

No existen definiciones absolutas del arte. Cualquier intento que se haga en ese sentido —con vistas a encorsetar en un concepto la creación estética— lleva a un camino sin salida. Marta Zátonyi, una reconocida autoridad en el tema, parte de esa necesaria advertencia para hablar del arte sin pretensiones académicas y acentuando una mirada argentina sobre su evolución global. La autora subraya que hasta la palabra "arte" ha experimentado varios y profundos cambios a lo largo de la historia de Occidente. En el mundo helénico ese vocablo ni siquiera existía como tal. Recién en Roma surge la voz latina "ars". A fines del siglo XVI nace una nueva idea, con su correspondiente nombre: Bellas Artes. Hoy el término incluye expresiones tan diversas como la pintura, la escultura, la fotografía, los cómics, la literatura o el arte digital. ¿Cuáles son las pautas que permitirían calificar de artística a una obra humana? Zátonyi no elude la complejidad del tema pero prefiere aportar elementos de juicio como para que sea el lector quien encuentre respuestas al crucial interrogante.

MARTA ZÁTONYI

Licenciada en Filología (Budapest) y Doctora en Estética (París). Investigadora y Profesora Titular de grado y postgrado de las cátedras de Estética e Historia del Arte en la UBA y la UNL.

CLAVES PARA TODOS
DIRIGIDA POR JOSÉ NUN

COLECCIÓN CLAVES PARA TODOS

ÚLTIMOS TÍTULOS

LA ECONOMÍA SOCIAL

Por un emprendimiento
nacional y democrático
Mario Elguo

EL FENÓMENO RELIGIOSO

Diversidad y
vigencia de la fe
**Silvia Montenegro /
Juan Renold**

PRÓXIMOS TÍTULOS

MALVINAS,
25 AÑOS (I)
Fabián Bosoer

MALVINAS,
25 AÑOS (II)
Fabián Bosoer



ARTE Y CREACIÓN MARTA ZÁTONYI

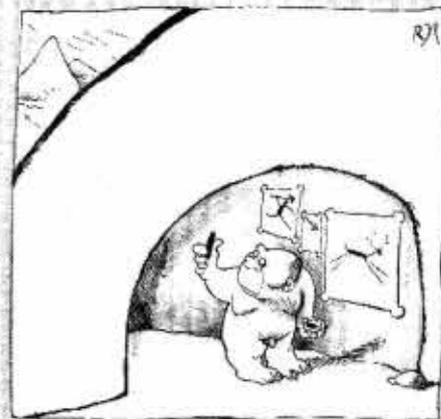
COLECCIÓN CLAVES PARA TODOS

CI

MARTA ZÁTONYI

ARTE Y CREACIÓN

LOS CAMINOS DE LA ESTÉTICA



CLAVES PARA TODOS
COLECCIÓN DIRIGIDA POR JOSÉ NUN

MARTA ZÁTONYI

ARTE Y CREACIÓN

LOS CAMINOS DE LA ESTÉTICA

CLAVES PARA TODOS
COLECCIÓN DIRIGIDA POR JOSÉ NUN

ci CAPITAL INTELLECTUAL

Director	José Nun
Editor general	Jorge Sigal
Edición	Luis Gruss
Coordinación	Cecilia Rodríguez
Corrección	Alfredo Cortés
Diagramación	Verónica Feinmann
Ilustración	Miguel Rep
Producción	Néstor Mazzei

Derechos exclusivos de la edición en castellano reservados para todo el mundo:

© 2007, Marta Zátonyi

© 2007, Capital Intelectual

Francisco Acuña de Figueroa 459 (1180) Buenos Aires, Argentina

E-mail: clavesparatodos@capin.com.ar Teléfono: (+54 11) 4866-1881

1ª edición: 6.000 ejemplares

Impreso en Sociedad Impresora Americana S.A., Lavardén 157, Cap. Fed., en marzo de 2007. Distribuye en Cap. Fed. y GBA: Vaccaro, Sánchez y Cía. S.A. Distribuye en interior y exterior: D.I.S.A. Queda hecho el depósito que prevé la ley 11.723. Impreso en Argentina. Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida sin permiso escrito del editor.

C i CAPITAL INTELLECTUAL

TAMBIÉN PRODUCE:

Le Monde diplomatique, edición Cono Sur • Fem, femenina y singular
 Mirá Quién Vino, Vinos y Gastronomía • Pasión Celeste y Blanca • Estación Ciencia
 Fundadores de la Izquierda Argentina

709
CDD

Zátonyi, Marta. Arte y creación. Los caminos de la estética
 1a ed., Buenos Aires, Capital Intelectual, 2007
 120 p.; 20x14 cm. (Claves para todos, dirigida por José Nun, Nº 64)
 ISBN: 978-987-614-006-5
 1. Historia del Arte I. Título

ÍNDICE

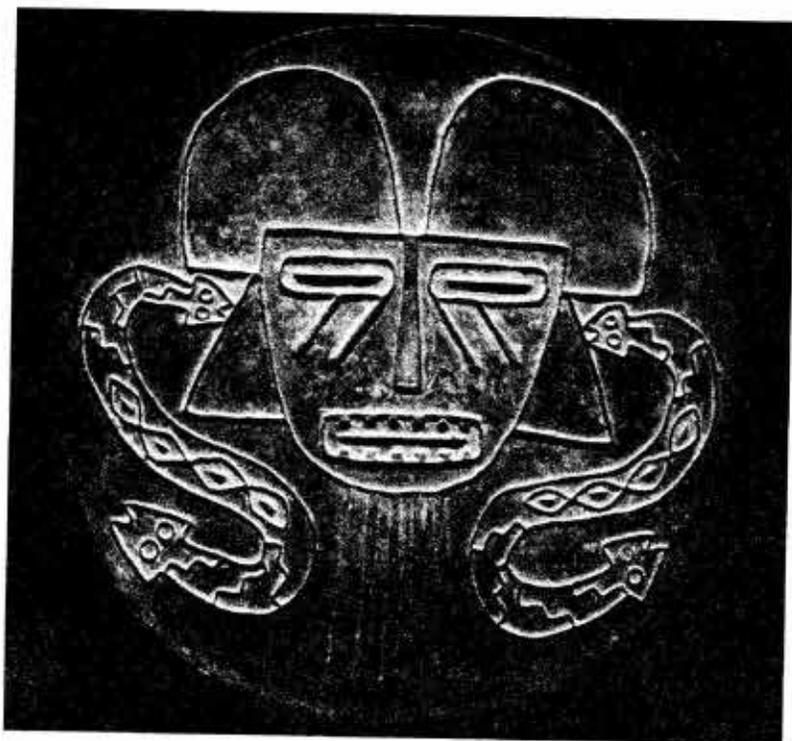
Capítulo uno Un mundo amplio	9
Capítulo dos ¿Quién define qué es el arte?	31
Capítulo tres Como una línea zigzagueante	41
Capítulo cuatro Entre el epicentro y la periferia	51
Capítulo cinco Preguntas necesarias	63
Capítulo seis Un triángulo abierto	77
Capítulo siete ¿Qué nos cuenta una obra de arte?	105
La autora	115

Escribanos a info@capin.com.ar

CAPÍTULO UNO UN MUNDO AMPLIO

Hablemos sobre el arte. Como lo hacen millones de personas en el mundo. Como lo han hecho tantos a lo largo de la historia. Se habla sobre una película, una novela o una obra de teatro; se mira y se comenta una pintura, una historieta, una publicidad; se desarrollan infinitas actividades de la vida dentro de diversos espacios; se escucha infinitas veces música y nos atraviesa la sensación producida por las impresiones causadas.

Hablemos sobre el arte pero no para encorsetarlo en una precisa definición; tampoco para fabricar un inventario de enunciaciones. Lo haremos para considerar los alcances de una construcción humana. Para aproximarnos mejor a aquello que nos ha sido ofrecido hace miles de años. No abordaremos el tema como algo inaccesible, pomposo y grandilocuente; tampoco como algo trivial y rutinario sino como algo sagrado pero a la vez accesible con una formación adecuada. Pensaremos el arte como un objeto de goce y estudio cuya aprehensión está balanceada entre sentir, percibir y saber.



Nos conmueve la belleza de este disco de bronce de la cultura argentina en Santa María y Belén, de 1200 a 1500 años a.C. El silencioso misterio y el enigma se contienen dentro de una perfecta composición y riguroso equilibrio. ¿Cómo podemos aproximarnos a la remota voluntad de decir algo por medio de esta cara, estas serpientes, estas formas simétricas con sus llenos y vacíos? El valor estético de esta obra, o de cualquier obra, es capaz de generar resonancia incluso en receptores lejanos al tiempo y al contexto en que se producía.

EL HORIZONTE HISTÓRICO

La palabra *arte* es, como cualquier otro vocablo, un producto histórico y social. A pesar de que su significado comúnmente se reduce a un tiempo y a un espacio definidos y bastante estrechos, se lo entiende sólo dentro y desde un determinado horizonte temporal.

Los tan divulgados tratados de *Historia del Arte* ilustran con suma evidencia este fenómeno; esa historia considerada como ciencia es una mirada desde un tiempo y desde un posicionamiento político y social. Nace junto a la era industrial (o capitalismo) y –por consecuencia– junto a la expansión del neocolonialismo. Por lo general suele considerarse como modelo al arte occidental, al cual, en el mejor de los casos, se le anexa información sobre fenómenos artísticos de otras humanidades, de otras civilizaciones y latitudes.

Desde esta concepción lo que hace el Otro es –antes que arte– un mero documento sobre la periferia: a lo sumo será un fenómeno extraño, primitivo, curioso o exótico. Podrá ser la voz de un supuesto paraíso perdido, la conocida leyenda del *buen salvaje*; así considerado el arte será combatido o adorado, reeducado o elogiado. Da lo mismo. Se lo verá según la moda y pocas veces desde un reconocimiento científico; los originales de aquellas obras van apareciendo en los gabinetes de curiosidades: museos, galerías, colecciones o libros de divulgación.

Pero el arte no es propiedad de una cultura, de una época o de una franja social. La pertenencia a una constelación de tiempo y espacio permite al hombre beneficiarse del arte de su mundo. Y cuando esta pertenencia se extiende más –mediante el conocimiento y la experiencia– su acceso también será más rico y provechoso.

La palabra *arte* –a lo largo de la historia de Occidente– también experimentó varios y profundos cambios. En el mundo helénico ni siquiera existió. En esos tiempos, para referirse a la producción que hoy designaríamos artística, se aplicaba la palabra *techné*, de la que deviene nuestra *técnica*, y que concierne al conjunto de reglas y normas (procedimientos) a cumplir. Recién en Roma surge la voz latina *ars*, con significado cercano a la voz griega.

Saltando sobre los siglos –ya en la Edad Media– surge la clasificación de Artes Liberales y Artes Vulgares. Las primeras se denominan así por ser consideradas libres del esfuerzo físico. Sería

el caso de la gramática, la retórica, la aritmética, la lógica, la geometría, la astronomía y la música como composición. Las segundas se llamaban vulgares por su compromiso con el trabajo físico y correspondían a las actividades relacionadas con la producción textil y alimentaria, la construcción, los medios de transporte, la medicina, todo lo relacionado con la curación, y lo militar.

En las postrimerías del siglo XVI nace una nueva idea con su correspondiente nombre: Bellas Artes. La noción aludía en principio a la poesía, la elocuencia, la comedia (como teatro), la pintura, la escultura, la música y la danza. Obsérvese que tanto la denominación medieval como esta última conciernen a la magia numérica, adjudicando al número siete una importancia sobrenatural. En el siglo XIX, al decaer la importancia de la retórica o la elocuencia, la vacante sería ocupada por el recién creado cine, denominado por ello *el séptimo arte*. Esto, claro, siempre y cuando se tratara de un largometraje ficcional y respondiera a los cánones tradicionales. Y luego, nada. A pesar de las profundas y extensas alteraciones y renovaciones, no ha habido cambio en la denominación. Seguimos hablando de *arte* como si habláramos en general de las *Bellas Artes*.

Tampoco se reconoce la condición de arte a aquellas expresiones que si bien pertenecen al mundo occidental y a un pasado oficialmente reconocido, no corresponden, sin embargo, a las jerarquías sociales. Muchos de estos productos o géneros se hundieron en el olvido, tal vez para desaparecer o a la espera de su redescubrimiento y revalorización. Otros fueron relegados a la curiosa categoría del folklore: algunas veces el fenómeno se veía deificado, otras despreciado. En ocasiones parecía agitar la bandera libertaria de la resistencia; fue también aprovechado por credos siniestros. Para bien o para mal, el folklore ha sido con frecuencia conservador. Esto se ha debido a su origen de control local y de vigilancia comunitaria; pero ya en escalas regionales o nacionales pudo llegar a los extremos de tornarse en un estandarte de "estéticas" dictatoriales.

LAS VENTAJAS DE PERTENECER

Junto a las necesidades primarias del hombre (sustentarse, procrear y albergarse), existen las secundarias, denominadas humanizantes: pertenecer, tener conciencia de tiempo y espacio, poder crear ideas a partir de las múltiples experiencias. Con mayor complejidad que la aquí expuesta estas necesidades incluyen los signos artísticos como medio de ser parte de una comunidad y ser reconocidos por ella. Pertenecer al mundo cuyos signos se cristalizan a través del arte hegemónico otorga un supuesto bienestar, con sólida confirmación de superioridad y promesa de grandeza.

Sin embargo sería totalmente erróneo considerar la pertenencia sólo desde su costado negativo. Desde otro enfoque el signo artístico posibilita una pertenencia real, posibilita la comunicación y permite la interacción. El arte, por medios diversos y de formas y densidades diferentes, se hace presente decisivamente en esta interrelación entre el hombre y el paradigma.



Las raíces de la historieta o *cómics* penetran en la Antigüedad y su presencia, a partir de la imprenta, señala un acelerado crecimiento y capacidad de recrearse sin cesar. Ubicada entre el amor del gran público y la exclusión casi impecable del "gran arte", la misma participa con extraordinaria fuerza en la creación del espíritu compartido de una sociedad. La trayectoria de la historieta argentina es particular y su recorrido se signa por excelentes creadores. Una página de *Sherlock Time*, *El tranvía* de Alberto Breccia.

EL PARADIGMA

El paradigma, en sí y por sí, no es un fenómeno concreto sino una abstracción. Nos acercamos a su aprehensión por medio del enten-

dimiento de sus tres componentes fundamentales: la edificación cognitiva, el sistema axiológico y el universo simbólico.

Veamos de qué se trata cada uno de estos elementos para entender mejor la idea.

• **Edificación cognitiva.** Esta instancia se refiere a todo lo que conocemos y sabemos. Desde los saberes más básicos, que incluso con frecuencia ni siquiera son considerados como tales, hasta los académicos, complejos y renovadores. ¡Vaya uno a recordar cuándo y cómo incorporamos los primeros, como que el invierno es frío pero el verano es caluroso, que las aves vuelan o que las joyas son valiosas! A manera de una sólida y confiable red estos conocimientos básicos se entretajan para contener al sujeto como parte de un contexto donde puede vislumbrar el porqué y el para qué de su existencia. Estos conocimientos no relatan verdades anteriores a la vida humana: ellos hablan sobre construcciones en los caminos largos y extendidos de la historia misma. Heredera de los conocimientos de humanidades anteriores, cada generación aporta, cambia, asimismo olvida también lo que sabían aquellas que la han precedido. En un corte temporal se puede explorar el conocimiento de una época, la edificación que hasta entonces se ha alcanzado. El hombre es configurado por el saber del momento determinado en el que él irrumpe en su ámbito para ir luego actuando sobre la configuración de su mundo. Pero ¿por dónde se traza la frontera entre el creer y el saber, entre el sentir y el percibir y entre el percibir y el saber?

• **Sistema axiológico.** Este sistema se establece a través de la estructuración de los valores y, al mismo tiempo, establece esos valores. Marca lo que vale y lo que no en el ámbito económico y cultural, en lo simbólico y en los horizontes morales y éticos; el bien y el mal se instalan bajo su designio. Su validez se comprueba en la vida cotidiana o en las abstracciones de las leyes.

• **Universo simbólico.** Es el que da cuenta de los saberes y valores, y gracias al cual pueden ser enseñables y comunicables. No

hay valor ni conocimiento accesible sin su representación simbólica. Se sabe bien que crear cultura es generar sucesivos sistemas de desplazamiento simbólico, entre los cuales el fundamental es el lenguaje articulado; pero todos los lenguajes y medios colaboran en su estructuración. El arte posee un destacado rol en este ámbito; su fuerza cardinal y su condición inexorable radican precisamente en la realidad simbólica.



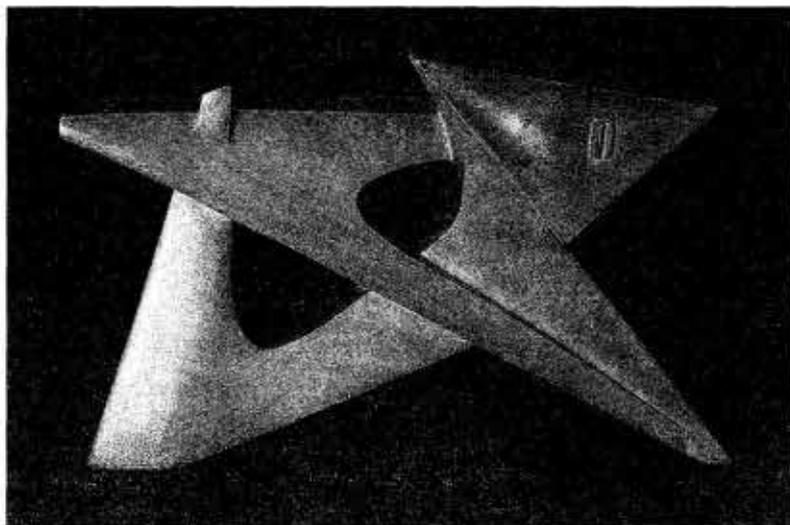
Contar sobre el mundo y sobre sus acontecimientos como testigo es una constante del arte, si bien su tarea principal no es testimoniar lo sucedido sino participar, por medio de la creación simbólica, en la construcción de la realidad. Cándido López, durante la guerra de la Triple Alianza contra Paraguay, actuó como una especie de reportero gráfico y en su más de medio centenar de cuadros, todos del mismo lenguaje, logra hablar sobre la insensatez de la guerra y de la insignificancia del ser humano en ella. En la batalla de Curupaytí –librada el 22 de septiembre de 1866– una granada destruyó su mano derecha. *Asalto de la 4ª columna argentina a Curupaytí (1898).*

LO QUE PUJA POR SER DICHO

Pero esta división tripartita sólo sirve sabiendo que es imposible. Los tres integrantes se entrelazan de tal manera que resulta ilusorio pensar en uno sin la presencia, la presión, la solidaridad, la colaboración y la tensión generadas por los otros dos. Tomemos el caso del arte: debido a la esencia simbólica su lenguaje habla sobre aquello que no hay pero podría haber, porque en las fronteras de su mundo, en los límites de la palabra, el artista decide crear.

Su gesto creativo, su *poiesis*, diciéndolo con la memoria griega, instala al mismo tiempo saberes sobre algo y erige y funda valores,

al mismo tiempo. Ni qué decir que la fuente energética capaz de originar nuevo conocimiento y nuevo valor no es la demostración y la confirmación, sino la pregunta inquietante sobre la vida, el hombre y su destino.



Las expresiones artísticas llamadas no figurativas renuncian totalmente al relato y a la representación de aquello que hay. Como parteras, progenitoras y, a la vez, criaturas, se ubican en las fronteras de lo existente para crear nuevas palabras, enriqueciendo con ello el mundo del hombre. La obra de Martín Blasco: *La fuerza* (1955) nos habla sobre el movimiento, la dinámica, las tensiones, el equilibrio buscado pero sin cesar desechado.

Los componentes paradigmáticos no forman una candorosa e irresponsable sumatoria. Los mismos se configuran por un dinámico encadenamiento y por una constante interacción; entre todos ellos forman una red compleja y un entretejido sumamente sensible, mientras reaccionan sin cesar, de manera contundente o imperceptible, frente a los movimientos experimentados, de todas las áreas solidarias, interconectadas y comprometidas.

Al esbozarse un nuevo conocimiento, repercute inevitablemente sobre el dúo de la ética-moral y, a la vez, puja por ser dicho a través de lo simbólico. Cuando sucede una ruptura en el sistema de valores se genera un impacto sobre los saberes; todo nuevo saber demanda nuevos símbolos.

Pero el universo simbólico no es sólo un registrador; su realidad es también su autonomía y desde el mundo del arte (entre otros), su particularidad fundamental es crear aquello que no hay pero que quiere ser, quiere estar. Con eso provoca quiebres en el *statu quo* del conocimiento paradigmático.

Para decirlo con una palabra tal vez no agradable pero que expresa bien esta realidad: hay un combate permanente entre lo que existe históricamente y lo que hoy se considera moderno. Lo que está pelea encarnizadamente contra aquello que va gestándose en el vientre del tiempo. Pero ni lo cognitivo, ni lo valorativo y tampoco lo simbólico son sólo parteros: son también progenitores.

LAS BARRERAS ONTOLÓGICAS

El feudalismo occidental se estructuró sobre el eje ideológico del cristianismo; pero en el siglo XVIII este esquema comienza a resquebrajarse. El universo sostenido por la fe religiosa primero se debilita y luego va perdiendo vigencia. El hombre busca la razón de las causas y de los efectos. Por primera vez se reconoce en su orfandad, sin el padre todopoderoso, entendiendo que no es el rey del universo y que el mundo no ha sido creado para satisfacer sus necesidades. Como consecuencia inapelable tiene que enfrentarse a la construcción de su nueva forma de vivir y ser humano.

