en 1848. La idea de esta frase puede ser seguida, también, desde el texto MARX, C., *El Capital. Crítica de la Economía Política*, trad. W. Roces; Edi. F.C.E., Mexico, 1986].

que cuenta incluso con míticas imágenes de un Paraíso Perdido premoderno, -aún sabiendo hoy como nunca que ningún paraíso nos espera ni al fin de la historia ni en el otro mundo-, fuimos advirtiendo cómo comenzábamos a "coleccionar" la historia y las figuras propias de un tipo de individualidad encarnada, para nosotros, en las ideas de artistas que se sintieron "amenazados" por la modernidad.

Así, en la voluntad de darnos un paseo por el extenso mapa de esta situación de realidad, e ir eligiendo con una cierta lógica algunos de estos síntomas de exaltación y ofensa en importantes creadores, -síntomas de una contradicción aparente, que no dejan de suponer una valiosa muestra de actitudes reflexivas coherentes ante la complejidad de las facetas en temas como este-, observamos que el conjunto de estos hechos puede servir para nutrir una de las tareas de esta investigación: enriquecer la búsqueda de sentidos inadvertidos o recuperar orientativamente algunas causas, algunas formas y conceptos que pudieran estar oscureciendo, empobreciendo, nuestro sentido de lo que es la experiencia real de la modernidad y de lo que ésta pudo ser o terminará llegando a ser.

Decidimos desplegar líneas de recorridos que acogen, -influidas por los destellos desprendidos del tipo de conciencia moderna que nos estamos encontrando-, por un lado, el intenso esfuerzo por conseguir diáfanas conclusiones teóricas, una conceptualización ordenadora y, por el otro, la presencia y el derecho, hasta el final, del instinto y de lo irracional invadiendo el territorio de la creación artística: (Nos referiremos aquí como ejemplo a naturalezas de lo moderno como la de Schönberg, autor de una fenomenología científica de la música occidental: "La actividad del artista -dirá Schönberg- es instintiva; poco influye la conciencia, y él tiene la sensación de que lo que hace se lo dicta su interior, que sólo lo hace obedeciendo a la voluntad de alguna fuerza que está en él y cuyas leyes ignora." Y continua en otra ocasión: "quien no busca no encuentra, - (defendiendo la inspiración irracional pero recordando como Valéry que "l'inspiration c'est travail"¹³⁹, impulsado por la necesidad de quien domina el

¹³⁹VALÉRY, Paul, "Cuaderno B. 1910", en *Tel Quel 1*, trad. N. Ancochea; Edí. Labor, Colección Maldoror 39, Barcelona, 1977; sobre el tema, págs.119-150.

corazón con la cabeza, en el trabajo diario y constante.)¹⁴⁰-.

Una última imagen queremos aportar, -reflejo de estructuras propias de la modernidad-, y que podría ser punto de partida para una visión de la existencia humana moderna más ecuánime: tiene el mismo aspecto que una inmensa cúpula geodésica, aquella en la que cada pieza de su estructura soporta el mismo peso y la misma tensión.

#

¹⁴⁰SCHÖNBERG, A., *Tratado de armonía*, trad. R. Barce; Edi. Real Musical, Madrid, 1979; pág.24. [Véase, además, del mismo autor *Stile e idea*; Edi. Feltrinelli, Milán, 1975; pág.78.]

Bibliografía

AA.VV, *La creación abierta y sus enemigos*, trad. y recopilador J. González del Río; Edi. La Piqueta, Madrid, 1977.

ADORNO, Th. W., *Teoría estética*, trad. F. Riaza; Edi. Taurus Humanidades, Madrid, 1990.

- *Crítica cultural y sociedad*, trad. M. Sacristán; Edi. Ariel, Barcelona, 1987.

ARENDT, H., *The Jew as Pariah*; Edi. Ron Feldman, Grove, New York, 1978.

BAUDELAIRE, Ch., *Curiosidades estéticas*, trad. L. Varela; Edi. Júcar. Los Poetas-Serie mayor, Barcelona, 1988.

BAUDRILLARD, J., *La transparencia del mal*, trad. J. Jordá; Edi. Anagrama, Barcelona, 1991.

- *Las estrategias fatales*, trad. J. Jordá; Edi. Anagrama. Colección Argumentos, Barcelona, 1991.

BENJAMIN, W., *El origen del drama barroco alemán*, trad. J. Muñoz Millanes; Edi. Taurus Humanidades, Madrid, 1990.

- *Iluminaciones/2*, trad. J. Aguirre; Edi. Taurus, Madrid, 1972.

- *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, introd. E. Subirats, trad. R. Blatt; Edi. Taurus Humanidades, Madrid, 1991.

- *Discursos interrumpidos, I*, trad. J. Aguirre; Edi. Taurus Humanidades, Madrid, 1992.

BREA, J. L., *Nuevas estrategias alegóricas*; Edi. Tecnos. Colección Metrópolis, Madrid, 1991.

BRETON, A., *Manifiestos del surrealismo*, trad. A. Bosch; Edi. Labor N°12, Barcelona, 1992.

- *Magia cotidiana*, trad. C. Bergés; Edi. Fundamentos. Espiral/Ensayo, Madrid, 1989.

BÜRGER, P., *Teoría de la Vanguardia*, trad. J. García, prólg. H. Piñón; Edi. Península 206, Barcelona, 1987.

CACCIARI, M., "*La decadencia es un ejercicio de inteligencia*"; entrv. de P. Egurbide, en Rev. *Babelia* N°14, 2 de Julio de 1994, *El País*, nº6.269.

CIRLOT, J. E., *Introducción al surrealismo*; Revista de Occidente, Madrid, 1953.

CIRLOT, L., *Primeras Vanguardias artísticas. Textos y Documentos*; Edi. Labor, Barcelona, 1993.

DEBORD, G., *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, trad. C. López; J. R. Capella; Edi. Anagrama, Barcelona, 1990.

DIDEROT, *Obras filosóficas completas*; Edi. Plus-Ultra, Madrid, 1965.

- *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*; Edi. Aguilar, Madrid, 1973.

DOCTOROW, E. L., *Vidas de los poetas*, trad. J. Pardo de Santayana; Edi. Anagrama, Barcelona, 1988.

ELIADE, M., *El mito del eterno retorno*, trad. R. Anaya; Edi. Alianza Editorial, Madrid, 1982.

HEIDEGGER, M., *Arte y Poética*, trad. S. Ramos; Edi. F.C.E., México, 1988.

KAFKA, F., *América*, trad. A. Pippig; A. Guñazú; Edi. Alianza, Madrid, 1990.

- *La muralla china. Cuentos, relatos y otros escritos*, trad. A. Ruiz Guñazú; Edi. Alianza, Madrid, 1990.

MARCHÁN FIZ, S., *La estética en la cultura moderna*; Edi. Alianza Forma, Madrid, 1992.

MARCUS, G., *Rastros de carmín*, trad. D. Alou; Edi. Anagrama, Barcelona, 1993.

MARCUSE, H., *El hombre unidimensional*, trad. A. Elorza; Edi. Ariel, Barcelona, 1994.

MARINA, J. A., *Elogio y refutación del ingenio*; Edi. Anagrama. Colección Argumentos, Barcelona, 1992.

MARX, C., *El Capital. Crítica de la Economía Política*, trad. W. Roces; Edi. F.C.E., México, 1986.

MARX, C.; ENGELS, F., *El manifiesto comunista*, trad. W. Roces; Edi. Endymion, Madrid, 1987.

NIETZSCHE, F., *Así hablaba Zaratustra*, trad. A. M. Froufe; Edi. Biblioteca EDAF, Madrid, 1981.

OLIVA MOMPEÁN, I., *La Imagen Sustantiva*; Edi. de la Universidad de Castilla-La Mancha. Colecc. Monografías, 1991.

PAZ, O., *El signo y el garabato*; Edi. Seix Barral, Barcelona, 1991

SCHÖNBERG, A., *Tratado de armonía*, trad. R. Barce; Edi. Real Musical, Madrid, 1979.

VATTIMO, G., *El sujeto y la máscara*, trad. J. C. Gentile; Edi. Península, Madrid, 1979.

- *En torno a la posmodernidad*, trad. L. de Santiago; Edi. Anthropos, Barcelona, 1990.

VALÉRY, P., *Tel Quel 1*, trad. N. Ancochea; Edi. Labor. Colección Maldoror 39, Barcelona, 1977.

#

"LO SIEMPRE INÉDITO", IMPERECEDERO, DEL ARTE.

La experiencia individual se ve jalonada, queramoslo o no, en multitud de ocasiones, de reparaciones, reminiscencias, huellas y recuerdos nítidos o deformados pertenecientes al pasado, a la experiencia propia u observada en otros individuos, ajena; contempladas, estudiadas o imaginadas en las representaciones y creaciones nos asaltan en modo presente determinadas escenas o vivencias personales. De pronto nos descubrimos bajo su influjo de manera casual, sentimos la "doble escena": una nevada que cae ahora al otro lado del ventanal, delante de nuestros ojos, nos hace ver el eco de una lejana escena, y contemporáneamente advertimos, por ejemplo, la aparición imperceptible de cierto mensaje que nos fue susurrado en aquella otra nevada narrada por J. Joyce cuando leíamos el relato de "*Los muertos*."¹⁴¹

Gracias a una superposición perfecta, los dos "paisajes" coinciden, y nos encontramos suspendidos, al mismo tiempo, aquí y allá. Intentando ser conscientes de la simultaneidad respiramos una extraña tensión, pues cuando empezamos a darnos cuenta de que hemos dado forma a nuestra experiencia mediante la impresión causada por la lectura de aquel texto, la figura de la doble nevada comienza a adquirir el aspecto perturbador de una clave decisiva. Se reconoce que la reduplicación de la imagen, y lo que es mejor de su sentido, en lugar de constituir una base sólida en la que el pensamiento pudiera apoyarse para transitar de la verdad de una de las escenas a la otra, da, por el contrario, origen a una zona vacía, oscura, sin fondo: entre las dos imágenes subjetivas se dan dos diferencias insalvables, *-la diferencia* de nuestra visión frente a la de Joyce y la de ambas frente al hecho real de la nevada-. Una zona vacía en la que residen los matices inéditos de esta recreación, *lo nuevo* que aporta el momento temporal de nuestro pensamiento con respecto a aquel otro, y a la vez el porqué

¹⁴¹JOYCE, James, "*Los muertos*", en *Dublínenses*, trad. G. Cabrera-Infante; Edi. Alianza Editorial, Madrid, 1991; pág.212 y ss.

indescifrable de la supuesta identificación frente a la realidad atmosférica; estos elementos no pueden ser representados fácilmente por el pensamiento.

La filiación común de las artes con la *memoria*, que ya los antiguos griegos habrían considerado en un contexto mitológico, en la medida en que las Musas, patrocinadoras de las artes, eran las hijas de Mnemosyne, la diosa de la Memoria, apoyaría el hecho de que las sensaciones que aprehende la conciencia a través de la percepción de una obra de arte sólo perduran como memoria, y sólo mediante ella pueden ser recreadas o vividas. La obra de arte sería fundamentalmente un objeto referencial y alusivo de las sensaciones aprehendidas en su momento, y a través de la función de la memoria la obra de arte puede sugerir toda una cadena posterior de nuevos aspectos.

Parece evidente que, además, las obras de arte "hablan" a la memoria humana de forma diferente a como lo hacen otros productos culturales. Sin la existencia de una vía y una intención en la que hacer perdurar lo recogido en la memoria, tanto a nivel individual como colectivo, la posibilidad de fijar y, sobre todo, transmitir las sensaciones y acontecimientos desveladores de la vida y el conocimiento, que acompañan a la conciencia, desaparecerían.

Lo que se consigue concebir, lo que puede ser representado, es la similitud y diferencia formal y de significado de las imágenes; pero parece preciso afirmarnos sobre la idea de que "si la memoria no surge o deviene como un producto cultural (independientemente de las bases neuronales que la hacen posible en el equipamiento biológico de cada individuo de la especie), si los materiales que constituyen el depósito que permite a la memoria establecer un "arco" desde el presente inmediato con el pasado y el futuro no se configuran como tales por la dinámica de *producción y transmisión de símbolos* que caracteriza a la cultura humana"¹⁴², no resultarían, entonces, las artes. Incluso la ciencia y la técnica, o las religiones y los sistemas de creencias, serían

¹⁴²JIMÉNEZ, José, *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*; Edí. Tecnos, Madrid, 1986; pág.312.

inviabiles sin dicha configuración de un "depósito de la memoria".

* * *

* *La Presencia de la Memoria* *

Un polifacético significado es el de la memoria... y entre sus aristas, ese intervalo en el que el pensamiento se abisma, se inspira, persigue luces y sombras esquivas, su propio deambular intentando atrapar aquel valor presentido en experiencias pasadas, de otros, y aquello que supera las mismas, lo que nunca, hasta el momento, se presentó en ellas; es decir, si existe una unidad cultural, histórica e institucional en las artes y en los demás ámbitos del conocimiento, esta unidad tiene que ver con el poder *representacional* (*evocador*, si se prefiere) de todas ellas: representan vivencias y experiencias que conducen al conocimiento humano. De ahí que puedan ser compartidas y reconocidas según sus diferentes apariencias. (Lo real que acontece encerrado en su ser opaco y tautológico, de repente se ve iluminado en virtud de la ya repetida "nevada", de la reflexión que ambas por separado generaron, de su significación y consecuencias. Pero incluso ahora, en este segundo intento, lo que obtenemos es el análisis sobre la diferencia renovadora que separa nuestro aburrimiento, tristeza, melancolía, angustia o lucidez de las emociones que Joyce experimentaba. Nos encontramos liberados, por un lado, de la neutralidad, de la tautología de lo real e independientemente de no llegar a saber realmente que razón secreta de nuestra identidad nos hace recordar el momento descrito en la

narración (por Joyce), que se oculta en ese doble punto de referencia del sentido, descubrimos, por otro lado, que lo que poseemos en esos instantes es el inquietante placer de encontrarnos ante la llamada de la inspiración que precede al acto creativo.)

La fuerza de perduración de las imágenes, no responde, por otro lado, a ninguna escala de privilegio en los ámbitos del conocimiento: imágenes iguales pueden aparecer en esferas institucionalmente diferenciadas y materializarse en distintos soportes sensibles o modos de representación, ya que el escenario donde las imágenes posibilitan la comprensión y el conocimiento es el conjunto de la vida humana y, si la vida es esencialmente pluralidad y diversidad, sólo teóricamente concebible como unidad homogénea, se darán imágenes iguales que originen percepciones, interpretaciones y conocimientos diferentes.

Un tipo de situación, la provocada por un recuerdo, en la que el artista busca más salidas personales que soluciones globales y más o menos universales sobre las que interrogarse, y en la que los comportamientos y las estructuras individuales del pensamiento acaban por constituir, en consecuencia, la propia esencia del trabajo, y todo ello por cuestiones propias de la época histórica que nos corresponde vivir que van desde la domesticidad más o menos esperable de los tiempos de crisis hasta la búsqueda de una estructura interior con la que explicar(se) el comportamientos con el exterior, pasando por la directa interrogación acerca de la propia configuración o constitución visible del sujeto.

Somos conscientes, en este preciso instante, de que cualquier suceso cotidiano puede ser aprovechado en el empeño de entrever en él secretas potencialidades poéticas, secretas analogías que a simple vista seríamos incapaces de percibir; que una mirada creativa que intentara dar una interpretación de la realidad, de la experiencia cotidiana, -bloqueada por un saber de lo obvio, del "no hay mucho que decir"-, se torna posible o, al menos, puede ser objeto de "profundización", desde el mismo momento en que a aquello que nos rodea somos capaces de sobreponerle otra realidad, la de otras interpretaciones, obras de creación en las que se muestran los cauces del acto creativo de otras existencias, que lo real,

como ámbito común, provoca.

De la mera ensoñación a la obra de arte no hay, repetimos, una supuesta penetración privilegiada en los misterios o fundamentos de la realidad, sino un proceso que en el caso del arte se lleva a cabo mediante la manipulación de materiales sensibles para formar imágenes "plenas", formas simbólicas que provoquen y transmitan conocimiento e identidad: proceso de manipulación que intenta fundamentalmente materializar análogamente un proceso proyectivo del hombre sobre lo real. Dicha *proyección* tiene, sin embargo, sus riesgos: "las imágenes producidas son una reelaboración del pasado, un retorno a través de la memoria, a las raíces de los sentidos de la vida y de la muerte, a partir del cual resulta viable la *proyección* de mundos posibles. Sólo un fuerte impulso de vida, un aliento acentuadamente erótico, permite afrontar ese buceo en las raíces de los sentidos, que deja a quien lo realiza sin defensas ante el vacío, desnudo ante la muerte. Pues la tarea de *instaurar sentido a través de la producción de imágenes* no podría llevarse a cabo sin una experiencia continua de los límites de lo humano, de la negatividad."¹⁴³

La memoria, -(Giordano Bruno diría "el arte de la memoria"¹⁴⁴; Proust la

¹⁴³JIMÉNEZ, José, *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*; Edi. Tecnos, Madrid, 1986; pág.319-320.

¹⁴⁴BRUNO, Giordano, *Mundo, Magia, Memoria*, selec. de textos y trad. I. Gómez de Liaño; Edi. Taurus, Madrid, 1987. ["Sobre el arte de la memoria en la Edad Media diremos solamente que quedó vinculada a la práctica religiosa, a la presencia del mundo religioso en la mente. Alberto Magno y Tomás de Aquino la vinculan a la virtud de la Prudencia, ya que ésta usa la memoria del pasado para su debido ejercicio. Asimismo vinculan el arte de la memoria a la gnoseología aristotélica. Todo conocimiento se hace derivar, como de fuentes, de la información recibida por los sentidos y alojada -y reelaborada- por el sentido común y la imaginación." (Ibíd., pág.289.)] Este último punto de vista sería especialmente relevante en Bruno.
En el *Libro de la Contemplación* LULIO, Raimundo, personifica las tres potencias del alma en tres doncellas, y describe así sus actividades: "La primera recuerda lo que la segunda entiende y la tercera quiere; la segunda entiende lo que la primera recuerda y la tercera quiere; la tercera quiere lo que la primera recuerda y la segunda entiende." [Cfr., BRUNO, G., *Mundo, Magia, Memoria*, op. cit., pág.288].

"memoria involuntaria"¹⁴⁵)-, en este caso aprovecha su oportunidad y se apresta a introducir una secuencia creativa, un ritmo único en el tiempo vivencial de la escena. Allí donde sólo se vislumbra el tiempo muerto y uniforme de una anodina noche invernal, podemos convertir este tiempo muerto en el vehemente tiempo de un encuentro con la interpretación de "otra soledad" (la de Joyce) que ahora nos acompaña contemplando la caída de la nieve, en un perentorio diálogo, como réplica renovada, ante la sensación del implacable devenir de la existencia que "la nevada" expone como símbolo.

Los momentos de la memoria, de la reminiscencia, con sus rupturas con el tiempo suponen la posibilidad de soltar lastre, de elevarnos. Ligereza, vuelo o inmersión son, en contraste con el carácter plano de la conciencia temporal cotidiana del hombre moderno, el eje vertical por el que atravesamos y salimos de la opresión del devenir temporal: las sensaciones perceptivas se amplían, dilatando, asimismo, el espacio y el tiempo en vislumbres de lo infinito y eterno. Son visiones propias de la función imaginativa del pensamiento, si los momentos que se abren a la memoria alcanzan un espacio ilimitado cuando la eternidad se traduce en inmensidad; visiones que se enfrentan incluso a la memoria lineal que transcurre todavía encarcelada en el propio tiempo. La existencia se muestra desplegada en una duración que deviene pura extensión. Este tiempo extático de la memoria, por tanto, llevado a sus límites, comporta una disolución de la idea de tiempo. Supone herir el curso del tiempo y sumergirnos en la sensación de un espacio que, al permanecer abierto a todas las posibilidades, anula la coerción del tiempo.

Y, sin embargo, cuando Zaratustra dice: "...todo lo "imperecedero" es tan sólo

¹⁴⁵En cuanto reconocí el sabor del pedazo de magdalena mojado en tila que mi tía me daba (aunque todavía no había descubierto y tardaría mucho en averiguar el porqué ese recuerdo me daba tanta dicha), la vieja casa gris con fachada a la calle, donde estaba su cuarto, vino como una decoración de teatro..." [PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido*, 7 vols., trad. C. Bergés; Edi. Alianza Editorial, Madrid, 1988. Véase, especialmente, "Por el camino de Swann", en *En busca del tiempo perdido*, vol.1; pág.63].

un símbolo.", termina añadiendo: "Pero los poetas mienten demasiado."¹⁴⁶ La frase parece advertir sobre el hecho de que para que la potencia simbólica y la fuerza de unidad y "elevación" que pudiera alcanzarse mediante el uso estético de las imágenes, éstas, y asimismo la tarea de su creador, han de perfilarse sobre el trazado de la diferencia, sobre la conciencia de la diversidad, de la singularidad de cada experiencia humana; es decir, si no quieren provocar a partir del uso estético de las imágenes una vía de alienación, de evasión o encubrimiento de lo real, deben mostrar el verdadero discurrir de la vida, la realidad de lo "perecedero", el reconocimiento de que la base de sus símbolos se halla en el tiempo, en el devenir.

Productividad espontánea o creatividad, conocimiento o saber suponen, pues, un *riesgo*. Pero también un *placer*: en virtud de la potencia de las imágenes, la experiencia estética, tanto para el "productor" como para el espectador, propicia una apreciación intensa de unidad. *Unidad* de todo lo que se experimenta como escindido, dividido, separado, fragmentado (sentimiento, placer, razón, sentidos, experiencia, conocimiento, dolor...). Unidad de nuestro Yo, de nuestra existencia individual con la existencia colectiva y, desde aquí, con la existencia natural. *Unidad* sobre la diferencia, sobre el fragmento, como una propuesta para la colectividad de experiencia y conocimiento no fetichista, ni reconciliatorio, sino superador de posibles alienaciones, método de reconocimiento de la verdadera situación del hombre.

* * *

¹⁴⁶NIETZSCHE, F., "De los poetas", en *Así hablaba Zaratustra*, trad. A. M. Froufe; Edi. EDAF, Madrid, 1981; pág.117.

Hoy sabemos que el sentido del tiempo no es unitario, ni que tampoco su percepción se conforma en una linealidad exacta y mucho menos progresiva, no es uniforme: la multitemporalidad, la conciencia de cierto paralelismo entre diversas experiencias del tiempo acaba con la angustiada aspiración histórica a la universalidad del sentir. Con todo ello hemos querido expresar que se da una re-presentación compartida en el arte, que crea ámbito, comunidad de pensamiento y sentido a lo largo de su historia. La reproducción sólo la simula. Que representar es algo diferente a reproducir aun cuando el modelo fuera el mismo. Representar es crear sentido, significación, conocimiento, elementos relacionados sin dificultad con la práctica artística: mientras unos se esforzaban en su día por conseguir una imagen lo más fiel posible a aquel original exterior que se suponía había que reproducir, otros, al mismo tiempo o poco después, miraban aquel exterior como espejo o pantalla de proyección, tratando de averiguar quiénes eran y eligiendo de él "los reflejos" más convenientes.

En este sentido, la memoria, que destroza la linealidad inexorable de la temporalidad clásica, la memoria que redime "el tiempo perdido" y que nos sitúa ante una imagen distinta del presente y del futuro, se presenta en primer lugar como desorden. La memoria involuntaria, presentándonos, -por ser sólo recuerdo-, una imagen distinta del pasado, nos muestra la posibilidad misma de interrumpir el curso de la historia, la posibilidad revolucionaria que cambia el inexorable y eterno transcurrir de los eventos.¹⁴⁷

El tiempo irreversible -(el curso "natural" del tiempo que experimentamos en nuestra existencia)- se ralentiza, se rarifica, nos paraliza a través de la reiteración vital y la falta de creatividad. Así abre paso a la monotonía, que no es sino la

¹⁴⁷"Pero al pensador en tiempos de crisis este trabajo constructivo se le presenta a menudo como el bordado del niño de *Infancia en Berlín*, -(BENJAMIN, W., *Infancia en Berlín hacia 1900*, trad. K. Wagner; Edi. Alfaguara, Madrid, 1990; pág.113-117)-: a medida que procede con su nuevo itinerario de la aguja, no sabe resistir a la tentación de perderse en el revés de la materia que, tras cada puntada que debería acercar a la meta, resulta cada vez más enmarañado." [...] "...se confunde con la monstruosa cercanía a las huellas que debería descifrar. El fragmento se convierte en el lugar hechizado de un silencio aurático, o en el lugar de una adhesión cómplice y perversa..." [Cfr., RELLA, F., *El Silencio y las palabras*, trad. A. Fuentes Marcel; Edi. Paidós, Básica, Barcelona, 1992; pág.149].

sensación de habitar un universo inmóvil y petrificado. Gran parte de la experiencia creadora en el arte se alimenta de la tensión entre dos contrapuestas conciencias de tiempo: por un lado, la percepción y el horror de la monotonía, por otro, las esporádicas vías de escape que se encarnan por ejemplo en el ámbito de la memoria o de la utopía.

A pesar del despotismo democrático de los medios, a pesar de la agobiante presión estandarizadora que nuestra estructura social impone, a pesar de la desaparición signica que paradójicamente ha causado tanta reproducción sistemática, descubrimos como la presencia reminiscente de proyectos e intentos representativos del pasado puede seguir dotando de significados renovados los intentos más radicalmente innovadores del arte, estableciendo un fondo en el que la mirada retrospectiva de aquellas apariciones, de aquellas figuras representativas, se fijan como referencias potenciales que posibilitan el avance efectivo de planteamientos programáticos, evolutivos, perfeccionadores, o de autocuestionamiento crítico y comparativo sobre el valor de nuestra producción artística en el presente; un fondo referencial que establecería, como decimos, el valor exacto sobre la evolución de nuestras propuestas, y que es el único que incide sobre toda creación nueva, que incluso iluminaría, como hemos descrito, el encuentro con complejos dispositivos de inspiración en el acto creativo.

Corresponde al hombre moderno la conciencia de habitar un mundo ilimitadamente fragmentado, intentando denodadamente, por el contrario, percibir en cada fragmento una "ilusión de unidad". En un mundo de verdades y valores absolutos, el tiempo centraba la vida. El "tiempo moderno" la descentra, empuja al ser humano a debatirse en una doble naturaleza, doble existencia, esquizofrenia moderna: el deseo de ser Yo se convierte en un continuo deseo de ser Otro; es decir, el deseo de sentir la vida, de considerarla el ámbito donde deben manifestarse los más altos logros del ser humano, se halla inexorablemente unido a la sensación de que, -como sentenciará poco después Rimbaud-, "la vida está en otra parte."¹⁴⁸

¹⁴⁸RIMBAUD, J. A., *Una temporada en el Infierno*, trad. G. Celaya; Edí. Visor, Madrid, 1985; pág.83 y ss.

Por último, Heidegger consideraba que cuando el olvido del ser es total y completo la metafísica ha terminado, pero también se ha realizado totalmente en su tendencia profunda, esa que antes había permanecido encubierta y unía metafísica, dominio y voluntad; es decir, el olvido del ser es la total organización técnica del mundo, donde ya no hay nada "imprevisto", nada que se sustraiga a la concatenación programada de causas y efectos. "El sistema de la total concatenación de causas y efectos que la metafísica prefigura en su "visión" del mundo, y que la Técnica realiza, es expresión de una voluntad de dominio."¹⁴⁹

* * *

* *Lo inexpresable* *

A lo largo del desarrollo de este texto, de esta investigación, -sin poder eludir los efluvios del ya mencionado *Pensamiento Negativo*-, la sustancia de nuestras intenciones y de nuestras palabras sustenta, procurándolo o no, un problemático y moderno "mito", la inmensa dificultad de que una configuración lingüística, con el agravante de procurar salvaguardar su especificidad (la creación artística), contenga símbolos de relación directa con el objeto que quiere representar. Lo decible se debate contra lo inexpresable, su límite intrínseco, intentándolo reducir.

