

Algunas ideas perplejas al acabar el siglo

DORE ASHTON

Traducción de Rubén Gallo



Una de las preocupaciones más constantes de Vuelta ha sido el diagnóstico de los males que aquejan al arte contemporáneo y a su equívoca relación con el público, la crítica y el mercado. A ese tema (profundamente ligado, por cierto, al que aborda Isaiah Berlin en este mismo número) se refirieron aquí mismo, en abril pasado, Pierre Schneider, Damián Bayón y Teodoro González de León. Sobre él vuelven ahora Dore Ashton y, en "La vuelta de los días", Damián Bayón.

INTRODUCCIÓN

EO EL FIN DE este siglo como uno de esos **enormes** coros soñados por Berlioz, que se elevan hasta llegar a un **crescendo** que se escucha desde los muchos lugares de un teatro, buscando en vano la consonancia. Pero la **consonancia** —esa esquivada idea musical de silencio y **conclusión**— no será nuestra porque hemos repudiado la idea de la jerarquía en las artes. Recuerdo que Samuel Beckett, ese profeta de mediados de siglo que anunció la ruina estética, le dijo a Georges Duthuit: "hay muchas maneras en que lo que estoy tratando en vano de decir puede tratarse en vano de decir". Se trata de un enunciado gramatical bastante complejo e ingenioso que cubre mi propia situación. Todo lo que estoy a punto de decir puede tratarse en vano de decir de muchas maneras. Y de cualquier forma, como Beckett siguió recordándonos durante casi la mitad de nuestro siglo, tiene que decirse.

"Donde reinan los gatos", dice George Steiner, "no arden los tigres". Seguramente no soy la única persona en opinar que existen más gatos callejeros que tigres encendidos en luz, y que los refunfuños, las ansiedades, los quejumbres, y toda la palabrería pedante y jactanciosa que acompaña nuestra salida del siglo XX son expresiones de confusión y desconsuelo. No todos los tiempos son igualmente desconcertantes.

Nuestro momento de desánimo no es tan sólo un pequeño contratiempo, no es un juego dickensiano que oscila entre la mejor y la peor de las épocas, sino un verdadero punto crítico en la historia. Todos estamos tratando en vano de ver y de expresarnos. Beckett encontró su voz en la peor de las épocas, en los últimos años de la década de los treinta. En este periodo, muchos de los artistas importantes presintieron el fin de la paz interior y exterior. No se necesitaba mayor prueba de que algo terrible estaba por suceder. Numerosos testimonios revelan que los artistas vieron en esta época un periodo especial y siniestro. Artaud describió a su

ciudad como un lugar lleno de artistas jóvenes "al borde de la desesperación". En las revistas de arte, la palabra crisis aparece una y otra vez. Los intelectuales se retorciaban las manos mientras lamentaban su impotencia ante un desastre que temían les caería pronto encima, y, en efecto, en poco tiempo les cayó encima. Fue un tiempo de gran perplejidad, como el nuestro.

Es cierto que todo tiempo moderno es a la vez tiempo de incertidumbre y perplejidad. La característica más perdurable del arte moderno es su preservación de ciertos hábitos, de entre los cuales la "autodestrucción" —o desmantelamiento, término que prefiero— no es el menor. Se ha atribuido cierto valor al gesto de destrucción de los modernistas desde los días de Alfred Jarry, hasta los dadaístas, hasta los artistas de Fluxus, hasta... y así sucesivamente. Pienso, sin embargo, que existe una ligera diferencia entre nosotros y Jarry. En un notable epigrafe al *Ubu Enchainé*, Jarry escribió:

No habremos demolido todo si no demolemos hasta las ruinas. Pero no veo ninguna salida más que equilibrar las cosas con edificios bellos y bien contruidos.

Muchos artistas contemporáneos viven un cinismo que los lleva a principiar y terminar con la demolición sin pensar en el equilibrio de la construcción. Nuestro cinismo contemporáneo (y no olvidemos el origen de la palabra cinico: perruno) toma la forma peculiar del pedantismo didáctico. Todos deben darse cuenta de la medida en que los sermones acompañan al arte actual, o por lo menos al tipo de arte que circula alrededor del mundo en grandes exhibiciones como la *Dokumenta*. No podemos comprender los deslices y maniobras de un artista como Gerhard Richter sin las voluminosas homilias que acompañan a todas sus exhibiciones. Millones experimentan la emocionante y singular sensación de demoler hasta las mismas ruinas del arte, millones atormentados incansablemente por ciertos críticos. Se trata de individuos que carecen de sensibilidad y abusan de la retórica para sancionar las niñerías insostenibles de superestrellas a quienes presentan como "críticos" de la sociedad y del arte, y no como creadores de experiencias estéticas. (La palabra "estética", lo sé, está desacreditada, pero la retengo obstinadamente en mi vano esfuerzo por decir lo que estoy tratando en vano de decir).