En los arcaicos inicios, junto a los preludios del proceso de la hominización, la criatura humana advierte su frágil realidad entre lo finito de su condición orgánica y su mirada anhelante hacia el infinito. En aquellos oscuros y aterradores tiempos decide construir, de una u otra manera, las barreras ontológicas. Lo hace en cuanto éstas

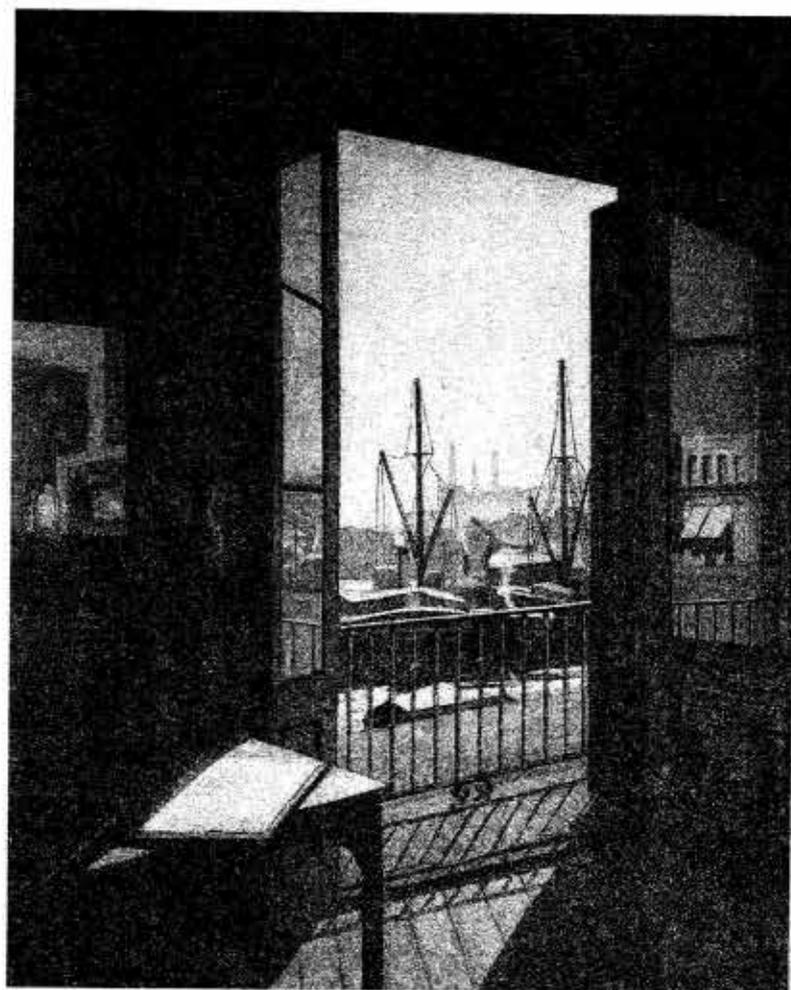
representan la idea de albergar, contener y amparar y, a la vez, de encerrar, impedir y limitar. Es para su ser, para poder constituirse y sostenerse como ser, para dar sentido a su vida, no precipitarse en la nada o hundirse en la organicidad animal. Así, esta morada que cobija y que encierra, es un sistema defensivo con rango ontológico.

¿Cuáles son las partes constitutivas de esta valla? Las "regiones" básicas son las siguientes: la religión, el arte, la ciencia y la filosofía.

• **Religión.** La religión se constituye como tal sólo si dispone tanto de un código moral –con su serie de premios y castigos– como de una relación con el mundo sobrenatural. Sin el primero sería apenas hechicería o práctica oculta; sin la segunda, una seca recopilación de preceptos normativos.

Como fruto de la religión el hombre recibe entonces no sólo una posibilidad de convivir y ser un ente social sino también una finalidad para sus actos, buenos o malos, y para toda su vida. Su héroe cultural es el sacerdote que tiene la capacidad de actuar como escucha de las palabras humanas y de las supuestas fuerzas metafísicas. El sacerdote se presenta como quien oficia de puente entre ambos mundos.

• **Arte.** Durante miles de años el arte se ofreció como materialización de la fe y de sus consecuencias religiosas; pero como fenómeno por sí y en sí no promete la prolongación de la vida hasta la eternidad sino que posibilita acercarse a los límites, sin correr el riesgo de pagar un precio demasiado alto por este conocimiento. También con este proceso aumenta la región adecuada para la vida del hombre, su hogar, su morada, su hábitat. Al echar luz hacia los registros oscuros de la vida individual, sobre el alma y sobre la existencia, al interpretar y nombrar un gesto de la sociedad, el arte colabora en la construcción del mundo del hombre. El artista es quien se encarga de actuar como ente bicéfalo, articulando así aquello que ya existe con lo que todavía no es, pero que quiere surgir para este mundo.



El arte mira hacia dos direcciones: hacia la intimidad y los registros desconocidos del sujeto y hacia el mundo exterior compartido entre sus habitantes. Siempre con la voluntad de articular ambos, aunque siempre de manera diversa. Esta relación nos es revelada por Fortunado Lacámara en su pintura *Desde mi estudio* (1930), ubicando como protagonista la puerta del balcón del espacio de la habitación, a través de lo cual el interior se abre hacia el mundo, pero por medio del reflejo, también el exterior penetra en el microcosmos del sujeto.

• **Ciencia.** En el centro del interés de la ciencia se ubica la voluntad consciente de mejorar las condiciones de sobrevivencia y convivencia del hombre.

El hombre es visto como aquel ente que, al aceptar su exclusiva condición de ser sujeto del lenguaje, culturalizado y social, debe renunciar, cuando no traicionar, a sus condiciones innatas y primigenias. Con cada solución con que responde a sus nuevas necesidades creadas por los pasos anteriores, el hombre irrumpo en la naturaleza que existe en-sí, sin saber sobre sus carencias o sobre sus fortunas. La naturaleza ni castiga ni premia: simplemente es.

La ciencia debe lidiar con esta inevitable realidad; en este primitivo caos tiene que forjar el orden y a partir de esta victoria tiene que negarse a sí misma para comenzar nuevamente a cumplir con su tarea. El personaje principal de esta acción es el científico, bajo su responsabilidad suceden los avances hacia lo desconocido y los entrelazamientos con aquello que está fuera de nuestro destino asignado.

• **Filosofía.** La filosofía tiene la tarea de mirar hacia la no-existencia ya fuera del lenguaje, pero que sugiere, provoca la pregunta para avanzar hacia sus dominios. El quehacer filosófico es la avanzada sin la posibilidad de encarnarse en la experiencia empírica, su haber es el pensamiento abstracto, su territorio es la incertidumbre. El filósofo mira hacia los abismos y pelea por imponer su pregunta.

LOS POR QUÉ Y LOS PARA QUÉ DEL ARTE

Al preguntar sobre el porqué de algo se interroga sobre su para qué; al explorar sobre su origen se indaga sobre su objetivo. En las causas se engendran las finalidades.

Se necesita inquirir sobre el origen del arte no sólo para descender a los tiempos arcaicos y conjeturar a partir de los pocos elementos más o menos firmes y fehacientes, sino también para entender los recorridos y los objetivos procurados.



El arte crea el mundo que nos permite experimentar aquello que nos sería imposible vivir, por no poder alcanzarlo o por el peligro que eso significaría. Sin pretender encontrar equivalencias con lo empírico, se generan resonancias que nos ayudan a encontrar las palabras adecuadas a esta sensación. Miedos y angustias, frecuentemente sin poder decirlos y representarlos, adquieren forma por el arte, como es el caso de la ténpera de Juan Batlle Planas: *Radiografía paranoica* (1936).

Ya hemos hablado sobre una de las causas principales: participar en la construcción de las barreras ontológicas. Se presenta su gemelo, la indagación existencial.

También mencionamos la función comunicativa y expresiva. El arte habla sobre aquello que nos sería imposible experimentar por no poder alcanzarlo o por el peligro que eso significaría. No estamos en un determinado acto pero sabremos qué significa aquel acto, cómo se lo vive. Logramos comunicarnos con o a partir de fenómenos y situaciones no vividos por nosotros pero que mediante el arte serán experimentados. Es como abrir y crear mundos.

El arte genera comunidad y pertenencia; sabemos sobre qué se habla y a qué se refiere, siempre y cuando usemos el mismo código. Suele llamarse de este modo a un sistema de signos asociados entre sí y de estrategia compartida. Se destaca el sistema de los signos artísticos: cine, literatura, arquitectura, música, pintura, *cómics*, las más diversas áreas del diseño. Cualquiera de estos sistemas se ubica en un tiempo y en un espacio histórico y cultural, sosteniendo su vigencia en convenciones.

El incesante cotejo con ellos, de resultado positivo, su uso y su entendimiento dan garantía de pertenencia y una especie de carta de ciudadanía. Quedarse fuera de ellos genera la inevitable sensación de marginación. También el llamado consenso social es una forma del aval a este sistema de signos y a lo que apuntan. Los choques dentro de la interpretación de los signos y del uso general del código se desencadenan con frecuencia.

Sucede, por ejemplo, entre las personas provenientes de culturas diferentes y obligadas a convivir, como cuenta el tango con frecuencia. Este mismo conflicto surge cuando distintas clases, de diferentes cosmovisiones, ideologías y generaciones, tienen que habitar el mismo espacio; surgen, con graves problemas, rela-

ciones en las que será inexorable la multiplicidad de lecturas de los fenómenos artísticos. Cuando, en una situación de procesos positivos o sucesos extremadamente favorables, se aprende a compartir el mismo código con las mismas formas de lecturas, desaparecen los motivos de las fricciones y enfrentamientos. En circunstancias contrarias, el celoso cuidado por la vigencia de los códigos podrá ser extremo, llegando incluso al nivel de agresividad. En estos ambientes no se tolera, por ejemplo, la música, el baile, el cine, la lectura de aquellos con quienes no se comparte el mismo código de signos artísticos.

Existe la utilidad como factor del origen e intención del arte. El significado de la utilidad es aquí mucho más amplio y diverso que una utilidad comúnmente considerada económica y empírica. Lo útil compete a los fenómenos como el alma, el pensamiento, la satisfacción intelectual, el regocijo, la fruición. El placer de la pertenencia también concierne a lo útil... Allí se entrelaza con otro concepto: el interés.

Frente a Immanuel Kant y al tradicional rechazo al interés, cada acto y cada hecho debe ser insertado en el marco de esta misma categoría. Pues ¿qué se hace cuando algo se independiza de uno mismo, de su creador, cuando no se persigue con ello ningún provecho? Ni material, ni espiritual. ¿Para qué se hace lo que se hace? Sin interés, asumido y consciente, la humanidad, el Otro, se convierte en un eterno deudor, pues a un santo que se entrega sin interés, ¿quién no le debe? No hay arte sin interés, pues precisamente este ingrediente estimula la fuerza del deseo, esta fuerza que provoca la perpetua búsqueda por el objeto amado. "Amamos aquello que no tenemos", confirma Platón. El interés visceral del arte reside justo en esta cuestión: nunca se posee, siempre se escapa a otros territorios para que el hombre se abra hacia él, insatisfecho y esperanzado, y que siga buscándolo para siempre.

La verdadera obra de arte nunca podrá ser un medio de satisfacción: con mayor o menor fuerza insta al receptor a avanzar en la ruta del deseo.

La magia—considerada una fuerza, con sus prácticas rituales—es otro progenitor del arte. La magia es una manera de dialogar con el mundo sobrenatural y la voluntad de influir sobre él, con la profunda confianza en el resultado, con una condición carismática de quien la ejerce dentro de un contexto que comparte esta fe. El arte, en los albores de la cultura, participa en la repre-



Mitos, leyendas y religiones instituidas forman una fase visceral fundamental del hombre desde los mundos arcaicos hasta prácticamente nuestros días. Su relación con lo sobrenatural y su proyección hacia lo irracional y el infinito se canalizan por estas vías. La creación artística ha compartido durante miles de años este horizonte, y su realidad o la memoria de ella sigue presente con frecuencia en el arte, como podemos ver en los mundos mágicos de la obra de Leónidas Gambartes: *Luna verde* (1960).

sentación y expresión de esta voluntad por obtener la benevolencia de las fuerzas exteriores al hombre y, asimismo, evitar su ira. Desde la caza hasta la fertilidad, se expresaba en la creación de las pinturas parietales, pequeñas estatuillas, danzas, cantos y dramatización de ciertas actividades. Empero, el fenómeno de la magia como gestor del arte no concluyó en aquellos remotos tiempos, pues hasta hoy, y hasta siempre, la magia de formas y proporciones muy diversas siempre está presente en la génesis del arte. Con ello participa en la estructuración del poder.

Finalmente se señalan dos factores de la génesis del arte vinculados entre sí por las teorías estéticas—principal aunque no exclusivamente—del marxismo. El trabajo también había sido un elemento determinante en el nacimiento del arte. Sin él, la magia no podría originar arte, pues faltaría el objetivo socialmente compartido. Su representación permite establecer tanto imágenes como conceptos para realizar con supuesto éxito la actividad mágica. Junto al trabajo, la comunidad se organiza en torno a una serie de tareas para lograr los objetivos vitalmente básicos. Se organiza la estructura de poder y la sociedad, partiendo de la división entre dominantes y dominados.

¿ES REAL LA REALIDAD?

El arte participa en la producción de la realidad, que no es ni premio ni castigo de los dioses o del destino sino que es la historia trabajosamente creada por el hombre. Suya es la tarea de partir de lo dado e interpretar, inventar y ampliar la realidad. Su libertad, no infinita sino condicionada, reside en este proceso.

La realidad—palabra que ampara pero que al mismo tiempo tiende su trampa—surge en nuestro horizonte como el horizonte mismo, que ya existe a priori para el hombre quien tiene que ubi-

carse en ella, escrutarla, reconocerla y conocerla. El devenir del hombre también es la historia de la construcción de este horizonte, que tiene la particularidad de alejarse mientras se acerca a él. Tal vez la realidad tiene en esta imagen su cabal representación. El hombre necesita formar conciencia sobre el mundo en que vive, dónde está parado, hacia dónde puede dirigirse y a partir de qué puede pronosticar y proyectar su siguiente paso para crear su futuro. El temor a la incertidumbre refuerza esta voluntad de confiabilidad de la empiria, es decir, aquello que es accesible y comprobable sensitivamente.

La necesidad estructural de verificar este horizonte y lo que allí sucede alimenta esta incertidumbre nodal y fundamental. Mientras el hombre está tutelado por la presencia de los dioses, la realidad responde a la comprobación y demostración de su voluntad divina. Bajo esta tutela, haya lo que haya —la naturaleza, los sentimientos, el pensamiento—, todo es una demostración de lo divino, ya como don, ya como premio, ya como castigo. Incluso en los inicios (y no tan inicios) el pensamiento mítico fue el que interpretó todos los fenómenos y dilucidó la condición de la realidad. La fe, como Verdad, se antepuso a la comprobación y a la demostración.

Pero a partir del surgimiento del pensamiento científico, definitivamente desde Descartes, la exigencia de la comprobación formó la base de la realidad, y el empirismo se apuró a sustituir a la fe. Llegando hasta los extremos de no otorgar la condición de realidad a aquello que no es demostrable empírica y racionalmente, hasta cargar con cierta mística la realidad física.

El arte siempre tuvo ambas vertientes a la vez, pero en proporciones diferentes. Desde la eterna presencia de lo intangible de la música y su efecto, que sin materialidad aparente y concreta atraviesa y sacude el cuerpo y el alma del oyente hasta la apari-



Lo sorprendente, lo impactante, lo grotesco o directamente lo repulsivo pueden jugar un papel sustancial en el efecto que el arte provoca en el espectador. No es su tarea "explicar" el mundo sino que su vocación intrínseca es provocar respuestas. Cada uno de los géneros artísticos procede a su manera, pero todos coinciden en mudar la certidumbre en incertidumbre, y algunas veces tal es su único objetivo. Pues... ¿qué otro propósito tendría la obra *Pintura* (1974) de Fermín Eguía?

ción de la cámara fotográfica que fue agasajada como la coronación de la posibilidad de capturar la realidad, olvidando otra vez que nuestro horizonte no es la única palabra, y tampoco la última.

Esta sensación se ve reforzada luego por la aparición del cine, marcando desde su nacimiento estas dos actitudes no sólo creativas sino también filosóficas y científicas. Por un lado toma el camino como "documental" y por el otro como "ficcional". Si bien la ficción también se vistió con la sensación de la realidad

empírica, como demuestra la famosa anécdota sobre los espectadores de las primeras películas quienes huían espantados del cine al sentirse arrasados por el tren que venía sobre ellos. Así lo sentían y por lo tanto, para ellos, el arribo del tren no era de ficción, sino verdadero.

Hoy ya sabemos que la separación de ambas tendencias conlleva sólo a discusiones estériles y no a propuestas fértiles o ideas avanzadas.

Según Nietzsche la verdad es un "tratado de paz". Podemos llevar esta definición también a la realidad, puesto que según se cree, la verdad es aquello que concuerda con lo que hay. Si no existe este tratado, ni la sociedad en general, ni el hombre en particular podrían desarrollar su vida, convivir con los otros grupos o con los otros individuos.

Sin la fe en un a priori, actualmente se considera –desde la filosofía, la ciencia y el arte– que la realidad es construcción del hombre. El tiempo y el espacio, como matrices de la realidad, son definiciones culturales, pues en el universo no hay tiempo ni espacio, sólo una eternidad infinita.

Pero sin agentes no existen ni pueden existir estos factores de tiempo-espacio. Los agentes somos nosotros y nuestro devenir o historia y nuestros actos y obras, buenas o malas, son los que lo estructuran. El arte no sólo participa en su organización sino que también los presenta y los representa.

Esta conciencia desencantada plantea una nueva forma de la percepción de la realidad, que ya no se reduce a la comprobación y percepción sensitiva, aunque tampoco la desdeña o descarta, sino que sabe que la empiria es sólo uno de los componentes de la realidad.

Sin la presencia del hombre igual hay montañas, hay cielo, hay mares. Pero sin el hombre no se configuran como realidad, pues

sólo a partir del lenguaje puede empezar su construcción. Nuestro mundo se extiende hasta donde llega el lenguaje. O sea, la realidad está marcada por el lenguaje. Como señalamos más arriba: principalmente por el lenguaje articulado, por el habla, pero también decisivamente por el lenguaje artístico, de cualquier género, de cualquier tiempo y panorama cultural.

Por medio de este proceso y de la configuración del imaginario, el arte interviene en la génesis de la verdad, en lo que una vez fue creado e inventado, luego convenido, es avalado y representado.

Igual que la ciencia de la historiografía, el arte no sólo documenta sino que tiene la tarea de convertir los acontecimientos en hechos históricos. Ahora bien, qué historia construye, desde qué lugar y para qué, eso dependerá de la voluntad y la posibilidad paradigmáticas de la época y de la decisión de cada sujeto.

CAPÍTULO DOS

¿QUIÉN DEFINE QUÉ ES EL ARTE?

TROVADORES O JUGLARES

Ingmar Bergman, en su película *El séptimo sello*, construye a dos personajes especularmente simétricos: al caballero intelectual y al comediante. El primero busca las esencias, las respuestas a las grandes preguntas, no las encuentra, sólo se enfrenta al espanto, la verdad final, la muerte; el segundo crea y actúa, y si bien anhela la belleza pura y etérea, su arte es tosco y ordinario. Estamos en el siglo XIV. El horror de la peste, de las guerras y del hambre recorre Europa; la muerte acecha por todas partes, pero las chanzas groseras hacen reír. Al caballero no lo entienden, al juglar sí y lo pueden aplaudir o maltratar.

El juglar es la figura que sabe sobre el gusto y la necesidad de la gente común y quien, al mismo tiempo, lleva noticias de un pueblo a otro, de una ciudad a otra; sin su actividad, sin sus relatos, la parte alta de la sociedad no se hubiera enterado de la vida cotidiana y de la mirada de la clase baja. Con su lengua sucia y sus

groserías es escuchado mientras él también escucha la voz de los plebeyos. Shakespeare, siglos después, creará figuras de estas modalidades y lenguaje, pues la mayoría de su público era de este mismo nivel sociocultural.

Otra figura, conocida por canciones, narraciones y leyendas, es el trovador. Su imagen aparece con frecuencia en las miniaturas de los códices u otras expresiones artísticas de la época, como vitrales y tejidos. Cercano al caballero bergmaniano, el trovador busca los grandes ideales, lleva la palabra culta y elevada a su público, a los que esperan sus noticias, sus juicios de valor, sus relatos. Sus historias y sus observaciones llegarán, mediante sucesivos encadenamientos y reiteraciones, de manera transformada, deformada y deteriorada, pero también vitalizada, a las masas ignorantes.

El trovador se dirige, pues, a la parte hegemónica de la sociedad aristocrática y, mientras lo hace, glorificando sus valores y sus amores. El juglar se ubica en el segmento opuesto dirigiéndose a la parte subalterna de la población, más urbana que rural; les satisface en su lenguaje cantando sobre aquello que le interesa a este fragmento poblacional, satisfaciendo su gusto y su demanda.

Estos dos movimientos se complementan y se entrecruzan: el trovador transfiere el discurso paradigmático, en dirección de arriba hacia abajo, mientras el juglar, en dirección contraria, pasa un saber diferente y transgresor, que por su propia esencia es vulgar y basto, es enemigo de la *doxa*, es decir, del saber oficializado y reconocido como correcto, y asimismo desdeña o directamente fustiga los valores instalados. Pero la repercusión y el aporte real no pertenecen al uno o al otro sino que corresponden a su interacción. No juglares o trovadores, sino juglares y trovadores.



Cuando el gusto oficial se identifica con la banalidad de los valores telúricos y santifica la forma de vida que ya quedó atrás, el valor de un artista será reconocido entonces por su tinte popular y por su grado de identificación con los tradicionalismos. Incluso, pintores con obras, técnicas y contenidos avanzados y de valores sorprendentes pueden tomar semejante camino. Tal es el caso, por ejemplo, de Prilidiano Pueyrredón, según se observa en su obra *Un alto en el campo* (1861).