¹⁴⁹VATTIMO, G., *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*, trad. A. Leyra; Edi. Península. 197, Barcelona, 1986; pág.85.

Los movimientos mentales para expresar significados y los efectos íntimos que la interrelación de determinadas ideas nos provocan, son imprevisibles e indeterminados; como interpretes individuales atravesamos el dédalo laberíntico de los infinitos significados (rastreamos el laberinto, cuando efectivamente nos hallamos inmersos en él) como miopes cuando no como ciegos: pensar significa para nosotros y en este momento moverse a tientas, mediante conjeturas.

En gran número de ocasiones debemos moderar nuestra apuesta por verdades deseadas y ganar sólo la inteligibilidad de nuestras palabras. De esta manera en contadas ocasiones estamos seguros de haber alcanzado "la verdad", ya no sólo cuando escribimos, sino al leer los textos de otro. De esta manera, también la miopía y la ceguera se hacen propicias a la invención -no incluimos el factor "mentira", pues, en este caso, sería un elemento mal intencionado para con nosotros mismos-. Dicha invención puede convertirse quizá, y aquí reside el valor de este planteamiento, en clave inédita, en álgebra para aquellos otros pensadores que rozando "la verdad" descubren, desde su saber privilegiado, como parte de ella estos aspectos casuales, indirectos de nuestro discurso.

Hemos querido introducir en este punto, un experimento: la creencia profana de que puede ser posible identificar lo que el hombre es con su lenguaje, para afirmar un segundo paso, propicio para el desarrollo de esta investigación: la palabra, el signo, -desde el arte-, las formas y los métodos de pensamiento de que se vale el hombre en la creación, son el propio hombre, le reflejan. Así, los textos de reflexión artística, los textos de un artista sobre arte, como sus obras o las decisiones y actos premeditados de su existencia pueden ser juzgados como lugar privilegiado de una creación. O también, y más exactamente si se prefiere, lugar exclusivo para la plasmación de elecciones o de exclusiones a tomar en la producción de ese "todo" como una obra.

Es decir, si mirar el mundo y darle forma parece ir conformando una imagen de lo informe, de una entropía sin fin, en este proceso pueden darse porciones que sí tiendan efectivamente hacia una forma determinada, puntos privilegiados que nos permitan aplicarles un "diseño" (proyecto, plan, forma), una "perspectiva"

(apariencia, representación). La obra de arte constituye uno de esos puntos privilegiados en los cuales, por una parte, lo existente desde cualquier punto de vista puede cristalizar en una forma, pero por otra, el sentido adquirido en esa forma no es definitivo, ni fijo. Las formas del arte están cercanas a lo paradójico: son formas en las que se manifiesta también lo informe; o, como en este caso intentamos decir, son la expresión en la cual se expresa también "lo inexpresable". Sus figuras hacen reaccionar mediante una fuerza centrífuga, formada por una pluralidad de lenguajes que es garantía de un conocimiento como multiplicidad, no parcial, y por tanto de una verdad que manifiesta también su opuesto.

Un importante matiz que deseáramos destacar y advertir sobre las consecuencias intuidas, -matiz observado en nuestra propia forma de lectura y escritura, durante los años de esta investigación-, se refiere al hecho de que el gesto del conocimiento viene a suturar inmediatamente después, o a paralizar previamente, la experiencia estética que intenta comprender.

Un proceso que se resuelve como sigue: dado que los pensamientos tienen instantes vivos e instantes muertos, puede uno lograr un conocimiento revelador, y que, no obstante, en un corto período temporal se le marchite lentamente entre las manos. "Queda la forma, pero los colores, el aroma, desaparecen". Se recuerda tan sólo el valor lógico de la frase que uno encontró para expresarlo impecablemente, las palabras anotadas o memorizadas esquemáticamente durante la imperiosa búsqueda de un soporte donde registrarlas. La mayoría de las veces, ese pensamiento abordado después, no hace sino recorrer la superficie de nuestro ser íntimo y no nos sentimos, a causa de él, igual de afortunados que cuando vino por primera vez a nosotros. Tal vez al cabo de años, de golpe, "mediante una gran conmoción del alma", sobreviene un momento en que se comprende que en todo ese intervalo no sabíamos absolutamente nada de aquel pensamiento, aunque lo supimos formular lógicamente: "Un pensamiento..., que acaso ya desde mucho tiempo atrás se nos metió en el cerebro, llegará a ser un pensamiento vivo sólo en el momento en que lo anime algo que ya no es pensamiento, algo que ya no es lógico, de manera tal que sentimos su verdad más allá de toda justificación intelectual" [...] "Un elevado conocimiento está

sólo a medias en el círculo luminoso del intelecto; la otra mitad tiene sus raíces en el oscuro suelo de lo más recóndito; de suerte que un gran conocimiento es ante todo un estado de ánimo y sólo en su punta más exterior está el pensamiento, como una flor.¹⁵⁰

Cuando el conocimiento se advierte suturado, y en grados más elevados de parcialidad, se dedica a *convencer*, traiciona su proclamada vocación de verdad. Y es respecto a estos hechos que los artistas o los poetas en la edad de la modernidad, pero también desde más antiguo, pusieron en cuestión el lenguaje y las propias formas que configuraban su visión de la realidad, su voz.

Pero hay algo más: "Mi trabajo consta de dos partes: de aquello que he escrito por un lado, y de aquello que no he escrito por otro. Y es justamente esta segunda parte la más importante."¹⁵¹ "Lo inefable -(aquello que me parece misterioso y que no me atrevo a expresar)- proporciona quizás el trasfondo sobre el cual adquiere significado lo que yo pudiera expresar."¹⁵² Algo que nosotros incluimos en una argumentación personal de resguardo ante la banalidad de las lecturas, de las miradas y de las interpretaciones, que en el Arte, pudo venir ha sustituir la claridad de lo *simple*, y que se sigue aceptando a pesar de las

¹⁵⁰MUSIL, Robert, *Las tribulaciones del estudiante Törless*, trad. R. Bixio y F. Formosa; Edi. Seix Barral, Barcelona, 1984; págs.207-208. (Todas las frases que aparecen entrecorridas en el fragmento del texto pertenecen a esta obra.)

¹⁵¹WITTGENSTEIN, L., *Cartas a Ludwig von Ficker*; Edi. Armando, Roma, 1974; págs.72-73. [La carta debía convencer a Von Ficker para aceptar la publicación del *Tractatus*, a cargo de *Die Brenner*. Pero es una carta que se parece a aquellas con que Kafka pedía en matrimonio a Felice con la intención de disuadirla. Y en efecto, el "silencio" de Wittgenstein debía resultar incomprensible al director de *Die Brenner*, mucho más atento, en cambio, a las "palabras" de ascendencia weiningeriana -(Weininger, O., *Sexo y carácter*; Edi. Península, Barcelona, 1985.)] Véase, además, sobre el tema de la cita y el comentario, RELLA, Franco, *El silencio y las palabras*, trad. A. Fuentes Marcel; Edi. Paidós Básica, Barcelona, 1992; pág.20. (La cita exacta se puede encontrar también en JANIK-S.; TOULMIN, A., *La Viena de Wittgenstein*, trad. I. Gómez de Liaño; Edi. Taurus, Madrid, 1987; pág.247).

¹⁵²Cfr., CACCIARI, Massimo, "Inquietum cor nostrum", en *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, trad. F. Jarauta; Edi. Península/Ideas, Barcelona, 1989; págs.24-25. (Son palabras de Wittgenstein).

consecuencias, olvidándose de forma descuidada a la hora de afrontar una reflexión para con todo aquello que es considerado obvio. Lo inefable, además, es destacado como otro de los rasgos y conceptos de mayor presencia en las horas dedicadas a analizar las manifestaciones orales y escritas de corrientes de pensamiento y de actuación artística en la modernidad.

Es decir, aplicando una consideración a lo inefable en la labor de nuestra mirada exponemos el aspecto de un tema propuesto como ejemplo: los sectores de nuestras ciudades, de sus formas, los tipos de existencias que en ella evolucionan, sus sutilísimos ordenes y vanidades a un cierto nivel de razonamiento y reflexión nos resultan legibles, pero el significado que tengan para nosotros, individualmente, nos es en cierta medida, al mismo nivel que la clandestinidad de la vida privada, imposible de comunicar. Inefablemente se expresaría así: sólo poseemos de esta vida la nuestra, y sus documentos, sentimos decirlo, son lamentables. Son unos pocos encuentros, débiles señales que emanan como indicios de formas de vida más intensas, formas de una vida que en realidad, -inefablemente-, no hemos encontrado.

Todo es producible, pronunciable, todo se hace transparente en la cultura de masas de la modernidad, *superficie*, banalidad. Un insostenible *horror vacui* acaba envolviéndonos. Una voluntad de manifestarlo todo, cualquier cosa, que a menudo ella misma interpreta equivocadamente como arte.

"*Lo esencial es inconfesable*", -así consta esta frase como título de un capítulo en la obra de George Bataille, *La experiencia interior*:- "Lo que no es servil es inconfesable: una razón de reír, de ... : lo mismo sucede con el éxtasis. Lo que no es útil debe ocultarse (bajo una máscara). Un criminal que iba a morir fue el primero en formular este "mandamiento", dirigiéndose a la multitud: *No confeséis nunca*."¹⁵³

¹⁵³BATAILLE, Georges, *La experiencia interior*, trad. F. Savater; Edi. Taurus. Ensayistas-92, (1ª ed. 1973), Madrid, 1989; pág.178.

No va a consistir, pues, la labor del creador en pronunciar lo inefable -decir qué es el mundo-; el discurso del arte de la época moderna no da soluciones, no desnuda lo inefable, sino que "muestra" indirectamente lo inefable, sólo puede, dentro de sus límites, mostrar las cosas manteniendo en el discurso la inflexión inaprehensible de las formas en que se manifiestan, para él, estas cosas: creemos poder rastrear, en el presente, una voluntad apenas perceptible de preservar, en las palabras y en las formas, el poder de la *manifestación*, evitando el vaciamiento de los conceptos. Creemos factible, a partir de aquí, proponer una vía de indagación y nuevas creaciones estudiando lo que todavía sobreviva como *potencia de manifestación*, ya proceda de los antiguos lenguajes o ideales metafísicos, utópicos, míticos, o del lenguaje y los actos de la vida cotidiana en sí mismos, procurando generar formas de expresión individualizadas que acojan estas potencias, en este caso mediante la práctica y la investigación artística personal.

Todo ello responde a la reflexión sobre un hecho evidenciado y experimentado durante el propio acto de creación artística: el artista va de la intención a la realización, pasando por una cadena de reacciones totalmente subjetivas. La batalla hacia la realización es una serie de esfuerzos, de pesares, de satisfacciones, de rechazos, de decisiones que no son plenamente conscientes, al menos a nivel estético. El resultado de este proceso es una diferencia entre la intención y su realización, diferencia que supone un eslabón en la cadena de las reacciones que acompañan al acto creador; este corte representa la imposibilidad para el artista de expresar completamente su intención. Entre lo que había proyectado realizar y lo que ha realizado se establece una especie de relación que provoca un extraño estado de reflexión: desde lo que aparece inexpresado pero estaba proyectado se alarga una luz que circunscribe lo que ha quedado expresado inintencionalmente.

Podrían incluirse en el campo de lo inefable también todos aquellos saberes que emanen del estudio sobre la transformabilidad histórica de los juegos, de sus reglas: inmanente a la idea de juego es la posibilidad de variación, pero tal posibilidad no es describible a priori, va procediendo en la dinámica de las *intenciones* de cada *jugador*, -de cada hablante, de cada creador-. Intención que

se remite inevitablemente al saber acumulado, que prueba, que experimenta, juega y transforma sus reglas. De nuevo, no hay modo de describir *a priori* las posibles direcciones de la transformación. Tan sólo el reconocimiento de los límites generales, establecidos, "del juego", son expresables *a priori*; son los datos, la parte investigada y recopilada que motivará y irá generando nuestras intenciones.¹⁵⁴

Si la partida planteada contra la incursión en nuestras propias infirmitades no se gana a pesar de haber empleado cálculo, voluntad, continuidad y consciencia, la ganancia, en contra del aparente resultado, será la mayor posible. Del mismo modo que si se jugase a perder: en el esfuerzo creativo el reconocimiento de los límites, de "todos" nuestros límites, no es claudicación o recurso fácil, ignorarlos, lo es en grado sumo, ya que significa abandonar no el mundo, sino la posibilidad de pensar su disolución, fundamentación o sublimación.

Lamentablemente, y después de intentar abrir los inexpugnables muros que suponen la evidencia de limitaciones humanas graves, no podemos dejar de incluir lo que sería el punto culminante de dichas limitaciones según cierto posicionamiento radical que, asimismo, configura al Hombre en la época moderna, para, quizá así, completando el panorama, pueda surgir mejor la solución o al menos una reflexión más matizada: "Todo lo que pueda decirse es nulo. Bien sabes lo que hacen los humanos con todo lo que se puede expresar. Lo sabes. Lo convierten en vil moneda, instrumento de error, medio de seducción, de dominación, de explotación. Pero nada puro, nada sustancial, nada

¹⁵⁴"Todo juego es creador de campos de posibilidades de acción dentro del cauce operacional de unas normas. En un tablero de ajedrez, estructurado conforme a determinadas reglas, situamos unas figuras dotadas de un valor funcional preciso, e iniciamos el juego. Al mover cada figura, aunque sea un sencillo peón, se abren una serie de posibilidades de ofensiva y contraofensiva. Cada nuevo movimiento de figuras altera el panorama de posibilidades operacionales. Esta alteración implica apertura de unas posibilidades de acción y obturación de otras. El alumbramiento de posibilidades de acción abre rutas, y en cuanto las abre funda sentido, da sentido a la acción realizada e ilumina el camino a seguir en la actividad posterior. El que sabe jugar crea, al hilo del juego, posibilidades nuevas y cambiantes que son la luz misma que permite proseguir su tarea creadora... Resalta el sentido o el sinsentido de cada una de las jugadas. Toda jugada tiene una *significación*, pero puede carecer de *sentido*." [Cfr., LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso, *Estética de la creatividad*; Edi. PPU. Biblioteca Universitaria de Filosofía/7, Barcelona, 1987; págs.33-34].

valioso y real es transmisible. La realidad es absolutamente incomunicable. Es lo que no se parece a nada, lo que nada puede representar, lo que nada explica, que no significa nada, que no tiene duración ni lugar en un mundo o en un orden cualquiera, puesto que una duración, un lugar, se lo dan a una cosa otras que le son extrañas, y el orden exige que lo que parece estarle sometido sea sólo el hecho de una presencia y de un poder que le son indiferentes y exteriores [...]. Y pues, ¿quién ha puesto orden?. El deseo. Pero esto no es más que un asunto entre el que ve y quiere, y lo que ve."¹⁵⁵

* * *

* *Lo Aplazado y lo Olvidado* *

Podemos, además, establecerle al arte la tarea de postergar lo venidero, como lo hacía Sheherazade; el aplazamiento como la esperanza del acusado, con tal que el procedimiento no alcance la eventual sentencia... un retardo para resguardar e incrementar en él la inalterabilidad y sencillez de la poesía, a la vez que, supone culminar en él, con un grado destacado y aceptable para uno mismo, la fidelidad al "no te fabricarán imágenes".

¹⁵⁵VALÉRY, Paul, *Mi Fausto*, trad. M. Gomis; Edi. Icaria. Literaria, Barcelona, 1987; pág.142-143.

Creer en el progreso no significa creer que ya se ha producido un avance. Quizá el tiempo en el que vivimos no representa un progreso real respecto a los comienzos remotos. La presencia de aquellos comienzos como olvido, no quiere decir que ya no se impongan en el presente. Todo lo contrario: están presente a causa de ese olvido.

Lo olvidado tampoco presupone que sea algo exclusivamente individual: cada olvido se incorpora a lo olvidado del mundo precedente, y le acompaña a lo largo de incontables, inciertas y cambiantes relaciones que son origen casi siempre de nuevos engendros. Despreocupadamente se multiplica la aglomeración de interpretaciones, de nuevos fragmentos que surgen, inevitablemente, con la merma de eso olvidado.

Por el contrario, sería injusto no exponer como cada pequeña fuerza individual colabora en una creación, a pesar de la incorporación en ella de sus "olvidos".¹⁵⁶ Desembocando quizá, y a pesar de todo, en una convergencia de fuerzas que nos lleven a la creación colectiva.

Accechar a lo olvidado en lo real, y nunca concluir sobre ello como si de un objeto en sí mismo se tratase. Entre el artista y el puro y simple "olvidar", "dejar abandonado"... la línea divisoria es muy sutil, de sobra lo sabemos.

En las creaciones del arte podemos ver siempre que el artista omite algo.

¹⁵⁶ "... la gran muralla, por primera vez en los anales de la humanidad, procuraría cimientos seguros para levantar una nueva torre de Babel. Es decir: primero la muralla; luego la torre. El libro se hallaba entonces en todas las manos, pero reconozco que aún hoy no comprendo bien cómo se imaginaba esta construcción. ¿Como la muralla, que ni siquiera era una circunferencia, sino tan sólo un cuadrante o media circunferencia, había de proporcionar los cimientos para una torre? Sólo podía tener un sentido espiritual. Pero, ¿para qué entonces la muralla, que era algo real, producto de los sacrificios y vidas de centenares de miles? ¿Y para qué se habían dibujado en la obra planos -ciertamente nebulosos- de la torre, y efectuado cálculos, hasta en los pormenores, de cómo debían aunarse las energías populares en la nueva y poderosa construcción?" [KAFKA, F., *La muralla china*, trad. A. Pippig, A. Guñazú; Edi. Alianza, Madrid, 1990; pág.11].

Podríamos, pues, afirmar que la belleza o la emoción tienen lugar mediante omisiones; se omite, además, de sus lecturas todo lo que no agrada: el tejido graso que redondea la realidad. La piedra de toque de la modernidad establece que es necesario olvidar deliberadamente el pasado para conseguir crear algo en el presente. Las repercusiones de su desenfrenada carrera hacia ese objetivo hizo que muchos segmentos modernistas cercanos a nosotros, después de destruir con el descuido de un olvido radical su propio entorno, tuvieran que recuperarse y encontrarse a sí mismos reflexionando sobre dicho olvido: por ejemplo, las sociedades modernas de los años setenta destacaron que la identidad étnica -no sólo la propia sino la de todos- resultaba esencial para la profundidad y plenitud de la personalidad que la vida moderna prometía. Asimismo en la década de 1970 comienzan a oírse voces que tratan, inútilmente desde entonces, de interesar a los burócratas del gobierno y a las empresas con ideas ecologistas.¹⁵⁷

* * *

Nos hemos sentido acompañados por experiencias como las que se derivan de los comentarios de F. Jarauta, cuando a nuestras manos, guiadas, en gran medida, por sus palabras, llegaron abundantes textos que insistieron en narrar un proceso de disolución, el hecho -descrito por él mismo- de que los tres grandes pilares sobre los que se levantaba la época moderna, -Representación, Razón e Historia-, "son ahora ficciones".

¹⁵⁷SMITHSON, Robert, "Untitled proposals, 1971-1972", en *The writings of Robert Smithson: essays and illustrations*; Edi. Nancy Holt, NYU, 1979. ["Una solución práctica para la utilización de áreas devastadas sería el reciclaje del agua y la tierra en términos de "arte de tierra"... El arte se puede convertir en un recurso que medie entre el ecologista y el industrial. La ecología y la industria no son calles de una sola dirección. Más bien, deberían de ser encrucijadas. El arte puede contribuir a proporcionar la dialéctica necesaria entre ambas." (Ibíd., págs.220-221)].

Según las propias palabras del autor, cada una de estas ficciones tenía un propósito fundamental: "el de la Representación era dar cuerpo a la idea de Significado; el de la Razón, codificar la idea de Verdad; el de la Historia, rescatar la idea de lo atemporal de las garras del continuo cambio."¹⁵⁸

El proceso desencadenado, -que el autor lúcidamente describe-, es aquel en el que "se espera que nuevas verdades ocupen los lugares o, este parece ser el caso, son ocupados por la propia deriva de las anteriores, en forma de lo que ya no es, pero todavía no ha sido definitivamente sustituido."¹⁵⁹

Todas nuestras ideas, a partir de la reflexión de este tipo de enunciados, se ven de nuevo perturbadas con el problema de esa inevitable pérdida que enajenó el Lenguaje, puesta de relieve por la vanguardia y que nos hemos encontrado una y otra vez resumida en múltiples afirmaciones: "las cosas ya no son y la lengua ya no dice que son."¹⁶⁰ El avance de los efectos de esta deriva de sentidos, todavía puede encontrarse más acusado en obras como la de Samuel Beckett, en las que el proceso de pérdida o abandono de las verdades, llega a una disolución tal del sujeto que la cuestión principal es ahora ¿quién habla?.

El dibujo de una intermitente conciencia se va perfilando a raíz de estas reflexiones: abunda en trazos de incertidumbres e inseguridades, en conocimientos fragmentados, en perspectivas utópicas, proyectos inéditos, pero, a pesar de todo, las preguntas siguen estando presentes, siguen siendo necesarias y gran parte de su importancia estará en saberlas formular en relación al presente: la prueba de poder seguir haciéndolo nos la da en cierto modo la

¹⁵⁸JARAUTA, Francisco, "Arte y cultura en las sociedades tardocapitalistas", en AA.VV, *Tensiones del Arte y la Cultura en el fin de siglo*; ARTELEKU. Cuadernos N°8; Edí. Diputación Foral de Guipuzkoa. Depart. de Cultura y Turismo, San Sebastián, 1993; pág.11-23.

¹⁵⁹JARAUTA, Francisco, "Arte y cultura en las sociedades tardocapitalistas", en AA.VV, *Tensiones del Arte y la Cultura en el fin de siglo*, op. cit., pág.15.

¹⁶⁰KAFKA, F., *Diarios (1910-1923)*, trad. F. Formosa; Edí. Lumen, Barcelona, 1990; pág.289.

modernidad, con sus explosiones entre lo utópico y lo nihilistas ya tradicionales para nosotros. Una tradición que nos obliga a movernos en un escenario en el que se ha representado el abandono de la palabra, de las verdades que ésta transmitía, dejándonos en escena el silencio, la posible disolución del arte en la nada o la destrucción y tensión implacable de la subjetividad.

El diálogo del autor español mencionado, -que él mismo refiere en el tono general de alguno de sus textos¹⁶¹-, se basa en el enfrentamiento consciente con las causas y condiciones que definen nuestra época, como algo intensamente imperioso; el tono de sus palabras no se detiene en el simple hecho de una constatación o reconocimiento de la situación, se trata, más bien, de una apelación a la dignidad del artista frente a una realidad con tintes impositivos, del poder legítimo para decidir sobre ella, y en cualquier caso, según nuestra opinión, para transformarla a través de su representación.

Por otro lado, una reflexión estética sobre la realidad de nuestro tiempo no ignora las modificaciones que, entre otros motivos, los movimientos de Vanguardia causaron en el ámbito del arte. Nuestro presente, sin embargo, nos desvela constantes empeños restauradores mediante los que se intenta aplicar con fines artísticos aquellos procedimientos que la Vanguardia ideó con intenciones antiartísticas; a nosotros nos queda presenciar las repercusiones: tal vez presenciar claramente, y de una vez por todas, una situación en la que tras desenmascarar a los espectros, se siente el tedio que originó tal acción. O, tal vez, aquella otra situación en la que nos hallaríamos sumidos en otra vuelta de tuerca por la que, cansado el arte de mirar al fondo de sus tumbas, prefiriera construir nuevas quimeras, nuevas "ilusiones".

Un tono de conciencia, pues, en el que destaca la sensación de pérdida, el cuestionamiento constante de un principio general insostenible, que la tradición

¹⁶¹Véase, JARAUTA, F.; JIMÉNEZ, J.; BODEI, R.; BREA, J. L., *Walter Benjamin. Tiempo, Lenguaje, Metrópoli*; ARTELEKU. Cuadernos N°3; Ed. Diputación Foral de Guipuzkoa. Depart. de Cultura y Turismo, San Sebastián, enero 1992.

moderna definió con el término de Razón, constituyendo -por entonces- la garantía de un ideal de cultura que prometía alcanzar la felicidad humana y el bien común indestructible para todos los hombres y cuya lógica se basaba en la unificación de la diversidad de los lenguajes y formas de la experiencia humana en un Lenguaje *universal*, capaz de ordenar la pluralidad contradictoria de lo real: "La Razón, que es asumida como una capacidad autóctona que goza de libertad para fijar su propio destino, para pensar, sentir y actuar con la mirada puesta en unos objetivos válidos para todos los hombres."¹⁶² Es esta unidad y su tendencia la que estalla y parece imposible restaurar en la modernidad. En su lugar y desde la aparición de un nuevo pensamiento artístico en la época de las Vanguardias históricas: los artistas enfrentados a dar una solución a la actividad artística separada, aislada, sin apenas repercusión, no sólo de la praxis vital, sino del resto de los ámbitos de conocimiento.

No nos deja de parecer, aunque nos repitamos, que en el presente se prefiere una lectura complaciente de estas cuestiones. Es de nuevo F. Jarauta¹⁶³ quien nos advierte que más que de los efectos, los análisis hacen una descripción de aquellos aspectos formales de la vida moderna, privada y pública, y de los saberes y discursos establecidos que las representan, -ciencia, moral, arte, política-, como algo naturalizado, aclimatado, casi gratuito.

El mapa que nos presentan estas cuestiones, -como bien perfila F. Jarauta-, provoca la existencia de un sujeto disperso, perdido en un laberinto de signos y simulacros con los que no acaba de identificarse, acompañado siempre de un extraño regocijo compensatorio, resignado a creer en el lejano eco de los valores que detenta y en que el mundo en el que vive es "el mejor de los mundos posibles", sin voluntad, iniciativa o intención alguna. Lo más grave, según lo que se deduce de las palabras del autor, es que la denuncia de estos hechos han

¹⁶²MARCHÁN FIZ, Simón, *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*; Edí. Alianza Forma, Madrid, 1992; pág.15 y ss.

¹⁶³JARAUTA, Francisco (coord.), *Pensar el presente*, Cuadernos del Círculo; Edí. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1992.

dejado de interpelar al nuevo sujeto de la época, su conciencia acepta los hechos y justifica la neutralidad de sus decisiones.

#

Bibliografía

BATAILLE, G., *La experiencia interior*, trad. F. Savater; Edi. Taurus. Ensayistas-92, Madrid, 1989.

BENJAMIN, W., *Infancia en Berlín hacia 1900*, trad. K. Wagner; Edi. Alfaguara, Madrid, 1990.

BRUNO, G., *Mundo, Magia, Memoria*, selec. de textos y trad. I. Gómez de Liaño; Edi. Taurus, Madrid, 1987.

CACCIARI, M., *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, trad. F. Jarauta; Edi. Península/Ideas, Barcelona, 1989.

JANIK-S.; TOULMIN, A., *La Viena de Wittgenstein*, trad. I. Gómez de Liaño; Edi. Taurus, Madrid, 1987.

JARAUTA, F. (coord.), *Pensar el presente*, Cuadernos del Círculo; Edi. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1992.

JARAUTA, F., "Arte y cultura en las sociedades tardocapitalistas", en AA.VV., *Tensiones del Arte y la Cultura en el fin de siglo*; ARTELEKU, Cuadernos N°8; Edi. Diputación Foral de Guipuzkoa. Depart. de Cultura y Turismo, San Sebastián, 1993.

JARAUTA, F.; JIMÉNEZ, J.; BODEI, R.; BREA, J. L., *Walter Benjamin. Tiempo, Lenguaje, Metrópoli*; ARTELEKU. Cuadernos Nº3; Edi. Diputación Foral de Guipuzkoa. Depart. de Cultura y Turismo, San Sebastián, enero 1992.

JIMÉNEZ, J., *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*; Edi. Tecnos, Madrid, 1986.