Hace poco me di a la tarea de leer a Heidegger, sobre todo porque los pensadores que más respeto aluden a su obra con mucha frecuencia. De sus divagaciones laberínticas sali

con una frase —subrayada por él— que se quedó tenazmente grabada en mi mente: *Sein ist das transcendens schlechthin*. El ser es trascendencia, simple y sencillamente. No es tanto el misterioso enunciado sobre el ser —que podría ser reemplazado por la palabra *arte*— lo que me cautiva, sino las palabras *simple* y *sencillamente*. Confrontado con la inmensidad del sujeto, Heidegger recurrió al sentido común de las cosas, a un sentido simple y sencillo que a mí parecer tiene mucho en común con Beckett y su tratar en vano, pero tratar. Quiero hablar el lenguaje de lo simple y lo sencillo (quizás pudiera llamarlo lo indemostrable). Hablo del arte —principalmente del arte visual— como si todavía existiera alguna jerarquía en la creación artística. Resucitare efectivamente los valores demolidos por fervientes deconstruccionistas, e incluso indicaré que todavía están entre nosotros en un mundo de sombras, de obras de la imaginación —aun en estos últimos años del siglo tan turbios y confusos. La jerarquía existe en el mundo natural, ¿por que no entonces en el mundo creado del arte?

No ignoro el enojoso fenómeno ni su importancia. La exasperación es un acompañante necesario del arte. Pero la perversión duchampiana —“es arte si digo que lo es”— es solo una de varias posiciones posibles, aunque el mundo internacional del arte se haya guiado casi exclusivamente por ella. Deberíamos preguntar *quién* dice si algo es arte o no. Según Pierre Gaudibert, es un grupo de aproximadamente treinta *décideurs*. Entre ellos, supongo —casi con certeza— que está Norman Rosenthal, quien hace un par de años se permitió declarar: “tres artistas definen las posiciones y las posibilidades del arte en nuestro día”. Son, pronosticablemente, Duchamp, Beuys y Warhol. ¿Posibilidades? ¿Puede quien decide determinar las posibilidades? Parece que sí, y se trata de un fenómeno que Gaudibert acertadamente llamó la “stratificación” de las artes. Rosenthal siente mucho afecto por la palabra *estrategia*, y en su ensayo la usa constantemente. Pero *estrategia*, como todo mundo sabe, es un término estrictamente militar, del cual Baudelaire —el gran rebelde— se hubiera burlado. (En sus *Diarios íntimos*, Baudelaire escribió sobre “el deleite y la preferencia por las metaforas militares que exhiben los franceses. Aquí cada metáfora tiene bigotes”). La dicción bigotuda de nuestros días es tan risible como lo fue entonces, y resulta igualmente “nacida para la sumisión”, como dijo Baudelaire, o para el “consenso”, como dijo Gaudibert. La dicción de Rosenthal se transforma en hiperbole, como cuando dice que Warhol tomó las imágenes y los objetos de la vida diaria para transformarlos “con la precisión y talento de un Goya, en objetos estéticos y terapéuticos. Estas creaciones resultaron tan poderosas y evocativas para estrategias artísticas futuras como la expandida práctica y teoría artística que Beuys —desde una perspectiva diferente— pudo sugerir”. Supongo que las ideas de Rosenthal no están muy lejos del fenómeno Warhol, que ha cobrado tanta importancia en la publicidad moderna —una industria que constantemente inventa estrategias, campañas, y victorias. Pero, ¿Goya? Rosenthal, sin embargo, no es el único director del coro. En los Estados Unidos tenemos a Arthur Danto, filósofo-crítico de arte según el cual Warhol puede ser el más grande artista de todos los tiempos. Pero, ¿Que tiempos son esos? ¿Acaso el tiempo de asesinos que imagino Rimbaud?

Observación 1:

Inquietud, disidencia, y lecturas barométricas a través del siglo XIX conforman un marco de referencia para este esbozo del momento moderno en que, *nolens volens*, todavía respiramos. Baudelaire, aquel poeta moderno y renuente por excelencia, habitado también por el gusano de la ironía, lamentaba que en su época —como escribió en *l'Art Philologique* y en sus diarios— el ingenio y las palabras de los intelectuales se inmiscuyeran con demasiada frecuencia en el proceso creativo del artista; cada arte trataba de infringir el espacio de las otras artes. Muchos, dijo, querían inyectar “cierta filosofía enciclopédica en las mismas artes plásticas”. Años después, Nietzsche volvió a examinar el problema del artista moderno y “falsificador”. El filósofo observó la “importancia de las poses”, el traslado de “los procedimientos de un campo artístico a las otras artes”, y la manera en que el artista moderno “confunde los objetivos del arte con los del conocimiento o la iglesia o los intereses raciales (nacionalismo) o la filosofía...” Hacia el final de su lucida vida, Nietzsche habla del gusto moderno “que prefiere el material excitante (arte erótico o socialista o patológico)”. Y finalmente, se queja de que nadie fuera simplemente pintor, “todos son arqueólogos, psicólogos, productores teatrales de tal o cual remembranza o teoría”. Pero a pesar de los comentarios apasionados de ambos pensadores, tanto Nietzsche como Baudelaire tuvieron otra cara que anhelaba lo nuevo, lo moderno. Ese anhelo fue teatral y robusto. Sin los conflictos de Baudelaire, ¿habría llegado el joven Rimbaud a sus ideas sobre el poeta como vidente, como perturbador de los sentidos, como el absoluto adivino de lo nuevo? ¿Hubiera dado Rimbaud el gran paso inductivo que lo llevo a hacer la formidable declaración de que las ideas nuevas necesitan formas nuevas? ¿Hubiera podido concebir la aún más sorprendente noción de que si el poeta encuentra la forma en su viaje *hacia abajo*, creará forma, pero si encuentra la amorfa, creará amorfia?