El mismo fenómeno se da en todos los tiempos y en el caso de todas las áreas genéricas: entre la música clásica y el jazz, entre la literatura tradicional y las historietas, entre el cine tradicional y la telenovela (que si es de mala calidad no lo es por su género o por su soporte sino por su mala factura), entre la pintura y el diseño gráfico... mencionando sólo casos actuales.

LA VOZ DEL AMO Y LA VOZ DEL ESCLAVO

Desde G. W. F. Hegel sabemos que el amo y el esclavo forman una unidad que lo es por la lucha inherente a esta relación. Luego Karl Marx extiende este concepto a la idea de la lucha de clases. También Hegel habla sobre la condición del amo y del esclavo, donde sólo este último puede –si así lo quiere–, transformar esta relación. Reconocerse como esclavo, decidirse a dejar de serlo, correrse de su lugar y encaminarse hacia un nuevo destino, renun-

ciando a las ventajas de la contención del amo y asumiendo las fatigosas tareas de la lucha por la emancipación.

Reducir el discurso del trovador a la voz del amo, y el del juglar a la del esclavo sería una garrafal simplificación. No obstante estos conceptos se relacionan, se entretajan y se puede confirmar, precisamente desde la dialéctica del amo y del esclavo, que ambos aportan a una conformación determinada, en este caso, artística. Incluso, sin este aporte mutuo, sin el aporte de uno o del otro, la herencia cultural sería nodalmente debilitada o, y al mismo tiempo, el arte sufriría un proceso de esclerotización. Ambas voces aseguran la transmisión de discursos, aunque bien diferentes entre sí. La dupla del trovador-juglar siempre alude a artistas aunque con ideologías y tendencias diferentes o directamente contradictorias.

En la dialéctica del amo y del esclavo es el amo quien define, demanda y controla la creación artística y también es él quien la valoriza, desvaloriza o directamente la silencia. Eso significa que mientras el esclavo sigue siendo esclavo no es él quien renueva el arte, pues si lo fuera, ya dejaría de ser esclavo. Cuando el esclavo decide la ruptura y se rebela contra su propia condición, será él quien defina la metamorfosis del arte. El gusto del amo se impone, se reproduce y se prolonga. El fenómeno del *kitsch* justamente se alimenta de este hecho: el arte avalado por la clase dominante se expande en el tiempo y en el espacio casi infinitamente y su usuario o consumidor más fiel va a ser la clase dominada.

La Historia del Arte nace junto a los tiempos del neocolonialismo, y junto a sus grandes valores peca también de la ideología del amo, se estructura a partir de la voz del amo. La Historia del Arte relata la historia del arte occidental, y dentro de ella, de lo epicéntrico. No deja de hablar sobre la producción artística de otros mundos, pero la incluye sólo como anexo, mirando y valorando cualquier fenómeno desde su sistema axiológico. Premia con la incorporación o porque lo satisface o porque lo considera exótico.

Es interesante ver cómo las regiones dominadas por un imperio reproducen la misma ideología impuesta, sin ninguna presión aparente. Puede ser que un libro chino de esta temática hable sobre el Renacimiento chino o el gusto barroco o un tratado de arte japonés discorra sobre el mundo medieval nipón o sobre manierismo local.

El mismo nombre de la civilización americana previa a la llegada del hombre europeo, la precolombina, se signa por la invasión, eterniza la conquista. Y por consecuencia hablamos sobre arte precolombino, pero también sobre arte colonial. O denominamos barroco a aquello que ni siquiera coincide en sus signos estilísticos con el barroco de Europa. Faltan palabras porque nos acomodamos en la voz del amo, usando su palabra.

INCLUIR Y EXCLUIR

La duda no se desvanece: ¿qué es lo que se incluye y qué es lo que se excluye? Es imposible hacer una Historia del Arte que tome todo, sería la *Biblioteca de Babel* de Borges, o el *Libro de arena* del mismo autor. Por cierto, junto a las bibliotecas, Internet nos acerca a la percepción de esta posibilidad: envolvente y embriagante pero sin lugar a dudas, tramposa. El querer conocer todo y la sensación de alcanzarlo sugiere lo imposible pues insinúa la dicha de lo ilimitado, una realidad sin fronteras.

Las colecciones de los grandes museos provocan esta misma sensación, que final e inevitablemente se torna en agobio o hartazgo. No porque Internet o los museos no sean extraordinariamente valiosos, sino por la predisposición con que el receptor se acerca a ellos. Saber aprender a buscar y elegir, saber construir una ruta y valorar sus hitos, saber penetrar en los mundos y en los tiempos a que se refieren y descifrar sus discursos, pero sobre todo, saber para qué se elige y se recorre este camino y no otros, eso siempre depende de quien participa.

Nadie puede negar el increíble aporte y valor de estos espacios y su oferta democrática. Pero la educación y la transmisión cultural deben hacerse cargo de la producción de una ideología que capacita al sujeto para su legítimo aprovechamiento. Mediante la cual cada uno elija cómo articula el canto del juglar con el canto del trovador, cómo recibe y cómo filtra la voz del amo y la voz del esclavo. O sea, cómo esculpe su propio y responsable gusto y cómo demanda nuevos conocimientos generados y transmitidos por el arte.

LAS DEUDAS DEL VENCEDOR

En el *Excalibur* de John Boorman, después de que el padre del rey Arturo ganó la batalla y el vencido le exige algo, el triunfador se indigna por sus pretensiones. Pero el mago Merlín le señala que "ahora que ganaste, tú tienes que dar el primer paso hacia atrás". Eso es la deuda del vencedor.

Por desgracia la sabiduría del legendario mago no se aplica siempre, ni siquiera frecuentemente. Pero si cualquier triunfo encierra una terrible injusticia, no asumir tal deuda sólo la profundiza y la acrecienta.

Todas las deudas se inscriben en el devenir humano y, aunque sea posteriormente, mucho tiempo después, es necesario saldarlas. Por lo menos con palabras, ya que usualmente aquellas humanidades, ni dispensadas ni compensadas, se desvanecieron en la nebulosa de los tiempos. Y si tienen herederos, ellos son, en general, también los excluidos de hoy.

En la Ciudad de Buenos Aires, las cúpulas —la de la iglesia de la Rotonda en el barrio de Belgrano o la del Congreso de la Nación, por ejemplo—, no nos remiten a su origen, a las *stupas*, o túmulos sepulcrales de Asia Central. Las *stupas* inicialmente fueron montículos de piedras con forma semiesférica, y luego, ya en el siglo III a.C., en la ciudad india de Sanchi, se jerarquiza ese tipo de construcción por el monumento funerario de Buda, mandado a construir por el emperador Ashoka.



Comúnmente las herencias culturales no se reconocen, salvo cuando ellas dan certificado de orígenes gloriosos. Nuestras ciudades se ven marcadas por la arquitectura de las grandes urbes europeas, fenómeno registrado prácticamente por todos sus habitantes. No obstante, los legados que vienen desde otros tiempos, de otras configuraciones culturales o de fuentes más antiguas y más lejanas, no se registran. Vale mencionar aquí las cúpulas tan frecuentes y de origen tan lejano como las *stupas*. Por ejemplo, las cúpulas de la calle 25 de Mayo, en la Ciudad de Buenos Aires.

Al ver nuestros calmos patios coloniales —por desgracia en extinción— o los pequeños patios de las *casas chorizo*, actualmente llamados PH, no identificamos su procedencia desde el Lejano Oriente, arribados a Europa por medio de los micénicos. O los vitrales de las catedrales, que reconocen su ascendencia en la técnica de joyería de esmalte vidriado con fileteado de bronce, llamada *cloissonné*, introducida desde China por los godos. O la música moderna que retoma el espíritu de los cantos pentatónicos de los bárbaros.

La literatura europea, sea hegemónica o popular, comparte sus fuentes con los mundos hindúes e islámicos. Al observar las esculturas llamadas modernas advertimos su inspiración en las tallas de madera, o en las figuras de bronce, piedras o arcilla de Oceanía, África y América antes de la conquista. La lista es infinita. Es imposible concebir el arte occidental sin estos aportes.



Cómo se incorporan lejanas –en el tiempo y en el espacio– herencias culturales y cómo sobreviven en un contexto nuevo y diferente, debería ser uno de los temas más importantes de los estudios sobre el arte. En caso de un buen uso y de suficiente capacidad de renovar tal herencia, ella puede servir como un elemento que, desde el pasado, enriquece el presente y permite, a su vez, una mirada renovada sobre el pasado. La presencia y la memoria de las religiones es un caso representativo de este fenómeno, como muestra la pintura de Alfredo Gramajo Gutiérrez: *Retablo de Jesús* (1930).

Otro rubro de esta deuda es el llamado arte folklórico o popular, cuyo significado es prácticamente imposible determinar científicamente. Son herencias que nos llegan (con suerte) por los ríos subterráneos que atraviesan los siglos para ofrecer, ya fuera del tiempo y el espacio, pero siempre con gran provecho, la riqueza que arrastran sus aguas. Muchas veces esas fuentes, sin embargo, no son entendidas, ni aprovechadas o apreciadas.

Seamos sinceros: la inmensa mayoría de los habitantes de las más diversas constelaciones socioculturales de hoy, en lugar de escuchar a los aedos con sus interminables relatos sobre héroes pesadamente perfectos y dioses siempre involucrados en una parafernalia de discordias, opta por mirar telenovelas en su casa; en lugar de bordar tapices o carpetas prefiere comprar unos individuales más o menos bien diseñados. Y así sucesivamente.

Y cuando la música folklórica está de moda, entonces llega al oído del público ya totalmente adulterada y adaptada a su gusto. Lo que resulta eternamente universal en el arte tiene que capturarlo un artista de nuestro horizonte y hacer que se pueda acceder desde el código contemporáneo; entonces actuará como intérprete de las maravillas olvidadas, esencialmente inestimables pero excluidas desde hace muchísimo tiempo y hoy ya inaccesibles.

CAPÍTULO TRES

COMO UNA LÍNEA ZIGZAGUEANTE

ESTRUCTURADO Y ESTRUCTURANTE

No venimos a este mundo como una *tabula rasa*, como si fuéramos una hoja en blanco. Venimos con un proyecto de ruta trazada, con un esbozo de posibilidades que luego será muy difícil, aunque no imposible, cambiar.

Se trata, sin excepción, de la herencia cultural de todos. Pero hay herencias para hijos y herencias para entenados. Como en cualquier circunstancia de la existencia humana. ¿Es justo? No, es terriblemente injusto. ¿Es mejorable? Sí, con mucho esfuerzo individual y social al mismo tiempo. Mas lo que nunca podríamos creer es que esta herencia se transmite genéticamente y no por una vía cultural, ya sea familiar, vivencial o sistematizada en el área educativa.

Con Pierre Bourdieu podemos decir que cada sujeto del mundo parte desde un capital cultural. Luego surgen las circunstancias y los acontecimientos desde el exterior y la respuesta de cada uno.

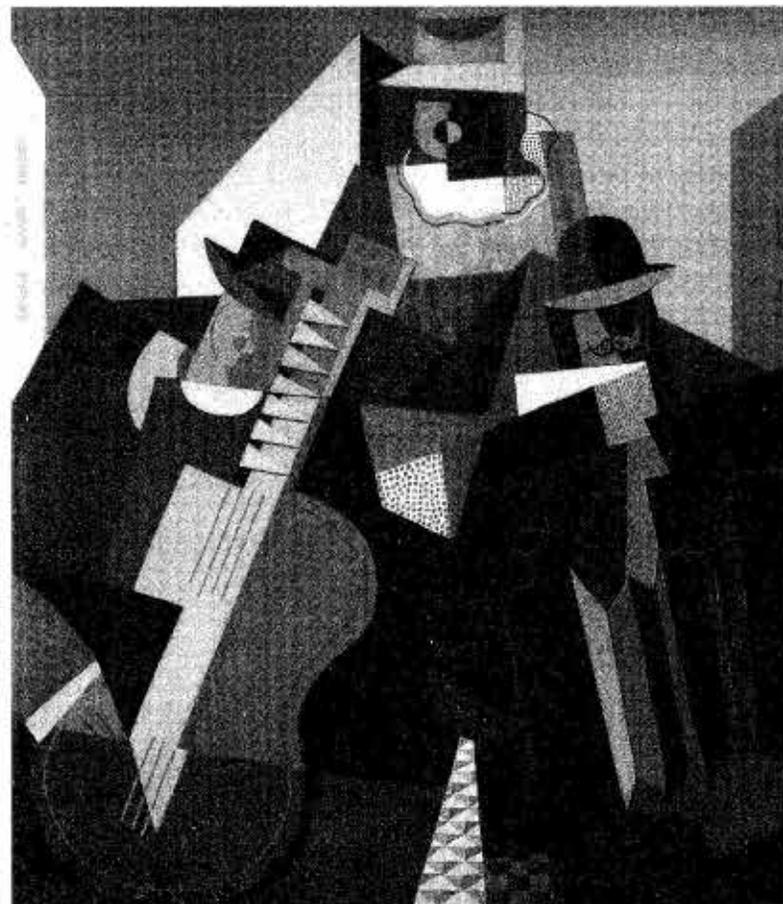
El código compartido es lo que define la pertenencia. Cada uno podrá comunicarse por medio de la porción heredada y adquirida dentro del código.

El diálogo del hombre con esta hoja de ruta, esta herencia particular, se repetirá hasta la muerte. No se puede renunciar a ella combativamente; tampoco se puede, en forma sigilosa, cambiarla por algo diferente. Ni el llanto ni el enojo convencerán al destino de otorgarnos otra opción. Lo que se puede hacer y, sin duda se hace, es dialogar con esta herencia.

A partir del capital cultural heredado, desde nuestro nacimiento somos definidos por un trayecto de socialización que nos toma por medio del lenguaje; nos moldea, nos excluye o nos incluye según las circunstancias dadas. A la vez también somos agentes determinantes de los sucesos, realizadores de una trayectoria con que estructuramos y amoldamos las condiciones externas. Inseparablemente somos estructurados y estructurantes.

El movimiento de esta actividad no se representa con $A + B$ igual a $B + A$. El recorrido entre estos dos factores, o sea, entre el estructurante y lo estructurado, entre el sujeto que actúa y el contexto sobre el cual actúa, no es un vaivén sino un movimiento zigzagueante, de cambiantes direcciones y de cargas significativas, alternadas sin cesar. El sujeto ya no se encuentra con aquellas circunstancias que sin su participación existían, pues su actividad provocó cambios, mayores o menores, pero integrados para siempre.

El arte ni enfoca ni representa nada desde un punto estático; su tarea tampoco es fijar su enfoque en el punto A o B. Desde un lugar de constante movilidad pone su cámara sobre fenómenos de incesante dinámica. Su recorrido es esta línea zigzagueante. Mientras estructura se estructura y, al estructurarse, a su vez, estructura.



Cuando una sociedad o un artista miran hacia la creación renovada del epicentro con la ambición de enriquecerse con su experiencia, con sus avances y con sus propuestas vanguardistas, si bien corren el riesgo de eliminar su identidad al repetir servilmente lo admirado, pueden sin embargo recorrer otro camino: el de la búsqueda a partir de lo aprehendido pero de una manera auténtica y original nutriéndose de su propia historia, de sus propias realidades. Un buen ejemplo es la obra, entre muchas otras, de Emilio Pettoruti: *La canción del pueblo* (1927), con relación al cubismo y de tal manera, enriqueciendo el mismo movimiento.

HERENCIAS, TIEMPOS Y ESPACIOS

En las actividades humanas y, de manera específica, en el arte, las herencias representan un papel formador, estructurante, que al usarlas, al valerse de ellas, en lugar de gastarse, se enriquecen.

Saber sobre los tiempos que han moldeado la herencia es dar valor a la misma. Como designios de una voluntad generadora, las obras de arte nos hablan sobre los mundos donde han sido creadas, a cuáles signos obedecen y cuáles conceptos legislaron su existencia. Así, el arte se integra en la propia entraña del misterio de la creación haciendo, a su vez, accesible el enigma a través del signo.

La matriz del enigma es la paradoja. Esta condición es la que teje la fibra vital de la metáfora, que hace tangible la metamorfosis de algo, desde su estado larvado hasta la existencia misma; desde un simple reconocimiento de lo mismo, hasta la turbación ontológica. La fuerza motriz de este proceso no es la verdad, pues la verdad es verdad mientras pueda ser albergada dentro del paradigma que la produjo. Su real gestor es la paradoja, criatura inquietante de los quiebres y las alteraciones paradigmáticas.

A pesar de que las paradojas son infinitas, dependientes de la capacidad creadora del observador y de su época, se puede considerar que para percibir compleja y profundamente el arte y entenderlo vigorosamente, ahora y siempre, debemos considerar las tres paradojas siguientes: la otredad, la repetición y diferencia... y la memoria. Las tres están ligadas con fuerza a la construcción del tiempo y el espacio. Así se puede entender la íntima relación entre la creación, la paradoja y el tiempo y el espacio.

LA OTREDAD

Pese a que Hegel ya había elaborado su concepto filosófico de la alteridad, recién la segunda mitad del siglo XX es la que nos arrojó del cielo de las ideas o, para decir más honestamente, del

cielo de la inconciencia, a las tierras donde nuestra soledad y la necesidad por el Otro llegaron a ser palpables por medio de la propia vivencia.

Hoy, precisamente por saber sobre el Otro, este Otro hace saber que nadie puede suponer que un conocimiento o una ley moral sean universalmente válidos ni superiores a otros. Sólo se puede entender qué es útil o no, en determinados tiempos, lugares y circunstancias. Somos habitantes de un mundo cada vez más globalizado, pero a su vez fragmentado en cosmovisiones muy diversas, con frecuencia estallado en dramáticas contradicciones.



Renunciar a la retórica social como programa principal de determinadas artes, como es el caso de la literatura, el cine, el teatro, la escultura y muy particularmente, de la pintura, es reconocer el lenguaje, la forma especial de hablar y comunicarse con el mundo. Como hace Faustino Brughetti, en su *Lavanderas* (1900), donde el Otro –en este caso, los bajos niveles sociales– no es un motivo para agitar banderas políticas sino para expresar, por medio de los recursos propios de la pintura, un sentimiento y un impacto desde la realidad del mundo existente.

Vivimos en un mundo donde no sólo cada casa es una isla, sino también cada país, cada región o cada cultura quiere serlo. Junto a la tendencia de homologación, el Otro se hace más pre-

sente y demanda por su derecho a ser reconocido como diferente, por la necesidad de no diluirse en la voluntad igualitaria de nadie, de adquirir y sostener su entidad autónoma. El individuo es portador de diferencias. Y porque lo diferente es perturbador, puede ser visto –es visto– como amenazante, como peligroso. Sin embargo, la identidad sólo es pensable frente a lo que es diferente. Y la condición de que un sujeto o una sociedad pueda lograrla reside “en no cerrarse en sí misma y en avanzar ejemplarmente hacia lo que no es” (Jacques Derrida).

REPETICIÓN Y DIFERENCIA

Juan José Saer ha contado alguna vez el caso de una carta que le envió un viejo amigo desde Bruselas. La recogió en la estafeta. El sobre *amarilleaba* por esas cosas del tiempo: durante dos meses quedó esperándolo en una estafeta; finalmente un hombre de a caballo cumplió la amable tarea de avisarle que fuera a recogerla. En el sobre había una postal con la imagen de la obra de Memling, nada menos que el retrato de Sibylla Sambetha.

“(…) Mientras esperaba el colectivo, al costado del camino, mirando el retrato de Sibylla Sambetha, tan familiar para mí, aunque era la primera vez que lo veía, que la cara de la que me hacía acordar, aun cuando yo no supiese exactamente de quién era, crecía en mí desde la amplia y rígida mancha de rosa marmóreo, extendida todavía más porque los cabellos tensos desaparecían hacia atrás recogidos en un rodete cónico cubierto por un tul que caía en pliegues geométricos hacia los hombros, y porque el vestido de un color que llamaré petróleo se abría alrededor del cuello en un escote circular. Tenía la revelación de ese recuerdo, la identidad de ese rostro, en la punta de la lengua, por decirlo de algún modo, y con todas mis fuerzas trataba de saber por fin

de quién era, trataba de conseguir que por fin el recuerdo avanzara desde las bambalinas negras hacia el círculo errático de luz en el gran escenario de la mente, que dejara de ser recuerdo que no tenía de qué acordarse y se convirtiera en una imagen palpable y actual. Estaba todavía en eso cuando llegó el colectivo, semi-vacío, lento, plateado, solitario en la cinta azul del asfalto, brillando al sol y lleno de ruidos de metal y motores. Saqué el boleto y me iba a sentar cuando de golpe vi a Sibylla, sola y plácida, mirándome con sus ojitos pensativos desde el último asiento. La luz oblicua del sol le daba en la cara en la que el rosa marmóreo se había convertido en un resplandor dorado. Toda la piel estaba salpicada de pecas y de granitos, algunos coronados por un puntito blanco de pus. Pero la frente amplia era la misma y el cuello se elevaba también, libre, desde el escote redondo de un vestido de algodón estampado en grandes flores verdes y coloradas. Yo la había visto muchas veces –la cara estragada, el pelo oscuro y tenso recogido hacia atrás, la mirada más plácida y pensativa que una mano golpeando a la otra con un ramo de glicinas mojadas–, sentada en un banquito de madera, mirando el río desde la puerta del rancho de su padre, un pescador que yo iba a ver de tanto en tanto para encargarle un amarillo o una yunta de patos salvajes”.

