

ARTE, VISUALIDAD E HISTORIA

Pablo Oyarzún



Editorial

La Blanca Montaña

MAGISTER EN ARTES VISUALES
FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE

El arte moderno se caracteriza por una voluntad elemental y material de explorar las posibilidades que él mismo tiene de producirse como arte. Esto da, para él, la extraña doble determinación de guardar una fuerte complicidad con la teoría y, a la vez de gestarse siempre más allá de esta complicidad, envolviéndola, en una pura práctica de los elementos. En los escritos disímiles que siguen se quiere retener esta ambivalencia a través de textos que revisten el estilo de manifiestos o declaraciones programáticas, pensadas en ese más allá práctico, y textos que contienen la discusión teórica de algunos aspectos que proponen los primeros.

EL ESPACIO UMBRAL DE PREFORMA

La hoja en blanco es el espacio del caos. Un caos virtual, un orden latente. La punta que baja, roza la albura y la hiende. Se desplaza con mayor o menor sabiduría, agilidad. Pero su roce —en un punto— ha transformado el caos en el orden, ha confirmado la posibilidad del orden, negando un desorden absoluto. Por ese mismo medio establece la virtualidad del caos, su condición espacial. A su vez, el surgimiento, para la mirada, del espacio, es un hecho del tiempo. ¿Es, aquí, el tiempo el origen del espacio? No. Sólo lo descubre como una previedad infinita, pero también ilusoria. El tiempo demuestra que el espacio lo precede, pero esta demostración sólo acontece en el tiempo. El espacio gana su integridad en un umbral absoluto.

Una línea se mueve, juguetea. Esa línea es la bisagra de campos complementarios. Dejada en su soltura, no es nada más que eso, y así no hay adentro ni hay afueras,

no se alcanza jamás la determinación formal. Eso es la preforma. La preforma, o el estado de inminencia de la forma, es la vigencia doble de los campos complementarios. La línea no es definida, salvo en la infinitud de su constitución: imaginaria, como dinámica de los puntos. Pensar, a lo mejor, en unos hilos ligeramente agitados en el aire. Se esperará que de pronto rocen sus puntas y, a lo largo de su variable, quede murmurada una figura, una forma. Y se disuelve al instante inmediato. Esta secuencia temporal se vierte en el espacio de la hoja sin perder su estructura de tiempo. Eso es el espacio de preforma: la conservación espacial de un hecho en el tiempo, de un tiempo propicio. Para eso el espacio es forzosamente reformulado en esa duplicidad complementaria por la línea suelta. El aspecto complementario del espacio —principio de su infinita divisibilidad— es, al mismo tiempo, su índole reversible. De ahí, las paradojas con el tiempo, la apariencia de volumen y, más, la provocación de una multitud de dimensiones. Estas no se atienen a una norma homogénea de despliegue, pero tampoco se borran entre sí a través del dramatismo de la contradicción. Coexisten para dejar de existir en la afirmación de la completa espacialidad. El estado de preforma es una doble afirmación, un sí con un sí al lado, bidimensionalidad en la unidimensionalidad (suscitado por la línea), cinta de Moebius dibujada.

Pues tal es la esencia de la cinta de Moebius: inoperancia de la negación, un puro sí; no por doble negación, no por dialéctica: por inocencia.

ESTEREOTIPOS: EN TRÁNSITO HACIA LA FORMA

Pero, ¿el estereotipo? Aquí existe tal vez una historia, un cuento bastante viejo que ha venido articulando sus frases a lo largo de muchos momentos. El cuento es un

desarrollo y un tránsito. A través de él se pasa de una dimensión a otra, se gana en condiciones de estructura. En su soltura y movimiento, en la certeza de su inexistencia y su carácter imaginario de pura apertura, la línea se narra a sí misma la historia de su constitución, y destaca ésta o la otra anécdota, la inventa, sueña su epopeya en hitos heroicos. Estereotipos: son reposos en el camino, pausas de una narración en silencio, en blanco y en negro. Entonces, se le permite a ciertas complementariedades, desgajadas incidentalmente de su impulso inicial —a ambos lados de la línea—, fijarse de manera definitiva en una forma o en un esbozo de forma y perder esa índole primaria de preforma. Es, por eso, hijo de una decisión que discrimina entre virtualidades. Todas éstas, iniciales, son tomadas en consideración por la línea —las afirma—, pero, a la vez, en la escenificación de su despliegue, para hacerse existente, y son sometidas a un propósito selectivo que opera por puro juego, en medio del gusto por la propia gestación. El estereotipo es etapa, sedimento, y por eso, pérdida de la polivalencia primitiva a costa de ganancia en la visibilidad del fenómeno. (No se hace tan fugaz, tan huidizo como al comienzo, pero por eso mismo se esconde.) El estereotipo, condensación de la preforma, es espacio-tiempo concentrado en un tópico sorpresivo, en un lugar extemporáneo. Siempre queda fuera del tiempo, como un tiempo que se hubiera disfrazado tan enteramente en el espacio que ya no pudiera conocerse más, por desentenderse del proceso afirmativo de la línea, para que ésta se asegure a sí misma como un verdadero acontecimiento sobre el blanco del espacio. Así, el estereotipo es una vuelta del espacio sobre sí mismo que se desliga del tiempo en que él se experimenta como espacio. Es una condensación acaecida en el vacío blanco primordial que ha sido afirmado, no negado, por las pri-

meras incisiones, un endurecimiento de determinadas zonas que, por asignarles un destino manifiesto, pone nombre, posibilidad de nombre (gráfico, artístico) a la preforma silenciosa. El estereotipo —aisladamente, una forma, aunque insuficiente por murmurada (de ahí su obligación de repetirse, siempre sólo recurso)— es la vestidura de la preforma.

LA ZONA UMBRAL, POSIBILIDAD DEL ARTE

El arte moderno se ha colocado —en esto consiste su modernidad— en una región umbrátil, una zona limítrofe, o bien una pura línea que separa espacios de producción posible. Esta región intermediaria no había sido abordada de manera explícita en ningún otro momento de la historia del arte; al contrario, la nueva instalación trae consigo un cuestionamiento del arte en su historia, un enfrentamiento con el despliegue histórico del arte.

Por eso, cuando se busca una identificación de la naturaleza de esta producción, falla el enfoque historiográfico como criterio para comprenderla. No es fructífero acudir a un esquema histórico, sea que éste se entienda como una simple descripción cronológica más o menos organizada, o se conciba como el despliegue coherente de un principio que todo lo abarca y preside.

Contra todo lo que pueda señalar la elaboración teórica de preceptos que tan ampliamente ha realizado el arte moderno, lo decisivo no es él la implantación de unos principios o de unas tesis básicas de creación, sino el gesto iniciatorio o la serie de gestos de los que dependen aquellas tesis, aquellos principios. El gesto es, a decir verdad, la categoría más esencial para una comprensión e interpretación del problema artístico moderno. Designa el movimiento preteórico —la ejecución misma, piénsese en algo así como una obra de arte

programática— en que se diseña con fatalidad el ámbito de posible producción que no puede ser traspasado por el trabajo derivado de ese gesto, a no mediar una mutación fundamental —otro gesto— que reorganiza enteramente a los elementos implicados o provocados y pone al arte en una instancia del todo nueva, que es, a su vez, la supresión del anterior estado.

El gesto decisivo en que se compromete el arte moderno es de una extrema simpleza. No es nada más que la experiencia del blanco, de la ausencia de toda producción, como experiencia del espacio blanco de producción virtual. Este gesto destaca así el problema de la producción artística y eso suscita, ahora ya en un plano teórico, el tema central de la dilucidación de una lógica artística, de una cierta lógica, de la lógica del arte que le confiere su especificidad y originalidad. Se analizan los caminos por los que viene a consumarse el arte, la forma. Se investigan, a través de la práctica y la teoría artísticas, las condiciones bajo las cuales se hace posible y se gesta la producción. Por este ademán esencial, entonces, accede el arte a una zona neutra, fronteriza, a un "grado cero" que, como tal, funda la posibilidad de la creación, de la forma artística.

Esa zona no tiene un nombre único para toda esta investigación moderna, no tiene una delimitación unívoca, sino que se presta a continuas redefiniciones y reinterpretaciones. Sencillamente porque está más allá de todas las delimitaciones eventuales, porque ella misma abre la posibilidad de delimitación y determinación. Sólo se puede buscar en ella lo que se encuentra: una inexistencia, una virtualidad pasmosa. Espacio, por lo tanto.

EL ARTISTA EN EL ESPACIO, NÚMERO DEL AZAR

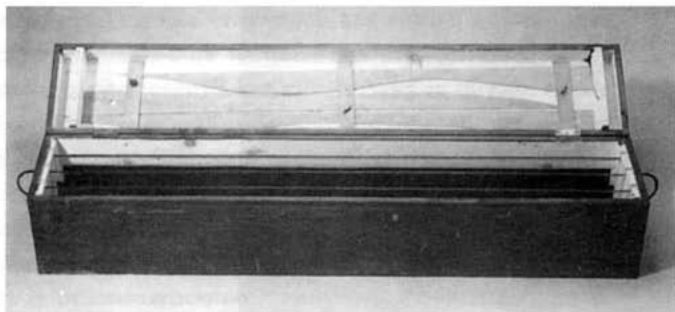
¿Quién negra el blanco del espacio?