Tenemos entonces la ruptura, la separación fatal entre lo *que se piensa* y lo *que se produce*. Pero en sus inquietantes especulaciones, los precursores de nuestro momento final del siglo XX señalaron inevitablemente que había algo a lo que a veces llamaron arte puro. Y así fue: si Rimbaud rechaza la forma, si tan sólo dice la palabra *desforma*, crea una forma. Hasta la más extravagante exploración de la desforma debe presentarse como una forma, es decir, como algo contenido, con figura, y que no es —ni puede ser— todo lo demás.

Observación 2:

Simple y sencillamente, algunas cosas son mejores que otras.

A lo que el coro de *décideurs* objetaría: ¿según qué criterio, ya que las cosas pueden valorarse tan sólo contextual y relativamente?

Diría, en mi vano intento por decir lo que quiero decir, que posiblemente no existan criterios demostrables. Pero tomo en cuenta la idea de Spinoza: “entre más realidad o existencia posea una cosa, más atributos le pertenecen”. Claramente, no se trata de un enunciado cuantitativo, puesto que aparece en la ética de Spinoza. Propongo que hay una diferencia cualitativa entre las obras de Warhol —que para mí no tienen absolutamente nada que ver con Goya— y creaciones que presentan sus atributos como bajo un finísimo lienzo, atributos que opacan toda evidencia visible de la mano del artista, atributos a

los que Picasso hubiera llamado el humo o el perfume que ondea a través de la pintura. En estas obras, la jerarquía de valores —entre los cuales la memoria es el más importante— sigue siendo más o menos tradicional.

Algunos antropólogos imparciales como Robert Farris Thompson han examinado el papel de la memoria con mucha más sensatez que críticos e historiadores de arte. Thompson habla de la peregrinación de ideas y formas a través de muchos lugares y circunstancias. Esta peregrinación va dejando lo que él llama trazos de la memoria. Estos trazos se encuentran entre los muchos atributos que algunos monumentos y obras conmemorativas del siglo XX han producido.

La matanza organizada que se conoce con el nombre de Holocausto fue una experiencia central en las vidas de muchos artistas del siglo XX. Las imaginaciones individuales sintieron el terror del asesinato en masa, eficiente y tecnológicamente preciso. Algunas de ellas fueron llamadas para tratar de expresar, de recordar, de advertir, de incitar la participación de otras imaginaciones. Imposible, dijo Theodor Adorno. Quizás sea posible, respondieron los artistas, pero de cualquier manera es necesario hacer el esfuerzo, aunque sea en vano. Entre ellos estuvo Noguchi, un artista norteamericano que además tuvo la triste suerte de ser mitad japonés, lo que lo convirtió en víctima y perpetrador a la vez, simbólicamente hablando. ¿Cómo podría entonces abandonar su anhelo de recordar? Su idea, su memorable idea —aunque nunca fue aceptada para realizarla a gran escala— fue la construcción de un *Monumento a los muertos de Hiroshima*. En un portentoso arco en forma de cúpula, Noguchi realizó su visión de “una masa de granito negro, con la base resplandeciente, como si estuviera alumbrada por una luz por debajo y por detrás. Los pies de concreto de esta masa funesta descienden bajo la tierra”. En el cuarto inferior se completa el arco o domo superior. Juntos, forman la figura —bien conocida para los japoneses— de un *dotaku*, o campana ceremonial. Entre otros trazos de la memoria que Noguchi incorpora —tal vez inconscientemente— al monumento, está una serie de pesados cilindros que el artista bien pudiera haber asociado con los antiguos terracotas de Haniwa que tanto lo impresionaron. Respecto a su programa, Noguchi dice:

Considero a la escultura como una concentración de energías. El simbolismo de mis obras proviene de la visión de los techos prehistóricos de Haniwa como morada protectora de la niñez.

Los he asociado con el nacimiento y con la muerte, como he asociado el arco de la paz con el domo de la destrucción.

Noguchi también estuvo en contacto con las montañas oscuras de Asia y sus antiguos montículos funerarios. Tumbas y montañas figuran en su intento de hablar de la maldad y aún así expresar cierta esperanza. Las referencias históricas que Noguchi incorpora a sus creaciones —alusiones al arte de pueblos antiguos y a las asociaciones con la muerte expresadas en sus monumentos anteriores— forman parte de su esfuerzo supremo por expresar sus propios sentimientos frente a las atrocidades indecibles de su tiempo. Como los antiguos, eligió la piedra, pero le dio formas que evocan figuras modernas que van desde Brancusi hasta Buckminster Fuller. Muchos atributos.