“(…)”He visto gemelos muy parecidos entre sí, pero nunca tan parecidos como Sibylla Sambetha y la chica de la costa. Y sin embargo ¿puede haber dos personas más diferentes? Nada me hizo pensar que eran tan diferentes como el hecho de verlas tan parecidas.”¹

La esencia aparece a través de la diferencia; sólo puede diversificarse por poder repetirse a sí misma. La diferencia y la repetición se oponen sólo en cuanto existen y se realizan una en la otra. Diferencia y repetición son las dos potencias, las dos condiciones

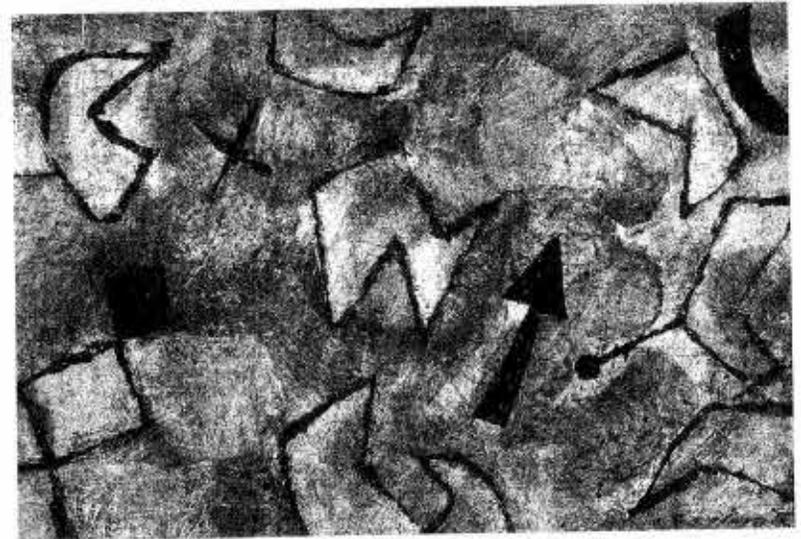
1. Saer, Juan José, *El parecido*, Cuentos Completos, Seix Barral, Buenos Aires, 2002.

realizadoras de la esencia. Son inseparables y correlativas. El ser es sujeto sólo en la incesante repetición de su permanente diferenciación. Sin ello lo actuado no será creación, pues cuando la repetición no recorre la vía de su auto-diferenciación, el hecho se reduce a un cúmulo de clones.

MEMORIA

La memoria no es la facultad de recordar. Obviamente tampoco es la de olvidar. La memoria es la dinámica de la estructura relacional constituida entre ambos actos. El hombre graba y graba perpetuamente en su *soft*, provocando en su disco rígido surcos, una vez más hondos, otra vez menos profundos... (pero no quiero valerme de la insostenible y peligrosa, aunque desafortunadamente expandida igualdad entre la máquina y el ser humano). En estas huellas está todo lo que el sujeto recuerda. No obstante ¿qué pasaría si este disco rígido nunca se aliviara de ningún surco, de ninguna huella? El olvido es el que puede socorrernos ante esta sobrecarga, ante el peligro funesiano (por el desdichado personaje del cuento de Borges, a quien no le fue otorgado la capacidad de olvidar). Pero hay una amenaza peor. Nietzsche traza el perfil de quien carece de esta facultad: el hombre resentido y vengativo, quien es incapaz de dar amor pero aúlla su exigencia por el amor a los cuatro vientos. Quien es impotente frente al Otro (al Otro necesitado), invade a todos los otros seres concretos con sus necesidades.

El olvido como una masa gelatinosa y amorfa, es el que faculta la otra tarea. Inunda con mayor o menor vehemencia el *soft*, y lo que se lleva ya es parte suya. Alivia y libera la existencia del recuerdo, permite la grabación de nuevas huellas. Pero si se diera el caso del triunfo del olvido, es decir, una total anegación del *soft*, el hombre dejaría de existir como tal, perdería la palabra y se hundiría en lo amorfo.



El impacto de un acontecimiento dramático, de un suceso brusco y determinante, natural o social, marca indeleblemente la memoria de una sociedad. Por medio de documentación, relatos netamente descriptivos o poéticos, el arte colabora en que este recuerdo perdure, por respeto a los que sufrieron sus consecuencias y por enseñanza para que no suceda más, para pensar en sus causantes y ubicarlas. Algunas veces justamente la no figuración logra mejor este cometido, según testifica la obra del pintor santafesino Fernando Espino, quien reitera sin cesar el tema de la temible dilución. Así ocurre con su *Ensamble* (1987).

La calidad de la memoria se define por la trama de lo que queda y de lo que puede arrastrar aquella masa gelatinosa, de lo que se diluye y de lo que en caso necesario vuelve a ser recuerdo. Pero pensar que este tejido tiene algún orden revelable sería una ilusión más cercana a la prestidigitación que a un proceso cognoscitivo. Sin embargo sólo por medio y a través de esta dinámica *mnémica* podemos acercarnos a la imagen de nuestro propio contexto, dentro de un universo tan ampliado y globalizado. Lo que configuramos, lo que construimos y guardamos en nosotros, lo que nos define y nos moldea, lo que transmitimos. Nuestra herencia y nuestro legado, nuestro lenguaje y nuestro habitar.

CAPÍTULO CUATRO

ENTRE EL EPICENTRO Y LA PERIFERIA

UN GRAN POETA HÚNGARO

El primer poeta húngaro fue Bálint Balassa, del siglo XVI, aunque tampoco es el puro inicio: hay otras huellas poéticas. Pero hasta Balassa la literatura culta, tanto religiosa como épica o lírica, se valía obligatoriamente del latín. Este autor legó una inmensa obra, variada y compleja, testimonio tanto de su gran capacidad poética, de su vida y de sus sentimientos tumultuosos como de su época. Balassa, este guerrero de los confines, ya tenía conciencia de lo que es. En una de sus poesías se autodenomina "peregrino pobre" en relación con el idioma. No obstante, se hace evidente su pertenencia a la cosmovisión renacentista: *"Teniendo mi humanidad y todo aquello que el hombre no puede perder por la mala fortuna, no me considero inferior a nadie, ni de menos valor."*²

Balassa, mitad poeta, mitad guerrero, alistado en las luchas contra la invasión turca, fue el primero que generó una obra poética en

2. Balassa, Bálint, *Összes művek*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1958.

húngaro. Allí, en los confines de aquella Europa, en una franja caótica, abandonada y utilizada por Occidente como sistema de seguridad, como marca contra el Imperio Otomano; allí desgarrada entre las ocupaciones alemanas y las expansiones turcas, Hungría producía un milagro: surgió el primer poeta de un corpus textual propio y de alto rango, marcando el futuro lenguaje –y no sólo el poético– de su país, también su identidad, su realidad de discurso, su sistema de pensar, valorar, anhelar, interpretar, entender y proyectar.

Fue su gran virtud, pues Balassa era hijo de una nobleza anárquica por excelencia, improductiva y violenta, belicosa y aventurera, no inteligente pero astuta y audaz, no digna pero pendenciera, no sensata sino exaltada. Hungría no tenía la suerte de los países epicéntricos, donde una vida más o menos digna, una vida más o menos ordenada a partir de un proyecto posible, fue generando una evolución a lo largo de los siglos. Destruída con frecuencia, triturada entre Norte y Sur, entre Este y Oeste, la vida allí se diferenciaba profundamente del epicentro, por lo que el producto –digamos así– humano y sus *habitus* eran también diferentes. Casi siempre sojuzgada por invasiones, por una miserable paz y por desventajosas alianzas, logró ser parte de Occidente, salvándose así del fantasma de la historia de Hungría: quedarse afuera. Con oscilaciones a lo largo de su historia y sin llegar jamás a ser epicentro, su papel eterno era el de actuar como periferia. Así logró sobrevivir a lo largo de más de once siglos; pero allá, en la fértil cuenca danubiana, siempre se paga el precio: se ha plegado y replegado, como los otros países de la región, entre Occidente y Oriente. Una vez se plegó hacia el Oeste, otra vez hacia el Este. En sus tejidos históricos y sociales late una vez más el Este, otra vez, el Oeste. Es de los dos. Es el Centro de Europa.

En aquel país de aquellos tiempos todo el mundo era potencial asesino de todo el mundo. Con su territorio desgarrado

entre tres partes, era sólo una sucesión de fronteras atravesadas sin cesar por la sangre. Esta violencia, esta tenacidad malavenida se hace presente en la poesía de Balassa. ¿Y cómo no iba a hacerlo? Pero también está su anhelo por una vida mejor. Por las bellezas de la naturaleza, por la propia poesía, por una paz donde el hombre pueda invertir su energía de ser mejor y hacer que su mundo también lo sea. Si alguien tenía conciencia de ello, era él mismo, el primer poeta húngaro. Su tema principal era la exaltación de la vida de los confines pero siempre con la firme y constante presencia del horror. Canta sobre los confines, canta sobre esta lucha inacabada y permanente, exaltando una libertad a la que sólo pone límite la condición básica de aquellos confines: la muerte.

Su retórica era la retórica de los confines. La violencia o la rebelión, dos aspectos fundamentales, configuran el núcleo de su poesía, pero con constante desplazamiento simbólico. La retórica de los confines toma gravedad en su voz porque sabe que su mundo es de los confines y lo acepta, lo glorifica y anhela. Él mismo se convirtió en esencia de lejanías. Diciendo con Marafioti: "*la importancia de reconocer las formas de articulación, las manifestaciones y, sobre todo, las huellas que durante más de veinticinco siglos se han ido organizando y perduran en la actualidad alrededor de este fenómeno.*"³

La literatura húngara, la palabra húngara, el pensar húngaro y el hacer húngaro, durante siglos serán marcados y focalizados por aquellos lejanos tiempos, por su poeta. Por el primer poeta húngaro. Un idioma lejano del actual, pero que es el origen del actual. Como su voz también es la voz de los confines. Su poema más conocido, aprendido de memoria ya por los niños en

3. Marafioti, Roberto, *Los patrones de la argumentación*, Biblos, Buenos Aires, 2002.

la escuela primaria. Como sucede siempre, así como memorizar un poema absuelve del entender, el discurso del mismo también se instala honda pero oscuramente. Su retórica se convierte en uno de los factores causantes de sus siglos dramáticos, de hechos irreversibles. Para su borramiento se necesitaría de largo tiempo, de luz y de muchas buenas palabras.

*¡Bravos soldados! ¿Qué hay más bello en este mundo anchuroso que los confines? / Donde en las madrugadas hermosos pájaros cantan / Las praderas brindan buenos perfumes, el cielo, rocío, con eso convive el hombre / Pero más allá de eso, el soldado, por su buena gana se prueba, / Se agita, mata, guerrea, en su frente corre la sangre.*⁴

Luego describe las turbulentas escenas de las batallas como sangrientas, atroces, gloriosas, heroicas: llenas de placeres como máxima felicidad, y como la máxima belleza humana posible. Y sigue:

(...) Al ver al enemigo, gritan alegres y rompen las lanzas; pero cuando las cosas se ponen graves, retroceden en silencio / muchos bañados en sangre.

*(...) Los sables filosos son su alegría, porque juntan cabezas, / muchos entre ellos, heridos de muerte, yacen en los campos / El vientre de aves será la tumba de sus bravos cuerpos sin vida. ¡Oh! Tropas gloriosas de jóvenes héroes de los confines / admirados en el mundo entero / sean benditos como los árboles de fruta, como los campos fértiles, en nombre de Dios.*⁵

Sin lugar a duda, no le falta el *pathos*. Como tampoco les faltaba a las guerras civiles en la América del siglo XIX. Las enardecidas pasiones alimentadas por el odio de todos contra todos no caracterizan un mundo de paz, de justicia social, de buenos progresos.

4. Balassa, Bálint, *Összes művek*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1958.

5. *Ibidem*.



A pesar de que el fenómeno ha perdurado hasta nuestros días, la gran atracción que la periferia ejerce sobre los artistas europeos floreció durante el siglo XIX. Los artistas viajaban en búsqueda de graves sucesos y acontecimientos, preferentemente aderezados con amores desdichados de mujeres capturadas y hombres heroicos que se jugaban la vida por salvarlas, para satisfacer el hambre por lo exótico del público epicéntrico. Confundían las tragedias fundacionales e históricamente inevitables con las pasiones presuntamente infinitas y desbordadas. Un plástico ejemplo: el cuadro *El regreso de la cautiva* (1845), del pintor bávaro Juan Mauricio Rugendas.

Los confines son los que se desangran por la carencia del *logos*. Su retórica, aun cuando abre batalla contra este *pathos* enfurecido, puede cargarse de odio. La retórica contra la violencia se tiñe de violencia. Sin embargo no es sólo la violencia lo que es propiedad de los confines.

LO LEJANO Y LO CERCANO

Por realidades históricas —en las que operan estructuras accesibles y entendibles así como elementos aleatorios— y a lo largo

de los tiempos recorridos por las civilizaciones, siempre se constituyen relaciones que marcan un epicentro, un foco central, fuerte y dominante, y unas franjas múltiples, difusas y dilatadas de zonas que fueron subordinadas y situadas en un entorno periférico. Si dibujásemos un mapa de los cambios de estas condiciones podríamos observar corrimientos incesantes. Hay muchas áreas que una vez eran el centro del mundo conocido y luego se hundieron en el olvido. Otras cuyo recorrido sucedía al revés.

No obstante resulta más interesante y compleja una cartografía virtual de las fuerzas que hacen expandir y diseminar aquello que sucede dentro de una estructura determinada. Allí los hechos en cuestión nacieron y tomaron forma para convertirse en otra que las recibe, que las toma y las transfigura y –en un momento– las transmite, expande y disemina. Este movimiento incesante, una vez visible con claridad y evidencia, otra vez opaco o directamente subterráneo, hace posible una renovación infinita de los aportes culturales dentro de los cuales se destaca el factor artístico.

Se concibe el epicentro como el que impone sus pautas culturales –desde el idioma hasta su voluntad productiva y comercial– a los inmensos territorios de la periferia; es el mundo al cual le arrebataron sus valores en un muy variado espectro. Pero si fuera así y sin este entretrejo de los flujos renovados que actúan constantemente por la propia variedad de los componentes, la condición de epicentro se trastocaría rápidamente en una condena al agotamiento. También la periferia. No es entonces la inexistencia de las estructuras sino su dinámica la que necesita atención. La cultura epicéntrica se instala como hegemónica y, dentro de su propio panorama axiológico, se piensa a sí misma como la más avanzada. La periferia tiene que reconocerla como tal y ubicarse en su condición subalterna: su peligro mayor es el olvido de sí misma y la fascinación por lo dominante. También el centro corre un riesgo irreparable: la autosatisfacción que le impide ver su propia otredad.

A pesar de que situaciones límite tan riesgosas también han formado parte de la historia de la humanidad, sólo en casos extremos sucedió que una cultura desaparezca sin dejar rastros, sin establecer los intercambios aunque no siempre registrados o reconocidos pero vigentes y potencialmente generadores. Lo hizo como un enorme río frecuentemente deshilachado y penetrando de forma subterránea en el corpus cultural de los pueblos, para resurgir luego transmutado, resignificado y enriquecido en tiempos y espacios diferentes. Sea visible o no, todo lo que una vez fue creado y puesto en circulación por una comunidad tiene la condición de formar parte del patrimonio cultural universal. Allí reside la ventaja innegable pero no siempre aprovechada de la periferia, de los borrosos confines.

El reflujo no significa –no puede significar– un rebote contra algo que, de vuelta, recorrerá el mismo camino en dirección opuesta. En este caso también se agotaría en una especie de *autofagia*. Y el valor del reflujo no puede ser determinado por el mismo sistema axiológico a través del cual impera el epicentro, y lo que se expande por el flujo. El reflujo significa que una cultura que tomó los efectos exógenos puede emitir señales en otras direcciones, con rumbo hacia otras culturas y tiempos. Por eso es más fácil ver y medir, o si se quiere, *mapear* los efectos que parten desde el epicentro hacia la periferia, y no los reflujos, fenómenos sumamente determinantes; su trascendencia muy pocas veces llegó a ser documentada correctamente. Este mundo periférico era el de Balassa –el poeta húngaro– un mundo adonde llega la conciencia renacentista.

BORGES

Pero... ¿por qué Balassa? En parte porque su poesía nos lleva a la creación de otro gran escritor –Jorge Luis Borges–, aquí, en otros confines. Borges es una de las voces que ha podido hablar sobre la tragedia de las pasiones ilimitadas y destructoras; eso sí, sin odio, penetrando en las entrañas de sus motivos humanos e

históricos. El poema alrededor del que gira este ensayo no trata este tema; no obstante se vincula íntimamente con él. Su título es *Al primer poeta húngaro*

*En esta fecha para ti futura
Que no alcanza el augur que la prohibida
Forma del porvenir ven los planetas
Ardientes o en las vísceras del toro,
Nada me costaría, hermano y sombra,
Buscar tu nombre en las enciclopedias
Y descubrir qué ríos reflejaron
Tu rostro, que hoy es perdición y polvo,
Y qué reyes, qué ídolos, qué espadas,
Qué resplandor de tu infinita Hungría,
Elevaron tu voz al primer canto.
Las noches y los mares nos apartan,
Las modificaciones seculares,
Los climas, los imperios y las sangres,
Pero nos une indescifrablemente
El misterioso amor de las palabras,
Este hábito de sonos y de símbolos,
Análogo al arquero del eleata,
Un hombre solo en una tarde hueca
Deja correr sin fin esta imposible
Nostalgia, cuya meta es una sombra.
No nos veremos nunca cara a cara,
Oh antepasado que mi voz no alcanza.
Para ti ni siquiera soy un eco;
Para mí soy un ansia y un arcano,
Una isla de magia y de temores,
Como lo son tal vez todos los hombres,
Como lo fuiste tú bajo otros astros.⁶*

6. Borges, Jorge Luis, *El oro de los tigres*, Obras Completas, Tomo 1, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974.

¿Cómo Borges llegó a conocer a Balassa? Teniendo en cuenta que los dos países, las dos historias y, por supuesto, las dos literaturas son tan lejanas entre sí—confines ambas al fin—, sólo pude suponer una respuesta adjudicándola al vasto conocimiento de Borges. Pero al releer la poesía se me hizo evidente que Borges no conocía a Balassa. Para él Hungría se configuró en algo tan lejano que varios textos suyos se refieren a ella como a una tierra mágica, de ruiseñores encantados o de asombrosas mutaciones. Lo dice claramente: *"Nada me costaría, hermano y sombra, Buscar tu nombre en las enciclopedias"*. No, efectivamente, no le hubiera costado nada a un hombre amante de las enciclopedias. También hubiera podido enterarse de que la pequeña Hungría no es infinita, aunque aquellas tierras tan lejanas se difuminan en el infinito. Es un poeta hipotético. Es el poeta de los confines, es el primero cuya voz por prodigiosas constelaciones fue elevada *al primer canto*. Y a pesar de tantas *noches* y *mares*, los une indescifrablemente el misterioso amor de las palabras.

En vano emplearíamos una obstinada filología para descifrar este misterio que, así lo entiendo, va más allá o más acá del amor a las palabras. Hay tantos poetas, incluso amados por Borges, y es Balassa a quien nombra como hermano, sin conocer su poesía. En el húngaro reconoce la fundación, la primera voz; el valor de la voz contra la acción aniquiladora, la palabra poética de los confines contra el drama de los confines. ¿Cómo no habrá sabido Borges sobre la historia y sobre la ubicación de aquellas tierras sufridas por su condición periférica? Y ni siquiera lo supo por un saber concreto o académico, sino por una lógica cognitiva.

El corpus borgeano testimonia su conciencia sobre este inquietante límite entre la palabra y la acción de inmediatez (*acting*) peligrosa, entre los crueles pero inevitables encuentros de dos formas de vida, entre dos historias y dos maneras de construir cultura. Su obra habla sin cesar sobre el flujo y reflujo entre epi-

centro y periferia. Su retórica se abastece de la permanente observación de la realidad de los confines. Pero para hablar sobre ella y no para exaltar su *pathos* salvaje. Entre tanto Balassa ya recurre al camino de la metáfora: es el primero, allá lejos en los tiempos, tan cerca de aquel frenesí embriagado. Todavía festeja las cabezas cortadas, iguala la ira sanguinaria con el honor, pero ya produce su oxímoron (figura poética del encuentro de los antagónicamente contrarios), pidiendo la bendición a los muertos en las batallas comparándolos con los árboles de frutas y con los campos fértiles. Más allá de su bravura guerrera y vehemencia temible prima en él, sin embargo, el anhelo por una vida en paz.

LOS PRODIGIOS DEL HIBRIDAJE

Hay otro fenómeno que no es igual al de los confines. Es la *confinización* que no indica ni confines ni periferia. La búsqueda del *pathos* como elixir excitante frente al aburrimiento de una vida más o menos apacible, como sucedió en el caso de los pintores que llegan a Argentina (o a América Latina) durante las guerras civiles, para exaltar su *heroísmo* enfurecido hasta la mazorca.

Estos *rubios de Camel* no ficcionales buscan los lugares donde encontrar un mundo sin el orden establecido del epicentro. Y no podrán descubrir y reconocer el anhelo por el orden de los verdaderos confines. Su retórica es la voracidad, sin la bendición de los campos fértiles llorados por Balassa. La *confinización* no puede ser desconocida por nadie: es suficiente ver noticieros con británicos orinando sobre prisioneros iraquíes o norteamericanos torturándolos. Balassa, a pesar de su ímpetu sanguinario, a pesar de sus ardorosas alabanzas a la muerte, fue capaz de generar –pues por eso era un gran poeta– el desplazamiento simbólico y con eso pasar a los beneficios de los confines.

Tiempos y espacios lejanos entre sí funcionan como emisores y receptores de formas, esencias, realidades que pueden llegar a ser dichas de maneras diferentes. Como lo de Borges sobre su *hermano* y *sombra* que nos permite entender mejor la esencia de la retórica de los confines.