El espacio es continua desidentidad. El espacio es desidentidad: nunca se iguala a sí mismo, nunca se encuentra; se persigue. En la desidentidad, el espacio se hace continuamente espacio. Desidéntico para sí mismo, el espacio no se recoge jamás en un sólo espacio. Hay sólo la pluralidad de los espacios: espacio plural. Sin embargo continuo, existe en el espacio la posibilidad de recorrerse, como espacio, en su multiplicidad. Continuidad no idéntica, es decir, virtualidad de lo continuo. El espacio desconoce lo uno aislado, y aún en su continuidad no anula su índole plural. Si el espacio continuo es un total, el total de lo múltiple no es jamás un todo acabado, sino siempre en continua formación. Espacio es espacialización, hacerse espacio el espacio. En lo continuo sigue desidéntico. La desidentidad del espacio es, como germen del espacio mismo, la diferencia que establece la repartición del espacio y la participación de los espacios. Desidentidad es el elemento diferencial que moviliza al espacio, que lo hace espaciarse. Desidentidad es la posibilidad del negro sobre el blanco, del blanco junto al negro, como complementos mutuamente afirmativos y, así lo que permite el gesto primitivo de la línea. En la línea se hace ver la continuidad del espacio; la travesía de la línea es una espacialización del espacio; pero la línea sólo actualiza una de las articulaciones posibles entre espacios plurales. Y así otra vez: jamás, en ninguna parte, en ningún Espacio vienen a depositarse todos los espacios como si ése fuera su lugar de origen y pertenencia. El espacio no tiene orígenes ni centros: sólo reparticiones.

El artista va en busca de la situación elemental: el espacio. Busca las condiciones de sus actos productivos en esta situación elemental; abandona, por ejemplo, la variedad actual de los matices, abandona toda variedad por derivación. Remonta la corriente hacia las fuentes

presumibles. Pero va también más allá de la realidad del negro y del blanco. Los coge en su verdad, en el filo o límite en que se gestan. Accede a lo puro neutro. Neutro es el lapso de blanco y de negro. Neutro es un lapso, una frontera, un umbral. Absoluto intervalo en que se condensa, como para descargarse de inmediato, toda fuerza o potencialidad expresada en negros y blancos. Absoluto intervalo, lapso, lapso transparente: este puro imaginario de la constitución de la línea: lo neutro. Neutro es el lapso más allá de la primera apariencia de unidad y unitariedad provocada por la línea que, para constituirse como línea, disfraza la entera pluralidad en que se apoya y construye. Neutro es, pues, el cero. Cero reparte dominios a diestra y siniestra: campos complementarios. Cero es virtualidad, cero es blanco y es negro. Es esta virtualidad, este momento más allá del momento (de la línea), inminencia que muestra la desidentidad continua del espacio, su continuidad desidéntica, y que por eso vuelve relativas todas las medidas del espacio. No hay unidades fundamentales para medir el espacio, no hay metro, sólo hay una pluralidad de las medidas. Por eso, espacio es número inmedible.¹ El número inmedible es el cero. Más allá del uno, que no conviene al espacio, pero que puede, sólo él, proporcionar un cálculo y un número estables,

1 Hay, como una ilustración de este aserto que, a un tiempo, es el aserto mismo, ese notable gesto de los tres metros de Duchamp. Duchamp midió e igualó tres hilos en el metro universal del Archivo de Pesas y Medidas de París, para luego dejarlos caer, al azar, sobre unas placas de madera que enseguida aserró siguiendo la línea caprichosa señalada por cada uno de los hilos. De aquí surgieron, entonces, tres nuevos "metros", tres nuevas medidas universales, que piden o implican sus tres nuevos universos y que exigen para sí la reformulación del espacio: no ya el espacio medible y asegurado por una instancia única y universal, sino el espacio del azar, provocado por esas medidas imposibles.



Marcel Duchamp, *Trois Stoppages étalons*

más allá del uno, la pluralidad de por lo menos dos: más acá, el cero. Cero: el cálculo de lo incalculable.

En medio de esta pasión matematizante del espacio, el artista accede al cero. Pero esto significa, a un tiempo, que el artista pierde sus caracteres previos y se hace imagen de su propia búsqueda y conquista. El artista se hace cero, desapareciendo. Se volatiliza, en cierto modo, en ese momento más allá del momento, en la inminencia que pasa a condensarse en la punta, el espacio y la línea. En el cero, desaparecer. El artista es ahora un cero. El artista-cero desaparece como instancia, magnitud, existencia. Es sólo intensidad, densidad vibrante: en el primitivo gesto de la línea. El artista-cero es el umbral en que se gesta la línea, se espacializa el espacio. Se ha puesto en el estado de negrar el espacio.

¿Quién negra el blanco del espacio? Nadie. "Nadie es mi nombre". Nombre, número.

EL GESTO: MARGEN DE VIRTUALIDAD PRODUCTIVA

El primer gesto del artista moderno abre una dimensión, una zona; dimensión que se estructura, en general, como sistema de posibilidades productivas, de producciones virtuales. Ese gesto abre posibilidades como abre

un haz, finito en sus elementos, pero infinito en sus combinaciones. Sin embargo, lo rigurosamente moderno que tiene este gesto, lo que define al arte que lo hace como un arte nuevo, en último término revolucionario, es, por decirlo así, la completa neutralidad en que el gesto se realiza: es apertura, simplemente, facilitación de la infinita combinabilidad de los elementos finitos posibilitados; es decir la neutralización de estas combinaciones virtuales —como momentos productivos— en el campo en que se efectúan. El gesto del arte moderno es la apertura del campo de posible producción, que todavía no decide sobre la figura de esta apertura, sino que la mantiene y sostiene como apertura y como campo, como espacio.

Espacio previo a las delimitaciones y determinaciones, a las localizaciones estructuradas, espacio que posibilita, en cambio, el proceso de la delimitación y de la asignación o distribución de lugares y regiones, de configuraciones localizadas, su condición es, pues la pura virtualidad y, por eso, también, la polivalencia. La zona a la que pertenece, a través del gesto primario, el arte moderno tiene, entonces, una naturaleza en cierto modo caleidoscópica y huidiza a las determinaciones; y a esta naturaleza no pertenece sólo la organización simultánea de los elementos, sino también su movilización combinatoria, provocadora de nuevas figuraciones. Cualquiera de los amagos de determinación, en su deseo de recoger y agotar homogéneamente el "fondo" nativo de este arte —que no es otra cosa que la superficie en que se despliega—, sólo retiene de él la totalidad instantánea o bien su dinámica productiva, pero nunca ambas a la vez. Existe algo parecido a un principio de indeterminación en el arte moderno, y que prueba su efectividad en el hecho de que un gran número de teorías desarro-

lladas por los artistas en este siglo, a propósito del trabajo y la búsqueda individual y del empeño común en que cada uno se ve comprometido, han incurrido en el equívoco de tomar esa configuración momentánea del todo por el todo del movimiento configurativo. Esta insuficiencia teórica tiene que ver, por supuesto, con la dependencia a menudo no cuestionada de estas tesis con respecto a principios de creación y de interpretación que la propia labor contemporánea ha declarado en desuso.² Pero hay algo todavía más decisivo, y es que toda elaboración teórica como toda construcción preceptiva tiene, en relación al gesto, una posición derivada; el gesto precede a la teoría, en la medida en que le entrega una dimensión en qué pensar, donde pensar; le da, por decirlo así, los motivos para su elaboración; le asigna un campo de sentido donde desarrollarse. Pero la teoría, el trabajo legislativo y exegético, no puede expresar hasta sus últimos residuos la elementalidad que el gesto propone. La teoría sin duda, expresa o traduce momentos inherentes a esta elementalidad; pero su nivel es otro: hay una cierta inconmensurabilidad entre gesto y teoría que, a su vez, asegura para el gesto una excedencia ante la teoría. No, ciertamente, una excedencia de reserva —como si fuese un fondo del que continuamente son liberadas notas nuevas a través de la labor teórica—, sino una excedencia de heterogeneidad. La teoría es

2 Se puede probar, para el caso de la doctrina más elaborada y más importante de que dispone el arte moderno —que tal vez sea la más extraordinaria doctrina del arte desarrollada por un artista—, la de Klee, cómo ella se ve enredada, a lo largo de numerosas instancias de su discurso (sobre todo las que tienen que ver con la noción de la naturaleza), en supuestos de innegable procedencia romántico-idealista. Sería fructífera, a este efecto, una confrontación de los principales textos de Klee con el escrito de Schelling sobre la relación entre las artes figurativas y la naturaleza.