Mark Rothko fue otro artista que lamentó intensamente la

gran calamidad de su tiempo y se sintió obligado a expresarla tan exactamente como le fue posible. Rothko sabía, como lo sabe todo artista sensible, que la historia impone su voluntad sobre la imaginación artística. Werner Haftmann visitó a Rothko en 1959 para invitarlo a participar en *Dokumentation*. Según Haftmann, Rothko rechazó la invitación diciendo que “como judío no tenía intenciones de exhibir sus obras en Alemania, un país que cometió tantos crímenes contra el pueblo judío”. Después de conversar más, Rothko miró a su visitante cara a cara, y propuso que si Haftmann “lograba edificar aunque fuera una pequeña capilla de expiación en memoria de las víctimas judías, él la pintaría sin remuneración alguna —aunque esto ocurriera en Alemania, país que tanto odiaba”. Diez años más tarde, Rothko se encontraba trabajando en una obra que —según sus escritos a los De Menils, sus benefactores— excedía sus ideas preconcebidas en todos los niveles de experiencia y significación. La capilla ecuménica, en donde un sinnúmero de espectadores han experimentado sentimientos de solemnidad, honda reflexión, y el despertar de una antigua memoria de trascendencia— como dicen frecuentemente—, reúne muchos de los sentimientos más profundos de Rothko con respecto a la memoria y al pasado. Su “esquema acoplado”, como lo llamo, regresa al silencio de los interiores bizantinos. La tonalidad sombría corresponde inevitablemente a la evaluación de Rothko sobre los acontecimientos de su vida, pero también los de todas las vidas. El historiador de arte Robert Rosenblum relacionó los logros artísticos de Rothko con toda la corriente del arte religioso occidental. Aunque este crítico consideraba que la obra de Rothko finalmente carecía de complejidades narrativas o imágenes corpóreas, comentó que “la misma carencia de un contenido religioso explícito podría intensificar la evocación de lo trascendental en los iconos y altares de la capilla laica de Rothko”. Es importante recordar que Rothko estuvo en contacto con lugares que conmemoraban el espíritu. En su esquema, Rothko mantiene los trazos de la memoria de estos lugares. Estos trazos, a través de una transubstanciación que solo en vano podríamos tratar de describir, se comunican a quienes estén dispuestos a recibirlos. Son atributos de la trascendencia, simple y sencillamente.

De otra índole, pero no menos serio, resulta *Forma negra (dedicado a los judíos desaparecidos)*, el monumento concebido por Sol Lewitt ahora instalado en el distrito Altona de Hamburgo. La génesis del pensamiento de Lewitt sobre este proyecto resulta ilustrativa. Inicialmente, la ciudad de Münster pidió al artista un “proyecto” para el evento de esculturas de 1987. Lewitt seleccionó su lugar frente a lo que pensó era un *schloss* seudobarroco y preparó un tabique de concreto rectangular que —como lo describe James Young— “yacía como un ataúd negro y abandonado entre fachadas de falso barroco y lámparas de gas, una mancha negra que invadía el centro de una soleada y elegante plaza universitaria”. Para Lewitt, el bloque representaba un impedimento, un comentario, una denigración de la idea barroca, una respuesta a las falsas pretensiones ornamentales del *schloss*. Pero cuando lo vio, escribe, “de repente me di cuenta de que la obra tenía otra intención. Pensé: hay muy pocos comerciantes, profesores, abogados o siquiera zapateros judíos. Nunca pensamos en lo que *no* está ahí. Pensé en el *schloss* como símbolo de Alemania, y en el tabique como representación de los judíos

desaparecidos. Pensé en el abismo que se abrió entre la Alemania de la Ilustración y la de los nazis, un abismo que culminó con el Holocausto. Después de haberla visto, la obra me sugirió este tipo de comentario". En una conversación, Lewitt dijo: "siempre he tenido presente el Holocausto". En este tipo de obra prevalece la memoria, a pesar de la tradición moderna del desmantelamiento, tradición en la que Lewitt había participado vigorosamente como artista conceptual y minimalista, rechazando toda imputación de significados trascendentes o espirituales. A pesar de que la alarmante controversia en Münster culminó con la destrucción de la forma negra, Lewitt accedió a reconstruirla para la ciudad de Hamburgo, en donde alguna vez hubo una importante población judía. Según la visión de la realidad propuesta por la ética de Spinoza, el monumento de Lewitt, que opera como advertencia, tiene muchos atributos. *Forma negra* alcanza cierta conexión con temas de los primeros conflictos modernos, como el de Malevich con su tiempo (Malevich quiso escaparse de los objetos y representó su escape con una cruz negra). Entre estos conflictos modernos también figuran los comentarios sardónicos de Apollinaire —escritos en pleno tiempo de guerra y perplejidad— sobre el temperamento prosaico y filisteo de su época. En *El poeta asesinado*, Apollinaire imagina un monumento al poeta Croniamantal: un hueco vacío, recubierto de concreto, exactamente en forma de tumba.

Observación 3:

A diferencia de los *décideurs*, no considero que los artistas tengan posibilidades exclusivas, sino solamente la posibilidad de un mayor o menor ejercicio de la imaginación creativa. No deberían levantarse objeciones en contra de quienes responden de inmediato a situaciones inmediatas con el uso imaginativo de sus facultades. Incluso Giacometti, en esos años terribles inmediatamente anteriores a la segunda guerra mundial, ensayó ocasionalmente la caricatura política. Algunas veces las circunstancias son abrumadoras. Hace algún tiempo, escuché al arquitecto Emilio Ambasz decir que le interesaban los artistas que "cantan en las catacumbas". El artista Alfredo Jaar respondió: "a mí no me interesa cantar en las catacumbas". El éxito de Jaar como una especie de comentarista político —su arte es temático y hasta periodístico— no se debe tanto a su creación de lo que llamamos arte político sino a su talento artístico, que insiste en provocar no sólo respuestas rápidas a atrocidades sociales y políticas, sino también respuestas más duraderas que sólo pueden calificarse como estéticas. Tal vez la fuerza de las creaciones de Jaar reside en el contraste —el contraste artístico— entre sus elegantes y memorables instalaciones y las situaciones a las que aluden. Creo que podemos decir lo mismo de Jannis Kounellis, cuya obra, aunque ha sido descrita con el apelativo simplista de *Arte Povera*, fue concebida como una respuesta, como un ataque a las ideas convencionales del arte. Sin embargo Kounellis, un artista mediterráneo y culto, siempre ha recurrido a principios de la estética clásica en el diseño de sus instalaciones —la simetría, la composición, el contraste entre materiales, etc. Aún más: Kounellis ha entretenido en sus proyecciones una gran riqueza de símbolos complejos, como en la obra de 1990 que consiste en una agrupación de ánforas— una obra llena de evocaciones arcaicas. Los espacios de Kounellis no pertenecen al conjunto de