La retórica de los confines también se produce, como acabamos de mencionar, en cualquier parte del mundo y en cualquier segmento histórico. Es el caso de América Latina que desde el momento de la conquista, padeciendo de mil calamidades, también logró aprovechar las posibles ventajas de su condición periférica. Lo suyo ha sido siempre, junto al derecho a la transgresión, el de la renovación. A pesar de que las reglas modélicas desembarcadas en las tierras americanas fueron precisas y contundentes y a pesar de que la disolución de muchos fenómenos era inevitable, la fuerza de transformar lo transmitido y lo tomado, siempre ha podido actuar –por vías frecuentemente dramáticas y desesperantes– con resultados prodigiosos.

Las Leyes de Indias, por ejemplo, prescribían con sumo rigor y minuciosidad los modos de la construcción. Según ellas la arquitectura colonial sólo hubiera producido clones de una idea imperial. Pero la ventaja de la periferia actuó, una vez por imposibilidad geográfica de cumplir con el orden, otra vez por la falta del material estipulado y el uso experimentado tradicionalmente y por último por interpretación adecuada al *habitus* local. Pero lo que predominaba más entre todas estas causas era esta necesidad de un decir sobre su propia existencia histórica y circunstancial. En una palabra: una necesidad de producir su propia retórica. Conocer las iglesias coloniales es conocer este maravilloso hibridaje entre lo que tenía que ser y lo que quería ser. Y en ese punto nos encontramos con lo insólito. Se trasluce lo genérico, casi a la manera platónica, pero la nominalización es la que termina dándole identidad.



En la imposibilidad de la periferia de cumplir con el esquema arquitectónico del epicentro residía, al mismo tiempo, su gran oportunidad. Una vez, la situación geográfica no coincidía con la originalmente concebida, otra vez faltaba el material adecuado y la experiencia suficiente, mientras con frecuencia la memoria local era totalmente ajena al programa y a la tipología espacial. Y con todo eso, no obstante, la arquitectura colonial logró procrear obras bellas y auténticas en cuya realidad se percibe el aporte local y lo traído desde lejos. La iglesia de Purmamarca, Jujuy.

¡Tantas maniobras era menester aplicar para cumplir con el mandato y, a su vez, con el deseo de expresión y con el imaginario propio! Pero el fenómeno del flujo y reflujo entre el paradigma de los conquistadores y el de los conquistados comienza a actuar, como siempre, al surgir el encuentro. El confín es el que puede provocar y aportar la renovación: en todas las artes, en todas las épocas. A partir de la relación entre los arquetipos originales del epicentro y la diversidad creada en la periferia. O arrancando de los mundos que duelen pero, tomando modelos de mundos más afortunados, logran generar su patrimonio.

CAPÍTULO CINCO

PREGUNTAS NECESARIAS

¿De quién es el arte? ¿Tiene dueño? ¿De cuál arte estamos hablando? ¿Su condición material es la que prima o su valor espiritual? ¿Es mercancía? ¿Tiene valor de mercado? Estas preguntas están presentes en forma latente o con evidencia inmediata en todas las situaciones relacionadas con el arte.

Hace más de doscientos años que la exquisita y romántica perorata sobre el desinterés del artista se adhirió a los ambientes y espacios relacionados con el arte. No obstante este mismo discurso naufraga en el mar del febril ajeteo financiero, económico y social que se crea alrededor de esta actividad. Algunas obras se convierten en fuente de fortunas, mientras otras sólo sobreviven y el Estado o alguna entidad pública tiene que socorrerlas para que no se extingan. Las artes experimentales, de lenguaje avanzado y tecnologías nuevas, logran el apoyo de una que otra empresa privada pero, así y todo, su llegada al gran público es sumamente penosa y limitada.

Aquí surge una nueva pregunta: si una obra no es vista por nadie, ¿puede ser considerada artística? Y, al contrario: si un producto cualquiera es visto por millones y respaldado por los medios ¿por eso sólo se convertirá en una obra de arte? ¿Qué o quién dispone y concluye que una obra valga más o valga menos? ¿Qué o quién la salva de la muerte o le confiere la eternidad?

Los textos, las opiniones, las tendencias en torno a este tema son muchos y entre sí muy diversos, incluso con frecuencia contradictorios. Walter Benjamin introduce la expresión *aura* para referirse a lo que envuelve, virtualmente, la obra de arte y la eleva. La misma se va conformando a lo largo de los años, de su recorrido y de los contextos atravesados y vividos por la obra. Como un halo, la rodea su propia historia y cuando el público se conecta con ella, la percibe por medio de tal aura. También señala el mismo autor que el arte nace cuando el creador está atravesado por la esencia de las cosas o de los fenómenos, capta su esencia y puede transmitirla, provocando el mismo asombro en el receptor.

DONDE HAY TANTA FE...

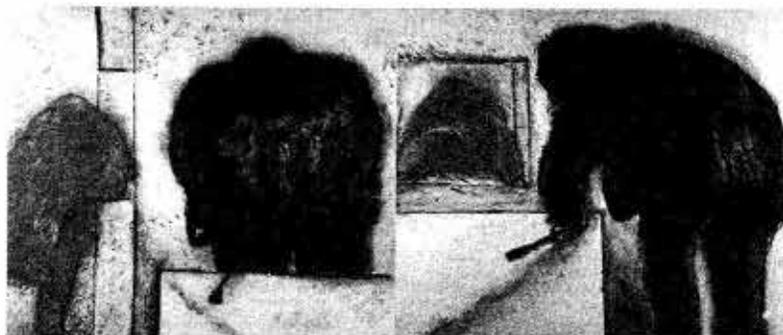
Este milagro se da, no obstante, sólo cuando hay fe, cuando el hombre que recibe la obra está dispuesto a asimilarla. En esta disposición residen infinitos elementos extra-artísticos. Sus orígenes pueden ser muy diferentes: respeto, esnobismo, conocimiento, fascinación por su historia y pertenencia, ignorancia, predisposición buena o mala, y así casi infinitamente. Pero algo es seguro: sin fe no hay, no se percibe el valor de la obra. Esto sabiendo que la fe en sí no garantiza ni la percepción ni la calidad de la obra producida.

También puede suceder que esta fe se documente en la misma obra. Hay una antigua costumbre que nació en China pero también se generalizó en Japón. En la creación de las estampas participaban, en primera instancia, tres artistas: el que diseñó la

imagen, el otro que tallaba a partir de este diseño el taco de madera y quien la imprimió. Pero luego podía agregarse el aporte de otras colaboraciones: el de un poeta y el de un calígrafo quien transcribía sobre la estampa la poesía del primero. Pero ni siquiera con estas cinco intervenciones fue completada la estampa. Para identificarla como propiedad cada dueño la signó con su sello personal. Éstos fueron diseñados también con ansia estética, compuestos dentro de un cuadrado con ángulos casi siempre redondeados y para sellar se utilizaba una tinta especial sobre todo de color rojo. Hay muchos entre ellos que merecen ser considerados como expresión artística. Se conocen estampas que a lo largo de los siglos se llenaron, en una buena parte de su superficie, con estos signos de propiedad. Puede ser que al observador occidental, cuya mirada no está familiarizada con esta tradición, le desagrade tal imagen y le impida percibir con placer lo que expresa la estampa. Pero quien sabe su historia y su significado entiende que estos sellados son parte de la obra. Hablan sobre su transcurrir, marcan los hitos atravesados por la obra. De esta manera el valor de una estampa no se constituye sólo a través del gesto creativo de los artistas mencionados sino que, integrando estos "certificados" de pertenencia, su autenticidad se incrementa. En ella hay un acontecer de valor y ser valorada, pues fue admirada y codiciada, sobrellevando en su propio cuerpo, en su materialidad, esos testimonios, en los múltiples registros. Haber sido poseída aumenta su valor, le otorga un halo de amor y anhelo. Pero, ¿puede aumentar el valor de una obra por ser amada y codiciada?

Una vez Martin Heidegger, hacia el final de su vida, caminaba con un amigo por el bosque y al ver una pequeña iglesia entraron los dos en ella. El filósofo se acercó a la pila bautismal y se persignó con el agua bendita. Su acompañante se sorprendió: "Pero Maestro, usted no es religioso", objetó el amigo. La respuesta

de Heidegger fue concisa: "Donde hay tanta fe hay dios". Podemos extender este concepto a cualquier aspecto de la vida, sea social o individual. También a la actividad artística. Hay arte, también, donde hay fe.



Incluso, sin conocer el título, *Autorretrato* (1923), pintura de Clorindo Testa, tenemos una fuerte impresión: vemos un hombre –reflejado y reflejante, a su vez– abatido, aprisionado por alguna fuerza infame e impersonal. No obstante sigue haciendo lo suyo: obra. Al enterarnos de que es un autorretrato, proyectamos otra luz a la obra. Nuestra fe en la lícita decisión del creador, instalada con inmediatez, repercute sobre nuestra percepción.

SENTIR, PERCIBIR Y SABER

El arte no pertenece a todo el mundo; tampoco es accesible a todos. El arte es accesible sólo a aquellos que cuentan con un suficiente nivel de educación que les permite usar su código para percibirlo y entenderlo en un determinado grado. La percepción no es inocente, pues cuando algo se percibe ya se tiene un conocimiento sobre el fenómeno, adquirido por experiencia o por estudios; pero no es ajeno a quien lo percibe. Otra vez la línea zigzagueante: con mayor conocimiento se percibe mejor y con una percepción más rica y profunda se construye un mejor conocimiento, y así permanentemente. Veamos someramente el respectivo concepto de cada una de estas tres palabras.

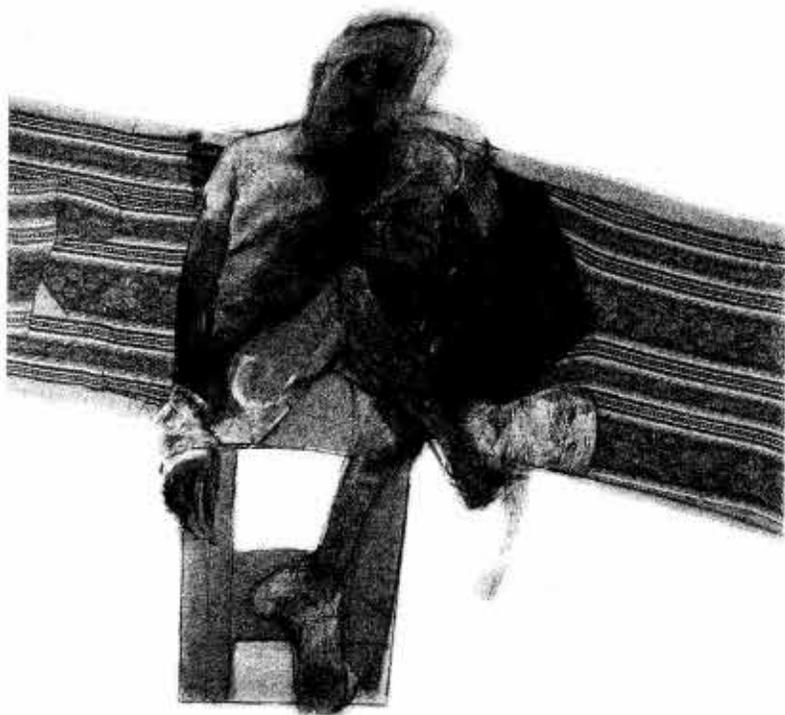
• Sentir

Subyace bajo este verbo una extendida y formidable historia y diversidad en sus significados, etimologías, interpretaciones y derivados. Para acercarnos al significado que nos convoca, podríamos valernos de la definición del diccionario de la Real Academia Española (RAE), según el cual "sentir" es "experimentar sensaciones producidas por causas externas o internas". Otra acepción propone para la palabra "sentir": "experimentar una impresión, placer o dolor corporal o espiritual".

Hay un hecho que nos puede parecer contradictorio; ayuda empero a entender su complejidad. La palabra "sentir" se emparenta con "sentido" o "sensato", es decir, se refiere a "tener razón", a "ser razonable". En nuestra época el vocablo "sentido" se usa como sensibilidad, como dirección y como significado, cada vez con mayor peso en el primero. Podemos observar que nos es imposible hablar sobre el sentido sin involucrar el lenguaje; de tal manera se entiende que sólo el humano puede convertir su experiencia física en sentido. Desde este punto de mira el sentir, tal como lo entendemos, como la base de la construcción de un significado, es una condición humana, una propiedad del hombre. El tema nos lleva a una pregunta básica e insondable de nuestra vida: ¿cuál es el sentido de la vida?

Ni el dolor ni el placer son posibles sin lenguaje. La condición humana incluye estas dos experiencias. Obviamente el animal también sufre o goza, según varios factores presentes o ausentes, pero no puede convertir estos impactos en un decir. Hay animales con alta capacidad para reaccionar a los estímulos causantes de dolor o placer; algunas especies a veces nos desubican incluso por los límites tan indefinidos que separan su comportamiento y el del humano. Sin embargo sólo el hombre puede gozar y sufrir frente a algo que no es lo que señala sino sólo la metáfora de otra cosa, es decir, arte.

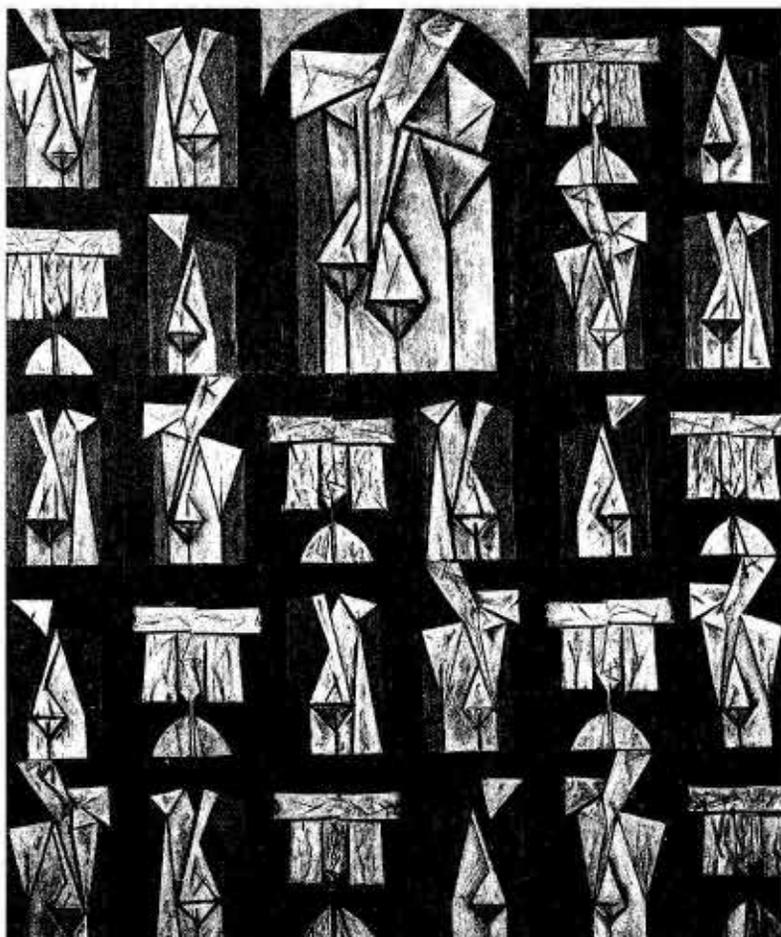
Por eso picoteó aquel famoso pajarito la uva "hiper-realista", creyendo que era su posible alimento. Y mientras el hombre no adquiriera esta experiencia actuará de manera similar. Sus sentidos carecerán del lenguaje y no podrá distinguir entre lo que experimenta y lo que eso significa.



Cuando una obra de arte habla sobre el dolor, refiriéndose a fuentes, causantes, motivos, formas de reaccionar o soportarlo, sólo puede hacerlo mediante la expresión encarnada en lo sensitivamente accesible. El dolor del alma, de la existencia, está expresado frecuentemente a través del cuerpo deformado, convirtiendo así el cuerpo en el espejo del alma. Carlos Alonso: *Retrato de L.E.S.* (1967-68).

¡Sensibilidad! ¡Tan hermosa palabra y tan tergiversada y cargada de ideologías mezquinas! Básicamente significa la facultad de sentir pero ha adquirido una connotación nefasta: quienes acceden al arte –consignado como tal– y quienes pueden gozar del arte que se considera paradigmáticamente definido, tienen sensibilidad. Actúa como medidor de bondad y rectitud. Se dice: *Si tiene "esta" sensibilidad es buena y recta persona; si no, es bruta o por lo menos sospechosa.* Esta medición y comprobación se define por la voz del amo, aunque algunas personas se disfracen de amables y piadosas. Escuché un comentario sobre una persona coreana que "es buena persona, tiene mucha sensibilidad, le gusta nuestra música"; también la confirmación de que "a los niños de la calle hay que enseñarles arte porque eso les ayuda a encontrar el camino correcto". Hay que preguntar ¿nosotros qué sentimos frente a la música coreana? Y el niño marginado ¿no tiene otro tipo de sensibilidad, no siente algo que nosotros no estamos capacitados para sentir? O incluso este mismo niño ¿por qué fue excluido de la posibilidad de acceder a la herencia que le hubiera correspondido a él como a cualquier otro?

Lo que llamamos *las facultades innatas de sentir* son condiciones que por medio del aprendizaje se desarrollan, se culturalizan, se refinan. Quien no participa en los bienes de ninguna cultura, no va a tener humanizadas estas facultades. Todos, los más afortunados incluso, somos propietarios sólo de segmentos y fracciones de una herencia universal, pues es imposible alcanzar la sumatoria de todas las partes. Pero mientras seamos los dueños más beneficiados, nuestras facultades podrán evolucionar más, nuestras posibilidades de gozar del arte crecerán al mismo tiempo. Seamos honestos y preguntemos sobre el mismo bagaje artístico occidental: ¿qué hay que conocer para que gustemos de la poesía de la Roma imperial, de la pintura no figurativa, de la tipografía de los códices medievales, de la arquitectura neoclásica? Son ejemplos estéticamente intachables que, entre tantos posibles, coinciden en su perfil menos mediaticado, menos divulgado, incluso menos accesible.



Alfredo Hlito en su *Iconostasis* (1981-1982) se refiere a la estructura colocada delante del altar, en los espacios religiosos del cristianismo. Su razón de ser es ocultar, en mayor o menor proporción, al sacerdote durante la consagración y con ello participar en la generación y representación del misterio. Su obra habla del eterno enigma que encierra el arte y sólo conociendo los caminos adecuados se puede acercarse a su médula oculta, mas nunca nadie la poseerá.

Es evidente que el beneficio de poder acceder a cualquier expresión artística es una extraordinaria ventaja, aunque no una garantía, para una vida mejor y más digna. Pero quienes lo tienen no lo tienen exclusivamente por sus propios méritos, porque —como ya se comentó anteriormente— antes de que ellos nacieran ya les fue otorgada tal herencia.

Todos queremos ser felices, aunque cada uno a su manera. Todos queremos tener emociones, aunque por medios diferentes. Lógicamente que siempre hay quienes renuncian a ellas pero eso es ya una cuestión de sus problemas psíquicos. Hablando sobre el arte, hay quienes logran sus emociones con el jazz o el tango, otros con música clásica, y otros con la cumbia villera. ¿Quién puede decidir cuál expresión del arte es más válida o más decorosa y de quiénes son más honorables las emociones? Desde otro ángulo ¿quién podría negar la belleza de las fotografías de Robert Mapplethorpe y las sensaciones que ellas detonan? Pero con eso ya estamos en una jungla de preguntas que convocan diversas y entre sí antagónicas respuestas. Pasemos pues a la segunda palabra.

• Percibir

Otra vez acudimos al diccionario de la Real Academia Española: "percibir" es "recibir por uno de los sentidos las imágenes, impresiones o sensaciones externas", "comprender o conocer algo" o "recibir algo".

Otra vez la sabiduría que nos transmiten las palabras: quien percibe, recibe. Previo a percibir el individuo ya tiene algo porque ya había recibido algo para poder percibir. Sin embargo en la percepción ya hay una carga de responsabilidad que, para resumirla en pocas palabras y cruzar hacia lo interrogativo, suena así: ¿qué hiciste con tu herencia? Nunca jamás la herencia va a

dejar de representar un papel de suma importancia; pero se la puede utilizar bien y también derrocharla. En este asunto la conciencia actúa decisivamente, pues sin ella no existe la percepción. No es que aquella se convirtiera en ésta o al revés; tampoco es cuestión de imaginar la situación de una manera dialéctica.

Se trata de un acercamiento y alejamiento, del apoyo de una sobre la otra y de aplicar o no los beneficios mutuos. La actuación de cada una puede tomar rumbos diversos: la percepción se apoya más sobre la conciencia mientras la sensación lo hace, principalmente, sobre la realidad física y fisiológica. Son inevitables una a la otra: la sensación tiene que alimentar la percepción con material, mientras la percepción se hace cargo de ponerle palabra y darle forma. Es importante tener en cuenta que si bien sin percepción puede haber sensación debido a que determinadas sensaciones pueden no pasar y no ser filtradas y aprovechadas por la conciencia, no se puede concebir a la percepción sin sensación.

La percepción está más alejada de las funciones corporales, menos comprometida con lo orgánico, mientras al mismo tiempo se acerca más a lo espiritual. Es más volátil, más abstracta. No se percibe nada sin que exista alguien que perciba. Al sentir algo se proyecta el estado físico humanizado y esculpido por el lenguaje; al percibir algo se realiza el mismo acto pero lo que se proyecta es el espíritu enriquecido por su relación e interacción con el cuerpo.

Desde el mundo del arte planteamos: ¿quién tiene la mejor percepción? Pregunta sin respuesta porque la respuesta supone la existencia de un juez universal y absolutamente imparcial; entonces en su nombre –si hubiese alguien que legalmente haya sido convocado a esta tarea– se podría saber la supuesta

verdad. El objetivo no puede ser la sentencia sobre este problema, sino aprender a aceptar que los alcances de la cuestión no son *concurables* y también que sólo la educación y el mejoramiento de las condiciones de vida pueden elevar la calidad y la agudeza de la percepción artística.

Nos faltaría, por último, explorar el tercer concepto.