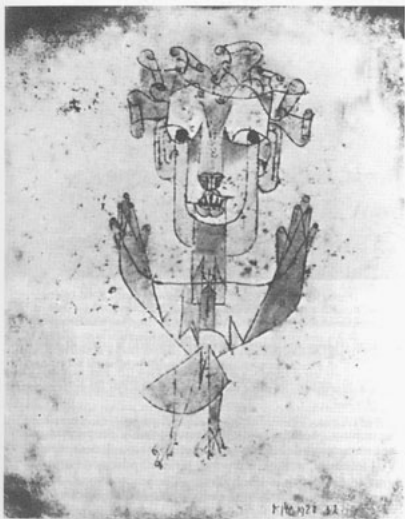
heterogénea con relación al gesto, aunque guarde con éste vínculos de "expresión". El gesto queda definido por esa excedencia, donde se deposita el margen que hace posible al arte como productividad no sujeta a una legalidad previa y que tampoco permite ser acabadamente recogida en proporciones interpretativas. Este margen es de la mayor importancia pues no sólo establece la distancia mutua del gesto y de la teoría, su diferencia de nivel, sino también la distancia en que el arte se produce a partir del gesto. La característica del arte moderno es el despliegue del margen como margen, es decir, en su pura y definitiva condición espacial. Distancia es condición de espacio; planteado desde el punto de vista de la relación del artista con su obra, cabe decir que a la superficie —el papel o la tela, si se quiere— se llega siempre bajo la condición de una cierta distancia, y que esta condición es puesta por la propia superficie. Existe una separación que al mismo tiempo es articulación. Es un acto de nostalgia (un póstumo romanticismo) creer posible una vida en la obra. Vida y obra están apartadas por una delgada película, un lapso en verdad transparente, que imposibilita el simple vuelco de la vida en la obra, la asunción simple, en la obra, de la vida. Para producir el arte, el artista debe, de algún modo, deshacerse, desaparecer en esa distancia que lo articula con la virtualidad productora y que le permite seguir las vías de la polivalencia primitiva, estructurándola y dándole forma. La distancia es una zona limítrofe, una articulación provocada por el gesto entre lo informal y lo formal, y es la zona en que siempre se sostiene la producción artística. Desde ella se hace posible la formación y el énfasis en la forma.

LA FORMA Y SU HIPÉRBOLE:

PROVOCACIÓN DEL SENTIDO MÚLTIPLE

Nuestro interés está casi enteramente dirigido a la forma. Creemos que en el arte, al menos en el arte que se dice contemporáneo y aparece con alguna novedad, los problemas esenciales son, bajo todos los puntos de vista, los problemas de la forma. Pero este juicio no es omnímodo ni permite una aplicación general y vaga. No quiere decir, sin más, que la obra de arte valga por su forma, por la calidad "estética" de la forma, y que el contenido bostece como un puro pretexto en las lindes últimas de aquélla. Para el arte tradicional, en principio, no se puede alegar tan impunemente una separación radical y rígida entre el contenido y la forma, sino que ése permite también la manifestación y la maduración de formas determinadas; cierto contenido, en verdad, suscita ciertas formas. E igual sucede al revés. Por lo demás, una manera vastamente tradicional de mirar y experimentar la obra artística se concentra en el furioso o manso equilibrio de ambos elementos. Contrariamente, cuando se empieza a declarar que el problema del arte es, ante todo, una cuestión de forma, y que el contenido —o tema—, en su cara de univocidad, pasa a un secundísimo plano, es que en el ínterin el pensamiento de la forma ha sufrido una mudanza que tal vez es decisiva. La forma es ahora —y esta lección especial se la debemos, en parte a Paul Klee— el proceso por el que la obra viene a ser elaborada, la gestación de la obra. La obra de arte tradicional, clásica, es, por supuesto, el resultado de un proceso de formación, de un desarrollo y maduración de la forma y del contenido artísticos; pero ella se desliga de estos procesos, casi diríamos que los niega o siquiera los declara inesenciales. Son ocasión para la epifanía de la Idea. Ella se presenta, sin más, como concreción perfecta, una identidad exhaus-

tiva de lo particular y lo universal, la plena sensibilización de un sueño inteligible, la intelectualización, la redención maravillosa de la materia más torpe. Esta es la naturalidad del arte tradicional o, mejor dicho, su implacable nostalgia por la naturaleza y el vínculo natural. La obra clásica no es más que un problema de surgimiento,



Paul Klee, *Angelus Novus*

de brotares purísimos (se diría, beatamente, un problema de *physis*), una absoluta floración, una planta espiritual y sin historia. Lo que entonces, para la tradición, puede ser fijado como la adecuación sapiente de forma y contenido, y que constituye en la mayor medida el criterio para discriminar la condición artística de la obra, en esta perspectiva moderna sólo es una florescencia de término, genéticamente apoyada sobre el dédalo de

la formación. Y una vez que así ha sido planteada nuestra intención rectora, también ha variado con ello nuestra vieja idea del contenido. Porque éste venía determinado antes por la vigencia de un sentido único y unívoco. La polisemia que se pudiera denunciar en ésta o en aquella otra producción no tenía más origen que la rudeza de comprensión del mirador, y su carencia de una llave más apta para la lectura de (la) verdad. Lo que ahora afirmamos en el arte es, justamente, la multiplicidad de los sentidos. Nos acosa placenteramente —y a menudo en medio del gozo masoquista que se pone en un hielo de

angustia— la figura imprecisa de ese pluralismo semántico. Con su vigencia buscada, no renunciamos a leer o a decir los contenidos que hirvientemente pulsan en la obra. Sólo renunciamos a darles un nombre definitivo. Y no darles su nombre —ese nombre sustancial que soñamos estúpidamente de tarde en tarde—, significa, justo agilizarlos en todo su despliegue, en la travesía de todos los sentidos. Aquí no hay amores románticos por la oscuridad y la noche. Al contrario: tenemos escrita en la frente la exigencia iluminista de una plena intemperie pensante, de un desnudamiento voraz. Se exige la legibilidad de la obra, la comunicabilidad del arte; y un criterio, ahora, para la alabanza o el vituperio es la menor o mayor aptitud de lectura; mientras más familiares y universales sean su alfabeto y sus cifras, mejor. Esto no quiere decir que el arte deba disolverse en los peores tópicos, en letrinas cotidianas. La forma es el vario vehículo del sentido múltiple. ¿Qué significa esto en términos “psicológicos” o confusamente “antropológicos”? La pregunta importa poco, nada. Pero se puede aventurar: trabaja exhaustivamente en la forma, quizás, quien no tiene la certeza del contenido y no sabe su sentido unívoco y, en fin, lo niega, empecinadamente. Este hombre es todo lo contrario de un hombre clásico (y sin duda más inteligente). La elaboración hiperbólica de la forma despliega en ella la equivocidad. La equivocidad es el arma del hombre que sufre la ausencia de la certeza del sentido; es el insulto del hombre incierto. Por eso, el trabajo artístico que se pueda hacer hoy permanece siempre junto a la frontera del humor, y en estrecho parentesco con los avatares del símbolo. El arte hiperbólico en la forma —como vehículo de múltiple sentido— y el humor, el ingenio del equívoco que pluraliza los sentidos, sin privilegiar a éste o al otro, tienen, sin duda, la misma es-

estructura, la armazón idéntica. Esto ya no puede dejar intacta la concepción del arte. Este es ahora el proceso mismo de su ejecución —y ahí reside igualmente la verdad del happening— y, secundariamente, aunque no sin menor importancia, el resultado plural de tal ejecución. Como encarnación ejemplar de esta idea y como figura concreta de nuestro mundo contemporáneo se destaca la máquina. El arte es la maquinaria; en eso revela su complicidad con la ciencia y la técnica, pero sobre todo con ésta. También eso es humorismo; la misteriosidad de la creación artística y su desvalida analogía con aquella otra creación, la divina, es expuesta como interior de la máquina, es decir, como el entrevero infatigable y monótono de toscos engranajes. La máquina artística es la productora universal de efectos de arte y de signos de consumo artístico. Como una forma hiperbólica, es el laberinto intestinal que depone a su vez formas del arte que guardan vínculos igualmente laberínticos con el contenido del evento; la máquina puede arrojar, junto a un dado sin puntos o un huevo con oscuros jeroglíficos, una gioconda de verdad o un pedazo de carne viva.

SENTIDO EQUÍVOCO, SENTIDO MÚLTIPLE Y LA CONQUISTA DE LA SUPERFICIE

El arte moderno busca instalarse en el dominio de las condiciones que le permiten construirse como arte; se concentra en sus propios y exclusivos recursos, es decir, en su materialidad misma. Para ello, destaca como su nexo central a la forma y se ocupa de todo lo que se pone al servicio de la consecución de la forma, como una entidad enteramente nacida de los principios inherentes al arte, a su producción. El arte moderno convierte a la forma en tema dominante, en la medida en que esta forma es la expresión de los medios de producción del arte,

y nada que sea más o menos que eso. En este sentido puede hablarse de un hiperbolismo de la forma y hasta de una hipertrofia suya. Todo es problema formal en cuanto la forma es el punto de enlace en que el arte llega a su concreción a partir de sus propias exigencias, a partir de sus propios materiales. Forma hiperbólica es la insistencia en la forma como medio, mitad del arte: el desarrollo de todas las condiciones de formación de la obra sin sujeción a preceptos externos a este proceso.