enormes espacios físicos que tantos otros han intentado llenar de sentido en una época de desintegración estética, sino a los espacios de la imaginación descritos por Bachelard —espacios que reúnen ingeniosamente referencias míticas e históricas para atraer una respuesta estética. Espacios jerárquicos, claro está.

Observación 4:

Quizás la pintura sea el más invadido de los campos en que hay artistas trabajando. Bajo el asedio de los *décideurs*, hemos perdido de vista muchos valores, sobre todo los valores a los que se refirió William Butler Yeats cuando dijo: "nuestros fuegos deben arder lentamente". Hoy resulta más válido que nunca el lamento de Nietzsche y su condena contra la pereza moderna que exige imágenes cada vez más sensacionalistas. El "material exacto" que el filósofo sarcásticamente llamó "arte erótico, socialista, o patológico" es ahora más válido que nunca. Los pintores serios de nuestro tiempo deben contarse entre las filas de la resistencia como disidentes que forman una larga y honorable lista dentro de la tradición moderna. En este campo, el relativismo aplicado de ciertos teoréticos ha desviado nuestra atención de la simple y sencilla jerarquía de valores —valores inseparables de la historia de la pintura. Estos valores representan el anverso de la modernidad, una faz del arraigado binomio moderno que oscila entre continuidad y discontinuidad, una imagen de Jano que nadie ha podido demoler. Algunas cosas en la imaginación humana son inalterables. Y si el concepto de la invariabilidad está arraigado en la imaginación del hombre, siempre existirán artistas que lo expresen en su obra. Puede ser que se trate tan sólo de un ideal, pero es un ideal que existe y persiste. El sencillo reconocimiento de las limitaciones del arte —el bastidor, el plano bidimensional, y la necesidad de crear ilusiones— se convierte un acto de elección, al igual que todo gesto sobre la tela una vez que la elección ha sido hecha. Seguramente no hay pintor moderno que no haya cuestionado hasta esta elección, que no esté acosado por la duda, que no haya considerado el valor de las limitaciones. Pero existen algunos que a pesar de todo han elegido. No llegaré tan lejos como Nietzsche —no me atrevo— al hablar de un arte falsificado (hay que tener en mente que tenemos entre nosotros artistas que admiten producir intencionalmente pinturas falsificadas que después ellos mismos, o tal vez sus impulsores, proponen como críticas del arte muerto de la pintura). Quiero indicar que aun hoy hay pintores cuya experiencia los ha llevado a deducir que Gautier pudo haber tenido cuando dijo —en el alba del modernismo— que una limitación (*une mesure donée*), lejos de abrumar al artista talentoso, lo ayuda, lo sostiene, y lo impulsa a encontrar recursos con los que no había soñado nunca. Los pintores, en su esfuerzo por crear formas —aun en la noción de *desforma*—, han llevado su arte hasta los límites. En cada caso, esos límites se aceptan tácitamente. Kandinsky, aun al profesar una visión de espacios centrifugos que se dilatan al infinito, siguió utilizando un bastidor de cuatro extremos —una frontera material para su visión sin límites. De Kooning, aunque trabajó muchos años después y con una visión muy diferente, aceptó las mismas limitaciones materiales. En su lento ardor, a pesar de las apariencias superficiales de velocidad, descubrió una manera completa-

mente diferente de forjar a su percepción de las formas y el espacio. En pinturas posteriores, el sinuoso entrelazamiento entre materia sombreada y espacios compactos, llenos de formas biomórficamente sugestivas, responde a las nociones contemporáneas del espacio topológico. Pero aun esta respuesta puede darse solo en contraste con la invariabilidad del bastidor cuadrilátero y tradicional. Las características innovativas de de Kooning no solo se ven en elementos separados —¿cómo podrían separarse la línea y el color, o el espacio y la forma?—, sino en su obvia aceptación de métodos y hasta temas tradicionales para presentar nuevas ideas. Las características más reconocibles de de Kooning (los empastes de los venecianos, la asimetría del barroco, los adornos y líneas no descriptivas que ya habíamos visto en Rembrandt) hacen posible la comprensibilidad de su obra. Lo desconocido y lo original emergen paradójicamente de un pasado cuidadosamente estudiado y de memorias indelebles. La ley del contraste.