JOYCE, J., *Dublineses*, trad. G. Cabrera-Infante; Edi. Alianza Editorial, Madrid, 1991.

KAFKA, F., *La muralla china*, trad. A. Pippig; A. Guiñazú; Edi. Alianza, Madrid, 1990.

- *Diarios (1910-1923)*, trad. F. Formosa; Edi. Lumen, Barcelona, 1990.

LÓPEZ QUINTÁS, A., *Estética de la creatividad*; Edi. PPU. Biblioteca Universitaria de Filosofía/7, Barcelona, 1987.

MARCHÁN FIZ, S., *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*; Edi. Alianza Forma, Madrid, 1992.

MUSIL, R., *Las tribulaciones del estudiante Törless*, trad. R. Bixio y F. Formosa; Edi. Seix Barral, Barcelona, 1984.

NIETZSCHE, F., *Así hablaba Zaratustra*, trad. A. M. Froufe; Edi. Biblioteca EDAF, Madrid, 1981.

PROUST, M., *En busca del tiempo perdido*, 7 vols., trad. C. Bergés; Edi. Alianza Editorial, Madrid, 1988.

RELLA, F., *El Silencio y las palabras*, trad. A. Fuentes Marcel; Edi. Paidós Básica, Barcelona, 1992.

RIMBAUD, J. A., *Una temporada en el Infierno*, trad. G. Celaya; Edi. Visor, Madrid, 1985.

SMITHSON, R., *The writings of Robert Smithson: essays and illustrations*; Edi. Nancy Holt, NYU, 1979.

VATTIMO, G., *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*, trad. A. Leyra; Edi. Península 197, Barcelona, 1986.

VALÉRY, P., *Mi Fausto*, trad. M. Gomis; Edi. Icaria. Literaria, Barcelona, 1987.

WITTGENSTEIN, L., *Cartas a Ludwig von Ficker*; Edi. Armando, Roma, 1974.

#

"LO MODERNO" COMO HISTÓRICO

"Venerar un escrito, un hombre del pasado... puede suponer un error si la única intención es desear superar el choque vulgar del presente, si mediante ello se intenta extraer valores permanentes de este mundo humano..."¹⁶⁴ La vida y la evolución de una cultura necesitan para mantenerse y renovarse de un ambiente natural, que es una sociedad cultural. Nuestra sociedad cultural parece estar dominada por los restos del proceso iniciado con la Revolución Francesa, -la Ilustración-, y por la presencia de la idea de Estado: aislando al individuo de cultura, somete su existencia a sí mismo; aumentando el reclutamiento intelectual indiferenciado dificulta el reconocimiento de los verdaderos pensamientos culturales de innovación, destinados la mayoría de las veces a extinguirse tras mínimas repercusiones al no contar con el apoyo y la base de una sociedad cultural real.

Leer a Marx o a Platón -menos aún estudiarlos o "enseñarlos"- como si los textos, como si su autoridad en nuestras propias vidas hubiera permanecido inmune a la historia reciente, puede suponer una forma sutil pero corrosiva de ingenuidad: la *actualización* no debe ser entendida como prueba indistinta de acierto, pues puede darse que active nuestros razonamientos siguiendo simplemente planteamientos de necesidad ante la ausencia de significados. Son inexcusables, a partir de aquí, aquellos requerimientos, -como los que nos propone George Steiner-, sobre la tarea de enfocar comprometidamente "el complejo milagro de la supervivencia del gran arte y la solución que podemos darle desde nuestro propio ser."¹⁶⁵ En otras palabras: ¿Verdaderamente existe

¹⁶⁴COLLI, Giorgio, *El libro de nuestra crisis*, introd. E. Trias, trad. N. Aragay; Edi. Paidós. I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1991; pág.31.

¹⁶⁵STEINER, George, *Lenguaje y Silencio. Ensayos sobre la Literatura, el Lenguaje y lo inhumano*, trad. M. Ultorío; Edi. Gedisa, Barcelona, 1990; pág.51.

eso que llamamos Arte o existe tan sólo en la medida en que lo sostienen mecanismos de simulación intelectual auténticamente abrumadores?

Aceptar que el arte todavía existe nos hace abordar primero la consideración de qué podría no existir: el siglo XIX es considerado el marco en que se da el violento cambio de escena por el que entra en crisis la tradición clásico-renacentista y emerge el arte moderno. De los agitados fragores entre la ilustración y el idealismo, entre el clasicismo y el romanticismo, parten los orígenes de nuestra idea de modernidad. Es decir, de entre los primeros ecos de los gritos que proclamaban la "*muerte del arte*".

La interpretación más adecuada de dicha frase es, para nosotros, la que establece que el agonizante fue el arte clásico. Más apropiadamente: el arte romántico conlleva la autodisolución del arte clásico, mediante la primacía en él de la subjetividad. La fluidez espontánea entre objeto y sujeto queda definitivamente interrumpida en un tipo de artista, el moderno, excesivamente consciente de su obra y a partir de entonces enfrentado a un arte sin *Verdad*.

Fueron varios los intentos que se proyectaron para solventar el huracán que lanzaba al arte moderno a ser "un arte sin verdad": Hans Georg Gadamer, fijará su atención en la *belleza libre* (belleza libre de conceptos y significados). Para Gadamer, la formulación de la *belleza libre* como base de la experiencia estética alumbraría el sendero de un arte, el moderno, que crece en la constancia de su *autosuficiencia* como arte.¹⁶⁶

¹⁶⁶"El arte clásico, -en el que se cumple la hegeliana "muerte del arte"-, no posee *conciencia de arte* (a no ser extrínseca, es decir, para *nosotros*) mientras que sólo el arte moderno, el arte posterior a la "muerte del arte", al no ser, o al no poder ser, otra cosa que *autoconsciente*, está en condiciones de habitar libremente la belleza." [...] "Desde que el arte no quiso ser nada más que arte comenzó la gran revolución artística moderna", según escribe Gadamer en su ensayo *La actualidad de lo bello*. [Cfr., ARGULLOL, R., *Sabiduría de la ilusión*; Edi. Taurus/Pensamiento, Madrid, 1994; pág.156].

A partir de ese momento el sujeto puede argumentar que aquello que él siente como bello es bello, y llegando hasta Baudelaire (tomado como portavoz de su época) el artista moderno llega a creer, con razón, que lo que produce como bello es asimismo bello: con la transposición del subjetivismo desde lo estético a lo artístico se sella el certificado de nacimiento de la modernidad. Sólo restará confiar en la materialización del presagio que anunciaba la instauración de planos superiores de la conciencia.

Aún así recuperando la perspectiva histórica, desde la posición romántica hasta la evolución última de las vanguardias, las vertientes opuestas de nacimiento-muerte impregnan el transcurso del arte moderno que, bajo una oscilación de doble sentimiento entre orfandad y libertad, viene derivando por tendencias utópico-apocalípticas, o, desde la II Guerra Mundial, hacia la plena asunción del simulacro: un tipo de representación que escenifica aquella primera representación de la procreación de lo nuevo junto a la sospecha de su inmediata obsolescencia.

La "muerte del arte" se alza, de este modo, como espectro protagonista del arte moderno, en el que se proyecta como desvanecimiento de lo trascendente: la experiencia moderna empuja al "arte sin verdad" a un continuado deseo indirecto, o al menos vislumbre esperado, de trascendencia. Dicha tendencia surge intensamente acusada en aquellos momentos radicales en los que el acto creativo se sitúa en el filo de la navaja: al límite de los extremos de la creatividad el arte y los artistas se han planteado, en determinados momentos de nuestro siglo, su propia disolución en el silencio creativo. Sin embargo, el arte condenado a vivir sin verdad alcanza una intensa veracidad cuando el arco de sus potencialidades se vio sometido a una tensión máxima: el terminal ejercicio de la autoconciencia, es decir, la mirada profunda e inevitablemente irónica con respecto a la propia obra, puede constituir al unísono el mayor riesgo y la mayor lucidez del pensamiento.

No obstante, abrigamos una sospecha que se centra en el hecho de observar como la tensión del arco se ha distendido en un proceso de debilidad fatal, y no

nos estamos refiriendo ahora a la mercantilización o cosificación del arte, aspectos importantes pero no centrales desde nuestro punto de vista, sino al complicado fenómeno por el cual la revolución moderna genera una *contrarrevolución* moderna, la cual ha acabado por sabotear los propios mecanismos que han servido aparentemente para definir la modernidad: la "muerte del arte" ha sido, por un lado, extraordinariamente fecunda si se observa desde la perspectiva de que el "exceso de conciencia" en el arte moderno ha redundado en un proceso de vértigo peligroso pero creador. Pero, por otro lado, y a la luz de las reflexiones que seguimos, estaríamos cercanos a interpretar también la "muerte del arte" y su consiguiente efecto autoconcienciador en clave de farsa: el arte moderno, agotadas sus variantes y recursos de ruptura utópico-apocalíptica, distiende la tensión del arco en relación a su originaria tensión trágica, simulando, a partir de entonces, el drama de la autoconciencia. Una simulación porque en realidad sólo hallamos en él una abierta dejación de conciencia: parece que en lugar de actuarse, en los últimos años, desde esa supuesta y proclamada autoconciencia de lo moderno el arte actuaría en razón de una conciencia extrínseca, ajena y exterior a él, regida por un patrón o impuesta por cierta norma, que vulneraría, en el plano más hondo, todo concepto de autonomía y autenticidad.

El principal efecto de esta *contrarrevolución* moderna sería la disolución del significado de los términos en que debería darse la creación artística y, asimismo, la recepción del arte. Ambos factores quedan contrarrestados por una situación edulcorada que los camufla, puesta en marcha por la propia conformación del universo cultural de los últimos tiempos.

Dicha situación disolvente puede resumirse en varios aspectos principales: el primero se daría cuando la conciencia del arte deviene extrínseca, es decir, sujeta a las normas de las estructuras sociales, de los esquemas públicos o a la primacía casi total de la teoría, siendo el vanguardismo la punta de lanza del desgarró entre práctica y teoría institucional. Sin embargo, tras la culminación y "museización" del vanguardismo la inclinación general del arte más cercano se dirige de nuevo al experimento ficticio bajo la tutela de la teoría y, sobre todo, de la crítica. El reactivo revolucionario se seca bajo la losa de la doctrina.

El segundo aspecto que contribuye a crear progresivamente la situación en la que se disolverán las potencialidades renovadoras del proyecto de arte moderno, lo constituye el hecho de que el arte cede en su carácter intempestivo, abandona el camino de las búsquedas y cuestionamientos esenciales, para ponerse al servicio de las demandas ejercidas desde la opinión pública y fomentadas por los medios de comunicación, quedando atrapado en las redes normativas que conforman "lo intempestivo", "lo actual".

Por último, el deseo esperanzado de trascendencia al que antes aludíamos, implícito en los umbrales de la experiencia artística moderna y manifestado preponderantemente en la ruptura lingüística o en la provocación formal como reflejos de un subyacente secreto por el que se seguía teniendo presente la ausencia de soluciones para enunciados de preguntas fundamentales, desemboca, precisamente por una imposibilidad de trascendencia, en una necesidad decidida de silencio y en la constatación del absurdo. Si bien, en un principio, tales necesidades atravesarán de nuevo un horizonte de extraordinaria riqueza creativa, poco después la experiencia moderna las transforma en gestos que vanamente se confunden en un juego de espejos agotador: la mirada cansada que intenta perpetuarse en la aceptación de una mera ilusión de la forma y no puede percibir el pensamiento que inauguraría lo puramente visual. La impotencia ante el enfrentamiento con una cultura moderna en la que no se consigue exponer la gravedad esencial que se esconde en el mimetismo y la trivialidad, pasando el esfuerzo desapercibido por asimilado, y su trascendencia como ausencia de alma.

La hipotética "muerte del arte" que hemos dibujado queda anclada directamente en las formas más radicales de un "nihilismo", creemos que no alcanzado del todo por el momento. Pensamos, a pesar de todo, que este no es o no debería ser el destino del arte, pues si es posible formular y observar en el arte de hoy, frente a esta sintomatología, nuevas proclamas que piden, de nuevo, un arte intempestivo tras comprender que los síntomas del arte coinciden con los de la cultura occidental, creemos estar en buen camino y no en un velatorio.

* * *

Mantendremos ahora la clave contraria, es decir, aquella que establece que "el arte no murió, ni ha muerto": supone un hecho histórico que después de los movimientos de la Vanguardia de los años veinte la institución social del arte, a la cual se atacaba, ha resistido. El fracaso del ataque "vanguardista" contra la Institución Arte, su parcial incapacidad para reintegrar el arte a la praxis vital, - ("se trata de la liquidación del arte como una actividad separada de la praxis vital"¹⁶⁷, reza la propuesta vanguardista)-, acarrea la subsistencia y reafirmación de la institución artística como algo radicalmente separado de la praxis vital.

Así, ha quedado establecido que todo arte posterior a los movimientos históricos de vanguardia puede, o bien, darse por satisfecho con su reafirmado status de autonomía, o emprender iniciativas que acaben con ese status, pero en esta segunda alternativa lo que ya no puede, lo que no se aceptaría dentro de los márgenes de una cierta coherencia, -como advertencia incluso por parte de la institución, que retiraría los mínimos atributos de verdad del arte-, es negar sencillamente dicho status de autonomía y creer en la posibilidad de un efecto inmediato.

La doctrina de la Vanguardia histórica que traemos a colación, se aferra con fuerza a un rudimento básico elemental: la *nueva creación* no puede tener lugar bajo ninguna condición hasta que el mundo tal y como lo conocemos y lo representamos no sea definitivamente abolido y expulsado de la antigua casa ruinosa que habitan sus mayores. Será también, y como consecuencia, el fundamento doctrinal de gran mayoría de actitudes y pensamientos escatológicos.

¹⁶⁷BÜRGER, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, trad. J. García, prólg. H. Piñón; Edi. Península 206 (1ª edi. 1974), Barcelona, 1987; pág.112.

A partir de aquí, hemos oído infinidad de variaciones, de entre las cuales una podría ser también la que apuntamos ahora: "El arte es, aún en su mudanza formal más exagerada, una crítica de los valores, una contrapropuesta hecha a la vida en nombre de posibilidades más libres y profundas."¹⁶⁸

Sin embargo considerar esta polémica desde otros puntos de vista, hace surgir de todo ello complejas facetas que descubren como los fracasos de la Vanguardia pueden ser algo relativo o al menos algo más complejo: el ataque, a pesar de no haber alcanzado plenamente su objetivo, nos ha mostrado claramente "lo institucional", así como "los valores esclavizantes o superficiales de la existencia". Como valioso ejemplo de la compleja evolución de este proceso, en las manifestaciones extremas de los movimientos de vanguardia, más exactamente en la *provocación* de los actos dadaístas, encaminados a cuestionar los conceptos clásicos del arte mediante el ataque contra la Institución, se intenta la liquidación de categorías como la de "obra", sin embargo el acto de provocación ocupará el puesto de la obra: "el *objet trouvé*, -la cosa, que no es el resultado de un proceso de producción individual-, el hallazgo fortuito en el cual se materializa la intención vanguardista de unión del arte y la praxis vital, hoy es reconocido como obra de arte."¹⁶⁹ Como los *ready mades* de Duchamp cuando firma un objeto cualquiera producido en serie, y lo envía a una exposición cuestionando provocativamente el concepto de esencia del arte tal y como se había conformado desde el Renacimiento (creación privativa, individual, extraordinaria, de obras singulares), el *objet trouvé* ha perdido su carácter antiartístico, se ha convertido en una obra de arte autónoma que tiene un sitio, como "las demás", en los museos.

Es obvio que la categoría de "obra" o la propia tarea del artista no sólo han sido transformadas a partir de las propuestas vanguardistas, sino que incluso se

¹⁶⁸STEINER, George, *Lenguaje y Silencio. Ensayos sobre la Literatura, el Lenguaje y lo inhumano*, trad. M. Ultorio; Ed. Gedisa, Barcelona, 1990; pág.115.

¹⁶⁹BÜRGER, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, trad. J. García, prólg. H. Piñón; Ed. Península 206 (1º edi. 1974), Barcelona, 1987; pág.114. .

amplían, caben en ellas todo tipo de formas planteadas como antiarte, todo tipo de voluntades artísticas, de actividades vanguardistas, independientemente de que constituyeran en su día superaciones de "lo establecido" -hoy son Historia, Modelo, Estilo, Paradigma-. El propio concepto de "arte imbricado en la praxis vital" que indicaban las Vanguardias fundamenta hoy parte de la Institución.

Pero esta situación hace suponer, después de todo, que el reingreso del arte a la praxis vital pretendido por los vanguardistas no ha tenido, -aunque relativamente como decimos-, lugar del todo y que volver a intentarlo desde recuperaciones de planteamientos vanguardistas ya no parece valido.

Iniciándose en este momento de la investigación la necesidad de localizar ciertos porqués...

* * *

*** Esclarecimiento de la aplicación del proyecto vanguardista ***

El reingreso del arte a la praxis vital, propuesto por las Vanguardias, intentaba una forma de conciencia radical para con ambos ámbitos, -formas que analizamos más adelante-.

El error reside en haber tomado los esfuerzos de la Vanguardia histórica como portadores inagotables "del cambio"¹⁷⁰: son muchos los ensayos que demuestran cómo todos los intentos posteriores a los de la Vanguardias históricas, intentos de una superación del arte, devienen, aún manteniendo esta línea, actos artísticos que adoptan carácter de "Obra" con independencia de la voluntad de sus autores.

Dicho brevemente: el período neovanguardista consigue, en contra de su enfoque original, institucionalizar la Vanguardia como arte, anulando así las genuinas intenciones vanguardistas.

En la tentativa de continuar "la tradición" de los movimientos de Vanguardia, como por ejemplo en *los happenings* -que pueden ser llamados neovanguardistas- ya no se alcanza el valor de protesta de actos como los dadaístas por el hecho de que el efecto social de la obra ya no depende de la conciencia que el artista asocie con dicha obra. Habiéndose perdido esta conciencia, en gran medida, por el hecho de que algunos artistas asumirán "felizmente" ese cauce de creación que partiendo de un arte que intenta su imbricación en la praxis vital, abre para ellos,

¹⁷⁰Para una consulta aproximativa y general sobre algunos proyectos, planteamientos e ideas desarrolladas en los manifiestos más importantes de las Vanguardias históricas, véase entre otras: CIRLOT, Lourdes, *Primeras Vanguardias artísticas. Textos y Documentos*; Edi. Labor, Barcelona, 1993; WINGLER, Hans M. (ed.), *Las escuelas de Arte de vanguardia (1900-1933)*, trad. M. Aguiriano; Edi. Taurus. Ensayistas 231, Madrid, 1983; LODDER, Christina, *El Constructivismo ruso*, trad. M. Cándor Orduña; Edi. Alianza, Madrid, 1987; BONET CORREA, A. (coord.), *El Surrealismo*; Edi. Cátedra. U.M.P, Madrid, 1983.

simplemente, "nuevos géneros" o "modos" del arte, a los cuales tenderán como fórmulas establecidas. Su voz y su intención darán por realizada la idea del arte unido a la praxis vital, un arte que se expande, a partir de entonces, como estilización formal de lo cotidiano. Queda desbancado, por obvio, todo intento de continuar una intención vanguardista, por el contrario entramos en la batalla moderna del *status* del producto artístico, y esto quiere decir, del valor que consiga como mercancía en la vida de los consumidores. Gran parte del poder creativo a conseguir mediante los planteamientos propuestos por los vanguardistas en torno al cambio de los esquemas vitales mediante el arte, y viceversa, ha perdido, desde entonces y una vez formulada la vía de evolución del arte según los valores del mercado, una parte considerable de su efecto de *Shock*¹⁷¹, de su carácter intempestivo, independientemente de que sus objetivos no hubieran tenido lugar del todo.

Con este panorama podría dar la impresión de que los movimientos históricos de vanguardia no representan un significado radical para el desarrollo ulterior del arte en la sociedad o en la teoría artística. Pero así como su propuesta de reorganización de la praxis vital por medio del arte sobrevive a duras penas, como veremos más adelante, o lo hace sin una justa matización, -ignorándose sus efectos reales o las variaciones que esta idea presenta en la actualidad-, su efecto a nivel histórico y artístico es, en cambio, difícilmente exagerable y desde este punto de vista ha sido altamente "revolucionario", destruyendo para bien o para mal conceptos fundamentales de la creación y del llamado arte tradicional.

¹⁷¹Un aspecto fundamental en el terreno de la estética y de la crítica de arte de la época moderna es el tema del *shock*: "El efecto de *shock* define una experiencia artística específica basada en la sorpresa y la consternación, cuyo último sentido sería una transformación abrupta de la sensibilidad o de la conciencia del espectador. En realidad, el examen del fenómeno del *shock* rebasa con mucho los límites de una teoría del arte. En la vida cotidiana, particularmente en el marco de la comunicación, por ejemplo en la publicidad o en la política, pero también en el campo de la psicoterapia o en la cultura superior, el efecto de *shock* es característico de situaciones en las que se produce una adaptación repentina de la conciencia individual a una realidad nueva e inesperada, por debajo del umbral de su actividad reflexiva, es decir, de una manera fundamentalmente automática." [SUBIRATS, E., "La estructura del desgarramiento", en *El Alma y la Muerte*; Edi. Anthropos. Editorial del Hombre, Barcelona, 1983; pág.35].

Por otro lado, creemos necesario pensar si únicamente la lucha, la protesta, la denuncia, la subversión y la crítica se hallaban directamente implícitas dentro del proyecto de las Vanguardias, constituyendo actos trascendentales para el desarrollo que se produjo en el pensamiento artístico y humano en general, o si más bien su aplicación posterior supuso una reducción en las formas ideales de la creación, independientemente de que la obra de arte en sí misma sea un cauce provocador, transformador e incluso subversivo; todo ello originado en nuestra conciencia al tener en cuenta el innegable menoscabo de tales planteamientos después de la evolución histórica y social de ciertas "Revoluciones". Lo que nosotros queremos destacar como otro tipo de error es el hecho de que las magistralidades vanguardistas se relacionan, casi exclusivamente, con situaciones de supervivencia. Por todo ello, hemos preferido exponer y completar, ampliando, dicha visión: "El dadá fue una leyenda de libertad sólo después del hecho; en el momento en que ocurrió era un mito gnóstico del siglo XX. Era una historia secreta no sólo de la Gran Guerra, sino de toda la poesía de tengo-una-cita-con-la-muerte escrita para extraer un significado de la guerra o, en términos dadá, para justificarla."¹⁷²

Si afirmamos esto es sobre todo por atacar, mejor, por defendernos de una rígida antítesis entre *arte comprometido* o *engagé* y *arte puro*, sobre la que no queremos polemizar ni tan siquiera decidir, aportando para dejar precisada nuestra posición una esclarecedora cita de Th. Adorno que oportunamente pudimos conocer y considerar: "... Esta antítesis (*arte comprometido* o *engagé* y *arte puro*) es un síntoma de la peligrosa tendencia a la estereotipia, al pensamiento en fórmulas rígidas y esquemáticas, que hoy produce en todas partes la industria de la cultura y que ha penetrado también hace tiempo en el ámbito de la consideración estética. La producción amenaza con polarizarse en los estériles administradores de los valores eternos por una parte y los poetas de la desgracia por otra, de los cuales, por cierto, llega a no saberse a veces si no les resultan muy agradables los campos de concentración mismos, como lugares de

¹⁷²MARCUS, Greil, "El Dadá fue", en *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, trad. D. Alou; Edi. Anagrama, Barcelona, 1993; pág.208.

encuentro con la nada."¹⁷³

* * *

* *Arte comprometido o Arte puro* *

Paul Valéry dice al respecto: "Lo que llamo *"arte grande"* es, en una palabra, el arte que reclama despóticamente, para sí todas las capacidades de un hombre, y cuyas obras son tales que todas las capacidades de otro hombre tienen que sentirse llamadas y tienen que ponerse a contribución para poder entenderlas."¹⁷⁴

Para nosotros esta cita supone un contenido que evitaría precipitar incorrectamente la puesta en práctica de todas nuestras ideas en el vertiginoso elogio de ideas imprescindibles, pero ya dañadas, como es el ideal revolucionario. El pensamiento que elegimos para alimentarnos, en esta investigación, procede de la contemplación de profundas transformaciones

¹⁷³ADORNO, Theodor W., *Crítica cultural y Sociedad*, trad. M. Sacristán; Edi. Ariel, Barcelona, 1973; pág.188.

¹⁷⁴Cfr., ADORNO, Theodor W., *Crítica cultural y Sociedad*, op. cit., pág.192. [La cita es tomada por Adorno de: VALÉRY, P., *Danza, Dibujo y Degas*. Bibliothek, Suhrkamp].

históricas en la esencia de los actos creativos, del arte en sí, y en la práctica de los hábitos vivenciales cuando estos tres elementos se interrelacionan. Transformaciones que se originan tras analizar y percibir como "puestas en escena" el acontecer de los objetos del arte creados en el ámbito del arte moderno. Escenificaciones que incluyen de forma global los aspectos que conforman al ser humano.

Sigue diciendo Paul Valéry: "El hombre pleno se extingue." La expresión "*hombre pleno*", en todo caso apunta al hombre indiviso, -ahora la idea procede de Adorno-: "... a aquel hombre cuyos modos de reacción y cuyas capacidades no han sido disociadas ellas mismas según el esquema de la división social del trabajo, enajenadas las unas de las otras, cuajadas en funciones utilizables."¹⁷⁵

Desde este último punto de vista, la historia de la época moderna se presenta cuajada de puntos de inflexión en los que ésta se niega a cambiar de dirección; cuajada de revoluciones culturales, como faros del futuro, que iluminan constantemente el pasado. Estudiamos algunos intentos premeditados de cambio histórico, para exponer mediante ellos ese desalentador efecto de repetición insistente, con pequeñas variaciones, que no acaba de conseguir del todo la transformación final de la historia, descubriendo en ellos ciertas causas que fueron debilitando y desviando los logros y objetivos: los precedentes pueden remontarse, por ejemplo, a marzo de 1909, cuando el escritor Kurt Hiller fundó en Berlín el *Club Nuevo*, bautizado enseguida como *Cabaret Neopatético*, que se convirtió, a su vez, en el nuevo centro de un incipiente activismo literario y, desde diciembre de 1911, en el escenario de unas primeras *soirées* similares a las de los futuristas. Los protagonistas de las mismas, como el propio Hiller, el poeta e historiador del arte Carl Einstein, el filósofo Salomo Friedländer o Paul Scheerbart, quien en 1915 inició una huelga de hambre contra la guerra que le costó la vida, fueron los pioneros de una actitud expresionista vital e

¹⁷⁵ADORNO, Th., *Crítica cultural y Sociedad*, trad. M. Sacristán; Ed. Ariel, Barcelona, 1973; pág.192. [Las palabras de Valéry son tomadas por Adorno de: VALÉRY, Paul, *Danza, Dibujo y Degas*. Bibliothek, Suhrkamp].

individualista que bordeaba la negación de todos los valores. Este Activismo Expresionista actuará como telón de fondo sobre el que se perfilarán las actitudes dadaístas.

La actitud dadaísta -escribirá años más tarde el escritor, fotógrafo y pintor Raoul Hausmann- asume el caos como punto de partida, la disolución del sujeto y el objeto en la simultaneidad de las impresiones y la elevación al máximo de un potencial de agresividad frente al público.¹⁷⁶

La espontaneidad, la "irracionalidad" creadora, el individualismo extremo, la ironía y la paradoja, el cinismo y el compromiso con la nada son los componentes primerizos de ese negativismo que caracterizará en su base a actitudes posteriores de talante y objetivos análogos: a todo ello responderán las "descabelladas" y "escandalosas" actuaciones que se producen en Berlín a partir del 1918, en particular las "veladas artísticas" o "recitales" del *Club Dadá* en los locales de la *Nueva Secesión*, comenzando a destacar en ellas el apoyo a un carácter híbrido e intercambiable entre las diversas artes, que iría gestándose al hilo de las peroratas de R. Huelsenbeck en *El dadaísmo en la vida y en el arte*, o en las declaraciones de Else Hardwiger en sus *Versos futuristas y dadaístas*, en G. Grosz y R. Hausmann, este último con *El nuevo material en la pintura*, junto con las provocaciones habituales y la publicación del *Manifiesto dadaísta de Berlín*, que iba firmado, aparte de por los alemanes, por T. Tzara, H. Arp, H. Ball o M. Janco.¹⁷⁷

Nos interesaría puntualizar y destacar ahora esos "porqués" que presuponen, para

¹⁷⁶Cfr., HUELSENBECK, Richard, *Almanaque Dadá*, prólg. S. Marchán, trad. A. Dieterich; Edi. Tecnos, Madrid, 1992; pág.10.