Pero la noción de una forma hiperbólica tiene también una segunda cara, que es, a un tiempo, connotación polémica respecto a las determinaciones del arte precedente —“tradicional”— y diseño de un nuevo horizonte para la producción artística.

De esta manera, la operación fundamental del arte moderno puede ser entendida, si se atiende a este hiperbolismo de la forma bajo sus múltiples aspectos, como una supresión, una superación del viejo dúo de forma y contenido, con todos los momentos subordinados en que se lo quiera dividir. Insistiendo exclusivamente en uno de los términos de esa relación —si se quiere, el término menor, en virtud del carácter mimético del arte tradicional—, agudizando sólo el tema de la forma, esa duplicidad en que se hace y comprende a sí mismo el arte precedente (y que es, a la vez, una ruptura en el seno de este producto) es disuelta en favor de una continuidad: la del sentido. Lo que aflora en el arte moderno, lo que se juega en cada una de sus producciones, es, más allá de la oposición acordada de contenido y de forma, la pura continuidad superficial del sentido.

Aunque sea una visión sólo parcial del asunto, puede ser dicho que el arte moderno es como una (re)flexión del arte sobre sí mismo, no al modo de “el arte por el arte”, que sólo se recrea con formas heredadas y sus junturas

ingeniosas, sino como la búsqueda de su constitución y su lógica propias. Abandona, pues, la determinación mimética y, anulando así la instancia ejemplar del modelo, deroga igualmente toda relación con un externo que sería su norma, su ley. El arte moderno no quiere afueras que le dicten su elaboración; sólo se deja controlar por sí



Gustav Klimt, *Retrato*.

mismo, por sus "necesidades internas". Únicamente de esta "interioridad" podrán emerger formas y figuraciones legítimas: las del libre juego elemental del arte. Sin embargo, esta "interioridad" no es en verdad nada íntimo, sino la apertura del arte a su dimensión y posibilidad primitivas: la nueva exterioridad, la "verdadera", de la superficie, el espacio, en que se despliega el sentido.

La operación abolitoria del binomio forma-contenido no se puede llevar a cabo, ciertamente, con simpleza, sin una discusión profunda —encarnada en la hipérbole formal— con los modos de producción artística heredados. Es una subversión en el seno mismo del arte, una subversión del arte. Por eso es ne-

cesario hablar de una operación, es decir, de un proceso analizable en sus etapas.

El sentido, por supuesto, no era una determinación ausente de las obras de arte tradicionales. Al contrario, lo que se ha llamado aquí el equilibrio de forma y contenido, su justo balance, producía un sentido, era un sentido, pero un sentido unívoco, remisible a una entidad emisora fuera de toda discusión; diríase, para el arte

clásico, la Idea³ o, en general, cualquier otra entidad dotada de las características precisadas para cumplir esa función, la ocupación de ese lugar esencial. En el arte moderno se trata de cuestionar a todo emisor de sentido, y dejar a éste en libertad, suprimido su vínculo con fuentes previa y posteriormente normativas, definitorias. Para hacerlo, este arte pasa por dos momentos. En el primero, se establece una relación o se parte de la relación con el sentido unívoco fundado en la emisión de sentido por una entidad fontal; existe, pues, un fuerte momento de pertenencia a la heredad artística, a los modos de formación heredados. Este legado se recibe, sin embargo, a través de modificaciones, pequeños o grandes descentramientos, inversiones, que fisuran la univocidad del sentido. El arte tradicional es repetido en su determinación mimética, de manera que lo imitado o reproducido no es ahora el modelo normativo, sino los mismos productos artísticos, las obras. El modelo cae esta vez dentro del arte mismo, y no fuera de él; pertenece ya enteramente al arte. La repetición, mimesis de la mimesis, hipérbole suya, destruye la condición imitativa del arte, al exagerarla, al parodiarla.⁴ Parodia y mimo, no mimesis. Así, el sentido se abre, es roto para

3 Quede esto claro: el ajuste, la concordia sublime de forma y contenido que definen usualmente al arte clásico, le viene dictada a la obra por una instancia superior a ella misma. Esa instancia es la Idea. No es, en verdad, completamente externa a la obra, puesto que el contenido temático de ésta es justamente la expresión iconográfica de la Idea; pero es decisivo que la conversión de la Idea en un fenómeno sensible y accesible en la obra reciba todos sus criterios y categorías de la Idea misma. El arte, para la concepción clásica, se entiende como la plena sensibilización de la Idea, pero sólo en la medida en que ésta regula todos los procesos de la sensibilización y, por lo tanto, los sublima. El arte clásico es, así, un platonismo del arte, arte que pueda ser recibido y acogido en la República, y que imita con maravillosa fidelidad las realidades superiores. De ahí, también, la exigencia de la perfección.

4 Es bastante conocida esta parodización de las obras tradicionales.

que pueda comerciar consigo mismo, para que entre en relación consigo mismo, en este nuevo espacio que le hace el arte moderno. Se dobla, se desdobla. El desdoblamiento del sentido, esta fisuración es, al mismo tiempo, la apertura del sentido a su contrario, el sin sentido, la totalización del sin sentido por el sentido (y, en cierto modo, a la inversa), la parodia y la burla del sentido unívoco precedente. El sentido se hace, pues, equívoco. Esto es, precisamente, lo que permite que, en una segunda etapa, este sentido, desdoblado y parodiado, hecho equivocidad, pueda ya mostrarse en su rostro entero como sentido múltiple. Nada impide que, en una perseveración de la burla, una hipertrofia de la burla, pedida por ella misma, se siga en la cadena de desdoblamientos y se produzca, al fin, la pluralidad de los sentidos. Sólo en la medida en que el arte alcanza este momento del pluralismo puede hablarse del arte "moderno", es decir, no tradicional.⁵

Basta recordar como ejemplo las diversas series de Picasso en que se recogen temas de autores célebres, los que igualmente son sometidos a múltiples variaciones.

5 No es ajena a ciertas épocas de la historia del arte una elaboración (muchas veces consciente) del sentido equívoco. Se la ha juzgado casi siempre, también, como el síntoma de una dependencia demasiado exclusiva respecto a formas anteriores y, por lo tanto, de una decadencia. Así, por ejemplo, tuvo que pasar mucho tiempo para que el manierismo pudiera ser rescatado (entre otros, por Arnold Hauser) en su originalidad y fuerza artísticas. El manierismo fue, precisamente, una enorme exageración, un escarnio del arte renacentista. Aisló las exigencias que este arte le planteaba a la obra, las separó de aquello que les daba un sentido estable y conciliado —se burló, pues, del predominio de la Idea—, para desarrollarlas unilateralmente como condiciones de la producción artística misma, y esto constituyó un recurso, quizá por sí mismo demasiado tentador, para ganar un nuevo campo expresivo que vino a tener su remate posteriormente y que dio importantes frutos en el barroco. También es posible aludir al *art nouveau* o *Jugendstil* como un arte que insiste en el sentido para someterlo a su equivocidad; no obstante, aquí hay ya una fuerte tendencia hacia el logro de la pura superficie. En este aspecto es admirable la obra de Gustav Klimt, que pudo desarrollar un arte de las superficies a través de una reducción del elemento mimético a sus manifestaciones epidérmicas (no las figuras

Lo que el arte moderno pone al descubierto, a través de este proceso de énfasis en la forma, de este formalismo acentuado y extremado, que le devuelve al sentido su polivalencia, lo que conquista, entonces, el arte, es la superficie como dimensión del sentido. Libre —y esto quiere decir, disponiendo de un espacio, del espacio—, el sentido se despliega; se produce.⁶ Pero, para producirse, para efectuarse en su pluralidad —pues esto significa la espacialización del sentido—, es preciso que el sentido acceda a su estado neutro, a una ausencia de jerarquías (aunque no de diferencias, pues el espacio implica, como constante espacialización, todos los procesos diferenciadores), donde es experimentado sólo como dimensión, como espacio. Lo que acontece en la obra de arte moderna es, así, esta doble operación: la neutralización del sentido, como acceso del sentido al espacio de su despliegue a través de la impugnación de las jerarquías, y la producción del sentido, como el recorrido de la pluralidad que este mismo espacio (plural) suscita en el sentido.

LA "OBRA" DE ARTE COMO PRODUCCIÓN TOTAL

Se instala a sí misma, la obra como un mundo autónomo, regulado por sus propias leyes. Las leyes no preceden a la obra, sino que son su resultado. El arte, en la obra, las produce. Tampoco tiene su significado en otra parte,

humanas, sino su ropaje, concebido como espacio de juego formal abstracto; no la interioridad sentimental o emotiva, sino el mundo de las sensaciones, y la elaboración de la profundidad en un puro sentido espacial).