O, como le gustaba decir a Phillip Guston, citando las ideas de Baudelaire sobre la risa, la colisión de dos sentimientos contrarios. En la obra madura de Guston, estos dos sentimientos chocan de manera compleja dentro de los límites autoimpuestos de la pintura. A lo largo de su carrera artística, Guston complementó sus meditaciones sobre la naturaleza de su arte con un interés voraz por la lectura y la pintura de todos los tiempos. Les decía a sus estudiantes: "yo uso la gama completa de todo lo que he aprendido sobre la pintura. No se pinta sobre la superficie, sino sobre un plano imaginario. La pintura se mueve en la mente. No está allí en el plano físico. Es una ilusión, una pieza de magia: lo que vemos no es lo que vemos". Guston, como Leonardo, considera que la pintura pertenece al ámbito de la mente. Pero la pintura es también la materia a la que Guston regresó en busca de indicios de la mente. En la modernidad de Guston reconocemos un espíritu afin al de T.S. Eliot. Guston compartió la obsesión del poeta modernista con las tierras baldías y en su obra final le rindió homenaje al Eliot de los *Cuatro cuartetos*. La ironía —irresistible, como la describió Baudelaire, e implacable como resultó ser en el siglo XX— no pudo eliminar la otra faz de Guston, que celebró la longevidad histórica de la pintura y se rehusó a destruirla. ¿Qué extraño escuchar al artista que se pintó a sí mismo, al final, hundiendo más allá del horizonte —ahogándose, de hecho—, al mismo tiempo que pintó esta imagen: "pienso en mis estudios, y cavilando sobre el arte del pasado, creo que mi más grande ideal ha sido la pintura china, en especial la pintura Sung de los siglos X y XI. En el periodo Sung, el adiestramiento consistía en repetir un detalle —pájaros o brotes de bambú— miles y miles de veces, hasta que es otro quien lo hace, no el individuo, y es el ritmo el que rige el movimiento... esto me ha sucedido a mí". El que pintó vastos desiertos, el que se sintió maldito —un verdadero *artiste maudit*— pintó una hilera de cerezos, quizá su alegoría de la existencia, teniendo en mente a los pintores Sung y tal vez hasta pensando en Mu Chi, el pintor de caquis. El que escribió con tanta gracia sobre Piero della Francesca: "cierta angustia persiste en la obra de Piero. Lo que vemos es la sorpresa de lo que está siendo visto". El que entendió y habló sobre el deseo del artista de ser una presencia subversiva en la sociedad, pero dijo que la subversión en contra del arte tiene sus límites. "Se evapora y se absorbe

facilmente". ¿Acaso no hay más "existencia" y "realidad", más atributos en la carrera artística de Guston que en el sinfín de epígonos que piensan que su pintura se inspiró en las tiras cómicas? ¿Acaso no tiene la obra de Guston más atributos que toda la manufactura de Warhol?

Debemos prestar atención a quienes utilizan la materia para extraer el significado de la experiencia plástica y resisten obstinadamente la última ironía: la autodestrucción. "Para los pintores", dijo Merleau Ponty —cuyas brillantes observaciones siguen inigualadas en el llamado discurso de hoy—, "el mundo permaneciera siempre sin pintarse, aunque dure un millón de años". La transubstanciación de la pintura en imagen fue una de las principales preocupaciones que Merleau Ponty expresó en su gran análisis sobre la percepción y en su interés por los pintores que —como el mismo decía— contribuyeron al conocimiento. Merleau Ponty usó palabras como "encarnación", "personificación", y "realización" una y otra vez para describir lo que sucede cuando el ojo y la mente del pintor intentan lograr que la pintura, el material intransigente, exprese el sentimiento de existir en el mundo. Hay pintores entre nosotros que todavía se sorprenden y quedan maravillados ante la existencia —la existencia en el espacio, en el tiempo, y en todas esas abstracciones de los filósofos y los físicos. Son artistas que preguntan con su pincel: ¿En donde estoy?

El lugar donde uno *está* es una de las cosas más difíciles de determinar, como lo descubre rápidamente toda persona que ha intentado dibujar. John Walker, un pintor de cincuenta y tres años, ha trabajado por más de un cuarto de siglo para encontrar su lugar dentro de la corriente del mundo visible en que todos navegamos —unos más conscientemente que otros. En la pintura reciente de Walker— que a veces ostenta títulos sarcásticos como *Barro, mano y formas*— el artista vuelve a comenzar por el principio. Del barro primordial, ha dibujado formas equivocadas que no dejan de evocar asociaciones vagas. Parecen objetos que casi hemos llegado a encontrar, pero nunca por completo, en nuestro propio mundo visual. Descansan sobre varios niveles del espacio continuo, como lo han hecho siempre las imágenes de Walker. Sus obras no denotan sino sugieren significados. La estética —es decir, la llamada a los sentidos (que tienen sus propios recursos misteriosos para producir significados)— es desafiada, y casi trastornada, por la intromisión de bastidores o ventanas, extravagantes cuadrículas que pertenecen al mundo de la abstracción y son, de hecho, signos. En este mundo espumoso de barro húmedo, Walker introduce la mano humana, o mejor dicho, su máscara: el guante. ¿Quién puede sino acordarse de los guantes de de Chirico, o los de André Breton en *Nadja*, o hasta de los indicios —propuestos en las pinturas anteriores del mismo Walker— tomados directamente de las meninas de Velázquez? Muchos atributos. Tenemos, sin embargo, un límite. Como dijo Cocteau, hay que saber hasta donde excederse. Si la llama de Walker arde lentamente, no estoy seguro de que Kieffer —un artista mucho más célebre— siempre arda con la misma calma. A veces el realismo exagerado de sus temas magnos —sus pinturas egipcias, por ejemplo— raya en la hiperbole, en esa agresión a los sentidos que Nietzsche deploró. El uso de materiales sobresalientes —pedazos de hierro o de paja—, así como la insistencia en la vastedad literal, hacen que la obra de Kieffer