¹⁷⁷Véase, HUELSENBECK, Richard, *Almanaque Dadá*, prólg. S. Marchán, trad. A. Dieterich; Edi. Tecnos, Madrid, 1992. [El *Almanaque Dadá* fue editado por R. Huelsenbeck por encargo de la Oficina Central del Movimiento Dadá Alemán, Berlín, 1920; editores de la serie G. Lust y A. Eisenherz. La edi. utilizada sigue la versión original de 1920 publicada por Erich Reiss, Berlín. Una segunda edición fue publicada por la Something Else Press, Nueva York, en 1966].

nosotros, claves alógicas en las que se fundamentan los motivos que disiparon del terreno del Arte y de su Historia la fuerza "revolucionaria" de manifestaciones que, aún siendo prolongación más o menos reducida y degenerada de estos orígenes, pasaron no sólo a ser consideradas mínimas variaciones nostálgicas de experimentos inofensivos, sino que además fueron expuestas como proyectos ajenos al Arte y, mucho menos se las atendió, como actitudes creativas o culturales de renovación de la conciencia humana, a pesar de suponer líneas de intensa evolución que por su analogía constatan una raíz de subversión constructiva común con el planteamiento Vanguardista, raíz que expone para nosotros la intención -directa o indirecta- de nuevas formas de ser y actuar como defensa y cambio ante la alienación del individuo histórico y social: en Berlín como en Zurich, las propuestas conceden mayor relevancia a los gestos que a las obras perdurables; paralelamente su concepción artística se resuelve en un cultivo simultáneo de los distintos géneros o, mejor dicho, en una amalgama de géneros híbridos. Sus resultados y frutos son tanto, y con igual nivel de importancia, las actuaciones provocadoras de los cabarets y clubes dadaístas o la caza entremezclada de todas las cosas que capta la poesía "simultaneísta" y fonética como el usufructo del "nuevo material en la pintura" sedimentado en las tipografías, los *fotocollages*, los fotomontajes y los montajes en la acepción más amplia. El dadaísmo berlinés supone la proclamación de una ausencia de estilo que le permitía adoptar cualquier máscara formal sin por ello dejarse seducir por ninguna.

Hoy se dice: una vez hubo hombres que se hicieron famosos por recitar poesía que no significaba nada. El espectador sólo ve el fragmento de una película mientras que dos hombres bailan encorvados sobre un escenario, pían y gorjean, a la vez que un tercero toca el piano. Sus movimientos espasmódicos le resultan al público poco más que aburridos. Después sacan a un hombre con un traje almidonado (el traje es más grande que su propio cuerpo, no puede moverse y es sacado a escena como si fuese una gran viga); lee a viva voz sílabas inconexas en un tono pesado y lúgubre.

Hoy, -insistimos-, esta libertad de yuxtaposiciones formales, libertad de actuación e independencia de parámetros artísticos establecidos, de exposición de

fenómenos aparentemente inconexos, es detentada y se considera propia de manifestaciones cercanas a la programación televisiva. Antes era la táctica básica del arte moderno de los primeros años del siglo XX: la idea era que, del mismo modo en que podía probarse que las categorías estéticas eran falsas, también podía demostrarse que las barreras sociales eran ilusiones construidas, y que el mundo podía cambiarse de forma más ventajosa para el desarrollo de la idea de ser humano.

Efecto que, como vemos, en su posterior evolución y "asimilación" constatan pruebas de un extraño proceso que ha conseguido provocar lecturas tranquilizadoras para las conciencias: mientras que en las ideas de las décadas de 1910 y 1920 los artistas de toda Europa creaban "nuevos mundos" sobre el papel y los lienzos, -mundos tan violentamente nuevos que, al observarlos hoy, es posible leer la historia oficial del siglo XX como poco más que una retirada desesperada de esas utopías aterradoramente obvias-, se origina, como decimos, un tipo de "asimilación" de dicho panorama que llegará a utilizar, por ejemplo, los "nuevos mundos" implícitos en las construcciones de El Lissitzky como vallas publicitarias en una fábrica, y lo mismo con las fotografías de Man Ray, o con cualquier diseño de De Stijl. Lo que antes era un mensaje escandaloso, después ni siquiera es mensaje. "¿De qué sirve pensar, escribir o actuar -escribió Henri Lefebvre en 1973- si el único éxito de cada uno es proseguir ese extenso linaje de fracasos, autodestrucciones y hechizos fatales que van desde Judas el Oscuro hasta Antonin Artaud?"¹⁷⁸

¹⁷⁸Cfr., MARCUS, Greil, "De qué sirve", en *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, trad. D. Aluo; Edi. Anagrama, Barcelona, 1993; pág.202-204. [Lefebvre (1901) se unió en la década de 1920 a la lista que luego maldeciría en París: era el apogeo del surrealismo. Maldición de listados que nunca abandonó.

"Ciertamente somos bárbaros, ya que existe una cierta forma de civilización que nos disgusta... Es categórico que necesitamos la libertad, pero una libertad basada en nuestros más profundos requerimientos espirituales, en los deseos más severos y humanos de nuestra carne... Los gestos, actos y mentiras estereotipados de Europa han dado lugar a un círculo de insatisfechos. Spinoza, Kant, Hegel, Schelling, Proudhon, Marx, Stirner, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Nietzsche..., esta lista es sólo el principio de tu ruina." (Ibíd., pág.205)].

Tales palabras se leían en *¡Revolución, lo primero y para siempre!*, un manifiesto surrealista que Lefebvre firmó en 1925; Lefebvre pronto lo abandonó, siguiendo a casi todos los surrealistas en su ingreso en el Partido Comunista Francés, dejándolo todo, de nuevo, por lo que sería su gran carrera como teórico social marxista.

* * *

Pero antes de cualquier conclusión volvamos a aquellos años 20: cuando en noviembre de 1918 Alemania pierde la guerra, estallando la revolución y proclamándose la República de Weimar, los hechos incidirán en un cambio de clima del dadaísmo berlinés, imprimiendo en él peculiaridades que crean ciertas diferencias respecto al dadaísmo de otros centros alemanes, como Colonia y Hannover, y extranjeros. En Berlín, el dadaísmo, se tiñe de una coloración política, de un radicalismo que si en un principio se presenta tamizado por filtros psicologistas, pronto se ve arrollado por un torbellino revolucionario: mientras que en Zurich, -que continuará siendo importante punto de referencia-, será ante todo (Dadá) un "juego artístico" y agresivo de exiliados, en la capital derrotada (Berlín) toma posiciones frente a la guerra, primero, y a la revolución, después. En el debate artístico más interno y considerado, por la propia Historia del Arte, como único reflejo de la situación descrita, estas actitudes multifacéticas se reducen al debate que se establecerá a favor o en contra del arte abstracto (en Zurich se estaba a favor, en Berlín en contra.)¹⁷⁹ Como puede comprobarse este debate no deja de ser un resumen parcial de lo que en su totalidad ocurría: en definitiva, a la idea de un rechazo del arte como herencia cultural anterior se añadía, con la misma intensidad, otro rechazo radical fundamentado de un modo político.

El dadaísmo berlinés, a partir de esta situación, "se mueve en la órbita del

¹⁷⁹Véase, HUELSENBECK, Richard, *Almanaque Dadá*, prólg. S. Marchán, trad. A. Dieterich; Edi. Tecnos, Madrid, 1992; págs.12-16. ["Hausmann se movía en 1918 del complejo de la "necesidad interior", esto es, de Kandinsky y del expresionismo vinculado a la revista *Der Sturm*. Y esta versión era también la más zaherida en el *Manifiesto* del 18 o *En avant Dada* del propio Huelsenbeck. Si el expresionismo se había convertido en un "hecho nacional", en el "último chico de recados del ideal formativo clásico", el ataque al mismo afectaba a toda la cultura alemana. A pesar de que ellos, sobre todo Grosz, no podrán substraerse a su sombra, estas andanadas contra el expresionismo [...] se resolvían en el acostumbrado acto nihilista, en una negación radical de la herencia artística y cultural anterior." (Ibíd., pág.12)].

radicalismo de izquierdas, la corriente predominante en los medios intelectuales y artísticos entre 1918 y 1921. No obstante, a excepción de Grosz y los hermanos Herzfelde, que pronto toman una posición de agitación política y social en las revistas *La quiebra (Die Pleite)* y *La seriedad sangrienta (Der blutige Ernst)*, en los demás la vinculación con la revolución solía ser más romántica que efectiva, inclinándose más por un psicologismo radical que por un radicalismo político. Este segundo grupo incluía a Hausmann, H. Höch, Baader, Huelsenbeck...¹⁸⁰

En este preciso momento detectamos como los artistas (algunos artistas) iniciaron -por mínimo que fuera- una determinada línea de enunciación de facetas de agitación social y política en el arte, que a veces afectarán a este en su misma raíz. A partir de dichos planteamientos, cada vez más caudalosos, comienza a perfilarse una compleja evolución en las funciones y tareas del arte. Planteamientos, como los del grupo *Class War*¹⁸¹ ("Lucha de Clases"), que crearán hallarse muy cercanos a la realidad de artífices de movimientos vanguardistas; tachados de "asesinos" responderán, con estridentes réplicas de subversiones del pasado, con compromisos "revolucionarios" reactivados a su manera, en una vehemencia por alcanzar de nuevo esa situación de hombres íntegros dentro del espacio libre dejado por los males de la sociedad que sufren.

Parece claro que, por otro lado, muchos otros debieron ignorar, juicios tan ilustrativos como el que aporta, a este respecto, Huelsenbeck (recogido por R. Hausmann); en todo caso no es su ignorancia la que se juzga, sino las causas que llevaron a entender y utilizar esa parte del proyecto vanguardista, y posteriormente a la creación en sí, como potencia de emancipación colectiva del ser humano: -por nuestra parte este juicio se incluye intentando completar el complejo tono de matizaciones que al estudiar este tipo de sucesos se nos ha ido

¹⁸⁰MARCHÁN FIZ, S., en *Prólogo al Almanaque Dadá*, de HUELSENBECK, R., trad. A. Dieterich; Ed. Tecnos, Madrid, 1992; pág.12.

¹⁸¹Véase, MARCUS, Greil, *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, trad. D. Alou; Ed. Anagrama. Colección Argumentos, Barcelona, 1993; pág.367 y ss.

dibujando-. "En su libro *En avant Dada*, Huelsenbeck escribió que los intelectuales se sentaban en los cafés y discutían sobre la posibilidad de ser o convertirse en estafadores o criminales, pero, naturalmente, los dadaístas no se sentaban en los cafés, sino que eran criminales... ¡No me haga usted reír! El bueno de Richard (Huelsenbeck) nunca hizo nada malo, y él se sentaba agradablemente todas las tardes en el Café West, donde, por ejemplo, ni Baader ni yo éramos vistos muy a menudo. Pero este romanticismo del crimen, propagado sobre todo por F. Hardekpof y en el extranjero por Walter Serner o Francis Picabia, no era más que un juego platónico con las palabras."¹⁸²

Por último hacer referencia al año 1919, en el que tuvo lugar la primera exposición dadá en el *Graphisches Kabinett B. Neumann* y al 1920, en el que se refleja el momento culminante y, en nuestra opinión, el inicio de su declive: el 24 de julio la galería *Burchardt* de Berlín organizó la *Primera Feria Internacional Dadá*, con el consiguiente escándalo de público y prensa.¹⁸³ Sin querer insistir más sobre Dadá, para pasar a otro de los grandes cauces ideológicos del arte, y sin volver a entrar en una de las hipótesis más recurrentes del dadaísmo como es la coartada tesis del antiarte o "muerte del arte", que, en contra de cualquier posición liquidacionista y de desaparición, se nos revela como una posición intencionada de disolución de las formas más establecidas del arte, e incluso de astucia para su extensión; sin invocar, tampoco, cómo su carácter híbrido no origina tan sólo las nuevas posibilidades técnicas, sino que supone, asimismo, un correlato estético en consonancia con las experiencias perceptivas, emocionales y mentales de la cambiante realidad de las metrópolis

¹⁸²Cfr., MARCHÁN FIZ, S., en *Prólogo del Almanaque Dadá*, de HUELSENBECK, Richard, trad. A. Dieterich; Ed. Tecnos, Madrid, 1992; pag.12-13.

¹⁸³El *Espacio-dadá* de la galería berlinesa fue reconstruido y exhibido en la exposición *Berlín, punto de encuentro*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1989. Para la ocasión, los entonces revulsivos componentes del movimiento dadá, aparecieron como eminentes autores: las principales estrellas que allí y aquí firmaban fueron el Mariscal Grosz, el Dadasoph Hausmann, el Monteurdada Heartfield, el Oberdada Baader y el Welt-dada (o dadá mundial) Huelsenbeck, más algunas obras de H. Arp, O. Dix, M. Ernst, H. Höch, J. Th. Baargeld y F. Picabia. Fue precisamente en este espacio (en el original) donde se presentó asimismo el *Almanaque Dadá*, de R. Huelsenbeck, redactado por encargo de la Oficina Central del Movimiento Dadá Alemán. [Véase, *Berlín, punto de encuentro* (Catálogo) M.N.C.A.R.S. Ministerio de Cultura, Madrid, 1989; así como HUELSENBECK, Richard, *Almanaque Dadá*, op. cit.]

y del recién inaugurado universo técnico, quisiéramos añadir unas crípticas palabras pronunciadas por Huelsenbeck en la introducción al *Almanaque Dadá*: "Dadá es el punto de indiferencia entre contenido y forma, mujer y hombre, materia y espíritu, es el vértice del triángulo mágico que se alza sobre la polaridad lineal de las cosas y los conceptos humanos."¹⁸⁴

Los dadaístas representan el ejemplo más claro de aquellos que asumen la premisa del conocimiento humano sobre la imposibilidad de conocer la realidad de las cosas y los fenómenos o sobre la disolución de las relaciones tradicionales del arte entre el sujeto y los objetos, algo que traducirán en sus creaciones mediante la desfuncionalización, la descontextualización o la abstracción de los fines, a cambio de conquistar para la obra de arte el caos, el fragmento y la suprema objetividad que el sentido que tales elementos deberían aportar: "un estatuto inédito en cuanto objeto autorreferencial"¹⁸⁵. En ellos también se constata aquella suerte de aversión de los propios artistas a seguir considerándose como tales, su pretensión de eliminar lo que consideran parcialidad de lo subjetivo y consumir la *indiferencia de la nada* derivada de la simultaneidad fragmentaria.

¹⁸⁴HUELSENBECK, Richard, *Almanaque Dadá*, prólg. S. Marchán, trad. A. Dieterich; Edi. Tecnos, Madrid, 1992; pág.3-9.

¹⁸⁵MARCHÁN FIZ, S., en *Prólogo del Almanaque Dadá*, de HUELSENBECK, R., trad. A. Dieterich; Edi. Tecnos, Madrid, 1992; pág.14. ["El dadaísmo ha llevado el afirmar y el negar hasta el sinsentido. Para lograr la indiferencia, fue destructivo." (Ibíd., pág.14). Con esta escueta definición, El Lissitzky y J. Arp captaban en *Los ismos artísticos* (1925) esta indiferencia de la nada que se desprende de la simultaneidad y del montaje, de la inexistencia de las relaciones estables entre los objetos y sus fragmentos: condiciones de percepción y vivencia cuyo sustrato es la apoteosis de lo fragmentario, del caos y de la indiferencia óptica en obras, conocidos fotomontajes, como *Vida y movimiento en la Universal City a las 12 h. con cinco minutos del mediodía* (1919) de G. Grosz y J. Heartfield, *Dada Cinco* (1920) y *A B C* (1920) de R. Hausmann o *Corte con el cuchillo de cocina* (1919) de H. Höch. Sin embargo, un hermoso contrasentido es percibido a continuación, ya que esta inexistencia de relaciones estables se resuelve en un estallido incontrolable de las relaciones en todas direcciones, en una activación de lo más imprevisible e inagotable: "El arte dadá -afirmará Hausmann en *Cinema sintético de la pintura* (1918)- les ofrecerá un enorme refrescante, un impulso hacia la percepción de todas las relaciones." (Ibíd., pág.15). Dos años después Huelsenbeck deja caer: "... dadá es la falta de relación con todas las cosas y tiene, por consiguiente, capacidad de establecer relación con todas las cosas ..." (Ibíd., pág.15). Dada inaugura desde la creación artística la derivación a una vivencia de todas las relaciones posibles].

La aventura dadaísta berlinesa duró apenas cuatro años..., a su término al dadaísta en retirada sólo se le ofrecerá, como un irónico ejemplo en *El nuevo hombre* (1916) de R. Huelsenbeck, "ser un buen académico si ha tenido la oportunidad de convertirse en un mal revolucionario", o afirmar, -junto a Hausmann-, que "Dadá es más que dadá" (1921).¹⁸⁶

· #

¹⁸⁶Cfr., MARCHÁN FIZ, S., prólogo al *Almanaque Dadá*, de HUELSENBECK, R., trad. A. Dieterich; Edi. Tecnos, Madrid, 1992; pág.15-16.

Bibliografía

ADORNO, Th. W., *Crítica cultural y Sociedad*, trad. M. Sacristán; Edi. Ariel, Barcelona, 1973.

ARGULLOL, R., *Sabiduría de la ilusión*; Edi. Taurus/Pensamiento, Madrid, 1994.

BÜRGER, P., *Teoría de la Vanguardia*, trad. J. García, prólg. H. Piñón; Edi. Península 206, Barcelona, 1987.

CIRLOT, L., *Primeras Vanguardias artísticas. Textos y Documentos*; Edi. Labor, Barcelona, 1993.

COLLI, G., *El libro de nuestra crisis*, introd. E. Trias, trad. N. Aragay; Edi. Paidós. I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1991.

HUELSENBECK, R., *Almanaque Dadá*, prólg. S. Marchán, trad. A. Dieterich; Edi. Tecnos, Madrid, 1992.

LODDER, C., *El Constructivismo ruso*, trad. M. Cándor Orduña; Edi. Alianza, Madrid, 1987.

MARCUS, G., *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, trad. D. Alou; Edi. Anagrama, Barcelona, 1993.

SUBIRATS, E., *El Alma y la Muerte*; Edi. Anthropos. Editorial del Hombre, Barcelona, 1983.

STEINER, G., *Lenguaje y Silencio. Ensayos sobre la Literatura, el Lenguaje y lo inhumano*, trad. M. Ultorio; Edi. Gedisa, Barcelona, 1990.

WINGLER, H. M. (ed.), *Las escuelas de Arte de vanguardia (1900-1933)*, trad. M. Aguiriano; Edi. Taurus. Ensayistas 231, Madrid, 1983.

#

ARTE Y REVOLUCIÓN

Nos hemos visto envueltos y, sin remedio, hemos tenido que analizar, -como se habrá hecho evidente para el lector-, las débiles, intrincadas y, a veces, mal entendidas fronteras de intención que establecen en los discursos una politización del arte o una estilización artística de la política, según se mire. A partir de ahora al estudiar las formas de evolución que las ideas del arte y su relación y unión con la praxis vital, con la vida cotidiana -pública y privada- fueron presentando, inevitablemente estaremos bordeando esas estrechas franjas. Nuestra intención, pues, será matizarlas.

Para ello hemos elegimos hacerlo de aquellas manifestaciones que apresurando el paso se apartan de los caminos más concurridos de interpretaciones reduccionistas y unírnos, con ellas y sus representantes, al extenso linaje que desde Judas nos lleva a Artaud, por ejemplo: no nos importa adentrarnos en el *champ libre*, casi siempre terreno imaginario, de una historia paralela que la gran Historia no relata, una historia común que antaño fuera el reino de los herejes, los alquimistas, los esotéricos; el dominio, desde la Revolución francesa, de las conspiraciones políticas y las "vanguardias" estéticas; quizá poco más que un espacio mínimo para los que siguen reclamando una posición diferente del punto de vista histórico, mientras que ellos mismos llevan a cabo una acción de retaguardia contra ella, contra la Revolución industrial, la clase media, la *bourgeoisie*, el "hombre social", la "sociedad de masas", en pocas palabras, el sistema capitalista moderno y sus formas de gobierno...

* * *

A principios de 1953, Jean-Michel Mension, un adolescente convertido en póster viviente, desfilaba por las calles de Saint-Germain-des-Prés con crípticos eslóganes escritos en sus pantalones. Más o menos por la misma época, nuevas pintadas comenzaron a aparecer en las paredes del vecindario: "Dejadnos vivir". "El éter se vende por nada". "Larga vida a lo efímero". "Libertad para las pasiones". "No trabajes nunca".¹⁸⁷

Cualquiera podría sentir, como en aquellos momentos sucedió, que estas frases eran una tosca imitación del viejo surrealismo o propias de dadaístas¹⁸⁸. Pero justamente será esta tosquedad lo importante.

Los surrealistas y dadaístas habían lanzado por primera vez tales consignas en los años veinte, cuando la revolución parecía inevitable; a principios de los cincuenta, cuando la revolución parecía algo imposible, estas palabras eran menos que retazos sin vida del lenguaje. Sin embargo, suponían el intento de "una nueva inversión", una posición sólo aceptable desde una interpretación pre-surrealista. Y, así, venían a decir que el surrealismo jamás había existido, que había que inventarlo todo desde el principio: "Quienes intentan tomar posiciones *después* del surrealismo -decía en junio de 1958 el primer artículo del primer número de *Internationale situationniste*- descubren una y otra vez cuestiones que

¹⁸⁷Cfr., MARCUS, Greil, "Rastros de carmín (en un cigarrillo)", en *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, trad. D. Alou; Ed. Anagrama, Barcelona, 1993; pág.368.

¹⁸⁸Entre otras cosas porque ya los dadaístas habían dicho en su momento: "... la resistencia de todos los lados constituye una necesidad y un placer... Se alegra de antemano del crítico que afirmará que "todo esto ya ha existido antes"... El dadaísta tiene la libertad de tomar prestada cualquier máscara, puede defender cualquier "corriente artística" porque no pertenece a ninguna... Últimamente muchos editores se han adueñado del dadaísmo por consideraciones comerciales y muchos escritores por ambición, y han tratado de atraer la atención de la gente con balbuceos estúpidos. Estos individuos convierten el dadá en la religión de su histeria, absolutizan la nada de sus cabezas huecas. Dadá es un asunto para iniciados..." [HUELSENBECK, Richard, *Almanaque Dadá*, trad. A. Dieterich; Ed. Tecnos, Madrid, 1992; pág.6-9].

lo preceden.¹⁸⁹

A partir de las reuniones del *Cabaret Voltaire*, nada, ni siquiera "saber vivir" o la manera en la que se ponía el vaso de cerveza sobre la mesa, seguía siendo igual: *todo se había transformado*. Ésa era la situación sobre la que la *Internacional Letrista*¹⁹⁰ se dispuso a construir, pero ahora ya no era oportuno hacerlo en un cabaret; empezó con pósters vivientes que "golpeaban" a la gente por la calle: "Los únicos fenómenos modernos comparables a dadá son los estallidos más salvajes de delincuencia juvenil", -dijo Vaneigem, quien creía que el papel de la *Internacional Situacionista* era aplicar "la violencia de los delincuentes en el plano de las ideas"- . La *Internacional Letrista*, -todo hay que decirlo-, comenzó aplicando sus ideas en el plano de la delincuencia: recorrían las calles con eslóganes y sus objetivos eran los agentes inconscientes de la economía del espectáculo y la mercancía. De forma similar a otras ocasiones, consiguieron que en aquellos años todo ello acabará siendo apreciado como toda una nueva alternativa.

¹⁸⁹"Originada en 1957, la *Internacional Situacionista* fue considerada poco más que como una asociación paneuropea de estetas megalómanos y chiflados fanáticos, despreciados por la izquierda e ignorados por todos los demás. La *I.S.* comenzó con una "declaración de guerra contra la vieja sociedad": en el N°1 de *I.S.*, la cultura era declarada un cadáver ambulante, la política una caseta de feria, la filosofía una lista de doctrinas pasadas de moda, la economía un truco, el arte merecedor sólo de pillaje, los derechos legales una renuncia, la libertad de prensa un límite consensual del discurso de lo real y lo posible."

Como movimiento o grupo estuvo formado, entre otros por: Michèle-I. Bernstein, André-Frank Conord, Mohamed Dahou, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon, Véra y Gil J. Wolman..., miembros a los que se unirán constantemente nuevos nombres y, de entre los cuales, algunos serán públicamente expulsados. Sus ideas promoverán ciertas reacciones y planteamientos que llevaron a los acontecimientos de mayo de 1968, siendo ellos mismos protagonistas de tales hechos [Cfr., MARCUS, Greil, *Rastros de carmín*, op. cit., pág.369 y ss. Véase específicamente, DEBORD, Guy, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, trad. C. López; J. R. Capella; Ed. Anagrama, Barcelona, 1990; (texto, este último, de uno de los máximos representantes de la *Internacional Situacionista*)].

¹⁹⁰[*Internacional Letrista*: nombre con el que se inicia el grupo que posteriormente es conocido como Internacional Situacionista: "como organización que desde 1958 hasta 1969 extrajo un sentido único y público a una gran cantidad de acontecimientos, y que con la revuelta de mayo del 68 incluso les dio forma, la *I.S.* empujeña a la *I.L.*, incluso aunque la primera posea una historia más profunda. [Véase, MARCUS, Greil, *Rastros de carmín*, op. cit., pág.375].

Los miembros de la *I.L.* lo intentaban de nuevo: procurando convencerse a sí mismos de que iba a ser un ensayo acertado para la revolución definitiva que mutuamente se prometían llevar a término. La suya, coherente con los acontecimientos progresivos de la historia, dispuso la supresión del arte y el fin del trabajo, "un cambio de escenarios y conflictos que exterminaría a los personajes en una tragedia y traería a la vida a personas reales."¹⁹¹ Sería la primera revolución verdadera, seguía repitiéndose a sí misma la *I.L.*, basada conscientemente no en una crítica del sufrimiento en la sociedad dominante sino en una "crítica total de su idea de felicidad", una crítica en forma de actos, una nueva manera de situar en primer término el problema de la vida cotidiana.

La determinación, por parte de la *I.S.*, de situar la reconstrucción de las formas de la vida cotidiana "en el grado más elevado de la conciencia revolucionaria internacional" debe distinguirse particularmente. Debord y Sanguinetti dicen a este respecto que "las ideas situacionistas no son más que las primeras ideas del período de reaparición del movimiento revolucionario moderno."¹⁹²

Los acentos que la *Internacional Situacionista* ira adquiriendo a lo largo de su historia, la actividad experimental que alimentaba la construcción de "situaciones" como fundamento de la crítica situacionista del urbanismo y de la vida cotidiana, la crítica que se desprendió de "la muerte del arte" y del "détournement" de los instrumentos artísticos en el empleo de esa crítica y, posteriormente los análisis de diferentes movimientos políticos y contestatarios, la crítica de las izquierdas o su particular recepción de la teoría de los consejos, todos estos elementos se configuraron con miras a una reaparición: reaparición de la idea de "último combate contra el viejo mundo." El centro de gravedad de la *I.S.* fue esta lucha. Ofrecerle su apoyo allí donde surgiese (hacer un arte ya dado en otros ámbitos por el simple hecho de apoyarlo, de mecenarlo), romper

¹⁹¹Cfr., MARCUS, Greil, *Rastros de carmín*, trad. D. Alou; Edi. Anagrama. Colección Argumentos, Barcelona, 1993; pág.371.