6 La equivocidad del sentido es, como burla, parodia y mimo, la primera fase del humor que desata el arte moderno: humor limitado y particular. Sólo en la multivocidad, en la producción plural del sentido, se despliega completamente el humor, como un humor, entonces, total. El pluralismo del sentido, distendido en la entera superficie, es, por eso, la fiesta del sentido.

fuera de él. Ni siquiera tiene un significado único, fijo y excluyente; a lo sumo consta de una forma significativa, en que bulle, en virtualidad, el contenido. (Ahí, pues, el famoso misterio del arte). El arte es producción artística y, ante todo, producción de su propia ley de la reglamentación de su fuego interno. No es producto, es producción y, en cambio, todo lo demás, esencial o contingente, se deja entender como su producto, lo que, a su través, deviene resultado.

La obra, que se alza desde sí misma, "enfrente", suprime este vínculo de oposición, insertando el espectador en su movimiento. La relación obra-espectador es abolida, es deshecha, al suprimirse sus términos. Porque la obra no es más obra solitaria; ni se distingue del arte, aunque sea conceptualmente. Y el espectador no es ya el libre observador que puede querer o no querer entregarse a las revelaciones artísticas —un ente, por tanto, en el inicio, neutral—. La absoluta neutralidad de la que nace la obra como polivalencia de sentido disuelve toda neutralidad posible del espectador, que se ve forzado a seguir y decidir en este laberinto de sentido. Aun si se concibe al espectador no como este hombre ávido de honduras espirituales, generoso consigo mismo y de sí mismo, para abrirse a la comunicación de las almas, o bien si se quiere concebir al espectador como un consumidor del arte, sólo es porque, previamente, es consumido por la obra, absorbido y utilizado por ella para sus fines, es decir, para expresar su poder productivo. La obra envuelve al espectador; el arte acontece y se produce, envolviendo al espectador y a la obra. No ocurre que el hombre renuncie a su individualidad para abrirse a la obra; ni que tampoco se eleve sobre su individualidad deficiente para situarse en una unión de simpatía con el espíritu que la creó. La obra le quita su individualidad, se la rapta, lo despoja, lo

viola, por medios agresivos. Medios, todos ellos, de la escenificación, que incluyen al mirador en el juego de la obra. (El espectador reflejado, por ejemplo). Así, la obra no tiene unos límites fijos y rígidos, no puede tenerlos. Dependen, los límites eventuales, de los espectadores comprometidos desde sus singulares perspectivas. Pero la obra no es creada por estas perspectivas, no es arte porque sea vista, sino que es arte porque ve, y se ve a sí misma, celándose (en el espejo de los ojos asombrados), girando sobre sí a través de las visiones momentáneas. El espectador o veedor, antes de su mirada, está sujeto a la estructura de mirada de la obra; la obra lo ve (transitivamente), y viéndolo lo inscribe en su juego, y es vista.

No es insólito ver cómo en el campo de las iniciativas y las definiciones culturales, vuelve a cobrar fuerza, entre artistas y colectivos diversos, casi periódicamente, la postulación de una base de trabajo que consiste en aproximar hasta la cuasi identidad arte y vida. Sería ciertamente insincero aquél, que, poniendo en el arte una porción no desdeñable de sus intereses, le negara todo vigor persuasivo a ese proyecto. Pero su mismo atractivo debe hacérselo merecedor de una revisión que nos enseñe su procedencia, sus supuestos, su destino posible.

El lema —“arte-vida”— no es nuevo.¹ Bajo él estrechan filas no pocos de los principales agentes del arte y la literatura modernos. De ahí extrae este movimiento —el de la modernidad artística— gran parte de sus bríos y virtudes, pero también harto de sus frustraciones, equí-

1 El concepto arte-vida, resumidamente, está constituido por dos direcciones: por una parte, la absorción del trabajo (especializado) que realiza el artista en las condiciones generales de existencia individual y social y, por lo pronto, tal como lo afectan a él en cuanto receptor particularmente sensible de sus efectos; el artista, aquí, no entiende su producción separada de su vida. Por otra, estrechamente vinculada a la primera, la construcción artística de la vida misma, asumida por el artista de manera paradigmática y pionera, pero proyectada a la vez por éste, como promesa, como exigencia o como denuncia universal, en el programa de una nueva vida. A ambas direcciones subyace la experiencia de quiebre consigo misma a partir de la cual el artista moderno ha debido alcanzar su propia definición. En tiempos en que el artista se ha debatido extremosamente entre las dos astas del dilema transacción/marginalidad, la idea de un arte-vida ha sido un momento clave para la afirmación de una integridad de su propia figura, en la medida de un compromiso, no con lo establecido ni tampoco con la nada o la decepción, sino con un futuro humano cuya avanzada han creído ver los artistas, precisamente en el arte. De ahí que en tal concepto se albergue afinidad siempre con el compromiso social y político.

vocos y derrotas. De cualquier modo, no ha vacilado en dejar enérgicos testimonios al respecto.

Más precisamente: el lema alude a la aventura más radical del arte moderno: la aventura vanguardista. Según el sentido exacto que la palabra toma en el contexto de la cultura de la época, *vanguardia* designa la voluntad consciente y concreta de superar el arte como totalidad histórica institucional por medio de su fulminante absorción en la vida, en la praxis vital cotidiana. Dadaísmo y surrealismo, que se movieron en toda la dimensión heredada del arte, subvirtiéndola, forman el nervio de esta voluntad; más consecuente fue, acaso el primero, más ejemplar, el segundo.²

El contenido más hondo de este programa no es fácil de sonsacar, aunque sus rasgos se acusan ya a primera vista. Por lo pronto, la incorporación del arte a la vida fue pretendida, por sus héroes, no como dócil acomodo de aquél a las condiciones que a ésta asignan las complejas administraciones económicas, sociales, políticas y culturales de la sociedad moderna. La idea surrealista de una dislocación de la existencia bajo la forma de una irrupción flagrante de lo maravilloso en ella no disimulaba la intención de derrocar todo el orden social establecido, mediante el sistemático desconcierto de uno de sus principios rectores, la razón instrumental-utilitaria. La subsecuente adhesión de gran parte del grupo que Breton capitaneaba a los proyectos revolucionarios fue, en este sentido, aunque mayoritariamente transitoria,

2 Con énfasis distintos y atendibles peculiaridades, esta lista debería completarse con el futurismo italiano y el produccionismo soviético. Divergen del esquema aquí adoptado, en cambio, el cubismo y el expresionismo.

una interna secuela del punto de partida, el atisbo ya consciente de que la voluntad de transformación que impulsaba al surrealismo no se volvía sólo contra las determinaciones tradicionales del arte o la literatura, sino también, y más definitivamente, contra la sociedad instituida en su conjunto.

Por eso, no se trataba —como consta ya en las declaraciones— de incorporar el arte a la vida como en mero cumplimiento de una gesta abstracta, metafísica o mística, por mucho que el discurso pontificio de los surrealistas estuviese henchido de esoterismos. Aquel punto donde se presentía, con explicable ambivalencia, la mayor fragilidad y la firmeza constante de la vida humana organizada, administrada, se constituyó, pues, en el foco de las tentativas de subversión: lo cotidiano, donde, por cierto, subsisten márgenes para esbozos o apariencias de autodeterminación alternativa de la vida.

La idea de vanguardia tiene que ver con la decidida penetración en terreno ignoto, con la producción señera de un futuro a partir de su posibilidad inestable. En ello la vanguardia es un fiel discípulo del sentido de lo “moderno”, que parece consistir, desde hace tiempo largo, en un gesto de interrupción del *continuum* histórico y de irrupción, allí, de lo “nuevo”; la vanguardia y lo nuevo, como conceptos, pues, se reclaman mutuamente.

Apelando, entonces, a una paradoja necesaria, se dirá que el vanguardismo es ya una figura redonda, situada y cerrada históricamente. Con desventaja se mide la radicalidad y ánimo de *shock* con que su programa fue emprendido en las décadas heroicas del diez al treinta, ante la profundidad del incumplimiento de este programa. El arte no devino vida y la vida no se hizo arte. Por el contrario, la distancia entre el portador de la vanguardia y el sujeto de la vida diaria creció en proporción

inversa al vehemente deseo de suprimirla. El esperado y nuclear efecto de una fusión total de la práctica del arte y el ejercicio vital cotidiano se vieron reemplazados, muy mayoritariamente, por nuevas formas de relación *experta*, especializada, que cargaron la ya abultada cuenta de la experiencia estética con el peso de una información susceptible de ser descifrada sólo en círculos de capilla.