a veces linde con la afectación. Aún así, reconozco en Kieffer a un explorador de un campo que ha visto demasiados auto-sacrificios triviales. Sus meditaciones son más complejas y de un orden más alto que, por ejemplo, las creaciones de Donald Sultan —otro artista al que hoy se alaba con frecuencia. Sultan utiliza el vocabulario del pintor— es decir: lienzos, bastidores, y la materia llamada pintura o brea o collage —para construir ilusiones que dependen completamente de la sensibilidad moderna que ha sido adiestrada para encontrar la belleza en el lugar común, en los escombros de la vida urbana, en las texturas de materiales encontrados. Pero Sultan también quiere figurar en la historia del arte. Pinta formas y las llama limones. Pero, ¿tienen sus formas la vida y particularidad de los limones de Matisse, Cézanne, o Manet? ¿O acaso son moneda falsa, figuras revestidas de texturas que carecen de fundamento? La pequeña naturaleza muerta de Neruda —que llega al corazón de la sensualidad y del significado de los limones— realiza tal propósito con mucho más vigor estético:

de Oda al limón

Salió
del limonero amarillo
desde su planetario
bajaron a la tierra los limones

Como dije antes, no me atrevería a hablar de falsificaciones, ni siquiera de la adulteración de sentimientos que en otras palabras se llama sentimentalismo. Pero la escala de valores anclados en la tradición requiere que a veces lo exagerado y lo excesivo deba calificarse de vacío o incluso considerarse como muerto.

No niego que sea extremadamente difícil distinguir al sentimentalismo del sentimiento, a la moneda falsa de la verdadera. Existen falsificaciones que —incluso en su mala fe— presentan paradojas inquietantes. “El triunfo de la voluntad” de Leni Riefenstahl, por ejemplo, se presenta como un documental, pero sabemos que hasta el más mínimo detalle fue preparado con anticipación y con el consentimiento de los participantes. El evento en sí fue organizado pensando en cómo se vería dentro de una película. Tal vez este sea el prototipo de lo que los *décideurs* llaman “estrategias”. ¿Quién hablará por aquellos cuyas llamas arden lentamente, y cuya gestación interna existe en el tiempo humano —un tiempo que no puede alterarse biológicamente, sin importar lo mucho que la revolución electrónica nos haya cambiado?

Observación 5:

Algunos de los precursores más importantes del arte moderno fueron alguna vez sus más violentos críticos. Estos críticos realizaron una labor paradójica: contrarrestaron la ironía con ironía. Tenían temperamento de resistencia. Pensemos en las *Memorias del subsuelo* de Dostoyevsky, o el intenso fervor metafísico de de Chirico. O en Stravinsky. O en Giacometti. Nuestra historia está marcada por artistas como estos, que desafiaban a las vanguardias y a sus estrategias, que pretenden ir más allá de las verdades inmutables que los resistentes consideran esenciales para su obra. ¿Quién habla de ellos en el mundo determinado del arte internacional? Las

llamas que arden lentamente producen las obras más duraderas. En nuestro siglo, los escultores y pintores que ardieron lentamente han sido desterrados al olvido por los guardianes incautos de las puertas del mundo artístico. Hoy se ignora con frecuencia a los pintores que valoran los límites tradicionales y todavía crean volúmenes que definen y son definidos por la gravedad y por el espacio en que el hombre vertical deberá permanecer plantado para siempre. Pero aún así, al igual que el hombre subterráneo de Dostoyevsky, siguen ahí, ineluctablemente. Son escultores, simple y sencillamente, que asumen su lugar —siempre cambiante— en una historia de miles y miles de años. Pienso en William Tucker, un escultor de casi sesenta años, que ha explorado la gama entera de estilos del siglo XX: desde el constructivismo de los rusos hasta la obra total de Brancusi en Tirgu Jiu. En años recientes, Tucker ha regresado al uso de materiales y métodos tradicionales: moldea sus obras en yeso y las vacía en bronce. Esto después de haber estado *allá abajo*, en donde debe darse la máxima búsqueda, según Rimbaud. Tucker regresa de *allá abajo* para expresar la desforma, pero reconoce que la escultura es un arte autónomo:

la autonomía de la escultura es algo más que una descripción neutral: es un anhelo. La independencia de una escultura requiere una recepción positiva e inteligente de su condición. De ahí que una escultura independiente será siempre inconveniente, estorbosa —un desafío a las nociones simplistas y convencionales de la historia y de la estética.

En su homenaje a los dioses de la antigüedad griega, Tucker creó esculturas inexorables que parecen objetos y llevan el peso de la gravedad hasta un extremo expresivo. Con la sensación de haber sido arrancadas y arrebatadas del barro primordial, estas creaciones encierran una gama impresionante de referencias metafóricas. Tucker crea presencias que colman sus espacios designados, los trastornan, les dan forma, y encierran alusiones que van más allá de una figura humana en pugna con las fuerzas de la naturaleza. Tucker resiste, tiene presente la existencia de un universo inteligible eternamente amenazado por el desastre o la insoportable falta de forma, da forma. La obra tardía de Christopher Wilmarth expresa la misma resistencia en sus bellas creaciones que respetan las normas clásicas del criterio estético: el equilibrio de la luz en relieves de vidrio cilindrado y acero, la belleza de la sombra virtual. Wilmarth no encontró la respuesta en una meditación sobre el *malaise* moderno, ni en la indiferencia de Duchamp, sino en la persistencia de la búsqueda humana.