¹⁹²Cfr., SUBIRATS, E., *Textos Situacionistas. Crítica de la vida cotidiana*; Edi. Anagrama, Barcelona, 1973; pág.7.

prácticamente con los restos de una conciencia histórica pasada allí donde fuese localizada, crear o recrear la teoría de la revolución moderna.

En lo que respecta al tema central de nuestra investigación, los valores más importantes de la recreación de la teoría de la revolución moderna, que fue lo que realmente llevaron a cabo los situacionistas, se abrió con un desvelador campo de experimentación: la creación de instantes vividos, de "situaciones", en cuyo plano desarrollaron una crítica práctica a todos los niveles de la vida social, del lenguaje, del urbanismo, de las formas establecidas de la vida cotidiana o del orden jerarquizado en el interior de los grupos llamados revolucionarios. Un terreno experimental que parte, de una manera "original", de "la muerte del arte", de una crítica del arte que no se limita a revelar su carácter mercantil y fetichista, ni a insertar la categoría histórica de "producción artística" en una alternativa de politización del arte, sino que trata de convertir los instrumentos de una producción artística fetichizada en los medios de la transformación de situaciones y de la vida cotidiana como centro axial de la revolución moderna.

Lo que distingue de una manera particular y fundamentalmente a los situacionistas y a sus planteamientos, basados en adoptar el arte y su inserción en la vida cotidiana como proyecto emancipador, es su inserción en una teoría "totalizadora", en una teoría, -empleando junto a E. Subirats la terminología de Hegel-, que es y debe ser "plan universal de la historia". Es la distancia que separa su método crítico de la crítica radical del y por el arte del dadaísmo, del surrealismo -hasta cierto punto-, del lettrismo de un Artaud, de Dubuffet, por citar algunos horizontes teóricos que se encuentran y de los que parten los situacionistas.

"*El arte ha muerto*", los situacionistas y sus seguidores añaden a la frase, "*liberemos nuestra vida cotidiana*" (pintada realizada en la Sorbona durante los acontecimientos de Mayo del 68). [...] "Hay algo que ha surgido de ustedes que asombra, que trastorna, que reniega de todo lo que ha hecho de nuestra sociedad lo que ella es. Se trata de lo que yo llamaría la expansión del campo de lo

posible. No renuncien a eso."¹⁹³

Retornamos, por último, a destacar claramente cuales fueron los dos modelos históricos, que de una forma u otra intervienen en la constitución de las ideas que en este capítulo se han expuesto y que responderán al porque de la relación entre dichas ideas y el arte. El primero procede y es tomado, en este orden, del campo del arte: el grupo de Breton, con sus expulsiones y sus rupturas, sus "*écarts absolus*", su incontaminabilidad y las ideas de sus manifiestos, dará forma a la estructura más profunda de grupos como los *letristas* o los *situacionistas*. El otro procede del marxismo revolucionario y lo más importante de su selección no fue una noción organizativa, sino es como última consecuencia: en su conjunto, -y resumiendo una vez más-, se ve en él, o partir de él, la posibilidad de replegar la teoría revolucionaria a una actividad crítica y práctica al concebir, precisamente, la praxis vital y la histórica como su momento constitutivo esencial; el marxismo revolucionario transmitía y adquirió por todo ello un carácter ejemplar y anticipador, aunque posteriormente su influjo sería intensamente matizado.

* * *

¹⁹³Cfr., SUBIRATS, Eduardo, *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*; Edición. Libertarias. Colección Pluma Rota, Madrid, 1984; pág.18. (Son palabras de J. P. Sartre).

* *Crítica de la vida cotidiana* *

Lo que al principio, -después de que se establecieron las premisas básicas para llegar a la realización de un arte relacionado con la praxis vital-, originó un cambio "natural" en las formas de vida, cambio que comenzó con aquellas intenciones por potenciar aspectos no contemplados de la subjetividad humana, cambios que más tarde fueron exigidos para conseguir ampliaciones de la experiencia que repercutieran en la creación, en la concepción cultural de los individuos y en una transformación social e histórica del mundo hasta el momento constituido, cambios que presentaban a la misma creación artística como el cauce metodológico de semejantes proyectos, se transforma -debido a la insatisfacción que el paso de los acontecimientos implicados en estas ideas va generando- en la necesidad de una *crítica* de la vida cotidiana, como forma de revisión tangible, definitiva y efectiva para con los esquemas que fundamentan la existencia consciente del ser humano y sobre todo para con los hábitos, costumbres y formas de vida que suponen, desde dicha visión crítica, una imposición que no acoge, imposibilitando, un desarrollo libre y valioso de las potencialidades creativas y reflexivas del ser humano en la modernidad.

"Hasta ahora los filósofos y los artistas no han hecho más que interpretar las situaciones; de lo que se trata en adelante es de transformarlas. En la medida en que el hombre es el producto de las situaciones que atraviesa, lo importante es precisamente crear situaciones humanas. Y toda vez que el individuo se define por su situación, aspira al poder de crear situaciones dignas de su deseo."¹⁹⁴

¹⁹⁴Rev. *Internacional Situacionista* N°9, París, Agosto de 1964. [Cfr., SUBIRATS, E., *Textos Situacionistas*; Ed. Anagrama, Barcelona, 1973; pág.13.]

En este preciso momento nos es necesario aclarar exactamente que el término "situacionista" -referido tanto a la organización a la que nos estamos remitiendo, como al propio término y a su significado en el lenguaje-, no quiere decir y es exactamente todo lo contrario para los "situacionistas" de lo que en portugués se entiende por ello, es decir "el que se adapta a la situación existente". [Véase, "*Perspectivas de modificación consciente de la vida cotidiana*", en Rev. *Internacional Situacionista* N°6, Agosto de 1961; título de la exposición que fue presentada el 17 de Mayo de 1961 en cinta magnetofónica ante el "Grupo de Investigaciones sobre la vida cotidiana", reunido por H. Lefebvre en el Centre d'études sociologiques. (Ibíd., pág.34)].

Si para el artista el deseo anhelado se centra, entre otras cosas, en la realización de aspectos poéticos, o en la ampliación de los parámetros creativos o de interpretación de lo real, es bajo la perspectiva descrita que debería fundarse y realizarse la poesía, la apropiación de la naturaleza o la plena liberación y revolución social. Todo podría ser puesto en la situación deseada para que sucediese "la poesía", todo podría proyectarse como la realización del deseo mediante una situación conveniente que le de paso -("todo", el planeta mismo, un momento o un hábito de nuestra vida cotidiana individual)-: tentativas de superación efectiva y tajante. Abandono pues, de la nostalgia y la resignación transigente a través de dejar de creer que se ha satisfecho la carencia principal de estos sentimientos: la falta de posibilidad de acción, de solución práctica.

Parece obvio que en el presente, aunque con ciertas diferencias, pudiera seguir siendo necesario no perder de vista la base de este tipo de planteamientos.

Actos y planteamientos de crítica efectiva que pretendieron hacer entender como la función de una vida cotidiana puede llevar a elevados grados de conciencia y a una ejecución tangible -revolucionaria, creativa y de pensamiento-, y no ha todo lo contrario. (Aunque quizá sólo esto no sea suficiente.)

Por esta razón, creemos que en las obras del arte de nuestros días se trasvasa, sin más, la idea de que sus formas y su presencia elevan una existencia anodina a categorías superiores. Esta superficial estilización debe ser rechazada; el artista debe negarse a que sus obras circulen en este sentido. Siendo necesario que muestren cómo su elaboración responde a una coordinación, selección, esclarecimiento de decisiones comprometidas, riesgos aceptados, intensas e insoportables sensaciones de sinsentido, etc..., que proceden y son la base de una actuación cotidiana previamente delineada en este sentido; actos, pensamientos y gestos que se relacionan y son imposibles de deslindar de todo aquello que supone ordenar, dar forma, configurar o decidir, es decir, del ámbito de la existencia cotidiana del hombre en general y, como no, del arte. Destacando que tales conformaciones no tienen porque restringirse a ningún contorno o parámetro dado.

Se podría llegar a hacer entender que la mayoría de las veces en las obras del arte se presentan rasgos inequívocos de una voluntad irreductible de emancipación personal. Rasgos que no tendrían por qué dejar de estar salvaguardados en la intimidad e individualidad secreta de los espacios privados (de los espacios del artista), pero que consecuentemente podrían suponer la posibilidad de ser, mostrar y hacer entender la necesidad de una permanente renovación cultural y revolución creativa de la idea de existencia en sí.

Para ello se propuso en otro punto de esta investigación la conveniencia de establecer, desde la actividad artística, una tarea de recuperación del sentido de lo radicalmente privado, que ha sido desvirtuado por un desbordado efecto de estructuración pública de la existencia, que ha homogeneizado el modelo del arte y de lo cotidiano, domesticando ambos ámbitos hacia lo puramente espectacular, casi publicitario. A partir de la reconsideración del concepto de vida cotidiana, de lo que debe darse en ella para configurarla en base idónea del pensamiento y la creación, pudierase extraer al final, quizá, alguna conclusión superadora de esta realidad.

* * *

La *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes: Art Deco* que se celebró en París en el verano de 1925, fue la primera vez en que el interior doméstico fue el tema de una exposición internacional de esas dimensiones. Las habitaciones que se mostraban en la Exposición eran

manifestaciones de riqueza y agrado visuales.¹⁹⁵ Pero, sin duda, el edificio más polémico de la exposición fue el pabellón soviético. Se había proyectado al estilo constructivista que favorecía entonces el nuevo estado revolucionario y su aspecto duro, sencillo, geométrico, de madera sin pintar, escandalizó a muchos, que era lo que se pretendía.

A una cierta distancia del pabellón soviético había, según las crónicas, un local que se había confiado a una de las innumerables pequeñas revistas de arte que se publicaban entonces en París. El pabellón se llamaba *Esprit Nouveau* (Espíritu Nuevo) -el espacio presentaba la forma de una caja, el exterior liso era blanco, sin más decoración que dos enormes letras de seis metros de alto pintadas en la pared: *EN*-. Este pabellón estaba proyectado por los primos Jeanneret, Charles-Edouard y Pierre. El primero, que era el director de *L'Esprit Nouveau* adquiriría más renombre con su seudónimo recién asumido de Le Corbusier. Junto con Fernand Léger había formado un movimiento artístico -el purismo-. El interior del pabellón *Esprit Nouveau* estaba tan desnudo como el exterior. No había madera pulimentada, y mucho menos lapislázuli, el colorido era duro: paredes sobre todo blancas que contrastaban con un techo azul, el efecto se veía realzado por una escalera hecha de tubos de acero y que parecía haber salido directamente de la sala de máquinas de un buque. Había algunas transposiciones extrañas: la cocina era la habitación más pequeña de la casa, y el cuarto de baño, que se destinaba también a gimnasio, tenía toda una pared de bloques de vidrio y era

¹⁹⁵Destacamos de dicha Exposición la descripción contemporánea de un dormitorio que se presentaba como proyecto de *chambre de dame* creado por Maurice Dufrene (un *ensemblier* que trabajaba para las Galeries Lafayette de París) y que nos servirá de destacado contraste para entender nuestros razonamientos posteriores y aclarar con un ejemplo los anteriores a esta cita: "Ha iluminado esta maravillosa habitación con una apertura ovalada en el techo, en la cual se entrelazan líneas ondulantes de tonos beige pálido para formar un dibujo. Pero una innovación más notable es la ornamentación luminosa que ondula en trazos limpios pero suaves en torno a un gran espejo circular frente a la cama. Es una armonía verdaderamente lograda de curvas suaves por las cuales se desliza la mirada agradecida hasta descansar en la plataforma de 30 centímetros de alto entronizada donde la alcoba forma un nicho. La alcoba en sí tiene unas paredes con formas radiantes de plata, una afirmación final de la femineidad que lo penetra todo. ¡Ah! ¿Me olvido de la enorme piel de oso blanco que recubre la mitad del suelo? Como bozal tiene un cordón de plata, grueso y con flecos. ¡Cómo se imagina uno los exquisitos pies de rosa y marfil de Madame que se hunden blanda y elegantemente en la blancura de esa magnífica piel!" [BLAQUE, Vernon, "*Modern Decorative Art*", en *Architectural Review*, Vol. 58, N° 344 (julio de 1925); pág.27. Cfr., RYBCZYNSKI, Witold, *La casa. Historia de una idea*, trad. F. Santos Fontenla; Edi. Nerea, Madrid, 1992; pág.186].

tan grande como el cuarto de estar, el alto cuarto de estar, con su enorme ventana, parecía un taller o un estudio de artista con muebles espartanos, la pequeña cocina era como un laboratorio diminuto: aparte de las diferencias formales lo que destacaba en el sencillo pabellón de Le Corbusier de los demás interiores mostrados era la plasmación de su esfuerzo por enfrentarse a la idea y los problemas de la vida moderna. "Intentaba, por torpemente que fuese, convertir la casa en un lugar más eficiente, y pensar en la vida cotidiana..."¹⁹⁶

Cuando se comenzaron a aplicar estas teorías a la casa, también los ingenieros, advirtieron que se estaban ocupando de actividades que eran más complejas que el simple hecho de proveer al hombre de un espacio útil como una máquina. Reconocieron que había más de una forma "correcta" de hacer las cosas, y su objetivo de entonces -hoy constituye una utopía- empezó a formular soluciones que se adaptaran a necesidades individuales.¹⁹⁷

Desde nuestro presente una segunda naturaleza, más perturbadora, es aplicable a la arquitectura. Artífice de lo moderno en la misma medida en que se identificó integralmente con el espíritu vanguardista, así como con el proyecto civilizador de la tecnología, y precisamente a través de aquella ruptura histórica que también se hace efectiva en la arquitectura, el individuo real de carne y hueso, el que será habitante de las metrópolis modernas deberá realizar de manera ejemplar en ellas la experiencia de su propia nulidad. También en este sentido escribió Le Corbusier que "la razón individual sólo tiene el derecho de encarnar el fenómeno

¹⁹⁶RYBCZYNSKI, Witold, *La casa. Historia de una idea*, op. cit., pág.194. [El propio Le Corbusier acabará increpando a una civilización tecnológica que "violenta" y "tritura" la "organización sentimental" del hombre." -Sigue diciendo-: "Lo nuevo es... la gran palabra del día, la organización". Y organización querrá decir para Le Corbusier "la ciudad tradicional", centro de identidad histórica y cultural, y asimismo metáfora y lugar de la identidad de sus habitantes [Véase, LE CORBUSIER, *La ciudad del futuro*, trad. J. M. Hernández León; Edi. Nerea, Madrid, 1990; pág.54].

¹⁹⁷"Richards imaginaba la casa como una prenda de vestir, que debería caerle bien a la persona de que se tratara, los diagramas de Lillian Gilbreth y sus calcomanías de micromovimientos tenían por objetivo ayudar al ama de casa a organizar ésta conforme a sus *propios* hábitos de trabajo." [Cfr., RYBCZYNSKI, Witold, *La casa. Historia de una idea*, trad. F. Santos Fontenla; Edi. Nerea, Madrid, 1992; pág.195].

colectivo.¹⁹⁸

Ante el tono de estas mínimas consideraciones, los proyectos de Le Corbusier no son más que la racionalización prototípica de un espacio eficiente; aún así, unos y otros nos sirven para destacar el complejo planteamiento que requieren los cambios de la vida cotidiana, llegando a intensificarse su complejidad extremadamente -algo que trataremos más adelante- cuando los problemas y los aspectos que intentamos pensar no residen en la función, los materiales, los objetos o los espacios que nos rodean en la vida.

Antes de pasar a otras consideraciones cabe asimismo preguntarse a este respecto si semejante aniquilación de lo individual en los exponentes avanzados de la cultura moderna no constituye sino la última y radical consecuencia de algo que ya se encontraba implícito en la misma noción de racionalidad que alentó la confianza en el progreso y la dominación técnica. Pero, en cualquiera de los casos, lo cierto es que cierta práctica antihumanista de la arquitectura y el arte moderno, o de las vanguardias históricas se enclava en la experiencia individual del hombre moderno como una gran fisura y como crisis cultural.

Gran parte de nuestra crítica se centra en la estructura de la sociedad de consumo para mostrar hasta qué punto los artistas modernos, atrapados por ella o aceptándola, han abandonado toda la riqueza de superación contenida en el período de 1910 a 1925 y en todo el arte en general: se condenaron en su mayoría a hacer arte de la misma manera que se hacen negocios. Posteriormente grupos como la *Internacional Situacionista* abogaron por una voluntad de retorno a la violencia inicial, a las potencias superadoras, englobando para ello la supervivencia del arte en el arte de vivir, lo cual respondía para ellos a un proyecto de artista auténtico: "Somos artistas por el sólo hecho de no serlo ya:

¹⁹⁸LE CORBUSIER, *La ciudad del futuro*, op. cit., pág.20.

nosotros vamos a realizar el arte."¹⁹⁹

El enfoque es liberar las conciencias autónomas de los individuos; delatar un tipo de actividad intelectual que no se atreve a hablar abiertamente, a decir lo que debe ser rechazado como dañino: muchos presentan desde sus prestigiosas posiciones el aspecto, la faz del que finge ignorancia inocente, creyendo y haciéndonos creer que esto puede liberarles de su responsabilidad como pensadores.

Quizá no se trate de crear una nueva revolución, sino de experimentarla, de aplicar la interpretación individual de tal concepto en nuestra propia experiencia de las cosas, en alguna faceta de nuestras vidas: se muestra dicho concepto y las Revoluciones en sí, como cambio, metamorfosis, renovación, evolución, regeneración, como aspectos que pueden englobar infinidad de intenciones, como características potenciales del arte. Una revolución interior constante, presente como actitud creativa. Una resistencia interior.

Huelga decir que se critica todo aquello que no sostenga incondicionalmente todas las formas de la libertad de costumbres, así como toda idea que planteara un tiempo libre (ocio) como actividad y tiempo vivencial prefabricado, y todo trabajo que se fundamenta en ese tiempo libre como aliciente, asimismo toda actitud de espectador pasivo del sinsentido establecido: nuestras vidas, en la estructura social que nos conforma (el capitalismo moderno) no adquiere otra significación que la de una carrera de producción y consumo, en cuyo nombre se está llegando a justificar resignadamente la frustración, cada día más radical, de toda actividad creadora, de toda iniciativa humana transformadora; en otras palabras, hoy ocurre que la significación de todos estos hechos deja de aparecer ante los hombres como inquietante o válida.

¹⁹⁹Rev. *Internacional Situacionista* N°9, París, Agosto de 1964. [Cfr., SUBIRATS, E., *Textos Situacionistas*; Edi. Anagrama, Barcelona, 1973; pág.15].

"La misma cultura cada vez más separada de la sociedad y de la vida de las personas -esos pintores que pintan para los pintores, esos novelistas que escriben para los novelistas sobre la imposibilidad de escribir novelas- no es, en todo lo que tiene de original, más que una autodenuncia perpetua, denuncia de la sociedad y furor contra la cultura misma."²⁰⁰

* * *

Como hemos visto, el proyecto que presentaba la interrelación del arte con la praxis vital deja de ser algo potencial y se convierte en línea real de ejecución cultural.

En otro momento de este proceso (entre los años 50 a los 60), descubrimos como se inicia, en la *Nueva Izquierda*, otra línea crítica para con la vida cotidiana: en la búsqueda de una perspectiva intelectual y de una política apropiada para las tareas que planteaban la lucha por la liberación humana en las sociedades industriales más avanzadas de Europa y América, la *Nueva Izquierda* fue atraída por lo que entonces ya era tradición radical de una corriente de pensamiento crítico identificada por autores como W. Reich, E. Fromm, H. Marcuse y sus colegas de la escuela alemana de Francfort, y en menor medida, pero presente de nuevo, con la tradición surrealista francesa y belga, además de con marxistas revolucionarios como H. Lefebvre, -él mismo, como hemos visto, representante de gran variedad de posicionamientos ideológicos todos conectados, abanderando en sus trabajos los planteamientos del propio surrealismo al cual perteneció-.

²⁰⁰SUBIRATS, E., *La crisis de las Vanguardias y la cultura moderna*; Edi. Libertarias. Colección Pluma Rota, Madrid, 1984; pág.24.

La influencia ejercida por Marcuse²⁰¹ en la *Nueva Izquierda* fue considerable, sin olvidar que el grupo de los marxistas de Francfort, en particular M. Horkheimer y Th. Adorno, de la misma generación que Marcuse, y J. Habermas, de la generación más joven, comparten con Marcuse la importancia en la formación intelectual de los estudiantes alemanes y franceses.²⁰²

El Surrealismo y sus derivaciones, los *situacionistas*, no son aún particularmente influyentes en los círculos de la Nueva Izquierda de Alemania, Italia y EE.UU; representaron fuentes muy importantes para el desarrollo cultural, político e ideológico de la Nueva Izquierda francesa en el período que precedió a los acontecimientos de mayo de 1968: no fue producto del azar que, como lo hizo notar J. L. Houdebine, "en mayo de 1968 algunos muros estuvieran cubiertos de slóganos "surrealistas", lo que atestiguaba la reactivación masiva de esta ideología."²⁰³

En fechas inmediatamente posteriores, el renacimiento del marxismo crítico se puso de manifiesto en el marcado interés que existió por la obra de W. Reich: en realidad la inclusión de cursos sobre Reich en el plan de estudios de la Universidad de Nanterre fue una de las exigencias básicas del movimiento del 22 de marzo de 1968, en las jornadas que culminaron en los acontecimientos de

²⁰¹Véase, MARCUSE, Herbert, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, trad. A. Elorza; Edi. Ariel, Barcelona, 1994. ["Las necesidades políticas de la sociedad se convierten en necesidades y aspiraciones individuales, su satisfacción promueve los negocios y el bienestar general, y la totalidad parece tener el aspecto mismo de la Razón. Sin embargo esta sociedad es irracional como totalidad. Su productividad destruye el libre desarrollo de las necesidades y facultades humanas, su paz se mantiene mediante la constante amenaza de guerra, su crecimiento depende de la represión de las verdaderas posibilidades de pacificar la lucha por la existencia en el campo individual, nacional e internacional. Esta represión no es para nada, como pudo serlo en etapas anteriores, inmadurez natural y técnica, sino más bien una posición de fuerza." (Ibíd., pág.19-20)].

²⁰²Véase, BROWN, Bruce, *Marx, Freud y la crítica de la vida cotidiana. Hacia una revolución cultural permanente*; Edi. Amorrortu editores, Buenos Aires, 1973.

²⁰³HOUDEBINE, J. L., *André Breton et la double ascendance du signe*; Rev. *La Nouvelle Critique* N°31, París, febrero 1970.

mayo; su obra también constituyó la fuente ideológica fundamental que nutrió a las comunas experimentales I y II de Berlín.²⁰⁴

En cualquier caso, lo más destacable es cómo su crítica al capitalismo se origina y está fundamentada en una rebelión "subjetiva" contra el menoscabo universal de que es objeto la existencia, un menoscabo considerado en términos culturales más que materiales.

La concienciación por la que se luchará empuja hacia una totalización nueva y coherente de la sociedad moderna. La situación histórica se caracteriza por la presencia de crisis y movimientos convulsos dentro del sistema vigente: los hábitos y ortodoxias del "status quo" se hallan en proceso de rápida disolución, la lucha de clases y las contradicciones sociales pasaron del estado latente a la expresión manifiesta. Esta concienciación histórico-teórica adopta una postura no sólo crítica sino también autocrítica: su teoría revolucionaria prospectiva, que planteaba el conocimiento de la sociedad como un todo y, simultáneamente, la autoconciencia de praxis transformadora del mundo, se contraponen a una ideología "revolucionaria" que tratase de legitimar una organización, una secta o un poder estatal en particular.

Dicha autocrítica desemboca en la conclusión de que se da una tendencia inamovible por la que todas las relaciones e instituciones sociales se cosifican, se petrifican durante los períodos de estabilidad relativa.²⁰⁵ De este modo, los roles e instituciones sociales como la familia, -por tomar un ejemplo característico-, "deja de ser una empresa humana para convertirse en una revalidación de actos prototípicos fundados en la voluntad de los dioses, el

²⁰⁴Véase, BROWN, Bruce, *Marx, Freud y la crítica de la vida cotidiana. Hacia una revolución cultural permanente*; Edi. Amorrortu editores, Buenos Aires, 1973.

²⁰⁵Véase, LUKÁCS, G., *Historia y conciencia de clases*; Edi. Grijalbo, México, 1979; GOLDMANN, Lucien, *Investigaciones dialécticas*; Edi. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1983.

derecho natural o la naturaleza humana.²⁰⁶ El individuo que percibe el mundo a través de esta máscara cosificadora nunca cuestiona las relaciones explotadoras y opresivas que rigen su vida, porque es incapaz de imaginar que existe alguna otra alternativa ante esta situación. Cuando las estructuraciones sociales son promulgadas con carácter ontológico la coacción que irradian adopta un sentido de elevada sutilidad y todo aquel que por reflexión las pone en duda es, también, sutilmente "indeseado".

Parece ser que sólo durante los períodos en que se quiebran las estructuras cosificadoras de las instituciones, el esquema cultural vigente o del pensamiento humano en general -en épocas de profundas crisis y de desintegración-, ha sido posible percibir con claridad la verdadera naturaleza de la sociedad y de las relaciones estructurales a las que está sometida nuestra existencia: las experiencias de las décadas de 1920 y de 1960 se parecen porque ambos períodos representan épocas en las que la naturaleza normalmente invisible u oculta de los sistemas sociales establecidos llegó a "descosificarse" y fueron mostrados de forma macroscópicamente visible a consecuencia de ciertas labores comprometidas procedentes de variados ámbitos: en los años 60 se asiste a los primeros estertores de la agonía mortal que se sospecha presente en el sistema capitalista.

En resumen: los "*revolucionarios culturales*" de la década de 1920, tanto como la *Nueva Izquierda* y los *Situacionistas* de la década de 1960 percibieron que la estructura económica (del capitalismo más avanzado), comparado con el capitalismo vigente en la época de Marx, cuando la problemática de la situación humana se expresaba principalmente en términos de explotación económica y opresión política, iba materializándose en una tendencia casi irresistible a universalizar la alienación: "Tendía a convertir la totalidad de la vida y la existencia sociales en un objeto de dominación, con el propósito de transformar toda subjetividad y actividad en objetividad cosificada" [...] "...y a todos los

²⁰⁶BROWN, Bruce, *Marx, Freud y la crítica de la vida cotidiana. Hacia una revolución cultural permanente*, op. cit.; pág.12.

seres humanos en espectadores pasivos de su propia existencia alienada.²⁰⁷ Proceso que antes estuvo más o menos restringido a la esfera de las relaciones comerciales y no había penetrado en la vida privada.

A nosotros nos interesa de este proceso la limitación cada vez mayor del espacio psíquico del individuo, una situación que no supone únicamente una crisis política o económica: la comprensión de este hecho nos lleva, desde el punto de vista del arte, a considerar fútiles cada una de las reformas meramente económicas o políticas, y nos plantea, en el presente, aquella misma necesidad, transmitida por ciertos autores, de eliminar o transformar las condiciones vitales impuestas: ellos optaban y definían la tarea como "*revolución*".

Una "*revolución*" que propuso, como base, el enfrentamiento contra la separación y el aislamiento entre sí de las esferas del trabajo, la política, la cultura y la vida privada: "...el propio Marx había tratado de unir la teoría y la práctica, de conciliar lo intelectual con lo afectivo y de cerrar la brecha que separaba lo personal de lo político, pero la mayoría de sus seguidores abandonaron o diluyeron su impulso emancipador originario, reduciendo la complejidad de sus ideas a un determinismo económico o sociológico groseramente mecanicista."²⁰⁸

El desarrollo de este y otros reduccionismos parecidos²⁰⁹ hizo que se fuera,

²⁰⁷BROWN, Bruce, *Marx, Freud y la crítica de la vida cotidiana. Hacia una revolución cultural permanente*, op. cit.; pág.13. [El concepto de "*revolucionarios culturales*", es traducción literal de "*cultural revolutionaries*", término empleado por el autor a lo largo de toda su obra, según nota del traductor].