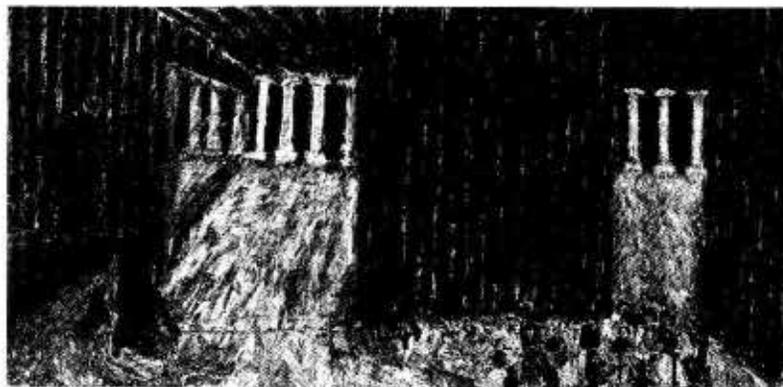
• Saber

En relación con el “conocimiento” y el “saber”, el significado de ambas palabras es muy cercano. De nuevo recurrimos a la definición del diccionario: “Conocer algo, o tener noticia o conocimiento de ello”, “Ser docto en algo”, “Tener habilidad para algo, o estar instruido y diestro en un arte o facultad” y, finalmente, “Estar informado de la existencia, paradero o estado de alguien o de algo”. Al usar como sustantivos el “saber” y el “conocimiento” sus sentidos se solapan frecuentemente. Recién en el uso como verbos: “yo sé” versus “yo conozco”, se separan.

Obsérvese que siempre hay una voz de posesión, de ser poseedor de algo. Este algo ya es adquirido, es del sujeto en cuestión, ya es suyo, tiene algún reconocimiento de ello, por lo menos el suyo propio. Por ejemplo: tener un conocimiento, tener noticia, habilidad, instrucción de algo, algún tipo de diploma o certificado. Algún placer por lograr y, quizás, alguna zozobra por lo mismo. Nicolás de Cusa, allí en la Europa cuatrocentista, habla sobre la “docta ignorancia”, sobre el gran valor del saber sobre nuestro no saber, ya que sin este proceso no hay saber renovado. Se puede decir, entonces, que mientras el conocimiento se proyecta mediante un proceso, el saber es un acto concluido. Ya se sabe algo.

Es muy importante advertir que ni siquiera en caso de soberbia o delirio alguien se podría jactar diciendo: “yo sé el arte, yo

sé la Historia del Arte". Sí, con menor o mayor justicia, se puede aplicar la palabra "conocer", porque el arte es algo que no se puede adquirir, no se puede poseer. Se puede conocerlo más y más, y con eso ir construyendo saber. Cuando Gilles Deleuze afirma que con la aparición de la filosofía se extinguen los sabios, se refiere a que el filósofo se compromete con un incesante proceso cognitivo, mientras el sabio se adueña de un todo, de algo concluido, definido y limitado hasta convertirse así en prisionero del mismo. Cuando hablamos sobre el saber en caso del arte, y también en muchas otras disciplinas y ciencias, significa un saber sobre el arte, un saber consciente sobre su saber, carente del *todo*. Un saber hambriento y deseante, insatisfecho, buscador, eternamente inquisidor.



En ciertas épocas, en las obras de ciertos pintores se ofrecen al espectador, con agresión y prepotencia, mundos misteriosos o siniestros. Su temeridad se expande involucrando a todos los que se acercan a ellos. La narración de la pintura que –a pesar de seguir preservando todavía ciertos fenómenos de la figuración– subordina la imagen al dominio de la expresión dramática, introduce al espectador en su tenebroso espacio, donde priman el miedo, la soledad y el sinsentido, como se puede ver en *La consagración de la primavera* (1983) de Guillermo Kuitka.

Reiteramos la pregunta inicial: ¿quién tiene o posee el arte? Ahora ya podemos, tal vez, intentar la respuesta. Nadie y todos. Mejor dicho, podría ser de cuantos están en condiciones y están dispuestos a indagar, a preguntar, a conocer renunciando el llegar al todo por el constante caminar.

La interacción de los tres factores señalados –sentir, percibir y saber– permite un incesante crecimiento en relación con el arte: abrir mundos, profundizar la relación con el arte ya conocido, mirar hacia el arte del otro, reconocer e interpretarlo, intentar entender el universo simbólico de la creación artística, valorarlo y gozar de él.

CAPÍTULO SEIS

UN TRIÁNGULO ABIERTO

IDEA, MATERIA, CREADOR

En el *Fedro* –uno de sus diálogos más emblemáticos y vigentes– Platón se interroga sobre la idea y su relación con la obra, con el artista y la inspiración, aquella “*locura que procede de los dioses*”.

“(...) esa locura que se produce cuando un hombre, al advertir la belleza, aquí en la tierra, se acuerda de la verdadera belleza, su alma toma alas y al sentir las agitadas, quiere volar... (...) Sólo son un reducido número de almas las que conservaron un recuerdo suficiente de su felicidad pasada. Pues bien, estas almas, cuando ven aquí abajo algo semejante a lo que vieron en los cielos, son presas de un gran asombro y estupor y ya no pueden contenerse.”⁷

Nunca llegaremos a la verdadera Belleza: la de las ideas. Por eso siempre deseamos llegar y el arte es algo a través del cual nos acercamos. Su belleza nos ayuda a intuir algo de ello y nuestras alas quieren volar. ¿Volarán? ¿Serán estos momentos de conmoción, expuestos y argumentados de tal manera por Platón, los momentos de la inspiración? ¿De qué manera surge la idea de la obra? ¿Hay una idea anterior a la creación?

7. Platón, *Fedro* 245 b, 249 d y 250 a, Ediciones Orbis, Barcelona, 1983.



Cuando nos conmovemos frente a una obra de arte, cuando nos parece que nuestras almas quieren volar hacia la idea y acercarse a la belleza misma, estamos en condición de aprehender su esencia. Éste es el momento también de captar el arte en su profundidad, sentirlo, percibirlo, entenderlo, gozarlo. Y sucede independientemente de que una producción artística relate algo o sea no figurativa. Juan Del Prete: *Abstracción* (1932).

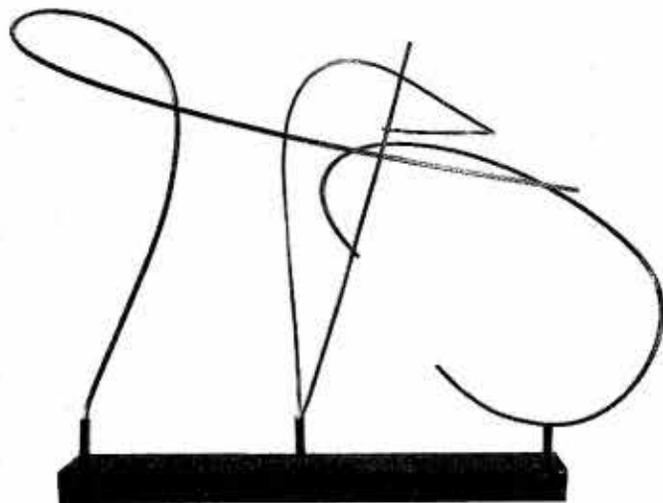
Las preguntas son infinitas. Con Platón se funda una de las tendencias fundamentales del pensamiento sobre el arte. Según ella hay dos mundos: el primero, el trascendental, el de las ideas, existe antes e independiente del hombre; el segundo existe sólo en virtud del primero, es intrascendente y en él se accede sólo a la sombra de las ideas. Será su discípulo, Aristóteles, quien ponga en juicio esta construcción.

En Platón se configuran todas las grandes cuestiones del pensamiento filosófico y, muy especialmente, sus conceptos sobre el arte. Seguimos debatiendo si es que hay ideas anteriores a la creación o, al contrario, la creación es la que provoca las ideas. Todos los que ejercen alguna de las artes saben que mientras no se inicie la obra se tiene apenas algunas y más bien vagas ideas. Dialogando con la propia obra en surgimiento, el artista podrá encaminarse hacia un objetivo más claro. No obstante, recién al concluiría, su creador sabrá a dónde llegó durante este proceso. ¿Quién determina la forma, la intensidad, la calidad de este proceso? ¿Quién las decide?

En ciertos pueblos –por ejemplo entre los del norte de Alaska– cuando el escultor piensa en tallar algo, antes de intervenir en la materia elegida, la consulta. La toca, la deja rodar, la deja caer suavemente. Como si indagase su esencia, como si le preguntara qué es lo que quiere ser. Recién después de un largo rato inicia el tallado.

Pero esa materia, ¿puede querer ser un hueso o una piedra? Heidegger habla sobre la voluntad intrínseca de un material de querer ser algo. Luis Kahn, el arquitecto ruso-norteamericano, inspirado de esta misma idea, dijo que “la rosa quiere ser rosa”. Sin duda él se refería a la arquitectura: la piedra quiere ser piedra y la madera, madera. Lo que se puede construir con hierro y vidrio, no puede hacérselo con ladrillo. Es otra tecnología, otra estética, otra tipología. Pero este mismo concepto vale también en caso de cualquier otro arte. Los materiales utilizados para cualquier arte ya tienen una voluntad propia. Técnica, materia, forma, interactúan vital y necesariamente.

Podemos debatir hasta el cansancio sobre si hay una idea antes de cualquier gesto creador o si recién surge a partir de la creación. Pero lo que no podemos creer es que tal idea sea independiente del hombre. A pesar de que las religiones, en general, consideran al arte como un medio para corporizar la voluntad sobrenatural, para darle forma, investirla con lo sensitivo, bien sabemos que la imagen del arte, la forma, no es una ropa que se pone o se saca, mientras el significado de este algo que permanece, sigue siendo imperturbablemente lo mismo. Pero nunca se puede engañar o violentar la materia. A pesar de que ninguna codificación es tan fuerte e intransigente que no sea modificable e interpretable por el creador, ningún artista desdeña la voluntad de la materia.



La tensa y estimulante relación que se produce entre el artista y la materia estimula y provoca la creación: se logrará el objetivo anhelado gracias a esta unidad dinámica y generadora. La técnica y la experiencia posibilitan que el lenguaje sea lo justo y adecuado a la materia elegida. La escultura *Curvas y líneas* (1946) de Enio Tomin, muestra la fuerza lograda por la interacción que se alcanza entre el artista y los materiales que, en este caso, son acero y madera.

Entre la idea, el artista y la materia se establece una interacción algunas veces atormentada y angustiante pero a la vez activa y vigorosa. Esta acción tensa y compleja, pero también amorosa es la que hace que nazca la forma. Idea, obra, creador... Los tres factores se determinan y estimulan mutuamente. Este triángulo no se cierra nunca porque por lo menos una de sus partes se abre hacia otros horizontes. O la idea será captada de manera nueva y distinta, o el hombre obrador proyectará su inmanencia cambiada de manera diferente. Porque los contextos son otros o porque la obra se reubica en el tiempo y espacio de manera renovada. Los motivos son múltiples y no se puede llegar al fin. Siempre tienden a cerrar el triángulo, siempre intentan reposar. Pero la llamada a franquear los límites y abrirse a lo nuevo desconocido es siempre más poderosa.

Como hemos señalado en el capítulo sobre el paradigma, el universo simbólico es el que nos hace accesibles el saber y el valor histórico o renovado; mientras que los símbolos dan cuenta de lo renovado, al mismo tiempo que lo renuevan.

La renovación tecno-científica de nuestro tiempo, de cualquier época en realidad, busca la manera de ser expresada por medio de lo simbólico.

Pero ¿qué es lo que produce esta realidad que, a través del proceso de simbolizarse, se constituye como tal y qué es lo que hace que nuevos fenómenos quieran ser dichos? Preguntemos otra vez: ¿Qué es la realidad? ¿Será lo que es verdadero, o sea, verdaderamente existente? ¿Y lo que existe realmente es lo verdadero? Podemos citar a Tomás de Aquino quien, en su *Sobre la verdad*, dice: "*Porque, según Agustín en el libro de los Soliloquia, lo verdadero es aquello que es. Luego, lo falso es aquello que no es. Pero lo que no es, no es cosa alguna. Luego ninguna cosa es falsa.*"⁸

8. Tomás de Aquino, *Sobre la verdad*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.

Al aplicar esta impecable lógica a nuestra pesquisa, podemos confirmar que lo que hay es, y lo que es, es verdadero. Pues cualquier acto u objeto hecho por el hombre es verdadero y existente, independientemente de las posibles calificaciones. Siguiendo este encadenamiento llegamos a sospechar que si hay un Todo, también lo es como un producto de la creación humana. Borges sabe que la cosmogonía tiene dos hermosas versiones: una es la mitología y la otra, la ciencia. Sabe además que las dos causan vértigo.

Sea como fuere es como lo elegimos. Sea como fuere esta realidad, la creamos nosotros y uno de sus factores básicos es la eternamente misteriosa cuestión del tiempo.

Elucida Borges que *"El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica; la eternidad, un juego o una fatigada esperanza"*, (el tiempo) *"es una imagen móvil de la eternidad"* y, a su vez, *"la eternidad es una imagen hecha con sustancia de tiempo"*.

Borges plantea la temible verdad: *"El universo ideal (...) es un repertorio selecto que no tolera la repetición y el pleonismo. Es el inmóvil y terrible museo de los arquetipos platónicos"*. Nosotros, los seres mortales, al no alcanzarlo, nos contentamos con aquello a lo que sí podemos acceder: un tiempo que no es otra cosa que *"la despedazada copia"* de la eternidad.

Lo organizamos como podemos. Algunas veces hablamos sobre los tiempos circulares, otras veces fantaseamos sobre la vuelta al pasado o procuramos entenderlo como una flecha que avanza ineluctablemente, sin regreso, sin detenerse. Pero cuando nos comprometemos con una verdad nos convencemos de que es así, para siempre, confundiendo los frágiles y temporales inventos con la eternidad.

Los normales construyen su mundo y su realidad con los otros, mientras los locos, poetas y genios lo hacen en su soledad, a

partir de puntos de quiebre de la estructura cognitiva en vigencia, causados en general por ellos mismos.

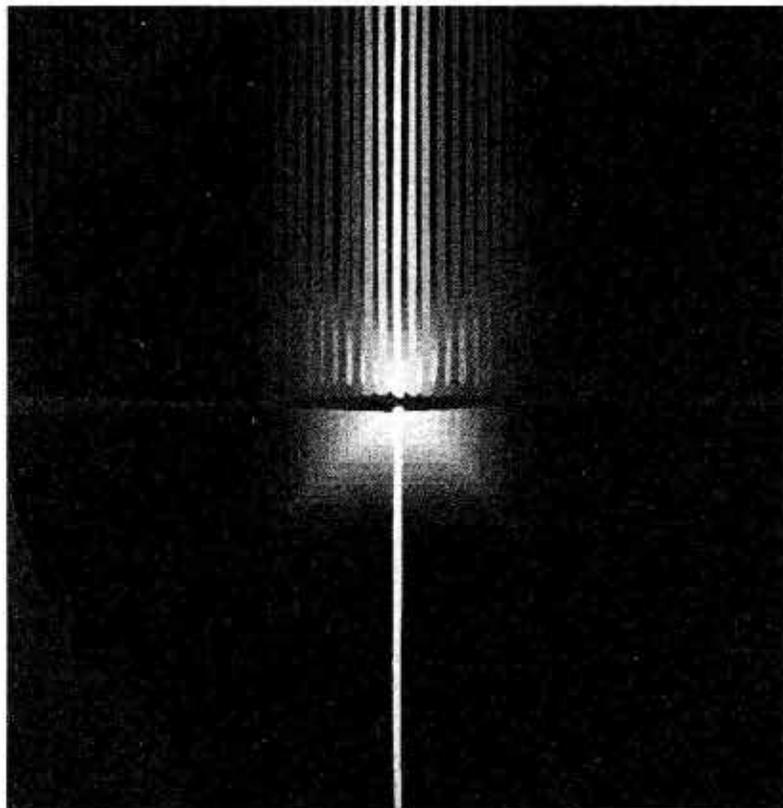
Acaso la sabiduría de Borges, coincidiendo con los grandes cambios de la física moderna, se abastece de su estoicismo estructural. ¿Cómo, si no, la renuncia a esta bella consolación de convertirnos en parte de la eternidad, inmortal, independientemente de la religión y de la época en que estemos? Todos —entre otros, los helénicos, los taoístas, los budistas, los cristianos, los positivistas, incluso los materialistas— fueron creyentes en una justiciera utopía. Salvo algunos visionarios, algunos libros que oscilan entre una religión y la "demencia" poética, ningún paradigma planteó antes esta rotura y esta precipitación de las esperanzas metafísicas. Pero surgen palabras: Schopenhauer, Bergson, Nietzsche, Freud, la física del siglo XX... Borges también: *"El universo requiere la eternidad. Los teólogos no ignoran que si la atención del Señor se desviara un solo segundo de mi derecha mano que escribe, ésta recaería en la nada, como si la fulminara un fuego sin luz."*⁹ Pero por esta pérdida la criatura humana no está condenada a la aniquiladora insignificancia: *"Por eso afirman que la conservación de este mundo es una perpetua creación y que los verbos conservar y crear, tan enemistados aquí, son sinónimos en el Cielo"*.

El arte, desde siempre, participa en este proceso. Una vez adelantándose a la filosofía y a la ciencia, otra vez acompañándolas o aprendiendo de ellas. Pero nunca está ausente de esta pelea con la eternidad y con su organización en el tiempo.

Tampoco en el siglo XX. Mientras Joyce o Proust marcan caminos nuevos, la pintura efectúa desesperados intentos para poder ser parte del nuevo horizonte; pero estos mismos esfuerzos la debilitan mortalmente. Reacciona frente a la fotografía con éxito, pero no puede hacer lo mismo cuando emerge su ver-

9. Borges, Jorge Luis, *Historia de la eternidad*, Obras Completas, Tomo 1, Emecé Editores, Buenos Aires, 1989.

dadero adversario: el cine. El séptimo arte posee las condiciones de darle palabra a lo que quiere ser dicho. El tiempo y el espacio ya no son la linealidad y la caja, llamémosla renacentista, aquel célebre refugio albergado por el velo de Maya.



Las construcciones imaginarias, geométricas o fantasiosas, lógicas y paradigmáticas o extrañas y misteriosas, participan en la búsqueda de una nueva forma de realidad espacial y temporal. Esta nueva relación ya no ha podido ser expresada por los medios formales elaborados desde hace mucho tiempo y transmitidos durante siglos y siglos. Esta inquietud, materia prima de tantas pinturas, es tratada en el lienzo de Leopoldo Torres Agüero: *Sin título* (1975).

Borges, en el mismo año, en *El tiempo circular* indaga sobre el tema, y en 1941, con los textos de *Las ruinas circulares*, *La lotería de Babilonia*, *La biblioteca de Babel* y *El jardín de senderos que se bifurcan* va penetrando en esta temible cuestión: renunciando al orden existente, configurando una nueva manera de hacerlo, indagando, conservando, creando.

EL PEDIDO OTORGADO

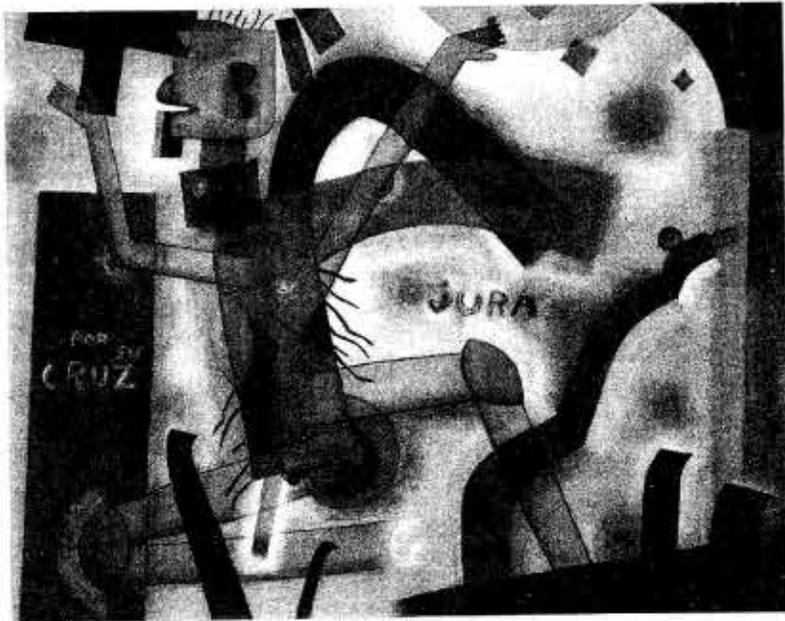
Será en el año 1944 cuando en su cuento *El milagro secreto*¹⁰, encontrará Borges, con pudorosa contundencia poética, un nuevo posible. El relato sucede en una Praga invadida por el ejército del Tercer Reich. Jaromir Hladik –con rasgos del mismo autor–, quien escribe su todavía inconclusa tragedia *Los enemigos*, será acusado por las nuevas autoridades y condenado a muerte. Su sentimiento de terror frente a la inmediata condena se transformará, durante los días anteriores a la ejecución, en un ansia por poder terminar su obra. La misma se estructura sobre la cuestión del tiempo. Una tragicomedia donde los personajes se entrecruzan en diferentes sistemas de tiempo, o sea, distintas voluntades de capturar la eternidad.

La noche anterior a la ejecución, Hladik ruega a Dios que le dé tiempo. Gracias al azar, en su sueño logra convocarlo: “Una voz ubicua le dijo: *El tiempo de tu labor ha sido otorgado*”.