Es en este sentido que cabe hablar de un *fracaso histórico* de la vanguardia, que en distintos tonos viene voceándose desde hace años. Ya hacia fines de la década del 50 y en los tempranos 60 circuló la especie de una crisis de las energías suyas; en 1962, Hans Magnus Enzensberger apuntaba que “la vanguardia se ha convertido en su opuesto, en un anacronismo”, y aún antes, Krapp y Michel habían decretado: “pasó el vanguardismo de las vanguardias y los programas. Se ha convertido en un trozo de historia, como la tradición que superó”.³ Tras de sí tenían estas declaraciones el testimonio exasperado de una inspección de los recursos últimos del producir artístico, de su constitutiva materialidad, cromática, gestual, sonora o sígnica, que parecía empujar por fin a la vía ciega al experimentalismo típico de la vanguardia. Pero quizás su verdad era todavía prematura: faltaban aún experiencias cruciales.

A la vanguardia, que trató de quebrantar el dominio cerrado de los intramuros del arte, traspasarlo para arrojarse a la vida, y cambiar ésta, no le cuadraban partes de defunción sólo artística. El nombre mismo de vanguardia es insignia de su calidad transgresora y de sus peculiares

3 Cit. por W. Martin Lüdke (Hrsg.), *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976, p. 8.

y muy ambiguos vínculos con lo político.⁴ Así, son sobre todo los intentos de revolución social y política de 1968, bajo el signo de lo joven, la tentativa más vasta y radical de llevar a cabo de una vez por todas el programa de la vanguardia. Es conocida la afinidad de intenciones entre los postulados de los movimientos estudiantiles de Francia y Alemania, por ejemplo, compendiados en la decidora consigna de “la imaginación al poder” y los del surrealismo de los años 20 y 30. Sólo tras el fracaso final de estos intentos —que ha conspirado también, entre otros muchos factores, en la consolidación de una reacción conservadora cuyos efectos experimenta el mundo— puede venir a hablarse, pues, del definitivo perfilamiento histórico de la vanguardia: de su fijación en figura. La década del 70 nos entrega un doble documento. Uno es la expansión de un posmodernismo y un posvanguardismo en arte con caracteres cada vez más inequívocos, que minuciosamente labora en los remiendos de la esfera artística, rasgada de múltiple manera por la arremetida moderna: ha de volver a ganar ése una consistencia íntima, desprovista de vínculos y secuelas. Sus resultados empiezan a estar a la vista: la proliferación de producciones construidas a partir de la cita neutra, de las referencias recíprocas intertextuales, el surgimiento de un historicismo artístico que hurga en sus propios antecedentes sin cuidarse de otras relaciones posibles, de otras “historias”, y sin ejercitar el bisturí crítico afilado por la vanguardia, sin provocar cisión alguna; y por esta razón misma, acaso, los visos de un transhistórico nuevo neoclasicismo —si cabe sugerirlo bajo este nombre tu-

4 Síntoma claro de esta ambigüedad son los compromisos opuestos del produccionismo ruso con el temprano sistema soviético y del futurismo italiano con el régimen fascista de Mussolini.

mescente—, cada vez más refinado y aséptico, más escéptico: ahí la puntillosa premeditación del efecto estético acaba por volver a la obra interminablemente lejana o bien opresiva.

Los vínculos que quepa establecer entre estas corrientes y lo moderno son, por cierto, complejos. No cabe duda que los efectos intra-artísticos en que aquéllas se concentran no serían pensables sin la profundización del arte en sus supuestos productivos, sin la completa disponibilidad de las técnicas que la vanguardia llevó a cabo como parte de su programa revolucionario. Las reanudaciones eclécticas de cualquier trozo del pasado artístico, que ponen a la posvanguardia bajo la rara luz de una historia acaecida y juzgada, consumada, de lo histórico que impulsaba a la vanguardia sobre la cresta de lo siempre “nuevo”.

Pero lo que también es notorio es el ánimo decididamente *antimoderno* con el cual se manipula tales legados. No se pasará por alto, entonces y justamente por la mucha insistencia en la restitución de una interna tenacidad del arte, que los conjeturables lazos entre la posvanguardia y el conservadurismo en eclosión que arriba apuntábamos —y que se expresa en muy variadas direcciones intelectuales— responden a algo más que a una coincidencia en el tiempo.

Hablamos de un documento doble. Su segunda parte está constituida por la situación actual en que inevitablemente se debaten quienes quieren sostener aún la voluntad que pulsaba en los fenómenos de vanguardia: la voluntad de lo “moderno”. Esa situación es la de una suerte de vacío en la formulación de vías y bases de trabajo artístico y cultural precisamente en sentido “moderno”. A verlo sin tapujos invita, por ejemplo, uno de los más sólidos y brillantes adalides del vanguardismo,

un miembro de la segunda gran promoción, doblada la mitad del siglo. El mexicano Octavio Paz confesaba muy recientemente, en el Sexto Congreso Mundial de Poetas, que "vivimos no sólo el ocaso de las vanguardias artísticas, sino de la idea que las alimentó".⁵ Y agregaba que, en espera, abierta al surgimiento de las nuevas ideas, la poesía no tenía más remedio que adoptar la figura de la pregunta.

Sin duda que aquella antimoderna posmodernidad no es el panorama entero. Más allá de su negación o escarmiento, la vanguardia perdura variadamente, aunque sobre todo en la reiteración ya neutralizada, espasmódica, de su ademán. Algunas direcciones, es cierto, quieren mantener aún seca su pólvora. Pero no se dejará de reconocer que los replanteos —el del arte conceptual, por ejemplo—, además de ser demasiado asiduamente reiterativos, parten ya de una renuncia prioritaria (o tendencial, por lo menos) a la eficacia directa de la manifestación artística en su entorno cultural y social, que tanto caracterizaba, como propósito, a la acción vanguardista. Con su sólida recaída en lo cifrado, alejan cada vez más la figura de ésta hacia las bodegas de la historia, alineándola allí con pasivos objetos que aguardan la desolada luz de la mirada erudita, y haciendo que el agotamiento interno se haga más perceptible todavía.

Por eso, no debe extrañar que la clausura histórica de la vanguardia, experimentada como crisis cabal de resultados y, según hemos visto, también de intenciones y designios, se exprese con vigor preferente en la reflexión y el debate, en el balance y revisión, brevemente: en el retorno *teorizante* a lo ya acontecido. Por cierto, la teo-

5 *El Mercurio*, suplemento Artes y Letras, Domingo 9 de agosto de 1982.

ría ya no es en este caso de la índole de aquella otra que, de modo enjundioso, constituía ingrediente medular de la praxis artística de los últimos cien años: construida en estrecha proximidad a esa praxis, tentativa, indicadora de las vías eventuales, reflexiva en los resultados provisorios, incorporada a la producción misma, operativa, crítica y, en una palabra, programática. No: se trata de una teoría retrospectiva que, en algunos casos, podría decirse, reanuda el gesto clásico de Hegel, según quien el arte era algo esencialmente pretérito para su propia verdad, que sólo el concepto podía instituir en presente filosófico.

Una muestra destacada de este amplio trabajo de revisión —que viene desplegándose por lo menos desde hace unos diez o doce años— ha sido el proyecto de una “teoría de la vanguardia” trazado por el teórico literario alemán Peter Bürger, y precisado por él en un libro resonante.⁶ Una referencia a éste, además de ilustrativa, puede ser orientadora.

Según Bürger —de quien extrajimos, modificándola levemente, la definición de vanguardia apuntada al comienzo—, la cola de escorpión de ese movimiento era su concepto de una cabal superación del arte. Sería esto, pues (y resulta persuasivo), lo finiquitado en el hervidero de la modernidad artística. Sin duda que la pretendida defunción del arte —trasegados sus vigos enteros a los odres de la existencia— ha sido, al fin una desconsolada utopía. Acaso en ese rasgo utópico siga perdiendo una fuerza de atracción moral, si la palabra (vapeada intensamente por el artista libérrimo) cabe. Pero el hecho es que no pudo el arte suprimirse a sí mismo para sumirse de modo transformador en la movilidad de

6 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980 (primera edición: 1974).

la vida diaria, ni pudo despedazar la textura interminable de la sociedad que da a ésta determinación y sede. Por el contrario, fue esta sociedad la que, valiéndose de una suerte de reacción atávica en el seno de las funciones por ella asignadas a la cultura, pudo estabilizar las provocaciones agudas, hacerlas reingresar en el círculo de lo controlable y fijar aún esferas cerradas donde la acción de revuelta podía ser desfigurada hasta la mueca. Los gestos de intervención en la vida diaria quedaron congelados en el umbral: figuras que, con la tibia morigeración del tiempo, pudieron ser declaradas "obras", "obras de arte".