²⁰⁸BROWN, Bruce, *Marx, Freud y la crítica de la vida cotidiana. Hacia una revolución cultural permanente*, op. cit., pág.15.

²⁰⁹En las teorías de la *Segunda Internacional*, el marxismo quedó restringido a uno solo de sus elementos -la economía política- así, los productos culturales, entre otros fenómenos sociales e individuales, serían meras manifestaciones secundarias. Los líderes de la *Tercera Internacional* (continúa...)

cada vez, más incapaz de comprender la necesidad de que el proceso "revolucionario" en los niveles material y político fuese acompañado por una "reforma de la conciencia" -idea que, como ya vimos, había reclamado el joven Marx-: "...la lucha contra el poder político y económico librada por las minorías radicales sólo llegará a ser realmente revolucionaria si se produce al mismo tiempo una lucha tendiente a provocar una "reforma de la conciencia" en el seno de las masas." [...] "...el proletariado se emanciparía intelectual y emocionalmente del sistema existente."²¹⁰

Nosotros creemos que si todo se homogeneiza fatalmente y se reduce a una cuestión puramente social o pública, no será posible comprender adecuadamente la vida. Así es cómo a través de la profundización que ha supuesto para nosotros asomarnos a estas "doctrinas", detectamos paralelamente las prerrogativas de una *contrarrevolución* con la que el poder público encajaba los ataques; hemos visto que su grado de venganza o de denuncia airada demostraba con creces que dichos ataques estaban lejos de ser una simple expresión figurada, que el enfrentamiento contra la hegemonía capitalista se fundaba no sólo en la coacción física o en la mistificación ideológica, sino también en el descubrimiento de que el dominio capitalista se incorporaba progresivamente a la estructura mismas de la personalidad.

Hoy a quedado demostrado que el intento de crear una nueva sociedad sobre la base de un marxismo exageradamente reduccionista y economicista ha sido tan peligroso como el mal que la "revolución" quería remediar... No se tomó en cuenta, desde la política, el hecho de que, en la sociedad de clases, las masas no sólo eran víctimas de la explotación económica y la opresión política, sino

²⁰⁹(...continuación)

tendieron, sin embargo, a reemplazar el "economicismo" por un voluntarismo igualmente reduccionista que no hacía más que poner al economicismo "cabeza abajo", reduciendo los problemas de la revolución a una concepción maquiavélica de la lucha política. [Véase, KORSCH, Karl, *Marxismo y filosofía*; Edí. Era, México, 1982].

²¹⁰MARX, C., *El Capital. Crítica de la economía política*, trad., W. Rocés; Edí. F.C.E., México, 1986; pág.92. Véase, además, MARX, C., ENGELS, F., *El manifiesto comunista*, trad. W. Rocés; Edí. Endymión, Madrid, 1987.

también de formas específicas de opresión en la esfera psicológica y mental, de las cuales únicamente se planteó liberarlas la "primera forma" de aquellas "revoluciones". En el peor de los casos y tras su aplicación parcial, únicamente nos ha quedado un mero instrumento de nuevos modos de represión más bárbaros aún, enmascarados por una mitología y una retóricaseudopopulista.

Si hemos querido volver a recuperar, a grandes rasgos, aquella amplia y compleja perspectiva, ha sido por tener la oportunidad de volver a exponer los problemas del individuo concreto en el lugar primordial y fundamental que merecen ocupar junto a los de la colectividad, y permitir al pensamiento atender a lo individual, a ese individuo que somos todos y que trata de controlar su vida cotidiana sin estar sujeto a coacciones externas.

Como ya hemos visto en los fundamentos de todas las corrientes descritas siempre se tendió, de una forma u otra, a converger en ese proyecto original de "revolución" cultural; proyecto que buscó su destino en la fusión del mundo interno y externo, del plano personal y el político, de lo privado y lo público, de la experiencia interior y la realidad, etc...: en 1919 los dadaístas de Berlín trataron de conciliar la liberación estética con la liberación política. Pocos años después, sus sucesores en Francia, los surrealistas, "ofrecieron sus servicios a la Revolución", mientras que afirmaban que el traspaso del poder de manos de la burguesía a las del proletariado debía estar acompañado por un proceso paralelo tendiente a emancipar las formas estéticas y liberar la imaginación creadora. Pretendieron derribar todas las barreras, tanto físicas como psicológicas, entre lo consciente y lo inconsciente, entre el mundo interno y el mundo externo, con el fin de crear una *sur-realité* donde lo real y lo imaginario, el pensamiento y el sentimiento, se fusionaran y dominaran la totalidad de la vida. Esta praxis, que no tendía a una utopía abstracta sino a la libertad permanente de la creatividad humana, comenzaba para los surrealistas por una serie de liberaciones muy concretas: todos los elementos, facultades o tendencias que habían sido reprimidos, encubiertos o desnaturalizados debían ser liberados. De acuerdo con estas concepciones, formulaban el Deseo, la Esperanza y la Imaginación como estados latentes y permanentes en todos los hombres y mujeres; estando inscritos en la historia de cada individuo, para llegar a

realizarse deben "tener el poder". Solo de este modo -sostenían- sería posible liberar la imaginación colectiva de las masas, aherrojada por la organización represiva de la vida cotidiana y, en el presente, por el poder de la Publicidad.

Y así sucesivamente: en los años 50 y 60 volvía a intentarse un proyecto de "revolución" cultural basado en ideas que relacionaban el grado de represión social impuesto por las formas de dominación y un proceso paralelo de liberación, que debía efectuarse en torno a la represión psicológica y sobre todo sexual, impuesta al individuo durante la etapa de socialización primaria llevada a cabo en el contexto de la familia patriarcal. En aquellos años el potencial "revolucionario" era localizado y se reconocía encerrado en la crisis de la vida cotidiana, y se haría real tras ponerse de manifiesto en el colapso de la moral sexual tradicional y de las viejas pautas culturales, en las incipientes y constantes luchas de las mujeres y los jóvenes en procura de una mayor independencia, y en la búsqueda de nuevos estilos de vida y nuevas formas de experiencia estética.

En rigor y, como ya hemos manifestado, después de permanecer en estado latente durante décadas, el primitivo proyecto de revolución cultural se reencarnó en una "nueva izquierda" surgida en el decenio de 1960 dentro del mundo industrializado de Occidente. La propuesta de "revolución" de esta Nueva Izquierda muestra que, a raíz de la colonización ulterior de la sociedad civil determinada por las relaciones de mercancía y el poder jerárquico, y como resultado de la subsecuente intensificación de la tendencia a la descomposición de la vida cotidiana -tendencia que en la década de 1920 sólo se esboza-, esta revolución cultural fue dejando de ser gradualmente un deseo utópico para convertirse cada vez más en una necesidad objetiva.

Pero nacería de ello algo más notable: el rápido desarrollo del nuevo radicalismo demostró que la potencial base social de este proyecto, más o menos limitada a grupos particularmente críticos de intelectuales combativos y comprometidos en los tiempos de los surrealistas y de Reich, se amplió de forma considerable bajo las condiciones que iba imponiendo el capitalismo contemporáneo; es decir, a medida que una población cada vez más proletarizada descubre que su

supervivencia misma, si bien ya no está directamente amenazada por problemas puramente cuantitativos de escasez e inestabilidad económica, está cuestionada en forma aún más directa por nuevos problemas, relacionados con lo que se llamará "calidad de vida", y por la oclusión total de su autonomía debido a la expansión universal del poder jerárquico.

Así es como llegamos al momento en el que se concluyó, hace ya tiempo, que si bien el marxismo pudo constituir, en su día, un instrumento indispensable para comprender críticamente la crisis del capitalismo como sistema socioeconómico, tenía, ya entonces, poco que decir con respecto a la crisis de la vida cotidiana. En consecuencia, tampoco podía decir mucho acerca de las nuevas fuerzas de la rebelión juvenil, de los movimientos por la liberación de la mujer y del vanguardismo cultural surgidos precisamente de tales crisis. Al acaecer la caída definitiva de ciertas ideologías de Estado que lo contemplaban en la base de su organización social, sus potencialidades precisas son, por el momento, claramente desestimadas.²¹¹

Pero aún hay más inconvenientes: la Izquierda Política sofocó en forma resuelta algunas actitudes liberadoras personales de aquellos que actuaban dentro y entorno a sus círculos de poder: "Los líderes ortodoxos del Partido Socialista debsiano -(por Eugene Victor Debs, 1855-1926)- desconfiaban, sencillamente, de las actitudes individualistas con respecto a la cultura y la sexualidad (pero las toleraban); los dirigentes comunistas prohibían públicamente incluso la liberación sexual que los afiliados comunistas practicaban en privado. Cada uno de los intentos de introducir un componente cultural autónomo dentro de la actividad política revolucionaria fue resistido por la totalidad de la *Izquierda* en nombre

²¹¹Nos estamos refiriendo a otra de las causas que provocaron el fracaso del marxismo. Ese pensamiento radicalmente alternativo, en su día, respecto al burgués "ha sido leído y cultivado, en su interpretación hegemónica, como solidario con la razón clásica en su punto de máxima tensión y resistencia: en la idea del progreso, del tiempo lineal y acumulativo. Y por tanto, el marxismo ha sido elevado, en contra de su crítica, como la última defensa de la metafísica del progreso." [RELLA, F., "La razón y la crisis", en *El Silencio y las palabras*, trad. A. Fuentes Marcel; Edi. Paidós. Básica, Barcelona, 1992; pág.207. Véase, además, LUKÁCS, G., *El asalto a la razón*; Edi. Grijalbo, Barcelona, 1967].

de un "proletariado" al que los líderes solo conocían en abstracto.²¹²

Sobrevolando los inconvenientes particulares de esta perspectiva, puede llegarse a considerar, -según la opinión de los textos consultados-, que los "movimientos culturales antiautoritarios" (definición en la que la mayoría de los autores incluyen "la cultura de los jóvenes", "las revueltas de las minorías colonizadas en los países industriales avanzados", "los movimientos en favor de la liberación femenina y sexual", etc...) constituyen respuestas potencialmente "revolucionarias" frente a la opresión y la explotación capitalista dentro de sus respectivas esferas: "La politización de estos sectores significa que el proyecto de revolución cultural penetra hoy en la conciencia de una generación entera", -y añade Bruce Brown en el año 1973- "... promete adoptar cada vez más el carácter de un movimiento de masas que se revela contra un mundo cosificado y alienado."²¹³

* * *

Han pasado, desde la esperanzadora promesa expuesta más arriba, 22 años: la tendencia hacia una fusión de las luchas en los niveles de lo personal y lo público o político, estuvo implícita en la dinámica de politización que sufrieron los proyectos de "revolución cultural", sobre todo en la década de los años 50, pero

²¹²BUHLE, Paul; MORGAN, Carmen, "Notions of Youth Culture", en *Radical America*, vol. 4, N°6, sept-oct 1970; pág.85. [Cfr., BROWN, Bruce, *Marx, Freud y la crítica de la vida cotidiana. Hacia una revolución cultural permanente*; Edi. Amorrortu editores, B. Aires, 1973; pág.26].

²¹³BROWN, Bruce, *Marx, Freud y la crítica de la vida cotidiana. Hacia una revolución cultural permanente*, op. cit., pág.28.

por desgracia aún suponen una tendencia, en su mayor parte una meta fervientemente anhelada más que un hecho consumado. Una tendencia que, entre otras cosas, ha sido incapaz de reunir los diferentes hilos y corrientes antagónicas dentro de una perspectiva general apropiada o de una estrategia que pudiera explicar los reveses e incoherencias, así como discernir nuevos caminos y oportunidades. Su movimiento y los que de ella se ramifican se muestra cada vez más vulnerable a las técnicas de manipulación, destinadas a dividir y conquistar, absorber y sofocar, mediante las cuales el sistema se defiende de la oposición reivindicadora y reprime la posible toma de conciencia de sus contradicciones internas.

En la actualidad, el éxito de estas técnicas de manipulación es evidente, sobre todo puesto de manifiesto en la creciente dificultad de fusionar lo personal y lo social o colectivo, lo privado y lo público en cualquier nivel, y la consecuente y cada vez más aguda disyunción y confusión entre ambas esferas.

Durante el apogeo del estallido de entusiasmo que se produjo en la década de 1960, se creyó fugazmente que todo era posible, que el radicalismo cultural iba unido y justificaba un radicalismo político, incluso que ambos eran idénticos. Pero, poco después, la represión y las esperanzas frustradas dieron pie al desencanto, y la creencia en aquella fructífera unidad se hizo añicos, dejando aislados, por un lado, a los radicales políticos con sus ideologías, programas y organizaciones, y, por otro, a los "revolucionarios culturales" convencidos de que todo trabajo político organizado era una pérdida de tiempo: las dos facetas se polarizaron de tal forma que la represión paso a poder ser únicamente definida desde un punto de vista o, excluyentemente, desde el otro: represión o espiritual, o material; o psíquica, o económica; o alienante, o explotadora.

Había y hay un Estado capitalista del bienestar, moderno y que "funciona bien", conducido por hombres de enorme "prestigio" y capacidad ilimitada de adaptación, y hay un hecho natural y hegemónico, la omnipresente sensación de lo que se ha llamado la negación que la modernidad lleva en sí misma: la sensación insuperada de que lo cotidiano en una vida alienada, y el rechazo de

esa vida, no es algo necesariamente conocido. En otras palabras, no es nada nuevo el hecho de que sigue habiendo una adormecedora sensación de misterio y desplazamiento a la cual la modernidad no ha podido otorgar un lenguaje, un lenguaje que supuestamente curaría dicha enfermedad de sueño.

La base de los planteamientos expuestos en estos fragmentos, atraviesa, en los últimos años, una intensa crisis. El ámbito cultural, -a no ser por la labor de algunos destacados artistas-, no es del todo capaz de orientar o encauzar el intenso malestar provocado por las, cada vez más evidentes, contradicciones del capitalismo, la profunda inhumanidad y la bancarrota "moral" de dicho sistema, hacia una emancipación global en todos los estratos de la sociedad.

Sin embargo, no negaremos que en el ámbito cultural la intensa decepción suscitada por las consecuencias obtenidas, significó también una toma de conciencia más aguda sobre la necesidad de imbuir a la espontaneidad creativa y productora de una crítica que pueda lograr activar diferencias claras entre la acuñación de consignas y un análisis radical destinado a una *praxis* efectiva. Se intentaron elaborar nuevas propuestas transformadoras que informaran y propusieran una revalorización de aquellas corrientes de pensamiento realmente críticas. Para ello se incorporan, en las estructuras teóricas que despliega la experiencia de todas las "revoluciones" acumuladas generacionalmente, la toma de conciencia de su carácter incompleto o la conveniencia de su recuperación parcial.

Una vez más dentro de la crisis general que parece conformar nuestro presente, se percibe incluso que en la llamada "crisis del marxismo" lo que realmente se reconoce es una fragmentación del mismo, una perturbadora pluralidad de ideas marxistas, que en su evolución originaron la imposibilidad de hablar de una teoría unitaria, capaz de explicar, como pretendía, todos los fenómenos económicos, sociales, culturales y políticos, sino que más bien heredamos de ella una memoria compuesta, plural y contradictoria, de las clases oprimidas: una memoria que ha contribuido, para bien y para mal, a formar una conciencia de la historia como lugar de conflicto, de lucha, de choque, pero que no garantiza

ni las estrategias ni el resultado de la batalla.

Tal reconocimiento de la "crisis del marxismo", con todos estos efectos perturbadores y ajenos a toda certeza, ha liberado, por otro lado, otros tantos intentos de representar diversamente lo real, de hacer hablar en ellos a los sujetos y a las necesidades que, tanto en el cuadro de la racionalidad clásica como en el del marxismo, habían sido abocados, a pesar de todo, al más exagerado mutismo.

Un relieve particular asumen, -en el sentido de este exagerado mutismo-, los intentos de recuperación del legado de la "Crisis del Lenguaje", en tanto que el ataque efectuado en dicha crisis por el pensamiento contra los esquemas de la razón clásica fue tachado por parte del poder de la razón, todavía dominante, como irracionalismo, o como aquello en lo que no se reconoce un nuevo pensar o saber, ni siquiera dentro del tan alabado pluralismo "democrático" de la cultura actual.

Al artista resignado, que se encuentra voluntariamente inmerso en la serie de conductas que determina una sociedad cultural como la nuestra, probablemente le esté siendo negada la posibilidad de adoptar cualquier tipo de tarea real como artista. Es de este pensamiento del que partimos, sospechando que en principio estemos obligados, -siga siendo tarea nuestra-, no ya reinsertar el arte en la praxis vital, sino, en el restringido espacio artístico, secuestrar, preservar, aislar, incluir o proyectar nuevas formas de vida, o aquello de las mismas que permanece condenado a la alienación, la obiedad o la indiferencia; exorcizarlas de ser el objetivo de la opresión que la amorfidad de la realidad concreta les acaba imponiendo.

"Del "marxismo deconstruido" hemos de aprender que, del mismo modo que a nosotros nos toca *enterrar a Marx*, es decir, velar su cadáver, recibir su herencia y tratar con su espectro, también procede que quienes asuman la responsabilidad de esta herencia reinterpreten el "espíritu del marxismo" en un programa que nos

habilite para convivir con nuestros fantasmas antes de liquidarlos con el temible argumento de que "no existen"; un programa filosófico y político que tendría que hacerse cargo de la "objetividad fantasmática" de nuestras mercancías y de su relación con la religión y con la técnica, no menos que de las nuevas formas de opresión del espaciotiempo virtual y teletecnológico. "²¹⁴

#

²¹⁴DERRIDA, Jacques, *Espectros de Marx*, trad. J. M. Alarcón; C. de Peretti; Edi. Trotta, Madrid, 1995; pág.26.

Bibliografía

BROWN, B., *Marx, Freud y la crítica de la vida cotidiana. Hacia una revolución cultural permanente*; Edi. Amorrortu editores, Buenos Aires, 1973.

DEBORD, G., *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, trad. C. López; J. R. Capella; Edi. Anagrama, Barcelona, 1990.

DERRIDA, J., *Espectros de Marx*, trad. J. M. Alarcón; C. de Peretti; Edi. Trotta, Madrid, 1995.

GOLDMANN, L., *Investigaciones dialécticas*; Edi. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1983.

HUELSENBECK, R., *Almanaque Dadá*, trad. A. Dieterich; Edi. Tecnos, Madrid, 1992.

KORSCH, K., *Marxismo y filosofía*; Edi. Era, México, 1982.

LE CORBUSIER, *La ciudad del futuro*, trad. J. M. Hernández León; Edi. Nerea, Madrid, 1990.

LUKÁCS, G., *Historia y conciencia de clases*; Edi. Grijalbo, México, 1979.
- *El asalto a la razón*; Edi. Grijalbo, Barcelona, 1967.

MARCUS, G., *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, trad. D. Alou; Edi. Anagrama, Barcelona, 1993.

MARCUSE, H., *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, trad. A. Elorza; Edi. Ariel, Barcelona, 1994.

MARX, C., *El Capital. Crítica de la economía política*, trad. W. Roces; Edi. F.C.E., México, 1986.

MARX, C.; ENGELS, F., *El manifiesto comunista*, trad. W. Roces; Edi. Endymión, Madrid, 1987.

RELLA, F., *El silencio y las palabras*, trad. A. Fuentes Marcel; Edi. Paidós. Básica, Barcelona, 1992.

RYBCZYNSKI, W., *La casa. Historia de una idea*, trad. F. Santos Fontenla; Edi. Nerea, Madrid, 1992.

SUBIRATS, E., *Textos Situacionistas. Crítica de la vida cotidiana*; Edi. Anagrama, Barcelona, 1973.

- *La crisis de las Vanguardias y la cultura moderna*; Edi. Libertarias. Colección Pluma Rota, Madrid, 1984.

#

UNA REPETICIÓN INSISTENTE EN LA MODERNIDAD

Se insiste... que tenemos que aceptar que es poco menos que imposible encontrar o establecer una coherencia o el sentido subyacente a nuestro mundo. La teoría de las artes parece deslumbrada ante los constantes giros y la proliferación indiscriminada de estilos, de intenciones y de voluntades estéticas, habiéndose roto, aparentemente, la posibilidad inmediata de establecer líneas de evolución o relación con proyectos precedentes o voluntades creadoras anteriores. Los análisis reflexivos sobre arte no hallan un punto de comienzo y surgen inevitablemente desde cualquier manifestación artística más o menos destacada, no pudiendo localizarse en ellas los rastros de planteamientos que las hubieran orientado. Estas opiniones abarcan el mundo interpretado por el artista, presentando el mismo aspecto, el de una complejidad dispersa, imposible de ser pensada como elemento aditivo a una unidad general.

Lo que más puede sorprender y sorprende es como desde el exterior del arte esta situación es enarbolada con orgullo, como una especie de gran logro del pensamiento en su renuncia y superación de la totalización. Raro sería hoy el teórico del arte, así como el de cualquier otro ámbito, que no comenzase sus trabajos confesando su propia confusión ante su objeto de estudio y reconociendo su incapacidad para darle coherencia y consistencia. Las aportaciones más destacadas de la reflexión teórica son, hoy en día, las que tratan de pensar esa realidad plural en su misma pluralidad.

Dejando a un lado las ventajas de tales planteamientos, debemos reconocer que una de las primeras notas que califica intelectualmente a nuestro mundo es la dispersión, producto quizá, como hemos visto, del fracaso y del reduccionismo que ha afectado hasta su núcleo a las viejas ideologías, consecuencias que pueden además seguir rastreándose en la proliferación del poder ejercido por el progreso técnico, o las estéticas y experiencias artísticas alternativas en competencia.

Dichos factores han terminado por traducirse en una producción intelectual sistemática y en una preferencia consciente de opción por métodos, conceptos y teorías sin límites fijos, "blandas": el caso parece inducir a un proceso en el que se seguiría rellenando la reflexión vacía de conclusiones constructivas con un flirteo filosófico, convertido en simulacro de la vieja pasión por el rigor y cuyo tono melancólico se apodera de todas las miradas.

Una segunda característica del pensamiento reflexivo intelectual de nuestra época, de la cual no podemos dejar de ser conscientes, podría designarse como un sucedáneo "retorno a la subjetividad": por una parte, el compromiso con la realización de la razón objetiva había dado en el olvido con los derechos de la subjetividad, hasta el punto de negarlos como mera particularidad. Por otra, el fracaso y la impotencia de dicho compromiso termina por volverse en su contra y acaba condenándolo como responsable de la miseria y de la opresión que pretendía combatir. Esto hizo que el desprestigio de la razón condujera a una actitud de repliegue estratégico, de atrincheramiento en la fortaleza del Yo con rasgos de recuperación nostálgica: lo que antes no era sino una particularidad determinada, un momento concreto del despliegue de la razón, se presenta ahora como una exigencia en la que el Yo debe ser considerado no sólo como objeto constitutivo de la realidad, sino como objetivo de su realización.

Nosotros únicamente podemos constatar que en el presente la razón ya no sólo es desprestigiada como totalizadora y represiva, sino que está identificada con el orden establecido, haciéndola por tanto, cómplice de sus desmanes. Ello ha hecho pensar desde el arte, e incluso desde las teorías filosóficas, que cualquier alternativa al sistema lleva consigo un desprecio de la razón e incluso, en la medida en que ello denota un compromiso racionalista, una renuncia a la crítica; momento cultural que fue designado por Jean-François Lyotard con el término de postmodernidad.²¹⁵ Por otro lado, y consecuentemente, la idea central del

²¹⁵LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna*, trad. M. Antolín Rato; Edi. Cátedra. Teorema, Madrid, 1989; pág.14. [A la sociedad postindustrial corresponde, -en opinión de Lyotard-, la cultura postmoderna. "Designa el estado de la cultura tras las transformaciones que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, la literatura y las artes a partir del final del s. XIX." (Ibíd., (continúa...)]

discurso ilustrado, como fue la emancipación humana, aparece en la postmodernidad escindido entre una razón teórica y una razón práctica, quedando sumido en una situación que sólo puede ser considerada y conocida por especialistas. De este modo, se inaugura un panorama en el que "lo pertinente no es ni lo verdadero, ni lo bello, ni lo justo, etc..., sino lo eficaz." Algo que, como reflejo, acabará imperando igualmente en la transmisión de los saberes mediante la enseñanza: a la Universidad ya no se le pide la formulación de ideales, sino la formación de especialistas competentes.²¹⁶

Nos encontramos, pues, frente a la disolución del vínculo social, de la ausencia de consideración del ámbito de lo social, siendo el paso siguiente aceptar abiertamente la consideración de los colectivos sociales como masa compuesta de átomos individuales arrojados a un aleatorio movimiento en el que todas las direcciones son igualmente probables: ésto significa, como se viene exponiendo, que los grandes discursos ideológicos o teóricos han perdido validez; las viejas ideologías heredadas de la tradición emancipatoria de la Ilustración se han hecho totalmente inoperantes en todos los sentidos. De tal modo que cualquier iniciativa de compromiso político o de conocimiento riguroso de lo real renuncia a buscar argumentos de legitimación que no sean fieles a los criterios de eficiencia o de productividad, no pudiendo acceder a la construcción de un discurso multiperspectivo, interrelacional, que pudiera dar cuenta o exponer el proyecto de nuevas situaciones emancipatorias o la sustitución, por alguna razón vinculante, de estos fundamentos.²¹⁷

²¹⁵(...continuación)

pág.14) La característica fundamental del término es que propone la comprensión de nuestro mundo como liquidación y -acaso- superación de la actitud intelectual llamada "moderna". Este mismo término ha sido calificado en otros textos como "ideología del fin de las ideologías." Véase, además, LYOTARD, J. F., *A partir de Marx y Freud*; Edi. Fundamentos, Madrid, 1975; pág.17.

²¹⁶Véase, LYOTARD, J.-F., *La condición postmoderna*; op. cit.: pág.89 y ss.

²¹⁷La imposibilidad de dar coherencia a la creciente dispersión atómica de lo social y la incapacidad de articular un discurso comprensivo o explicativo de los nuevos fenómenos del ser humano que convive en colectividad, han llevado a Baudrillard a hablar de la "muerte de lo social" [BAUDRILLARD, Jean, "El fin de lo social", en *Cultura y Simulacro*, trad. A. Vicens; P. Rovira; Edi. Kairós, Barcelona, 1993; pág.171-181].

Como ya vimos en el capítulo anterior el análisis marxista había conseguido ir reduciendo la esfera de la revolución política y de lo ideológico a un mínimo elemento de lo social y, en último término, a su fundamento económico. Lo social deja de ser un elemento de análisis de la realidad, cumpliéndose con ello ese proceso de desaparición que antes comentábamos ya que desde entonces sólo es considerado en relación de los cambios que efectúa dentro de las estructuras de uso, valor de cambio y productividad.

Los autores que hemos citado mostrarán, a raíz de la línea que perfilan estos presupuestos, una clara y tajante identificación entre Razón y Poder.²¹⁸ Estando, finalmente, de acuerdo en que es casi imposible que surja en el presente una teoría y/o ideología capaz de dar una explicación o solución coherente a esta situación.

Aún así no podemos dejar de reflejar algunos proyectos que desde el arte intentan la recuperación o consideran la importancia de ese elemento social. Es Joseph Beuys quien dice: "Desarrollo junto con otras personas la alternativa a los sistemas existentes en el Este y en el Oeste. Pero quiero ver esta alternativa a los sistemas existentes como una obra de arte. Esto sólo es posible a través de un concepto del arte que sea amplio en contraposición al concepto burgués del arte. Siguiendo sencillamente la tesis de que el arte es la única fuerza revolucionaria que existe, no hay ninguna otra." [...] "Es decir, hay que tener un planteamiento riguroso sobre el arte, la creatividad y la libertad del hombre. Este es nuestro enfoque en la "*Freie Internationale Universität*" ("*Universidad Libre Internacional*"). El primer concepto básico es la realización de la libertad. No sólo en la mente, sino también en las instituciones, en las estructuras." [...]