Luego, por la mañana, dos soldados lo acompañan al patíbulo. Son las nueve. Lo llevan al frente del piquete. “Una pesada gota de lluvia rozó una de las sienas de Hladik y rodó lentamente por su mejilla: el sargento vociferó la orden final. *El universo se detuvo.*” El condenado observó que el brazo del sargento “eter-

10. Borges, Jorge Luis, *El milagro secreto*, Obras Completas, Tomo 1, Emecé Editores, Buenos Aires, 1989.

nizaba un ademán inconcluso. En una baldosa del patio una abeja proyectaba una sombra fija. El viento había cesado, como en un cuadro." Hizo ciertas comprobaciones y constató que todo se paralizaba. Pero el año solicitado a Dios para concluir su drama comenzó a transcurrir. Y cuando lo sabía terminado "la gota de agua resbaló en su mejilla. Inició un grito enloquecido, movió la cara, la cuádruple descarga lo derribó. Jaromir Hladik murió el veintinueve de marzo, a las nueve y dos minutos de la mañana."



Mágico, extraño, renovador, lúdico, inquieto e inquietante, Xul Solar encara infinitas esferas del universo creativo: plasma su poética en la pintura, propone nuevas actitudes urbanísticas y diseña ciudades, construye objetos útiles o aparentemente inútiles, inventa nuevos lenguajes... La lista es larga y a partir de cada propuesta suya se vislumbran nuevos posibles en el horizonte de las formas y también de las ideas. Su triple manera de ser creador –testigo, pionero y transgresor– se hace evidente, por ejemplo, en *Cuatro cholos* (1923).

Dejando de lado muchos valiosos y curiosos aspectos del cuento, sólo quisiera comentar el tema del tiempo. Podemos preguntarnos si lo que le fue otorgado a Hladik fue un año (tiempo convenido, por lo tanto medible socialmente) o un instante de luz y de dicha para percibir su obra como garantía de vida, pues "como todo escritor, medía las virtudes de los otros por lo ejecutado por ellos y pedía que los otros lo midieran por lo que vislumbraba o planeaba". Pero, ¿cómo saber sobre el Otro sino por lo realizado?

Luego, en 1949, Borges publica *El Aleph*, nombre universalmente emblematizado como metáfora sobre la rotura del tiempo-espacio tradicional. Hoy nadie puede pensar en teorías físicas sobre estas cuestiones sin su nombre.

EN BUSCA DEL LENGUAJE

Es llamativo que si hay películas –en general malas– que han llevado a la pantalla una obra de Borges, son historias marcadas por cierto folklorismo por lo menos en su versión fílmica. Justa es la pregunta que se suele hacer en estos casos: ¿por qué nadie encara el núcleo fascinante del tiempo dentro del universo borgeano para llevarlo al cine?

La clave radica en la falta de lenguaje adecuado. Tal vez no es el cine el que puede decir lo que quería ser dicho y Borges pudo poner en palabras. Ciertamente, con montaje, con *flash backs* o *flash forwards* y con otros elementos que hacen al lenguaje del cine, hubiera podido acercarse o, por lo menos, sugerir estos tiempos entrecruzados, estas diversas formas de contar el tiempo, de traducir la eternidad.

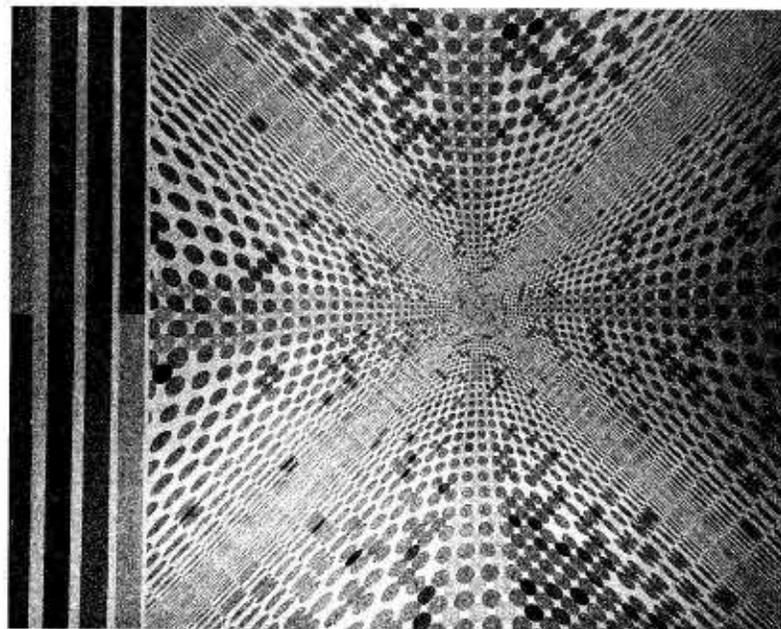
En nuestros tiempos el arte necesita del lenguaje digital para que pueda seguir siendo el que fertiliza y también el partero de formas, palabras e imágenes correspondientes a la filosofía del tiempo

de nuestra vida. Y, también, para que pueda ser parte de la gestación de nuevos conocimientos mediante un lenguaje específico y lograr que lo que quiere ser dicho alcance la forma adecuada.

Bill Viola, pionero del lenguaje digital en el arte, creó ya hace casi treinta años su corto *The Reflecting Pool* de seis minutos. La cámara, fija durante todo el tiempo, enfoca una pileta dentro de un bosque. Aparece un hombre, se saca la ropa, salta... pero se inmoviliza en el aire, queda suspendido. Entre tanto suceden cosas: caen gotas en el agua generando círculos concéntricos, pasa un avión aunque sólo se oye el ruido de su motor, se oscurece el espejo del agua.

El tiempo se compone de sucesos fragmentados entre sí y el reflejo de la pileta actúa como testigo y partícipe de ello. Alguien entra en el agua, alguien sale y dentro de un rato la imagen detenida del hombre que iba a saltar se desvanece para que luego aparezca, él o tal vez otro, desde el bosquecito y también emergiendo del agua. Tiempos de mediciones y percepciones diversas corren paralelamente, se entrecortan, se distancian... suceden sin un único ordenador, sin una coordenada. Pero todos son posibles.

A pesar de las décadas que han pasado desde entonces, el arte digital sigue estando en sus albores. La literatura recorrió caminos de miles de años. No se pretende una comparación valorativa. Pero es evidente que el renovado concepto de tiempo necesita de lo digital para poder transformarse en imagen y, con ello, en nuestro nuevo imaginario. Tal vez eso hará posible que el legado de Borges encuentre su transposición visual. Para que podamos entender mejor nuestro propio contexto artístico y también científico. Una de las últimas exposiciones de Viola, *Temporalidad y transcendencia*, realizada en el Museo Guggenheim de Bilbao, profundiza la misma pregunta: ¿Qué es el tiempo? El corpus alephiano de Borges inquiriere "¿Hay un fin en la trama?". Sabiamente no responde. Y no lo hace simplemente porque no hay respuesta alguna.



A partir de nuestra cosmovisión vigente, corporizada por las imágenes y formas aceptadas desde el mundo existente, intentamos entender las roturas propuestas por las experiencias científicas y artísticas. Algunas veces estas dos dimensiones aparecen juntas y solidarias, otras veces alejadas o directamente enfrentadas entre sí, aunque este *statu quo* con el tiempo se va diluyendo o transformándose en una energía tan necesaria para la incesante evolución de la cultura. Heredero del Op Art, Carlos Silva produce algo parecido al Aleph en su *Diácono de Tredos* (1967).

FUSIÓN Y CONFUSIÓN LINGÜÍSTICA

Las renovaciones técnicas y tecnológicas siempre cobran su costo estético para que luego se recompense el mismo sobradamente. Es lógico que estos avances causen rechazo en el mundo artístico; se necesita un período para construir un lenguaje nuevo y apropiado.

Con su fundación, en 1253, La Sorbona se convierte en el corazón de la vida universitaria de Europa, trazando un camino vigoroso y fructífero hasta nuestros días. Inmediatamente provoca sorpren-

dentes cambios. En las calles adyacentes a su edificio surgieron los talleres de copistas, para satisfacer la demanda de la población universitaria y, al mismo tiempo, provocando otras demandas.

Las nuevas copias quedaron muy atrás respecto de la calidad artística de los códices preparados en los talleres palatinos o monásticos: primorosos manuscritos hechos por doctos amanuenses e ilustrados por expertos miniaturistas. Su precio era incalculable y la posibilidad de acceso a ellos, muy restringida.

Sí, efectivamente, la calidad del nuevo producto no tenía nada que ver con aquellas maravillas adorables hasta hoy y para siempre. Pero poseía algo grandioso: una mayor accesibilidad. No faltaron voces que condenaron, muchas veces con lágrimas en los ojos, esta degradación, esta vulgarización de aquellas bellas obras de arte. Efectivamente tenían razón en este aspecto. Sin embargo no hicieron otra cosa que aportar un eslabón más al largo encadenamiento de una eterna disputa entre la preservación de algo que es bello pero exclusivo, sólo para pocos y la popularización de este mismo fenómeno, que a su vez e inevitablemente atrae un transitorio empobrecimiento del mismo. Y luego, ya en un campo nuevo y propio, producirá su propia estética, endeudada con el pasado pero ya nueva y auténtica.

Este mismo proceso suscita la creación de fenómenos, múltiples y variados, siempre fertilizantes, cuyo desenlace generador es impredecible. Los beneficios pesan y pesarán incomparablemente más que lo perdido. El valor de una innovación se mide precisamente así: tiene o no el germen del futuro.

Si bien este germen promueve inevitablemente desorden y roturas en las estructuras relacionales, cognitivas y valorativas, las viejas modalidades fatalmente serán debilitadas, no sólo poniendo en peligro el equilibrio paradigmático imperante, sino provocando con real ímpetu el alumbramiento de lo nuevo. Este eterno juego entre lo establecido y su descomposición garantiza la dinámica del avance de la condición humana.

DEMOCRACIA Y TECNOLOGÍA

La invención de la digitalización, su aplicación en la informática y su uso cotidiano ha recorrido y sigue experimentando este mismo proceso. Le fueron atribuidas fuerzas demoníacas y destructoras y, al mismo tiempo, divinas y salvadoras. Sin embargo, la realidad creada con esta tecnología –denominada comúnmente como virtualidad– antes que nada apuesta a lo humano: hace posible trascender nuestra inmediatez (*proximal*) para acceder a lo lejano (*distal*). Con este suceso se transforman (según algunos, se deforman) las relaciones humanas. En lugar de ser un objetivo en sí, la informática es un poderoso medio para producir una nueva cultura de otredad.

Por otro lado, el indiscutible hecho de poder acceder a informaciones impensables hasta hace muy poco tiempo, la legibilidad ante todo, no es solamente una cuestión cuantitativa. La tecnología y la condición del ciudadano se necesitan mutuamente. No es posible pensar en una democracia moderna sin el uso de los avances tecnológicos. Sólo con esta oferta, bien aprovechada, se podrá aprender a elegir, articular, valorar e interpretar los datos. Los castillos kafkianos pueden existir sólo sin la informática y por eso son ellos mismos los reales enemigos de la virtualidad tecnológica. Escuchemos a Jacques Derrida:

(...) La concentración del poder económico que rige a los media, a las telecomunicaciones, a la informatización, es en efecto un peligro para la democracia, pero puede ser al mismo tiempo una oportunidad de la democratización. ¿Cómo responder al peligro sin anular la oportunidad? ¿Cómo reservarle una oportunidad a un pensamiento que no regula su ritmo a ese ritmo? No tengo ninguna respuesta normativa ni general; creo que hay que resistir inventando una forma de resistencia que no sea reaccionaria o reactiva. Por ejemplo, no hay que arremeter sólo contra la tecnología, las telecomunicaciones, la televisión de forma masiva, homogénea y unilateral, sin saber que esas máquinas pueden así-

mismo servir a la democracia. En cada situación hay que asumir de forma singular la responsabilidad de inventar una respuesta, y que cada cual imagine la mejor negociación posible. No puedo defender simplemente el Estado, el poder del Estado, la soberanía del Estado, contra el mercado o las potencias económicas internacionales, sin correr el riesgo de cultivar un nacionalismo estatal que iría en contra de lo que trato de proteger. Hay, por lo tanto, situaciones en las que hay que estar del lado del Estado en contra de las potencias económicas internacionales, creo yo, y ya que hablamos de cosas filosóficas, intelectuales o literarias, a aquello que dentro del mercado puede amenazar a cierta creatividad y a cuya resistencia puede contribuir un grupo de Estados, pero al mismo tiempo quiero conservar el derecho y la posibilidad de criticar cierta prerrogativa estatal en nombre de derechos universales, internacionales, de creación y circulación. Ya que estamos atrapados en unos imperativos contradictorios, la respuesta buena no puede tener una forma general, inamovible y estática. Es preciso reinventarla. No puedo separar lo que usted denomina el pensamiento de la invención singular, de la responsabilidad tomada por cada cual a su ritmo (la cuestión del ritmo es importante, es necesario, en efecto, tomarse el tiempo para pensar y para leer). Puesto que digo «libro», quiero ser a la vez de los que militan a favor del libro, del tiempo del libro, de la pervivencia de la lectura, de todo lo que la vieja civilización del libro ordena, pero al mismo tiempo no quiero defender el libro contra todo tipo de progreso técnico que pareciese amenazar al libro. Quiero hacer las dos cosas a la vez: estar a favor del libro y de los medios de comunicación, de impresión, de distribución, de intercambio que no dependen simplemente del libro, y estos son numerosos. Entre ambos, me gustaría tratar de inventar una estrategia singular.¹¹

11. Derrida, Jacques, *Justicia y perdón*, [Palabral, Trotta, Madrid, 2001.

Algo parecido ocurrió cuando William Morris y John Ruskin visitaron la Exposición Universal de Londres, en 1851. A pesar de que la arquitectura del *Crystal Palace*, espacio construido para el evento, era revolucionaria y fundadora de la futura arquitectura moderna, lo expuesto allí era una calamidad. La época de la triunfadora producción industrial no había podido resolver la estética de la misma, y confeccionó –en gran escala– objetos como si. Es como si hubieran sido artesanales pero no: fueron industriales; como si hubieran sido de madera pero eran de hierro; como si hubieran sido de culturas exóticas pero provenían de los suburbios de Londres o Manchester. Los procesos industriales todavía estaban muy lejos de poder desarrollar su propio lenguaje.

Se entiende totalmente que entre estos espantosos objetos amontonados, elefantes embalsamados, kayaks canadienses y otras delicias, Morris y Ruskin se hayan espantado y levantaran su voz de protesta. Pero su combate no se dirigió sólo contra la triste calidad “artística” de lo expuesto como representante de la producción industrial sino que decretaron como enemiga de la belleza a la industria misma. Esta reacción romántica también era entendible aunque no así merecedora de un aval. Para fijar la vía adecuada Morris fundó el movimiento y taller *Arts & Crafts* y luego la imprenta y editorial llamada *Kelmskot Press*, donde se diseñaban y elaboraban maravillosas obras, cuyas tipologías se extendieron en un muy amplio abanico: arquitectura, diseño de muebles y textil, de libros y tipografías e infinita variedad de objetos.

Sólo tenían un grave problema: haber sido manufacturadas. Su precio era accesible sólo para pocos; a pesar de su ideología política avanzada y sus principios socialistas, su trabajo pudo satisfacer sólo a una diminuta fracción de la sociedad. No pudo, no quiso o no se lo propuso resolver la articulación entre la industria, el arte y la estetización de la producción industrial. Eso lo hará la

Bauhaus, pero en aquel entonces faltaba todavía mucho tiempo y experiencia. Sin embargo la Bauhaus no hubiera sido la misma sin los preludios de Morris, sin su crítica y su búsqueda por lo bello en los tiempos de la máquina.



La vida de cada género artístico es testigo de su época y también es reacción a ella; mientras se estructura en su matriz, participa en su estructuración. Algunos géneros disponen de una historia antiquísima, otros la tienen mucho más reciente. Esto último ocurre con el Diseño Gráfico, criatura de los Tiempos Modernos, que nace junto a la Revolución Industrial y se define como disciplina artística en los talleres de la Bauhaus. Sus fuentes y medios han sido las innovaciones técnicas y sociales, y su duración con frecuencia ha sido efímera. Carlos Méndez Mosquera: Afiche de Fate.

LOS BENEFICIOS DE ERRAR

Tiempos remotos. La literatura oral, épica-documental, generalizada en las sociedades históricas y única en las ágrafas, exigía que largas historias fueran recitadas sin la menor tergiversa-

ción. Frecuentemente la transgresión de esta regla fue castigada duramente. La escritura era una liberación tanto para la creación poética como para el pensamiento filosófico. Sólo puede producirse la aventura del espíritu cuando el error no está castigado. Y un pensamiento nuevo es un error, es una falla en relación con la *doxa*. No es arbitrario pues que junto a la generalización de la escritura nazca la filosofía. Hemos señalado ya que la esencia de la filosofía es precisamente preguntar sobre aquello que no hay, lo que no está dicho. La poesía también recorre un camino semejante.

En 1969 Arnold Hauser, en una conversación radiofónica con Lukács, señala la faceta conservadora del arte folklórico, porque su rasgo inevitable es la reiteración exigida por la misma sociedad, en general cerrada y *face to face* (o "cara a cara", una comunidad donde todo el mundo ve a todo el mundo), que ejerce su presión para evitar los cambios. Este tradicionalismo es capaz de evitar los más mínimos cambios, considerados como fuerza disolvente de la estructura de aquella constelación ya establecida.

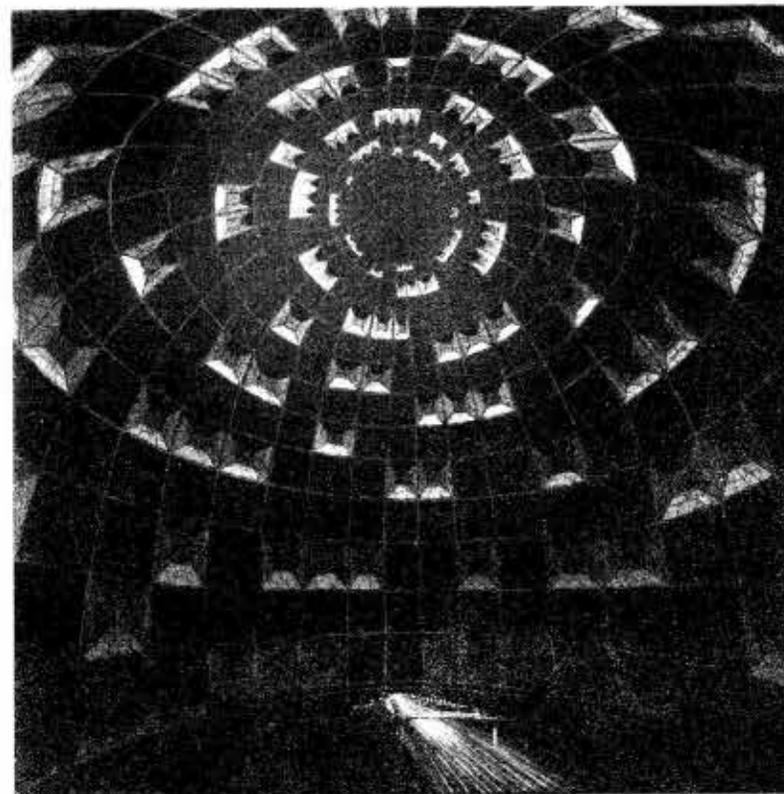
Pero el hombre tiene un prodigioso atributo: el de errar. Erró contra su destino de cuadrúpedo al comenzar a caminar erguido sobre dos pies; erró cuando por primera vez duplicó al mundo con el pensamiento logrando así un mundo de la metáfora y un mundo de lo metaforizado; erró contra sus instintos y su condición animal cuando impuso las prohibiciones, los tabúes y las leyes; erró cuando se bifurcó de su condición animal. El hombre es producto de una sucesión sin fin de errores frente a su destino. Diría Nietzsche que el hombre es el hijo descarrilado de la naturaleza. Y cuando estos errores cobran su precio, también inventará la manera de pagarlo.

La informática y la digitalización, como señalamos previamente, se destacan como una nueva rotura en la realidad existente. Surgen de múltiples condicionantes y se objetivan

a través de diversos procesos, como respuesta a determinadas y particulares demandas, necesidades, valiéndose de medios ya existentes o creando nuevos.

Otra vez se ha hecho palpable que aunque el hombre no puede estar por encima de sus posibilidades, puede crear y recrear sus realidades. La virtualidad se crea por la inteligencia humana; es lo que produce cada respuesta creativa del hombre, eso que lo aleja de la esclavitud de su posibilidad preestablecida; es esta sucesión de infinitos desvíos de su destino impuesto por la naturaleza; es el gesto con que niega su devenir; es la metaforización y a su vez la liberación de "la voluntad ciega" (Schopenhauer). Y si la inteligencia altera la realidad con este "más" que ella misma produce entre lo que recibe y lo que da, cabe pensar que todo lo que es cultura, todo lo que es creación del hombre es virtual frente a la naturaleza *natural*: es la fuerza que impide su hundimiento en la organicidad primigenia.

Así como la escritura permitió aliviar la carga impuesta por la tiranía de la necesidad de archivar todo en la memoria para no perder nada de lo elaborado y acumulado, con la marcha del tiempo también las sociedades cerradas, *face to face*, pudieron abrirse hacia la negación del devenir preestablecido. No obstante la libertad de errar y sus beneficios nunca se presentaron con tanta evidencia como a partir del uso de la computadora. La velocidad de las conexiones informáticas realmente provoca vértigo pues, sin lugar a duda, pueden superar la velocidad de las conexiones sinápticas. La tecnología digital no evita el error: lo permite, lo estimula. Al usarla, en cada paso se encierra la condición de errar. Pero quien la utiliza puede retroceder para avanzar desde un lugar más complejo y más abierto. Sin el temor de perder palabras, ideas, imágenes, textos. Puede ir y volver. No volver para cumplir el mandato del miedo, sino volver al depósito cada vez más enriquecido.