Pero en la tesis de Bürger, como ya se puede adivinar, esta liquidación tiene también su rostro positivo: al envidar los distintos flancos y reservas de la forma cultural artística (acuñada y vuelta a acuñar por las modificaciones históricas que van desde la disolución de la Edad Media hasta las configuraciones de la experiencia del arte en los siglos XVIII y XIX), la vanguardia operó la develación de esa forma o, en los términos más exactos de este autor, de la "Institución Arte", es decir, el conjunto de condiciones explícitas o implícitas, materiales o espirituales que, al enmarcar la producción, recepción, custodia y circulación de los productos artísticos, prefijan la eficacia real de cada uno de éstos, y, así, la función social del arte.⁷ Decisivo es para Bürger que la ins-

7 El defecto básico de una hermenéutica es la creencia —a veces disimulada— de que una obra puede ser objeto de recepción virginal u originariamente, en ausencia de supuestos, o sobre supuestos meramente "epocales". El concepto de institución arte, con su intento de precisar las condiciones preliminares que establecen por adelantado el marco de eficacia de aquel, designa, entonces, "un plano de mediación entre la función de la obra individual y la sociedad. Este plano ha de ser pensado como variable histórica, cuyas modificaciones ocurren mucho más lentamente que la secuencia de las obras individuales" (Bürger, *op. cit.*, p. 17).

titución arte se defina en la sociedad burguesa sólo en oposición, entonces, los movimientos de vanguardia vienen a hacerla visible en sus diversas articulaciones y, en efecto ulterior, posibilitan así la constitución de una teoría pertinente.

Esta manera de encarar el rendimiento de la vanguardia requiere de una explicación histórica. La voluntad de inscribir el arte en la vida, como voluntad que nace en el seno mismo de las intenciones artísticas, no es inmotivada. Ella entraña una reacción contra el signo que precedentemente dominara el arte. La experiencia que los inicios de la vanguardia tienen inmediatamente a sus espaldas es la de un arte que, profundizando y refinando sus medios y recursos en gracia de ellos mismos, e hipostasiándolos en la Obra, ha alcanzado su autonomía plena, su completa especialización, pero con esto, también su máxima distancia respecto de un posible aprovechamiento en los nexos vitales.

Hay aquí, sin duda, la fase resolutive —aunque no final, como veremos— de un largo proceso de diferenciación que no sólo compromete a las artes, sino, en general, a todas las formas culturales. Desde los comienzos del siglo XVIII, este proceso avanza nítidamente como liberación de los saberes y haceres humanos a partir de la trama de los prejuicios y servicios tradicionales, por vía de su especialización, el establecimiento de sus legalidades propias y, por tanto, también de su autonomía institucional. En un primer momento —que se conoce bajo el nombre de ilustración— llevaba este proceso el suplemento de un mandato imperativo: asegurar la aptitud de difusión social de aquéllos y de sus beneficios, con vistas a la producción (formativa, educativa) de sujetos social y culturalmente independizados. Por cierto, la confianza ilustrada en la posibilidad conjunta

de este proyecto radicaba en la atribución de una fuente común para esa diferenciación y de un común nexo entre él y la propagación social: la razón debía garantizar, en cuanto matriz genérica, que ésta se produjera como efecto del desarrollo de las posibilidades internas de saberes y haceres liberados. El acelerado curso por el cual los supuestos sociales e históricos que habían nutrido las promesas de ese mismo proyecto fueron impulsados hacia el establecimiento de relaciones de dominación nuevas y férreas, el confinamiento social de la razón a funciones de manejo y estabilización de esas relaciones, quebrantaron enérgicamente esa confianza. La diferenciación propulsada careció de su pretendido efecto y, por el contrario, asentó en la figura autónoma de los saberes y haceres el sentido entero del programa emprendido. Las artes quedaron, por cierto, sometidas también a este principio.

La conquistada pureza del arte, doctrinariamente expuesta en el esteticismo de fines del siglo pasado —que enarbolaba el lema de *l'art pour art*, es decir, de *l'art pur*—, hizo de la distancia ante los nexos vitales la raíz de la obra, pero, por cierto, en cuanto ya encontraba que aquella praxis estaba penetrada por la legalidad de un comportamiento utilitario para el cual todos los objetos están inmersos en la dinámica abstracta de la mercancía. El valor autonómico de la obra de arte —que, frente a esa dinámica, ha de ser un supravvalor— consiste, pues, en que el arte se transforma en contenido único para sí mismo, extrayendo de sí todas las virtualidades para su desarrollo y su final perfección.

Al volver temático el esteticismo este rasgo esencial de la institución burguesa del arte —el arte como distancia respecto de la vida—, quedan echadas las bases del cuestionamiento radical acometido por la vanguar-

dia. Retiene ésta el sesgo de rechazar la praxis abstracta de la cotidianidad burguesa, pero busca a la vez romper el aislamiento del arte, proyectando una nueva praxis vital. El arte mismo debía convertirse en modelador de ésta, y su obra fundamental desbordada, debía ser la propia vida.

En juego estaba, entonces, una reversión del sentido del arte; de su función en la sociedad. Puesto que esta función había llegado a consolidarse bajo la forma de una radical separación del arte respecto de sus probables consecuencias vitales y sociales, la revuelta contra ella se confundió indiscerniblemente con el proyecto de una eliminación; pero como en ésta el arte mismo se identificaba con ella, tal revuelta fue también una voluntad de cancelar el arte mismo.

El arte mismo: la reiterada mención de la mismidad del arte debe llamar la atención sobre el sesgo fundamental con que fue trazado todo el programa de la vanguardia y que asoma a través de sus manifestaciones variadas. Absorción del arte en la vida —revolucionándola— y simultánea abolición del arte —como forma separada de ésa— debían cumplirse, al unísono, de manera fulminante. Esta exigencia imprescindible, este requisito de realización del programa, constituía su núcleo hirviente: sólo desde el tácito concepto de la fulminación —uno de cuyos testimonios más elocuentes era el *shock*, era el escándalo—, de una repentina mutación, fue precisamente pensable (siquiera pensable) la destelleante coyuntura de vida y arte deseada por los vanguardistas. A ésta, que deberíamos quizás llamar más la condición de la *inmediatez* que de lo fulminante, cabe remitir, como a su resorte específico, el programa de la vanguardia y el sello de su destino.

La confianza depositada en la fuerza de lo inmediato apunta, sin embargo, a un fondo todavía más radical.

Que pudieran esperarse de la manifestación artística inmediatos efectos de transformación de la vida —y que, de hecho, pudieran éstos seguirse de ella— sólo era posible si las especiales propiedades de estas manifestaciones podían ser transmitidas directamente a los nexos vitales. Dicho de otro modo: el doble acontecimiento inscrito en el programa fue concebido, o ya sólo presenciado, como autónomo desarrollo de las posibilidades internas del arte, es decir, sobre el mismo supuesto en que antes se hubo apoyado el esteticismo.

Entonces, para la idea de una conversión del arte en vida, que supera el arte en su figura institucional, producida en la historia como dimensión socialmente neutra (o, pretendidamente, suprasocial), para hacerlo pura praxis, hay un fundamento preciso: podríamos resumir éste en la tesis de que el arte mismo puede ser agente del cambio social. Semejante idea comporta un doble aspecto: planea, por una parte, la liquidación del arte como institución tradicional y, por otra, presume la superación de los supuestos sociales sobre los que reposa esa forma institucional a través de dicha misma liquidación. Que ambas aspiraciones pudieran unirse era, visto en su conjunto, enteramente conjeturable, por el fácil tránsito que se halla desde los supuestos sociales de naturaleza general hacia características de la institución específica, que expresan éstos bajo efigie de represión moral, silenciamiento político, mutilación de la experiencia, etc. En la confluencia de ambas ha de encontrarse, pues, el sentido de la inmediatez requerida por la vanguardia. En la base de lo fulminante está el espejismo fascinador de que un acontecimiento —o una serie de tales— de la esfera cultural pueda provocar esenciales modificaciones en la sociedad real de la cual es aquélla sólo parcial dominio: a cambio del modelo mediocre de

la causalidad mecánica, que ve, a la inversa, la relación como juego unilateral y simple de eco, de reflejo, hay aquí recurso, como contrario de éste, al modelo maravilloso de una ruptura de toda causalidad, es decir, al del milagro.

Y para el común tronco de esteticismo y vanguardia que se indica hay una raigambre ideológica identificable: está en el acta fundacional de la autonomía del arte. Considérese cómo la idea de que el arte puede encaminar la instauración de una sociedad plena tiene un primer despunte ejemplar, y más, una formulación enfática, en las fervorosas *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), de Friedrich Schiller,⁸ la interna complicidad entre el gusto y el proyecto de una socialidad humana basada en la abierta y libre comunicación —cultura, en el sentido más fuerte de la palabra—: la secreta historicidad de la belleza.

Schiller soñaba para su dispersa patria un destino tan alto como el que había brillado para la Francia revolucionaria, pero retrocedía, a la vez, consternado, ante el drama del Terror. Para él, la regresión a la elementalidad instintiva de los bajos estratos, por una parte, y, por otra, el embotamiento y depravación de las clases civilizadas, paradójicamente debidos a la cultura iluminista, tenían su causa histórica en la diversificación de los estamentos y los negocios, es decir, en la diferenciación de las clases por la división del trabajo. Librada a su lógica interna, la revolución sólo podía evidenciar más los fatales efectos de esta división, agudizar la fragmentación de lo humano.⁹ Para el arte, empero, empinado, en su

8 F. Schiller, *Kallias, Cartas sobre la educación estética del hombre*. Edición bilingüe. Estudio introductorio de Jaime Feijóo. Traducción y notas de Jaime Feijóo y Jorge Seca. Barcelona: Anthropos, 1990.