Conclusión:

Supongo que lo que estoy tratando en vano de decir es que estamos abrumados de reflexiones sobre reflexiones. Intelectualmente, estamos viviendo en una gran casa de espejos. Pero, como en todo, habrá seguramente un retorno a la llamada experiencia directa. A pesar de la negación posmoderna de su existencia, regresaremos, no a las reflexiones sobre reflexiones, ni a las meditaciones sobre textos o pretextos, sino a la experiencia directa que han tenido —y nos han permitido tener— William James, John Dewey, John Cage, y muchos otros artistas del siglo veinte. James, en su capítulo sobre “un mundo de experiencia pura” (en el libro *Ensayos sobre el*

empirismo radical), escribió: "las fronteras de nuestros campos de experiencia no son más concretas que las de nuestros campos visuales. Ambos campos están demarcados para siempre por un *más* que se desarrolla y los sobrepasa continuamente a medida que la vida sigue su curso". No obstante, James insistió en que:

Si consideráramos la totalidad de la vida mental del hombre tal como existe —la vida que tienen los hombres fuera de sus conocimientos y sus ciencias, la vida que siguen interior y privadamente— tendríamos que admitir que la parte de esta vida a la que el racionalismo está en capacidad de responder es relativamente superficial.

El relativismo posmoderno no puede dar cuenta de estos límites; en su lugar, inventa un sinfín de abstracciones a la manera de los escolásticos descritos por Locke: "disimulaban su ignorancia con una curiosa e inexplicable telaraña de palabras perplejas". Haría falta —mucho falta— una navaja de Ockam verbal.

Encuentro incomprensible la manera en que la semántica ha llegado a ocupar un lugar tan privilegiado en la crítica de las artes visuales. En nuestra confusión de fin de siglo, damos por sentado que El Texto —un campo demostrablemente inestable— puede guiar nuestras respuestas al artefacto visual. Algo de moderación resultaría oportuno, y si debemos traslitterar de la lectura a la visión, ofrezco las observaciones infinitamente inteligentes que Octavio Paz escribió sobre el texto poético hace mucho tiempo. Paz dice que la escritura y la lectura de un poema son actos que ocurren, que tienen lugar en el tiempo y pueden ser fechados. Son historia. Pero cada lectura produce un poema diferente, y no hay lectura que sea definitiva. A pesar de todo, el texto permanece. El texto es la condición de las lecturas, y las lecturas son la realización del texto. "Un poema es un texto, pero al mismo tiempo es una estructura ... El texto siempre es el mismo —y en cada lectura es diferente". Paz sugiere que la historia y la ahistoria convergen en el poema, ya que "la

lectura nos remite a otro tiempo, el tiempo del poema. Un tiempo que no es de calendarios o relojes, pero que existe antes que éstos".

En nuestra urgencia por evaluar lo contemporáneo y por reflejar todas sus corrientes en términos de exhibiciones de arte, hemos olvidado ese tiempo que no es de calendarios ni de relojes. Sin embargo, existe. Aun si aceptamos la premisa —casi nunca examinada— de que el arte siempre refleja su tiempo, la índole de ese tiempo resulta mucho más sutil que las ideas de los *décideurs*. No niego que hayan habido muchos esfuerzos —algunos nobles— por encontrar una visión del mundo en el prisma del arte contemporáneo. Me viene a la mente un ensayo de Werner Hofmann con el simple y sencillo título de "El Arte Hoy". En este ensayo, Hofmann caracteriza nuestra producción artística bajo la rúbrica de "irrestricción". Todas las opciones propuestas por un arte que "ya no presenta afirmaciones" sino experiencias y situaciones entre las cuales elegir, culminan en un concepto del arte heterogéneo y abierto que "apoya la idea de una sociedad abierta". Para Hofmann, la irrestricción y el desmoronamiento de los límites —rasgos tan característicos de nuestro fin de siglo— podrían resultar en la creación de nuevas estructuras sociales. Pero el optimismo de Hofmann y su aprobación implícita del impulso emancipador contra la autoridad encuentra su contrapeso en el testimonio de incontables artistas solitarios y amargados que ven el lado de la oscuridad, pero siguen adelante. Los traiciona la sentencia informativa —"así son las cosas y nosotros presentamos su reflejo exacto"— que los deja a la deriva en los mares de lo amorfo. Afortunadamente, aun quedan algunas voces individuales, como la de Catherine David. En sus artículos para el catálogo de la exhibición reciente *Désordres*, David observa casualmente que, aunque el título de la exposición es *Désordres*, bien pudiéramos pensar en ella como *Des Ordres*, un juego de palabras en francés con implicaciones que confirman la profecía de Rimbaud. A pesar de lo mucho que se abra o se "de-res-trinja" nuestra vida artística de fin de siglo, una infusión de jerarquía y de orden sólo puede favorecerlos. ✽