²¹⁸Lyotard comparte con Baudrillard la creencia de que la razón es el mejor argumento del sistema para perpetuarse; aún más, que constituye su misma esencia: "La razón -escribe Lyotard- está ya en el poder, en el kapital. Y nosotros no queremos destruir el kapital porque no es racional, sino porque lo es. Razón y poder es lo mismo." [LYOTARD, J. F., *A partir de Marx y Freud*; Edí. Fundamentos, Madrid, 1975; pág.17].

"Ahora bien -escribe Baudrillard-, esto es todo lo que el capital nos pide: recibirlo como racional o combatirlo en nombre de la racionalidad, recibirlo como moral, o combatirlo en nombre de la moralidad." [BAUDRILLARD, J., *Cultura y simulacro*, trad. A. Vicens; P. Rovira; Edí. Kairós, Barcelona, 1993; pág.109].

"Toda obra artística tiene que realizarse hoy, de manera genérica, sobre la cuestión social no resuelta."²¹⁹

De una manera similar, esta tesis había sido formulada ya por Jean Paul Sartre en el año 1945, cuando escribió en la "*Présentation*" de la revista "*Les Temps Modernes*": "Podemos imaginarnos sin dificultad que un hombre pueda ser un centro de indeterminación irreducible, aunque esté completamente determinado por su situación." Tal como Sartre veía en la individualidad creativa de cada hombre la posibilidad de su "liberación", así Beuys también se refería al nuevo concepto de arte como a "una posibilidad de libertad que existe en todos los hombres."²²⁰ Su consideración del arte desde el exterior se producía bajo unos signos antropológicos que están determinados por la que él denomina "unidad sintética" de la efectividad humana. Es decir, la aportación del arte a esta liberación del hombre se entendía como la "formación de una antropología sintética", que ya no se define desde la forma específica del arte y la ciencia, sino desde la idea del hombre como constante irreducible y unidad.

Proyectos de cambios en la función del arte, que tanto en las palabras de Sartre como en las de Beuys, manifiestan la destrucción de aquella función anterior que era interpretada de forma directa y parcial como conciencia de vanguardia: ambos observan que el concepto de obra de arte como instancia salvadora, válido hasta los años cuarenta, se había vuelto dudoso. Sin embargo, si contextualizamos su proyecto dentro de la influencia ejercida, en el pensamiento humano, por la experiencia del racismo y antisemitismo alemán que culminaba en el genocidio y el infierno de la segunda guerra mundial, no nos hallamos tan lejos de los proyectos y funciones que, al arte, intentaron atribuir algunos artistas de la Vanguardia -(como hemos visto en la página 93 de esta investigación)-.

²¹⁹WABERER, K. von, "*El Nomadismo tiene un papel desde un principio*", entrevista con J. Beuys, año 1979; en BEUYS, Joseph, *Eurásia* (catálogo); Fundación J. Miró, Carl Haenlein; Barcelona, 27 Sept. 18 Noviembre, 1990; págs.278-283.

²²⁰Cfr., VERSPOHL, Franz-Joachim, "*Vanguardia y conciencia social: El ejemplo Joseph Beuys*", en BEUYS, Joseph, *Eurásia* (catálogo); Fundación J. Miró, Carl Haenlein; Barcelona 27 Sept. 18 Noviembre, 1990; pág.92.

Todos los esfuerzos expuestos pueden ser considerados una repetición insistente en torno a lo mismo, aunque con importantes matizaciones en su evolución, así la figura de Joseph Beuys supone una acentuación en la participación del artista y de la obra de arte en el mundo, así como sobre el papel del espectador: "mi concepto de artes plásticas se refería siempre a la vida... Entonces uno se sale por supuesto de la ideología de "visual arts"... uno se refiere a todos los sentidos, que operan en la actividad de los hombres y su trabajo."²²¹

En las alternativas formuladas posteriormente en el núcleo del discurso postmoderno, se propondrá como modelo de relevo y renovación ideológica a movimientos como el *afterpunk*, que, en su día y según la opinión de algunas conciencias extraviadas, supondrán la línea básica de las nuevas formas de intervención, cuando realmente, posteriores análisis sociales establecen que el origen de este tipo de movimientos encaja más bien dentro de una lógica regida por la crisis económica. En suma, nos volvemos a encontrar ante algo conocido y ni más ni menos subversivo que otras manifestaciones parecidas, generadas por una reinterpretación reducida de situaciones similares: hacer inviable la estandarización de los discursos sociales, y, por el contrario, ordenar y dar paso a los movimientos sociales microorganizados -(una organización que desde el discurso teórico más bien se deja rendida al azar como la del movimiento al que nos hemos referido en el último punto)-.

Se sigue recuperando, pues, la exigencia de subvertir el orden social desde un activismo político que se camufla en lo cultural. Hoy, siguiendo la evolución de las propuestas culturales, -la creación artística incluida-, éstas remiten a un universo privado y asocial, a una esfera que se opone, por su propia constitución, a jugar el juego de una revolución esperada por el poder social para ser asimilada. Aún así algunos "caen" enarbolando su vida cotidiana como una fuente de energía revolucionaria, en concreto sus facetas sexuales y de deseo, promoviendo el sinsentido natural de las mismas como orden y sentido: en cualquier caso parece necesario no tomarse estos proyectos a la ligera, ya que

²²¹Cfr., VERSPOHL, Franz-Joachim, "Vanguardia y conciencia social: El ejemplo Joseph Beuys", en BEUYS, Joseph, *Eurásia* (catálogo), op. cit., pág.93.

su resonancia a superado a la moda.

Pensamos que su importancia radica en ser proyectos que manifiestan la impotencia de poder pensarlo todo de nuevo ante la terrible y petrificada complejidad a la que hemos abocado, lo real y los cauces para abordarla: se exhibe la impotencia y un escepticismo que deja de ser voluntario.

No son precisamente todas las alternativas que puedan formularse mediante la acción o la palabra, incluido el silencio o la vida cotidiana, lo que se opone a la transformación de los límites, sino más bien los discursos que proceden del ámbito de lo decible y que con superfluas ceremonias proclaman demagógicamente la aceptación de la propia impotencia. Se trataría de no fomentar el uso sistemático de categorías analíticas borrosas, sino, en todo caso mostrar que la incapacidad analítica es un fracaso, verificando que si bien la razón se muestra impotente frente a algunos aspectos de lo real su método sigue siendo válido en ciertas ocasiones y efectivamente continúa presente en el esquema de pensamiento humano.

En el ámbito de lo privado, cuando oímos afirmar que el único fundamento de la creación o del pensamiento en general es el azar, que es indiferente que se localice en una política de "derechas o de izquierdas" o en cualquier otro posicionamiento, pues a la postre todos resultan ser los mismos planteamientos, nos parece, más bien, que en vez de abogarse por una observación neutral a lo que se induce es a ninguna observación.

En lo que respecta a una relación con la esfera de lo público, la opción de no plantear una observación detallada de su realidad, se escuda, entre otros, en el hecho de que las categorías tradicionales del análisis social -(clase, institución, poder, etc...)- han sido de tal manera absorbidas en el discurso de los medios, que ya no arrojan ni definen nada con claridad y en ellas no existen condiciones objetivas: "Ya no hay -escribe Baudrillard- investidura política porque no hay ni siquiera referente social de definición clásica (un pueblo, una clase, un

proletariado, condiciones objetivas) para que dé fuerza a unos signos políticos eficaces. ²²²

El uso y abuso de conceptos tales como los de "sistema", "orden establecido", "poder" son hoy en día utilizados como elementos de prestigio que diseñan cualquier discurso reivindicativo en los que todas las denuncias quedan insolentemente confundidas en lo indiferenciado. Incluso las cifras de los índices de crecimiento del desempleo, por ejemplo, adoptan el mero aspecto de frías y aproximadas estadísticas.

La situación presente llega a interpretarse como una especie de hado, contra el que no cabe rebelarse: la opinión generalizada es que si no hay nada que hacer, pues los intentos han resultado un fracaso, entonces no hagamos nada. El éxito de esta frase se escuda en el hecho de que su contraria es tachada de nostálgica y regresiva: "Todos los esfuerzos por salvar el principio de realidad -escribe de nuevo Baudrillard- son arcaicos, nostálgicos, regresivos." ²²³ De donde parece seguirse que estar al lado de estas afirmaciones es lo más "moderno" o "vanguardista": un modo extraño de aprovecharse deshonorosamente del fetichismo de los mismos esquemas que el pensamiento moderno o vanguardista inauguraba, ridiculizándolos.

En la misma línea, algunos de los textos de Lyotard ²²⁴ renuncian a la comprensión del mundo, decretando por adelantado su imposibilidad y la de cualquier propuesta metodológica concreta. No queda siquiera la pasión de

²²²BAUDRILLARD, Jean, "A la sombra de las mayorías silenciosas", en *Cultura y Simulacro*, trad. A. Vicens; P. Rovira; Edi. Kairós, Barcelona, 1993; pág.132-133.

²²³BAUDRILLARD, Jean, "La precesión de los simulacros", en *Cultura y Simulacro*, trad. A. Vicens; P. Rovira, op. cit., pág.10.

²²⁴LYOTARD, J. F., *La condición postmoderna*, trad. M. Antolín Rato; Edi. Cátedra. Teorema, Madrid, 1989. [Véase, además, del mismo autor: *Pensar el presente*, trad. F. Jarauta; Cuadernos del Círculo, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1992].

asomarse a los abismos. El pensamiento parece decretar su propia autoliquidación aceptada.

Otra manera de ampliar y abordar estos planteamientos nos acerca a la siguiente línea argumental: para los ilustrados el compromiso con la Razón, se basaba en proponer la soberanía del individuo sobre el mundo. Si bien es verdad que la apropiación racional de los recursos naturales y su consecuente creencia en la posibilidad de una racionalización del orden social, nos ha conducido al abandono de aquella relación de *transparencia* en la que todo se sometía a la luz del progreso y la "felicidad".

El mismo concepto ilustrado de razón no procede tan sólo de un ámbito intelectual, sino que caracteriza a la nueva mentalidad surgida con la burguesía y en este sentido originó a la par el sistema capitalista de producción, es decir, una adecuación de medios a fines y una estrategia de optimización de beneficios y reducción de costes, así como, en las incursiones aceptadas de dicho concepto en el protestantismo, una preeminencia de la conciencia individual (el libre examen) que implica una consideración racional de la propia conducta. Todo ello, en su evolución posterior, resultará letal para la propia razón: el principio de la dominación racional, formulado en su origen como apropiación de la naturaleza, no tardó en ser dominación sobre los individuos²²⁵; al reducirse a una estrategia para la consecución de fines que no cabía discutir, legitimó la consecución de cualquier fin.

Basándonos en la contundencia de todo lo recopilado, como descripción de los efectos de un presente que intentamos comprender, se reconoce que el ideal ilustrado de *transparencia* quizá no sea más que una ingenua y mítica aspiración, y es posible que la crítica de estos principios haya provocado un querer superar en la teoría lo que no está en absoluto superado en la práctica; pero la superación del viejo compromiso en el que, entre otras cosas, se exponía el dominio de la

²²⁵Véase, HORKHEIMER, Max; ADORNO, Th. W., *Dialéctica del Iluminismo*; Ed. Sur, Buenos Aires, 1971.

voluntad sobre lo real mediante el protagonismo de la conciencia, no se puede perder de vista incurriendo en una apología desmesurada de lo establecido.

Creemos que el final de la modernidad sólo se verá realizado cuando se superen o transformen las condiciones sociales, políticas y culturales que la hicieron posible, y no por el desprecio de sus proyectos. De otro modo, el mismo discurso postmoderno, que pretendió establecer el final de la modernidad mediante la afirmación de que los grandes relatos, las ideologías, han perdido su capacidad de legitimación de los saberes y de las prácticas políticas que en ellos se sustentan, se convierte, paradójicamente, en un aterrador sistema de legitimación que sanciona no sólo la posibilidad de enfrentarse al orden del mundo, sino también el valor de esta tarea.

Por otro lado, los efectos transformadores de las "revoluciones" se ven, en cierta medida, truncados no por un dictador o héroe que hegemoniza el cambio, sino por el discurso posterior, supremo y explicativo, que las envuelve.

Asimismo, cualquier recreación sólo puede ser parcial, y el hecho de ser así y de no abordar, como en este caso, el discurso del poder, tampoco puede ser recibido en clave de reproche absoluto. Pues la misma tesitura que rodea y acomoda al poder -sacralidad y ambigüedad- es en la que se halla limitado el discurso moderno de los últimos años contra el poder, o el postmoderno en su esfuerzo denodado por situarse al margen del poder: la indiferencia total es hipotética y en sus máximas consecuencias supone la muerte.

* * *

* *Recuperaciones efectivas: La experiencia de "Lo Interior"* *

Empeñados al principio de esta investigación en una estética de lo particular, ésta acabó negándose a sí misma y necesitó exponerse a los efectos del amplio panorama que en los capítulos anteriores ha quedado descrito. Las propias categorías estéticas barajadas desde un concepto de lo individual con significado privativo, es decir, como tendencia al aislamiento voluntario en los afectos, intereses o estudios, y no como concepto de un sistema que considera al individuo como fundamento y fin de las leyes, relaciones y estudios, no suponían, antes de la comparación y del reajuste a esta segunda acepción del término, más que accidentes creadores o repetición mecánica de ingredientes.

Por ejemplo, mediante la consideración de la Analogía, -reflejada en un capítulo anterior de esta investigación-, como un sistema que consensualmente ordena y relaciona un conjunto de cosas entre sí sin suprimir las tensiones, y las resuelve en un conjunto armónico, en un concierto, recuperábamos el valor abstracto de una de las funciones más complejas de la imaginación, ya que se conjuga en ella el análisis y la síntesis, la traducción y la creación; ratificábamos en ella conocimiento compartido y, al mismo tiempo, transmutación posible de lo real.

Nos dedicábamos, primero, a considerar hasta qué punto no se da directamente, en el artista, la costumbre de pensar el orden complejo de las cosas, -cartografías no homogeneizantes o aisladas que postulen líneas de intervención tendientes a impedir la neutralización simbólica de la imaginación y la memoria-, para recuperar, valorar o dar la alternativa a otros espacios de la experiencia que fértilmente metamorfosearan los conceptos establecidos y la visión de la realidad, recuperando, por ejemplo, un saber y una *pasión*, ahora apagadas, que se resistan a reconocerse en la forma final de las mercancías y en esquemas pseudoculturales.

Hablaremos, ahora, de la conveniencia de recuperar o situarnos de entrada en una serie de "experiencias de lo interior"; ese interior (humano) como el ámbito más deformado, más preestablecido dogmáticamente, desde nuestro punto de vista.

Georges Bataille hablaba de un *secuestro* de la experiencia y exigía la reivindicación de una *experiencia interior*.²²⁶

Como una especie de consecuencia frente a cierta servidumbre dogmática a la que nos encadenan los conceptos de nuestra cultura o cualquier otro esquema establecido en nosotros por vía indirecta, entendemos personalmente por "experiencia interior o del interior" (humano) una necesidad de poner el concepto de *individuo*, y como consecuencia a nosotros mismos, en tela de juicio (en cuestión). Una experiencia libre que abarque, desde nuestro interior y en la intimidad de nuestras estancias, pensamientos desligados de ataduras, que nos desnude ante nosotros mismos; una experiencia incluso de origen, como cualquier confesión: las presuposiciones que nos conforman aportan límites indebidos a nuestras visiones, concepciones, imágenes y experiencia de lo real, de tal manera que el que cree saber ya no puede ir más allá de un horizonte predefinido por su saber.

Se trataría de dejar que esta experiencia de nosotros, de todo, condujese a donde ella misma quisiera, no llevándola a ningún fin dado de antemano: adelantamos que por el momento a nosotros nos lleva a una travesía por puertos no definitivos -(sucede como una especie de "odisea" en la que creemos estar, a cada amarre,

²²⁶BATAILLE, Georges, *La experiencia interior*, trad. F. Savater; Edi. Taurus, Madrid, 1989.

["Un guiño de ojo en el que brilla la malicia, una sonrisa melancólica, una mueca de fatiga, descubren el sufrimiento disimulado que nos da el asombro de no serlo todo, de tener incluso límites angostos. Un sufrimiento tan poco confesable que conduce a la hipocresía interior, a exigencias lejanas, solemnes...". (Ibíd., pág.10.) [...] "El "*sí mismo*" no es el sujeto que se aísla del mundo, sino un lugar de comunicación, de fusión del sujeto y el objeto." (Ibíd., pág.19.) [...] "La experiencia alcanza finalmente la fusión del objeto y el sujeto, siendo, en cuanto sujeto, no saber y, en cuanto objeto, lo desconocido...". (Ibíd., pág.19.)].

en "casa", en una "patria", pero, que al visitar las inmediaciones del puerto encontrado en la trayectoria, nos hace volver a navegar siguiendo nuevas corrientes, aprovechando la deriva; conservamos de cada parte del viaje un "inútil" objeto (un texto, un dibujo, un molde, algo comprado, algo roto, un recuerdo, etc...) que sin darnos cuenta permanecía en nuestras manos, o no fue sacado del fondo de las maletas, al volver a partir)-.

Paul Valéry nos ofreció en su día una bitácora náutica que da cuenta de una travesía mental, con la que nos condujimos en algunos momentos de nuestra propia navegación.²²⁷

Por el momento este no-encontrar, este no-saber se presenta como fundamento y conclusión provisional, es un método y el objeto de nuestra reflexión última; aún así la sorpresa es cómo viene provocando experiencia. Una experiencia que lleva a no tener respuestas y a poder adoptar cualquiera, al menos por un tiempo limitado y como tregua, para después abandonarlas. Una experiencia que nos roba incluso las respuestas que ya teníamos: es esencialmente el logro de poner en entredicho, desde el silencio y la más lograda ausencia de sensaciones, lo que un hombre sabe por el simple hecho de existir. Es dejar existir a nuestra "naturaleza" y observarlo distraídamente para poder ver existir otras cosas de nosotros mismos: "Sométete por entero a tu mejor momento, a tu más grande recuerdo. Es él a quien hay que reconocer como rey del tiempo. [...] Y si es

²²⁷VALÉRY, Paul, *Monsieur Teste*, trad. S. Elizondo; Edi. Montesinos, Barcelona, 1986. [Monsieur Teste, el personaje creado por Valéry, nos hace ver a través de sus notas, precisamente, que lo que más ama es navegar en la noche, en la noche que supone su interior: "Lo que veo me ciega. Lo que escucho me ensordece. Aquello con lo que sé me torna ignorante. Ignoro en la medida en que sé. Esta iluminación ante mí es una venda y encubre o una noche o una luz más... ¿más qué? Aquí se cierra el círculo de este extraño trastocamiento: el conocimiento como una nube sobre el ser; el mundo brillante como mancha y opacidad. Quitad las cosas para que yo pueda ver." (Ibíd., pág.77.) [...] "¿Por qué amo lo que amo? ¿Por qué odio lo que odio? ¿Quién no tendría el deseo de volcar la mesa de estos deseos y de estas aversiones, de cambiar el sentido de sus movimientos instintivos? ¿Cómo es posible que sea a la vez como una aguja imantada y como un cuerpo indiferente?" (Ibíd., pág.80.) [...] "Es lo que llevo de desconocido en mí lo que me hace ser yo. Es lo que tengo de inhábil, de incierto, lo que es yo mismo. Las lagunas son mi punto de partida. Mi impotencia y mi origen." (Ibíd., pág.81.) [...] "Mi desenlace real engendra una riqueza imaginaria; y yo soy esta simetría; yo soy el acto que anula mis deseos." (Ibíd., pág.81.)].

debido a otro que no seas tú, niégalo, y sábelo. [...] Antiguo deseo (hete aquí apuntador periódico) de reconstruirlo todo con materiales puros: sólo elementos definidos, sólo contactos y contornos dibujados, sólo formas conquistadas, nada vago. ²²⁸

Interiorizando la idea que expone un no-saber de la realidad, que como resultado la niega, ésta se presenta mejor formulada, más rigurosamente, como: una negación de nuestra información sobre la realidad; comprobamos a continuación que nombrada así -"nuestra información de la realidad"- no es, en ningún modo, nuestra. La verdad es que la mayoría de las veces asistimos como espectadores a una representación que nos proporciona un vértigo de datos, pero ni siquiera formamos parte de la representación, y así, identificar un sentido en ésta "nuestra realidad" que transcurre ajena por completo a nosotros, se torna una tarea imposible.

* * *

Ante cualquier confusión, propia o ajena, que pudiera conducir a interpretar estas ideas desde un enfoque *místico* citamos las opiniones que suscita en G. Bataille una Santa (Teresa): "No daba (la Santa) en última instancia valor más que a la "visión intelectual". Del mismo modo, -sigue diciendo el autor-, "tengo a la aprehensión de Dios, aunque fuese sin forma ni modo (su visión "intelectual" y no "sensible"), por un alto en el movimiento que nos lleva a la aprehensión más oscura de lo *desconocido*: de una presencia que no es distinta en nada de una

²²⁸VALÉRY, Paul, *Monsieur Teste*, op. cit., pág.82-83.

ausencia.²²⁹

No quedamos totalmente desnudos delante de nosotros mismos más que yendo, sin hacer trampas, a lo desconocido que somos para nosotros mismos y que es todo en general. Por otro lado, pensamos que es lo desconocido lo que da al acto poético su gran autoridad, pero esta autoridad puede desaparecer si lo *desconocido* es formulado en términos de un imperio homogéneo y compartido.

El artista debe situarse, de nuevo y constantemente, más allá de toda bien o mal intencionada homologación narcótica; más allá de los medios de distracción y atontamiento, del *espectáculo*, -los primeros entre todos los mitos de la cultura contemporánea-, puestos en acción por el tedio de los que renuncian y por el temor hacia una vida "demasiado violenta", demasiado consciente.

En este punto queremos hacer una pregunta: ¿Pueden estar dándose oscuros nexos entre cierto tipo de pautas intelectuales, psicológicas, del alto saber cultural y las tentaciones de lo inhumano?: "Sabemos que un hombre puede leer a Goethe o a Rilke por la noche, que puede interpretar a Bach o a Schubert, e ir por la mañana a su trabajo en Auschwitz."²³⁰

Se ha repetido muchas veces y en distintas ocasiones que no es posible seguir creando después de los campos de concentración. Nosotros pensamos que muchos hay todavía que no han querido ver qué había del ser humano detrás de esos hechos.

²²⁹BATAILLE, Georges, *La experiencia interior*, trad. F. Savater; Edi. Taurus, Madrid, 1989; pág.15.

²³⁰STEINER, George, *Lenguaje y Silencio. Ensayos sobre la Literatura, el Lenguaje y lo inhumano*, trad. M. Ultorio; Edi. Gedisa, Barcelona, 1990; pág.24.

Se llega a pensar que el desarrollo del intelecto dentro de un absolutismo de la Razón como férrea estructura, puede llevar a un resecamiento de la vida que, indirectamente, hubiera minado la inteligencia: "Cuando los zarpazos de la inteligencia hubieron demolido los edificios de los que hablé (el saber, el sentimiento, la moral), la vida humana experimentó una falta (pero no de momento un desfallecimiento total).²³¹

La diferencia entre experiencia interior y pensamiento intelectual puede residir principalmente en que, en la experiencia, el enunciado no es nada más que un medio, e incluso, tanto como un medio, un obstáculo; lo que cuenta en ella no es ya el enunciado de la vida, sino la vida: es la voluntad de acción que se añade al discurso, que no se atiene únicamente al enunciado, que obliga a sentir el supuesto contenido del mismo. Desde aquí, todo arte que aplica la sensación, no discursiva, esforzándose en conmover, escenificando para ello lo sentido o descubierto en esa experiencia interior, -como por contagio- hace vivir en escena a una "figura".

Si existiese exhortación en este acto sería: representate el lugar, la acción, y mantente ahí como una parte más de ellos; disipa -tensando para ello tu voluntad- el torpor, la ausencia de la participación de tu propio interior a la que las palabras inclinan.

Hemos entrevisto, además, que en este método puede darse una deficiencia: su adopción fuerza, la mayoría de las veces, a ir siempre más allá de lo que se siente naturalmente, siendo, por otro lado, esta deficiencia más nuestra que del método.

Volviendo a las tentaciones de lo inhumano, el comentarista "por excelencia" de la *Sociedad del Espectáculo*, o sea la nuestra, es otro de los autores que nos hizo

²³¹BATAILLE, Georges, *La experiencia interior*, op. cit., pág.19-20.

reflexionar cuidadosamente sobre lo que este tema puede llegar a significar; -opina-: "En la calle pronto no se verán más que artistas, y se pasarán todas las fatigas del mundo para descubrir un hombre." Tal es el sentido moderno de una antigua y hermética ocurrencia de los "granujas" de París: "¡Hola, artistas! Tanto peor si me equivoco."²³²

De toda esta *dramatización* forzada, -dramatización en el sentido esencial de salida de nosotros mismos, como garantía y estrategia para poder estar a la vez estableciendo una comunicación correcta con lo exterior, en el supuesto riesgo de quedar aislados, perdidos en lo más profundo del concepto de lo interior²³³-, surge, como decimos por su exageración y tensión, un elemento iluminador: la *Risa* como algo siempre listo para hacernos volver, para arrojarnos a otros tipos de pasiones y fusiones con lo real y con nosotros mismos, como la pausa que hace poner de nuevo todo en duda, incluso aquello con lo que hubiésemos logrado una intensa identificación; con ella de nuevo decantándonos al azar de los errores cometidos al haber querido rompernos a nosotros mismos, pero ya desautorizados esta vez. Pudiendo a partir de ella intentarlo otra vez.

Lo cómico, el "reírnos de nosotros mismos", nos salva, en último término, de las arenas movedizas en las que puede caer aquel que deseando la *autoridad* positiva de su experiencia, alcanza pese a sus esfuerzos un insoportable sufrimiento. Las arenas cegadoras a las que nos referimos estarían de nuevo localizadas, no en el acto que conduce al interior, sino en una situación en la que autoengañándonos -como por temor-, nos hundiríamos para no ver, por no desear ver el interior una vez decidido el irreversible acto de asomarse. Arenas

²³²DEBORD, Guy, *Comentarios sobre la Sociedad del Espectáculo*, trad. C. López; J. R. Capella; Edi. Anagrama, Barcelona, 1990; pág.97. [La primera cita son palabras de CRAVAN, Arthur, en *Maintenant*].

²³³"Si no supiésemos dramatizar, no sabríamos salir de nosotros mismos. Viviríamos aislados y aplastados. Pero una especie de ruptura -en la angustia- nos deja al límite de las lágrimas: entonces nos perdemos, nos olvidamos de nosotros mismos y nos comunicamos con un más allá inaprehensible." [Cfr., BATAILLE, Georges, *La experiencia interior*, trad. F. Savater; Edi. Taurus, Madrid, 1989; pág.20].

formadas, esta vez, con nuestras propias palabras refutando el hecho de que el hombre pueda "hundirse".

Volviendo, voluntariamente, de estos espacios de nuestro interior, a la vida por la escritura (en este caso), o por la "obra de arte" (en otros), conseguimos unir, -se une de forma inevitable ante nuestros ojos-, la obra creada con la vida: con nuestra propia vida y con la existencia en general de nuestros congéneres. Nuestra vida se transforma corroborando el contacto y, quizá, al ser contemplada o leída (según el caso) transforme o no la vida de otros.

Pese a que parezca que nos encontramos violentamente drenados por las circunstancias del presente, subsiste en "el interior" una parte muda, escamoteada, inmanifiesta, que se nos escapa habitualmente. No podremos verificarla más que teniendo "experiencia" de ella en ciertas condiciones: moviéndonos por el "interior", sin depender de ningún objeto o imagen y sin tener intención directa, en un estado que, a semejanza de otros ligados a la función del aire o al perfume natural de una habitación, no son motivados por nada definible, ya que entre otras cosas el efecto de dejar desprovisto al lenguaje o al pensamiento de poder narrativo, limitándolo a escamotear tales estados a su atención, atrayendo su función hacia otras cosas, nos asegura "la experiencia" acertada de "lo interior".