9 F. Schiller, *op. cit.*, Quinta y Sexta Cartas.

carácter de juego, por encima de ésta, es posible recomponer las mitades desgajadas del Hombre, abriendo así, ya dentro de la sociedad trizada en trabajos y clases, la vía hacia una sociedad íntegramente humana.¹⁰

Sin duda, Schiller confiaba esta enorme tarea al arte, por la razón misma de mantenerse éste, en su verdad, distante de aquellos efectos y no proponerse la directa eficacia sobre la realidad presente; por eso, de manera un poco resignada, le atribuía por último sólo virtudes compensatorias. Pero también es claro que, en la estructura de esta visión, la intervención en la realidad es bosquejada ya secretamente por el compromiso reconciliador y salvador, utópico que ata al arte con esa misma realidad, distendida históricamente. La elocuencia sobre la belleza como camino de la libertad murmura así una política del conformismo y la sublimación, y, al concentrar su esperanza entera en el arte, hace de la estética el sucedáneo de la política. A poco más de un siglo de distancia, la vanguardia, con la sintomática ambigüedad de su nombre, con la organización sectaria de los artistas y la expresión de una correspondiente conciencia y de líneas de acción en los manifiestos, desplegará en toda su contrariedad la suplantación de la política. Y es probable que sea ésta la característica más decisiva de su programa.

La precisa identificación de arte y vida a que aspiraba la vanguardia histórica, perfilada así, desde sus fundamentos implícitos, es, sin embargo, sólo una de las constelaciones posibles de vida y arte. Tras el fracaso de ésta, no es la búsqueda de nuevos contextos de resonancia vital y práctica para el arte lo que queda clausurado históricamente en la tentativa de la vanguardia, sino la

10 F. Schiller, *op. cit.*, Novena Carta.

cerrada inmediatez, la exacerbada espontaneidad —la suplantación de la política— con que se quería hacer valer como interferencia y mutación de una vida que ella misma creía administrada hasta sus últimos alvéolos. En el impulso de esa inmediatez, la vanguardia probó la abolición de un arte determinado por la desconexión de toda probable consecuencia social o vital y por una función principalmente sublimatoria; intentó esa abolición como superación de todas las determinaciones del arte. Pero se vio que al romper los recipientes en que están encapsulados los humores férvidos de lo artístico, éstos se derraman, se pierden; de ellos, desublimados y desestructurados, no se sigue ningún efecto liberador, sino que, por contraposición, las clásicas categorías de lo estético recobran sin crítica su vigencia.¹¹

Más allá del proyecto vanguardista perdura la cuestión de las relaciones de vida y arte. Ellas forman, en último término, la matriz misma desde la cual, una y otra vez, se alza el arte. Pero una matriz que no es simple, sino que está constituida por dos dimensiones suplementarias, diferentes, y, por eso mismo, distantes, que juegan una sobre la otra sin poder nunca sustituirse. Al arte, es cierto, no le queda más remedio, si ha de seguir siendo arte —para no caer en la disgregación estéril—, que el de su tenacidad, no como huida de lo real, pero sí como afirmación de la diferencia y la distancia. Y no está de más recordar que el conflicto de las vanguardias dejó alguna nítida señal de esto: así, en los casos, por otra parte tan disímiles, de Brecht y Duchamp, por ejemplo.

11 Jürgen Habermas, "Die Moderne, ein unvollendetes Projekt". En: *Die Zeit*, N° 39, 19 de septiembre, 1980.

No hay duda que inquirir, así, a secas, por las vías que acaso estén abiertas o se insinúen hoy, favorece respuestas genéricas y vagas, o escépticas, o inadecuadamente entusiastas. Cabría, sin embargo, sugerir algunas áreas de reflexión preferente. Entre ellas, primero la de la recepción de las producciones artísticas. Los sismos de lo moderno tuvieron sobre todo su epicentro en el artista, en el productor: el *telos* del arte-vida consistía en hacer de cada hombre un artista, copartícipe en la hechura de la obra abarcadora. En las fases tempranas del movimiento, el problema de la recepción fue encargado abrumadoramente —con riqueza de recursos, pero con inevitable monotonía final— por medio de la sorpresa, del *shock* estridente. Por cierto, en una estructura de la recepción tan unilateralmente forjada, se advierte ya el dilema interno de una permanente promoción de lo nuevo: la sociedad que se buscaba subvertir es predefinida como público homogéneamente adverso, hecho cómplice por su rechazo, y que desde su oposición debía alimentar el acto vanguardista y no ceder, por tanto, a las presuntas energías liberadoras de éste.

Pero así como no son neutros los espacios en que vienen a exponerse los productos del arte, sino que están impregnados y jerarquizados de antemano por discursos y prácticas dominantes, así tampoco es abstracta la “vida” concitada a descifrar las formas y mensajes de la comunicación artística. Hay aquí un vasto campo para alentar y elaborar, más acá de los “situacionismos” de variada índole, experiencias del arte que no signifiquen la mera confirmación de las valoraciones establecidas o la persistencia de las apropiaciones especializadas, sino donde una diversidad de premisas históricas y sociales, encarnadas en una pluralidad de experiencias vitales que resisten la nivelación por lo dominante enriquezcan y cam-

bien las ya transitadas vías de la recepción. No sólo el de los posibles efectos vitales de la producción artística sigue siendo un problema pendiente, sino sobre todo el de los efectos de la vida —plural— en el arte. Ello, por cierto, no atañe sólo a lo que se produce bajo el signo de lo moderno, sino también al arte “tradicional”: ahí el envite de experiencias vitales que se esfuerzan por comprender e interpretar, por aprovechar desde su alteridad las producciones artísticas del pretérito, puede suscitar la fluida novedad latente en la solidez de lo viejo.

Y una segunda área es la de la teoría. El proceso vanguardista trajo consigo una extraordinaria acumulación de propuestas teóricas, en que las lúcidas visiones, las asignaciones de sentido a trabajos emprendidos, los marcos operativos, se mezclan en forma embrollada con las promesas vacías y los horizontes inciertos. Esta hipertrofia discursiva —y conste que el discurso tiene también, sin duda, su necesidad— ha tendido al final, como ya se dijo, más a desfigurar la fisonomía de la manifestación artística, a sobrecargarla de contenidos abusivos y obsesivos, que a conferirle una consistencia y una claridad internas. La super-teorización del arte y del artista —solicitados por el más de una verbalidad en que se hibridan confusamente los motivos de los diversos saberes de moda— ha puesto al descubierto el problema de otra suplantación: la de la teoría del arte (y aún, de la teoría sin más) por el arte ya desplazado de sí mismo.

La proximidad y la comunicación de teoría y arte son, tras la enseñanza moderna, indispensables; pero también aquí es preciso establecer la diferencia y, urgiendo dicho vínculo, soliviantar en él las sobredeterminaciones teóricas y seudoteóricas de la praxis artística a través de una teoría responsable (y que no ha de congelarse forzosamente en la mirada retrospectiva). De otro modo —y

como lo aclaran varios ejemplos— el discurso hipertrófico, que crece a la vera del arte y a expensas de él, sustituye lo crítico por lo críptico, y el *concepto* teórico—no el de un arte que se despacha a sí mismo en la palabra hipostasiada— deja de poder iluminar la experiencia del arte, y de asociarla, por vías que no son simples, con otros intereses que también constituyen el compromiso de la teoría.

Intencional ha sido, por cierto, la omisión de las referencias locales explícitas en las páginas que preceden. Lo dicho planea extensamente sobre las condiciones, sobre los desarrollos y resultados del arte mundial de los últimos cien años. A esa amplitud se deben muchas de las definiciones tajantes que adoptamos. Pero no sólo habría que abrir, por pequeñas que fuese, una distancia entre ellas y las concretas manifestaciones a cuyo análisis y precisión deberían ésas contribuir, sino también entre su proceso y las evoluciones vernáculas. Tan imposible como una reanudación literal, hoy, del programa de la vanguardia entre sus directos herederos o entre nosotros, diseminados en otro suelo, es también que los específicos intentos que se vinculan a ése o a sus afines pudieran ser leídos, simplemente, como limpios trasplantes en el vacío: todo trasplante es, en estos suelos, un conflicto de implantación en las historias en que estamos astillados. Para nosotros, acaso, es insistente hoy sobre todo la cuestión del arte y la vida: hoy acaso no puede alzarse, entre nosotros, sino en el relampagueo del peligro, y desde las zonas de una vida aterida, de la desnuda supervivencia. En ello, la palabra última, el gesto, es del arte; y quién sabe si “en estas perdidas tierras del exilio sudamericano” habrá podido empezar, para nosotros, a destellar el paradigma de una nueva constelación de arte y vida.