Si intentásemos "experiencia" de dichos estados según la ley lógica del lenguaje, estos estados pueden permanecer en nosotros como si no existiesen, pero si chocamos contra tal ley, podemos, de pasada, detener la conciencia sobre uno de ellos y, haciendo callar en nosotros el discurso, detenernos en la sorpresa que nos proporciona: encerrarse entonces, apagar las luces, permanecer en ese silencio suspendido. Con un poco de suerte, advertir qué más favorece el retorno de tal estado, lo que aumenta su intensidad.

Localizar las dificultades es más sencillo: uno no llega nunca, por completo, a callarse del todo; buscando aprehender lo que subsiste al abrigo de "lo

innombrado", comenzamos a divagar, a enhebrar frases, quizá respecto a nuestro esfuerzo (e inmediatamente después sobre nuestro fracaso), en la impotencia de aprehender algo más. Una impotencia que debemos obstinarnos en poner a plena luz, en ridiculizar. Sólo después, quizá, llega el momento en que podemos reflexionar, dejar de callar -esta vez por un motivo, esta vez hacia el trasfondo- y, despreocupadamente, dejar perder su rumor.

* * *

Giorgio Colli expone junto al concepto de *Potencia Impulsiva* -(*Grandeza*: análogamente "grandeza de ánimo")-, la siguiente consideración: "Si se desencadena, se ve obstaculizada por otras potencias, ya que fuera existe siempre algo que se opone, y el campo de la mortalidad radica precisamente en este conflicto y este equilibrio: no obstante, si se repliega en sí misma, contenida y silenciosa, se hace invencible, ya que está fuera del choque y, por tanto, de la mortalidad."²³⁴

La *Potencia Impulsiva* separada del conflicto exterior, recogida en sí misma, se presenta como una potencia que no se consume en la lucha, no empañada ni perturbada por el contacto con otras cosas. Se despliega sola, sin dualidad, contempla la vida, la refleja en su totalidad, no es un único nudo de lucha.

²³⁴COLLI, Giorgio, "El problema de la Grandeza", en *El libro de nuestra crisis*, introd. E. Trias, trad. N. Aragay; Edi. Paidós. I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1991; pág.35.

La *Grandeza*, la *Potencia Impulsiva*, -para nosotros lo que podría ser "la fuerza que se desprende del interior humano"-, reconduce constantemente la idea de sujeto al interior del individuo, para posteriormente hacer salir a dicho sujeto, conformado de ese interior. No se trata, en contra de las apariencias, de una nueva fórmula de la teoría romántica sobre el genio o el héroe, según la cual, el fin de la vida debería ser precisamente la creación del genio, del héroe. Desde el punto de vista que intentamos transmitir la vida se presenta, más bien, como raíz de individualización, y los individuos sobresalientes -los llamados genios o héroes- son simplemente los casos macroscópicos, o más puros, de la estructura básica de la vida, los que mejor dan a conocer las cualidades extremas de esa misma vida, pero, independientemente de esto, en el plano de la vida existen elementos que por si solos pueden formar un tejido único y de gran valor con el resto de la estructura.

Sigue diciendo G. Colli que la elección de formas sensibles particulares, cuya característica principal es la "fijeza sensible", hace visible la *Grandeza* mediante la expresión filosófica, artística, científica y, en ciertos aspectos, también religiosa. Las diferencias entre las diversas esferas de expresión, se remiten a las distinciones de los talentos y habilidades individuales, y a los condicionamientos ambientales. La cultura tiene su origen en la *Grandeza*.²³⁵

* * *

²³⁵COLLI, Giorgio, "El problema de la *Grandeza*", en *El libro de nuestra crisis*, op. cit., págs.39-40. [Hay que advertir que el discurso de la *Grandeza* sirve, en el texto de G. Colli, de introducción a la comprensión de la obra de Nietzsche, ya que el autor es uno de los más destacados interpretes de su pensamiento].

Desde el más simple de los acercamientos a la idea de "interior", surge algo de él. Ernst Bloch opina que se manifiesta, en primer lugar, un "impulso", como "aspiración", como apetencia en algún sentido: "Si la aspiración *es sentida*, se hace "anhelo", el único estado sincero en todo hombre. El anhelo no es menos vago y general que el impulso, pero, al menos, está claramente dirigido hacia el exterior... Y si se encierra en sí mismo, entonces el anhelo se convierte en afán."²³⁶

En nuestro caso "la experiencia interior" o "del interior" a la que nos hemos referido, así como una voluntad creativa, "experimentadora" o "investigadora" puede ser considerada y extrae de ella misma un anhelo dirigido a algo, que después de aparecer como impulso cesa de moverse en todas direcciones para convertirse en una "búsqueda", en un movimiento hacia un objetivo. Se convierte en un determinado "impulso" según el objetivo al que se haya dirigido.

Por "impulso" puede entenderse algo parecido a "necesidad"²³⁷, los grados de intensidad de ambos se sitúan en el hecho de que cuando algo exterior hace que el impulso quede satisfecho, este se aminora, e incluso puede desaparecer transitoriamente; a diferencia del afán siempre insatisfecho. Por otro lado, el objetivo al que el impulso tiende puede no ser algo real, es decir, puede ser imaginado por el hombre. Esto último hace que el hombre no sólo pueda necesitar, sino también desear.

Cuando la necesidad o la apetencia se transforma en deseo, el individuo crea la representación del objetivo al que desea tender bajo la forma de un algo *mejor*. La exigencia del deseo aumenta cuando la representación de lo *mejor* pasa a ser

²³⁶BLOCH, Ernst y otros, *El futuro de la esperanza*, trad. L. Bittini y A. García; Edi. Sígueme, Salamanca, 1972; págs.29-31.

²³⁷"El impulso trata por doquiera de llenar con algo exterior un vacío, una carencia en la aspiración y en el anhelo, algo que falta." [BLOCH, Ernst, "*Nuda aspiración y nudo deseo, no satisfechos*", en *Antología. La conciencia anticipadora*, trad. P. Cifre Wibrow; Rev. *Suplementos Anthropos* N°41, Barcelona, 1991; pág.28].

la representación de lo *perfecto*.

El deseo no nace de representaciones, pero sí se constituye con ellas, aunque las supera. Las representaciones incitan al deseo en la misma medida en la que lo imaginado, presentido en ellas, promete una realización. De ahí la misteriosa capacidad que se desprende de las representaciones (hablamos desde el terreno del arte): "La mera representación se convierte así en un *ideal* que lleva la etiqueta: así debería ser." [...] "En el deseo no hay todavía nada de trabajo o actividad, mientras que todo querer es, en cambio, un querer hacer. Es posible desear que mañana haga buen tiempo, aunque no se mueva un dedo para lograrlo." [...] "Por eso subsiste el deseo también allí donde la voluntad no puede ya cambiar nada. También el pusilánime, el indeciso, el desilusionado, el abúlico tienen deseos, y deseos incluso muy intensos, sin que ello les mueva a hacer algo."²³⁸

"Querer", en cambio, parece, -en los textos de Bloch-, estar más cercano a un avanzar activo; el que quiere algo ha preferido ya, ha realizado una elección, sabe lo que quiere y la elección está ya asumida como riesgo; camina hacia el exterior y tiene que habérselas con las cosas dadas, reales.

Si se da un deseo sin un "querer concreto", es decir, como deseo imposible, existiría sólo en la fantasía; no puede haber, en cambio, ningún "querer" al que no preceda un deseo: "Los deseos no actúan, pero pintan y retienen con singular fidelidad lo que tendrían que hacerse." [...] "A veces los que sueñan llevan consigo la pobreza o la mediocridad como un ropaje provisional. El deseo no hace que el ropaje caiga, pero sí que el hombre se adapte menos fácilmente a él. La mera apetencia, e incluso los impulsos débiles se contentan con lo que tienen, pero el deseo imaginativo, que se inspira en lo *mejor*, en *ideales de perfección*,

²³⁸BLOCH, E., "Nuda aspiración y nudo deseo, no satisfechos", en *Antología. La conciencia anticipadora*, trad. P. Cifre Wibrow; Rev. *Suplementos Anthropos* N°41, Barcelona, 1991; pág.28.

tiende constantemente a más."²³⁹

El deseo se mantiene insatisfecho, es decir, valiosamente su capacidad hace que nada de lo dado le baste. El impulso, el querer algo, una cierta "voluntad", como aspiración determinada y constante vive siempre en el deseo. Por último, si el hombre se concentra en un solo afecto, éste se convierte en *pasión*.

El autor termina refiriéndose a estos términos bajo la denominación de *afectos*. El afecto del anhelo, y por tanto, del individuo -(el "afecto de espera más importante")-, según G. Colli es la esperanza: "Todos los afectos están referidos al horizonte del tiempo, porque todos son eminentemente intencionales, pero los afectos de la espera se abren plenamente a este horizonte." [...] "...los afectos de la espera implican un futuro auténtico, el todavía-no, lo que objetivamente no ha acontecido aún."²⁴⁰

#

²³⁹BLOCH, E., "Nuda aspiración y nudo deseo, no satisfechos", en *Antología. La conciencia anticipadora*, op. cit., pág.28.

²⁴⁰"La esperanza... es el más humano de todos los movimientos del ánimo y sólo accesible a los hombres, y está, a la vez, referido al más amplio y al más lúcido de los horizontes. La esperanza se corresponde a aquel apetito en el ánimo que el sujeto no sólo posee, sino en el que él consiste esencialmente, como ser insatisfecho." [BLOCH, Ernst, *El principio esperanza*, t.I, trad. F. González Vicen; Edi. Aguilar, Madrid, 1977; págs.56].

Bibliografía

- BATAILLE, G., *La experiencia interior*, trad. F. Savater; Edi. Taurus, Madrid, 1989.
- BAUDRILLARD, J., *Cultura y Simulacro*, trad. A. Vicens; P. Rovira; Edi. Kairós, Barcelona, 1993.
- BEUYS, J., *Eurásia* (Catálogo); Fundación J. Miró, Carl Haenlein; Barcelona 27 de Septiembre; 18 Noviembre, 1990.
- BLOCH, E., *Antología. La conciencia anticipadora*, trad. P. Cifre Wibrow; Rev. *Suplementos Anthropos* N°41, Barcelona, 1991.
- *El principio esperanza*, t.I, trad. F. González Vicens; Edi. Aguilar, Madrid, 1977.
- BLOCH, E. y otros, *El futuro de la esperanza*, trad. L. Bittini; A. García; Edi. Sígueme, Salamanca, 1972.
- COLLI, G., *El libro de nuestra crisis*, introd. E. Trias, trad. N. Aragay; Edi. Paidós. I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1991.
- DEBORD, G., *Comentarios sobre la Sociedad del Espectáculo*, trad. C. López; J. R. Capella; Edi. Anagrama, Barcelona, 1990.
- HORKHEIMER, M.; ADORNO, Th. W., *Diléctica del ilusionismo*; Edi. Sur, Buenos Aires, 1971.

LYOTARD, J.-F., *La condición postmoderna*, trad. M. Antolín Rato; Edi. Cátedra. Teorema, Madrid, 1989.

- *A partir de Marx y Freud*; Edi. Fundamentos, Madrid, 1975.

- *Pensar el presente*, Coord. F. Jarauta; Cuadernos del Cículo. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1992.

STEINER, G., *Lenguaje y Silencio. Ensayos sobre la Literatura, el Lenguaje y lo inhumano*, trad. M. Ultorio; Edi. Gedisa, Barcelona, 1990.

VALÉRY, P., *Monsieur Teste*, trad. S. Elizondo; Edi. Montesinos, Barcelona, 1986.

#

"Si el arte fuera tan sólo una prolongación de la vida ¿valdría la pena sacrificar algo por él?".²⁴¹ El narrador de la *Recherche...*, desvela de esta forma implacable la frontera entre las tareas nobles del arte y de la ciencia y aquellas actividades que apuntan, en el mejor de los casos, a la subsistencia y al ornato de la vida; en el caso peor, a ese correlato del trabajo alienado y embrutecedor que es el ocio (objeto de frívola apología de libertad).

Si de lo fundamental humano se habla, es una falsa ilusión el estimar que lo biológico tiene su existencia "separada de la lucidez y el despliegue de las potencialidades del espíritu, de tal manera que la vida se erige en valor compatible con el sacrificio de la razón y el juicio. Toda subordinación de aquello en lo que éstos se reflejan supone, de hecho, una mutilación de la dimensión global... *pues no puede en ningún caso darse un ser humano que simplemente se limite a subsistir.*"²⁴²

La imaginación, que no debe reconocer límite alguno, a lo largo de la vida deja de ejercerse, sino es dentro de los límites fijados por las leyes de un utilitarismo convencional; nos abandonamos a un destino iluminado por el débil contraluz de una gastada linterna racional.

Se dice que se concibe el pensamiento de forma derrotista cuando se le niega cierta influencia, intervención. Se trata de formular una exigencia al pensamiento en la que debe renunciarse, como es obvio, a una idea que hace que un Leonardo desprovisto de brazos pinte de todos modos: "La idea de que al hombre maniatado dentro de un pozo junto a los gusanos nada podría impedirle pensar, cuando menos, lo que quisiera, podrá servir de consuelo a quienes vean un

²⁴¹PROUST, Marcel, "El tiempo recobrado", en *En busca del tiempo perdido*, vol. 7, trad. C. Bergés; Edi. Alianza Editorial, Madrid, 1988; pág.261.

²⁴²GÓMEZ PIN, Victor, "El presente... alienado", en *Pensar el Presente*, Coord. F. Jarauta; Cuadernos del Círculo. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1992; pág.109 y ss.

destino inmodificable en el hecho de estar encadenado."²⁴³ El hombre maniatado por una realidad establecida sólo piensa libremente cuando se libera de aquello impuesto ciegamente por dicha realidad, cuando hace depender de sí a la realidad, cuando su pensamiento la modifica.

Si bien las palabras de la cita anterior conllevan a un análisis político, nos sirven para reconocer que el pensamiento debe "servir para algo" como primer peldaño de una intención de conocimiento y transformación. El pensamiento interviene en el pensamiento: Voltaire habla de la necesidad de emplear la calidad formal de las ideas como lucha en medio de un entorno hostil.²⁴⁴

#

²⁴³BRECHT, Bertolt, *Escritos políticos*, trad. L. Mames; Edi. Tiempo Nuevo, Venezuela, 1970; págs.73-74.

²⁴⁴VOLTAIRE, F. M., *Tratado de la tolerancia*, trad. C. Chies; Edi. Crítica. Grupo editorial Grijalbo, Barcelona, 1984; pág.70 y ss.

METAMORFOSIS DEL PENSAMIENTO NEGATIVO

Es necesario que precisamente el hombre derrotado pruebe de nuevo con el mundo real. Que un insatisfactorio futuro no caiga sobre sus hombros como inevitable destino, sino que sea el hombre el que "caiga" sobre el futuro. Este tipo de decisiones no pueden revestir la forma más corriente de las actitudes artísticas del pasado: una actitud contemplativa. El saber contemplativo sólo puede desarrollarse frente a las cosas concluidas. El saber necesario para una decisión activa, *interviniente*, reviste más bien una forma que acompañe en sus evoluciones la marcha del proceso histórico, del propio progreso, la marcha de lo humanamente digno en el progreso: precisamente porque este saber no es tan sólo contemplativo, apela al sujeto de la producción consciente. Por estar lejos de toda actitud quietista, tampoco comparte una relación directa con las tendencias más destacadas del momento histórico, no rinde pleitesía a ese optimismo trivial y automático del progreso, que hoy todavía nos inunda.

La idea del progreso, sin una mediación crítica, disfraza el futuro de pasado, porque lo hace aparecer como algo terminado en sí desde hace ya largo tiempo. Ante la concepción del futuro anunciado por la evolución tecnológica, socialmente aceptada y fijada de antemano como consecuencia de una lógica férrea detentada por la Historia, el sujeto se cruza de brazos igual que antaño, cuando juntaba las manos ante las decisiones de Dios.

* * *

* *Un pensamiento interviniente* *

Por nuestra parte hemos estado analizando algunas ideas al respecto. Primero: la que sugiere que después de un tiempo en que el arte se había olvidado, con un desprecio intencionado, del mundo, surgió la necesidad de transformarlo, entrando en una época en que el arte se ocupa, comprometidamente, de lo social, guiado por la activación del objetivo programático de disolver arte en vida inspirado por las vanguardias. En segundo lugar: hemos propuesto que a partir del resultado de ese objetivo, parece conveniente adoptar una variación del mismo; es decir, distinguir o separar el arte de la vida y, a través de esa separación, o incluso de la inversión del continente y el contenido, conseguir la cualificación desde el arte de la vida, de esa idea de vida que la situación presente a establecido; conseguir su intensificación.

Tercera y consiguiente: que más que en un arte orientado a olvidar los errores, a esquivar las consecuencias, nos encontramos ante la decisión de mostrarlos. Formuladas sin ingredientes estéticos o creativos las formas de la vida y su experiencia son insuficientes.

Sin embargo plantearse obras clarificadoras que simplemente divulguen esta situación, no basta. Habría que reconocer y advertir que el programa de las vanguardias históricas de unir el arte y la vida se cumple perversamente: como *design, diseño social* que afecta a las escalas más profundas. Oír hablar de "escena artística" o "escena social" debería situar a los artistas que no "protagonizan" el espectáculo en esa situación de angustia, en la cual se está mejor preparado para afrontar las agresiones externas, y si ante algo nos encontramos ahora, creemos, es ante una creciente exacerbación de agresiones externas contra las formas de pensamiento y existencia por las que algunos artistas ponen, -directa o indirectamente-, en cuestión la escenificación general de la vida social y, por consiguiente, la existencia privada como sucedáneo de la primera.

Algunos aspectos que creemos debieran ser fundamentalmente restablecidos, son también: una ligazón íntima, correcta, de la obra con la vida sin que ninguno de los dos ámbitos pierda su valor o especificidad, alejada de las evidencias, de las propuestas clasificadoras, de toda forma de sugerencia a una "única verdad", alejados de intentar con "la obra" educar a nadie y, en todos estos sentido altamente "revolucionaria", es decir, transformadora, creadora.

Quizá, para ello, habría que incluir como categorías estéticas lo social, lo político o lo económico. Pero, en cualquier caso, no deja de parecernos un poco triste, que todos estos aspectos conduzcan a juzgar a la obra de arte, a la actividad creativa, por su capacidad para cambiar únicamente estos aspectos de la realidad. Esto sería rebajar mucho lo que es el arte. Si nos estamos refiriendo a una capacidad de intervención y de cambio, dicha capacidad abarca la posibilidad de crear ciertos espacios que abran el conocimiento del "otro", donde "los demás" puedan "abrir" su conocimiento de las cosas.

El "no" frente al mal existente, el "sí" a la situación mejor imaginada, se pueden convertir para el que padece en "interés revolucionario."²⁴⁵ Sin embargo, para todo tipo de decisión fundamental en nuestra conducta y en nuestra voluntad de intervención, el optimismo automático no es menos ponzoñoso que el pesimismo absolutizado, porque si el último sirve abiertamente a la reacción descarada, llamando a las cosas por su verdadero nombre, aumenta una sensación descorazonadora; asimismo, un optimismo automático ayuda a la reacción solapada, contribuyendo a una reacción en la que se cierran los ojos con tolerancia y pasividad. Evidentemente la organización actual del trabajo supone

²⁴⁵Dice Marx: "Concebimos el trabajo bajo una forma en la cual pertenece exclusivamente al hombre. Una araña ejecuta operaciones que se asemejan a las del tejedor, y una abeja avergonzaría, por la construcción de las celdillas de su panal, a más de un maestro albañil. Pero lo que distingue ventajosamente al peor maestro albañil de la mejor abeja es que el primero ha construido la celdilla en su cabeza antes de construirla en la cera. Al final del proceso de trabajo brota un resultado que antes de comenzar aquel existía ya en la mente del obrero, es decir, idealmente. El obrero no sólo efectúa un cambio de forma de lo real, sino que, al mismo tiempo, realiza en lo natural su propio objetivo, objetivo que él sabe que determina, como una ley, el modo y manera de su actuar, y al cual debe subordinar su voluntad." [MARX, C., *El Capital. Crítica de la economía política*, vol.I, sec. 3ª, cap. V, trad. W. Roces; Edí. F.C.E., México, 1986].

una considerable merma de las aspiraciones humanas. Los intereses o necesidades de cambio son encauzados en dicho sistema organizativo hacia la idea de que "falta o se ha perdido algo", prometen remediarla, son reducidos a sueños de una vida mejor. Entre los sueños se dan, como es sabido, aspiraciones inferiores, inconstantes, turbias, escapistas, que han sido aprovechadas y se han enlazado con intenciones de afirmación y apoyo de las situaciones negativas existentes mediante, por ejemplo, los consuelos basados en un más allá (o en un "simple" aumento de sueldo).

Un pensamiento meramente contemplativo no presenta consecuencias aparentes o directas en el entorno sobre el que incide, no parece que se halle en condiciones de resolver positivamente las ingentes contradicciones que se presenten en el medio, pero es innegable que puede ser un valioso primer paso, pues si se lo propone puede reflejarlas impudicamente, descarnadamente en lo que contengan de significativas.

También podemos encontrarnos con situaciones, en épocas históricas determinadas, que avalan de forma radical esta idea del pensamiento como conducta intencionada, en este caso no de forma elogiosa, sino como algo eventualmente criminal, respondiéndose contra su potencia con las correspondientes medidas coercitivas. Aún así, también en este caso, el pensamiento que apuntó "verdades" válidas, tiene el mismo efecto que si se hubiesen dicho en cualquier otro momento y puede servirnos como referencia.

La conducta del que piensa puede contener ciertas finalidades: estar orientado hacia la construcción de la propia persona ("pensamiento instructivo"); pensamiento profesional e investigador ("pensamiento técnico"); pensamiento comunicador responsable y solidario ("pensamiento social y político"). La escisión entre estas tres finalidades hace imposible una conformación global del individuo, es el caso del individuo de la sociedad capitalista altamente evolucionada: "El pensamiento técnico lleva al pensador fuera de la comunidad de los hombres, lo convierte en el enemigo objetivo de éstos, lo aísla (en cuanto especialista que sólo puede llevar a cabo su *parte* del trabajo), de modo que

resulta fácil abusar de él o avasallarlos. Puesto que tampoco se le concede influencia alguna sobre los acontecimientos, el pensamiento político, -el del hombre de la calle-, permanece infantil y abstracto. -(El hombre de Bacon: como carácter, como hombre profesional, como súbdito."²⁴⁶)

Un pensamiento como *conducta interviniente* -(definición de Bertolt Brecht²⁴⁷-), con perspectivas creadoras e influyentes, en general, sólo puede tener cierta repercusión, al menos para la propia persona, cuando se halla alerta de sí mismo y de la conducta del mundo circundante, de los demás, pudiendo desde aquí plantear cambios válidos en las formas, sino de pensar, al menos de percibir...

Cuando reflexionamos sobre tales afirmaciones no estamos seguros de estar frente a hipótesis o sueños, debido a la fuerza con la que lo real se impone frente al deseo o lo imaginario. Frente a las hipótesis, las intuiciones o los deseos de transformación, representación creativa e imágenes simbólicas sólo existe lo real, su presencia como ultimátum. La *intervención* del pensamiento en el mundo requiere un alto precio en sacrificio. "Hoy, para sobrevivir, la ilusión ya no cuenta, hay que aproximarse a la nulidad de lo real."²⁴⁸

Aún así, lo que debe ser coordinado en un pensamiento que incluya las decisiones activas es "el correlato en la posibilidad real, entendido utópica-concretamente: entendido como un correlato en el que de ninguna manera todos los días son noches, pero en el que tampoco -en el sentido del optimismo no-utópico- todas las noches son ya días. La actitud ante este algo no-decandido, pero decidible por el trabajo y la acción mediata (creación, productividad, espontaneidad de la conciencia), se llama optimismo militante." [...] "porque si

²⁴⁶BRECHT, Bertolt, *Escritos políticos*, op. cit., pág.81.

²⁴⁷Ibíd., pág.81-82.

²⁴⁸BAUDRILLARD, J., *Las estrategias fatales*, (1ª ed. 1983, París), trad. J. Jordá; Ed. Anagrama/Colección Argumentos, Barcelona, 1991; pág.195.

el factor subjetivo queda aislado, se convierte simplemente en un factor del golpismo, no de la revolución; del espejismo, no de la obra."²⁴⁹

* * *

Las sombras paralizantes de pensamientos negativos se proyectan sobre el arte; para Baudrillard: la diferencia está entre una forma banal de teoría y una teorización fatalista.²⁵⁰ En la primera el sujeto se cree cada vez con más poder y penetración en la impermeabilidad del objeto, mientras que en la segunda actitud el objeto siempre se supone y se concibe más cínico, más genial, más inalcanzable que el sujeto. El objeto supera el entendimiento del sujeto, no puede ser ya tratado ni como doble, espejo, reflejo o representación del sujeto.

El reconocimiento del entorno plagado con la presencia de los objetos y de sus reglas de juego impenetrables, -reglas de constitución y reafirmación de los objetos sin consideración alguna para con el sujeto-, ha provocado paulatinamente una relación de trato, necesariamente estratégico, en el que se trasvasan e intercambian constantemente, -entre "ellos" y el artista-, "actitudes", "posicionamientos" provocados por el tipo de presencia de dichos objetos y por las características que un pensamiento en la defensa y ataque, en el acercamiento artístico, a la soberana existencia del objeto, no ha tenido más remedio que ir adoptando.

²⁴⁹BLOCH, Ernst, *El principio esperanza*, t.I, trad. F. González Vicen; Edi. Aguilar, Madrid, 1977; págs.191.

²⁵⁰Cfr., BAUDRILLARD, J., *Las estrategias fatales*, op. cit.; pág.196.

Alcanzamos a ver que un cierto destino de la estética y de la cultura moderna pueden estar íntimamente ligados. Y tal vez, la estética, como una forma radical de experiencia comprometida con el devenir temporal, abra al arte nuevos espacios vírgenes, resistentes y no roturados por los medios de masas y por las imágenes de la estetización social, más allá de lo instantáneo.

El que traspone los límites de lo dado no tiene por qué quedar referido a una galería y a un esfuerzo subterráneo, por debajo de los niveles de la plasmación tangible de la conciencia actual; no tiene, tampoco, por qué quedarse referido al mundo cotidiano conocido como única salida, ya que lo cotidiano puede ser, asimismo, un límite a traspasar. Como movimiento que abre los cauces de lo infinito, esa ampliación activa del yo que intentamos circunscribir puede representar o mostrar la posibilidad de algo que no ha existido, de algo de lo que no se ha sido consciente en el pasado, un ir hacia lo realmente *Nuevo*, -(o, por el contrario la reafirmación de algo "eterno")-.

#

Bibliografía

BAUDRILLARD, J., *Las estrategias fatales*, trad. J. Jordá; Edi. Anagrama/Colección Argumentos, Barcelona, 1991.

BRECHT, B., *Escritos políticos*, trad. L. Mames; Edi. Tiempo Nuevo, Venezuela, 1970.

BLOCH, E., *El principio esperanza*, trad. F. González Vicen; Edi. Aguilar, Madrid, 1977.

GOMEZ PIN, V., "El presente... alienado", en *Pensar el Presente*, Coord. F. Jarauta, Cuadernos del Círculo; Edi. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1992.

MARX, C., *El Capital. Crítica de la economía política*, vol.I, sec. 3ª, cap. V, trad. W. Roces; Edi. F.C.E., México, 1986.

PROUST, M., *En busca del tiempo perdido*, vol. 7, trad. C. Bergés; Edi. Alianza Editorial, Madrid, 1988.

VOLTAIRE, F. M., *Tratado de la tolerancia*, trad. C. Chies; Edi. Crítica. Grupo editorial Grijalbo, Barcelona, 1984.

ABRIR SEGUNDA PARTE