La renovación puede surgir en el panorama del arte o en cualquier instancia de una determinada sociedad, en un determinado tiempo y un determinado espacio. Deben darse ciertas condiciones para que así suceda, y que las nuevas experiencias vitales –intelectuales y existenciales– de los artistas y del público permitan aceptar este quiebre y su materialización simbólica. La nueva imagen creada se integra en el mundo objetivo y será ya parte suya. Fenómeno recorrido, por ejemplo, por *Construcción de la noche* (2003) de Juan Doffo.

PERDER LA INOCENCIA

Oscilando entre dos desvíos, la informática no es responsable por el amor confesado por quienes creen que por sus medios se

asciende al paraíso, pero tampoco por la militante ingratitud de quienes la condenan como la vía directa para perderse en el infierno.

Obviamente, y por fortuna, ninguna computadora, ningún programa puede absolver al hombre de la pérdida de la inocencia. Tiene sus trampas. Lo nuevo puede ser utilizado también como refugio de la inocencia. Pero es su uso inadecuado. Como ninguna de las innovaciones tecnológicas en ningún momento de la historia, la informática, la computación, tampoco es un salvador ni un verdugo.

La inocencia es derecho y beneficio de los niños y de los animales. La pérdida de la inocencia es el precio ineludible que se paga por la lucidez. La mirada –como cualquier otro sentido– ya no es inocente, pues sólo la mirada inteligente sabe mirar, o sea, recortar, dar significado, reconocer e insertar los nuevos conceptos en el lenguaje. La mirada nace a partir de poder conceptuar y su máxima finalidad es conceptuar. A su vez sólo con la pérdida de la inocencia de los sentidos, es decir, mediante su humanización, se promueve la creación auténtica.

Con el mundo virtual de la digitalización no están garantizadas ni la inteligencia ni la creatividad, fenómenos, a la vez, inseparables entre sí. La máquina no mira por el hombre pero estimula su mirada. Este estímulo, enemigo acérrimo de la inocencia, también puede tornarse en dañino o aterrador. ¿Cómo aprovechar sus efectos en vez de convertirse en víctima de ellos? Es lógico que esta misma pregunta se pudo haber formulado frente a la escritura, a la reproducción mecánica, a la descomposición de las sociedades *face to face*.

A esta preocupación muy justa y muy real no se puede responder sólo desde el individuo. Aquí entra el deber del Estado. Pero no censurando o prohibiendo, no achicando el campo del estímulo, sino haciéndose cargo de una renovación educativa donde la computación se convierta en un bagaje amigable del



Los conocimientos y saberes que participan en la formación del patrimonio cultural de una época y de un lugar en vez de disiparse quedan muchas veces sedimentados, otras veces transfigurados en formas y lenguajes diferentes. Si bien la religión, desde el siglo XVIII, está muy lejos de aquella presencia artística que había logrado durante milenios, no deja de formar parte del acervo cultural. Alfredo Guttero: *La Anunciación* (1932).

sujeto, como medio de aprender que la renuncia a la fantasía de un saber total no es una triste consecuencia de la retirada de los dioses y de nuestra condición terrenal, sino que es precisamente nuestra potencial grandeza: el pensamiento que se sabe siempre incompleto, es el pensamiento que busca ser renovado.

La cuestión ya mencionada de que sólo una dictadura podría ser enemiga de la informática se confirma nuevamente, pues sólo una dictadura necesita valerse de la falacia de un saber completo y acabado. El gran desafío de cualquier democracia es posibilitar a sus ciudadanos, independientemente de su edad y de sus circunstancias, el aprendizaje y la ejercitación de los medios informáticos de alta complejidad y de un permanente estímulo. Cuando esta condición se da (y sólo puede darse desde el Estado y el ciudadano ya no inocente) va a poder saltar las trampas de los narcóticos amores y de las soberbias ingraticudes.

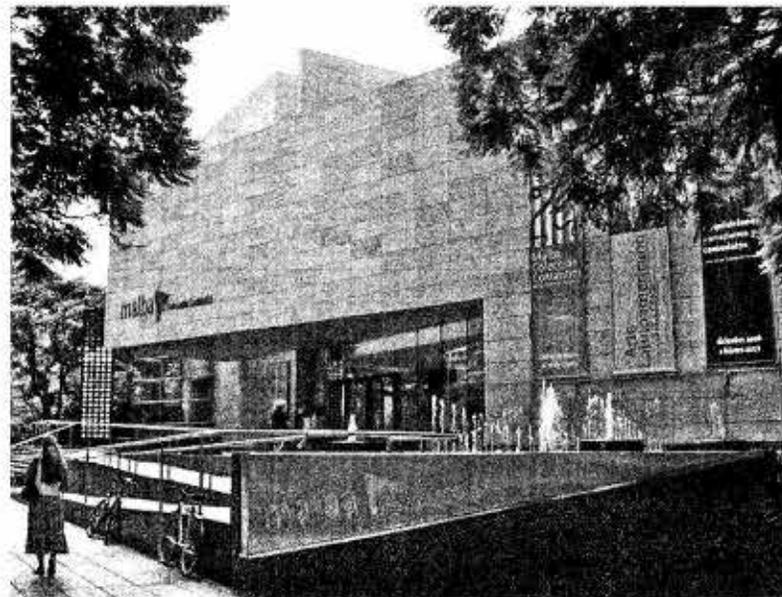
LOS TRES ÁNGULOS

Un género artístico puede ser considerado como existente al constituir su lenguaje propio y, al mismo tiempo, sólo puede concluir este proceso al ser constituido por este lenguaje: se hacen uno en el otro, sin depender de un orden cronológico lógico.

Si pensamos en un triángulo con sus ángulos A, B y C, podemos considerar que el A corresponde a las necesidades empíricas y espirituales del hombre del momento histórico y social en cuestión; el B, a las condiciones técnicas, tecnológicas y científicas dadas o investigadas y, finalmente, el C, a la estetización de los dos anteriores.

Este acto no es una gestión sumatoria sino constituyente: sólo por esta estetización pueden configurarse en un nuevo género artístico. En cuanto al orden de los dos primeros ángulos, no se puede establecer un *a priori* y un *a posteriori*. A pesar de que sus

inevitables desfases se alternan incesantemente, se pertenece a uno o al otro. Y, a su vez, ambos pertenecen a su época y ambos son partícipes en la creación de esta época.



Las necesidades de un contexto sociohistórico se relacionan íntimamente con las posibilidades y ofertas de la tecnociencia. El arte participa en su satisfacción generando respuestas adecuadas a estas demandas, no sólo de maneras pragmáticas sino estéticas también. En este tema se destaca la arquitectura: junto a nuevos usos y costumbres, vitales y básicas o de distracción y ocio, elabora también un nuevo lenguaje formal. El edificio del MALBA (1999-2001), del estudio Atelman-Fourcade-Tapia.

Los ángulos A y B de nuestras décadas se refieren muy particularmente a la digitalización (con todos sus medios, soportes, aplicaciones, etc.) y a la creciente demanda por la comunicación interpersonal. ¿Y el C, su estética, su camino a convertirse en arte? Está en sus inicios. Si bien sus logros son sorprendentes, todavía no

se constituyó en un lenguaje artístico propio. Pero las nuevas artes nacieron de una necesaria hibridación. La digitalización está atravesando este proceso. Como por ejemplo el cine, que en sus comienzos evidencia los "préstamos" que tomó de otros campos, artísticos o no. La digitalización todavía no logró amalgamar sus lazos de dependencia con el cine, la televisión, la informática, entre otros.

Siempre vapuleadas, frecuentemente abusadas, culpabilizadas por todos los males, la informática y sus ciencias son quienes ofrecen medios adecuados a esta nueva tarea. La nueva manera de informar e informarse es por medio de *bits*. Se entiende que un bit es un acrónimo, es decir, una palabra que se forma de determinadas letras de una o de varias otras. En este caso se trata de *Binary digit* o dígito binario. Según la definición del diccionario de la RAE, el bit es la "unidad de medida de información equivalente a la elección entre dos posibilidades igualmente probables", es la unidad mínima de información empleada en informática. El uso de la palabra "bit" ya está tan generalizada que la Real Academia ya la reconoció como castellana.

El proceso de digitalización abrió posibilidades y campos impenables hasta hace muy poco tiempo. Tal vez la primera es el vertiginoso aumento de accesibilidad a las *lexias* elaboradas y acumuladas histórica y universalmente. Al conocer y utilizar aquello que alguien una vez, hace mucho o hace poco, cerca o lejos, entendió y formalizó, se economiza, se potencia y se reordena la energía creativa, intelectual. Estos episistemas históricos y universales nunca hubieran podido conectarse sin los bits, sin la digitalización. La hipertextualidad, lejos de ser un caótico y violento cúmulo, lejos de ser otorgada por un ser superior, parte desde la informática para operar con conocimientos existentes pero desconocidos entre sí o vinculados dentro de y por un paradigma ya envejecido, provocando fuertes impactos que cambian nuestras estructuras cognitivas, nuestros valores y nuestras aptitudes creativas.

Todavía no sabemos acerca del fenómeno artístico constituido y maduro que se dará finalmente en este proceso, pues en este caso nada vale la predicción. Vaticinar, como dijo Shakespeare, es cosa de magos.



El lenguaje digital es la génesis, es decir, el origen y principio de las nuevas formas de expresar y expresarse, simbolizar e indagar por lo que hay y por lo que no, pero que quiere ser y quiere ser dicho. Los logros tecnológicos, prácticos y estéticos todavía están muy lejos de ser alcanzados y conocidos, pero se entiende que su aporte es, pero principalmente habrá de ser, inmenso. Página web realizada por el diseñador Ezequiel Cafaro.

No obstante se entiende que al conocer y reconocer hechos artísticos, desconocidos todavía por nosotros, pertenecientes al universo simbólico de pueblos y culturas para Occidente casi inexistentes, descubrimos no sólo deudas y orígenes sino también

nuevas posibilidades de instalar preguntas sobre nuestra existencia y nuevas formas de renovar los lenguajes artísticos. Lo que es indudable es el futuro *statu quo* de la digitalización dentro del mundo del arte. Su extensión o conexión hacia y con infinitas direcciones señala que su esencia, al decir de Deleuze, no es arbórea sino rizomática.

*"Cualquier punto de rizoma puede ser contactado con cualquier otro, y debe serlo. (...) poniendo en juego, no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas (...) y no se puede establecer un corte radical entre los regímenes de signos y sus objetos. (...) Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. (...) un método (táctica) del tipo rizoma sólo puede analizar (el lenguaje) descentrándolo sobre otras dimensiones y otros registros."*¹²

Entonces preguntamos ¿qué posibilidad mejor tenemos, por ahora, que la digitalización para acceder a nuevas e ilimitadas variables? Asimismo, ¿qué existe mejor que la digitalización para producir esta nueva forma de conexiones, este nuevo modo de poder relacionarse con el mundo?

12. Deleuze, Gilles, *Rizoma*, Coyoacán, México DF, 1994.

CAPÍTULO SIETE

¿QUÉ NOS CUENTA UNA OBRA DE ARTE?

¿Qué es lo que narra una imagen y qué es lo que representa? ¿Puede contarnos algo o nosotros tenemos que descifrar su mensaje? Ya dijimos que el conocimiento del arte necesita de la facultad de experimentar una obra por los sentidos para que, a partir del contacto empírico, pueda construir la percepción y luego, el saber sobre la obra. Mientras más sabemos el arte nos narra más y mejor de su vida secreta, de sus profundidades.

Se puede relatar una obra a partir de un cotejo con el mundo existente. Cuando hay una ventana, una flor, una mujer, decimos que es una ventana, una flor, una mujer. Así se puede contar una novela, una película, una historieta, una escultura. Pero tenemos problema ya con la música, con la pintura o escultura no figurativas, incluso con la poesía lírica, que no relata una historia sino que es sólo una pura sugerencia, una centella de una veloz sensación. Y si carecemos de las adecuadas palabras técnicas, tampoco podemos hacerlo sobre una obra de arquitectura. Cualquier niño puede transmitir lo acontecido en una película, incluso

en un cuento o lo que vio en una pintura. Pero es sólo la superficie. Hay otras esencias que nos puede ofrecer el arte. Su conocimiento es el placer que ofrece ese ejercicio estético.

PLACER DE SABER

Tomemos el ejemplo de una obra de Edouard Manet, pintor francés de mediados del siglo XIX, cercano a los impresionistas aunque nunca militaba con ellos. Se trata del *Bar en el Folies Bergère*. Una mujer espigada, muy pulcra con mirada ciertamente melancólica mira hacia delante como quien observa la nada. Con su pelo rubio y brillante bien atado y estirado, con su colgante, sus flores y sus botones, cosidos sobre su vestido en una línea vertical, prácticamente recta, nos transmite un estado triste pero sereno, casi sólido. Detrás de ella un extenso espejo curvo y horizontal cubre la pared reflejando la noche bulliciosa, una masa de alegres colores y de despreocupados gestos, expresados por ligeras pinceladas. Estas pequeñas y alegres manchas están en franca oposición con la figura grave y de aire ausente.

Entre la camarera y el público, o si se quiere, entre ella y nosotros, hay un mostrador común con los objetos correspondientes a esta circunstancia. Todo sería un contexto amablemente cotidiano; pero el espejo muestra algo inquietante, quizá siniestro. A la derecha se ve la imagen de un hombre que sujeta, ahora ya entendemos, la mirada de la chica. Pero lo extraño es que la imagen especular, vista desde atrás, la muestra a ella pero no a aquella a quien vemos frontalmente. Su pelo no brilla, se lo ve más bien opaco y despeinado. La mujer ya no está erguida ni es elegante; su ropa está lejos de ser atractiva y pulcra. ¿A quién vemos en esta figura?

La magia del espejo es bien conocida; por eso ha sido tantas veces tratada en diversos géneros. Es mágico porque muestra lo que sabemos que somos, pero también lo que no sabemos sobre nosotros mismos. Al exhibir algo oculto de nuestra existencia se acerca a la condición del arte, cuya facultad es hablarnos sobre

aquello que no es visible para una mirada que se detiene sobre la superficie. Entonces podemos decir que esta pintura que habla a través del espejo nos habla también sobre la pintura y su esencia.

Esta camarera mira a alguien mostrándonos su imagen agradable y disciplinada, apta para lo público; es así como se muestra al mundo. Su otra realidad, torpe, triste y humillada, ¿por quién es vista? Por ella misma a través de su relación con el hombre. Esta joven se ve así porque la mirada del hombre la ubica en esta condición y porque se acomoda en ella. Nos habla entonces sobre un juego de miradas y de reflejos como ecos que surgen, se expanden y se rebotan en el muro de la ausencia del amor.



El arte, muchas veces, actúa como espejo y refleja lo que somos, lo que sabemos que somos y lo que no sabemos: buenos y bellos o feos y malos, con sus infinitos grados intermedios, sus combinaciones y sus amalgamas. Reconocemos nuestros miedos, nuestras miserias y grandezas, lo que tememos y lo que anhelamos. Se destacan en esta condición especular los géneros artísticos que poseen estructura narrativa y figuración. Como ejemplo, tomemos *El drama* (1942) de Raquel Forner.

LO BELLO Y LO FEO

Descubrimos una condición muy propia y muy especial del arte: hablar bellamente sobre algo que es doloroso, sobre lo que es feo. En esta obra las dos categorías básicas del arte —lo bello y lo feo— se ven yuxtapuestas. Y si bien lo bello no es demasiado bello y lo feo apenas sugiere su fealdad, avisa al menos sobre la realidad compartida y constituida por ambas.

¿Se puede embellecer lo feo? Pero ¿qué es o qué sería eso tan desagradable? Antes de intentar responder tenemos que preguntar lo mismo sobre lo bello. Y no hablamos sobre lo bello natural que podría ser un niño, un paisaje, etc., sino sobre lo bello artístico; tampoco indagamos sobre lo feo natural sino por lo expresado en el arte.

Lo bello representa lo que anhelamos, lo que quisiéramos para nosotros, como quisiéramos ser o como quisiéramos vernos. Lo feo aparece como el espanto, como lo que infunde miedo y nos amenaza.

Al estudiar el arte y su recorrido a lo largo de los siglos y milenios, podemos notar que si bien estos dos factores siempre están en el arte, no lo están siempre con la misma fuerza y con la misma proporción. Hay épocas en las que predomina lo bello (en el Renacimiento, por ejemplo) y otras, cuando hace lo propio lo feo (manierismo, entre otras). Analizando estas situaciones se hace evidente que la producción de lo bello no está determinada por el bienestar, la prosperidad y la paz.

Si fuera así el arte funcionaría como un estampado, como una repetición servil de lo que hay. Sin embargo no es así. Lo bello se hace más presente y logra mayor predominio cuando hay confianza puesta en un proyecto socialmente compartido y avalado. Un proyecto creído. Cuando, más allá de todos los problemas posibles, predomina la confianza en un camino común.

Es el caso del Renacimiento, período histórico no tan placentero ni tan encantador como nos transmiten sus imágenes y a partir de las cuales nosotros conformamos una idea y un imaginario de dicha y felicidad. Sólo había en ese período una confianza

férrea, una esperanza incondicional. Una utopía que le dio el necesario y deseado marco continente al hombre. Ahora bien, cuando esta fe se resquebraja y se agota, la confianza se destroza, lo bello va a ceder su lugar privilegiado a lo feo. No es que en una época pasa todo lo bueno y en la otra, lo contrario. Pero cuando no hay proyecto, todo gravita y atormenta más. ¡Qué capacidad tenemos de ni siquiera percibir el dolor cuando somos felices! ¡Cómo nos desgarran todo cuando perdimos el sentido de la esperanza! Cuando no tenemos con quien compartir nada. Allí aparece todo lo que es feo, que hasta entonces fue detenido por el sistema defensivo de la esperanza y la confianza.

Se pueden establecer distintos tipos y orígenes de lo feo y, como contrapunto a ello, también de lo bello.

Empecemos con lo feo natural. Si bien, como dijimos, no se incluye en el tema del arte, pero es necesario establecer esta categoría como la condición de que hay que alejarse para mantenerse humano. Este fenómeno acontece cuando, por situaciones extremas, se debilita o directamente desvanece la ley de la cultura y el hombre retrocede hacia su exclusiva realidad animal. Cuando la metáfora deja lugar a la acción y la brutalidad se impone sobre la vida humanizada. Eso sucede, en el ámbito colectivo o individual, como consecuencia de circunstancias extremas. Lo trágico de esta situación no es sólo su propia realidad sino también el terrible hecho de que no hay retorno.

Lo feo social es consecuencia de la marginación, de la imposibilidad de incorporar a los excluidos quienes se convierten, fácilmente, en la cara fea de una sociedad que pretende ser bella. Estas masas urbanas o rurales, con frecuencia negadas y repudiadas, ahora y siempre, corporizan lo injusto y lo degradado. Su rostro asusta, su figura es temible: están fuera de la ley, no recibieron sus beneficios, por lo tanto no la respetan. Su imagen aparece frecuentemente representada en el arte, ya sea en la pintura expresionista, ya en las novelas de Dostoievski, ya en el cine sobre el tema.



La injusticia, la exclusión, la miseria y sus consecuencias forman lo feo socialmente establecido y su representación simbólica cumplirá con una de las condiciones de lo feo en el arte. Embellecer lo que es sufrimiento para millones es una falacia, sin embargo existen tendencias que echan mano a esta estrategia de engaño. Otras saben que mostrar lo feo feamente también es una de las tareas del arte. Antonio Berni: *El carnaval de Juanito Laguna* (1960).

MARTA ZÁTONYI

Se vincula con esta categoría lo feo del Otro, pues el que está fuera de la ley ya es otro para aquellos que "fueron arrojados a este mundo" (Jean-Paul Sartre) con mejor suerte, quienes pudieron iniciar y desarrollar su vida en condiciones mínimamente favorables. El Otro, como ya comentamos anteriormente, se produce y se reproduce sin cesar y de manera ineludible. Para poder enfrentarlo y combatirlo según sean las condiciones dadas, debemos ver feo al Otro y a todo lo que es suyo. Desde su olor hasta su música. Algunas veces se lo acepta, como extraño divertimento, portador y causante de pasiones o cuando se ofrece o se utiliza para cargarle una belleza que se considera salvadora y refinada y lo convierte en moda: ayer el realismo mágico latinoamericano, hoy el minimalismo japonés, mañana... ¡quién sabrá! Esta mitificación de una de las múltiples expresiones artísticas del Otro... después de todo es simplemente una forma más de la soberbia del epicentro.

Finalmente, lo feo existencial es aquello que ocupa una jerarquía permanente en la creación. Su presencia es predominante cuando la confianza en un proyecto compartido no es suficiente para contener la inevitable angustia del hombre frente a su condición finita en un universo infinito, organizador de su tiempo dentro de la eternidad.

ADENTRO Y AFUERA

¿Adónde tiene que dirigir su mirada el artista? ¿Hacia el mundo exterior o hacia la existencia interior del ser humano? Esta dicotomización está mal planteada, aunque la práctica demuestra que en la creación artística puede pesar más un enfoque que otro. Hay tendencias artísticas que privilegian lo social, otras lo existencial, lo individual, lo sexual, etc. No obstante el verdadero arte no carece de ninguno de esos elementos.

De una manera u otra la realidad social, sus demandas y sus condiciones, siempre están presentes y eso coincide con el rol que el creador decide ocupar en el mundo en que vive. La imagen –imagen en sentido figurado o literal– que construye el artista será siempre el testimonio emergente sobre su decisión, consciente o no, sobre su ideología y su relación con el mundo, pero también sobre su realidad existencial. Sería imposible no hacerlo, pues eliminar una de estas dos condicionantes básicas de la vida humana sería la destrucción de la misma. Una obra de arte, independientemente del tiempo y el espacio en que haya sido creada, independientemente del género a que perteneciera y el lenguaje que la constituyó, siempre se compromete, se involucra profundamente con ambas instancias, habla sobre ellas, se abastece de su realidad.

Debido a que en ninguna realización artística existe una proporción de perfecto equilibrio, y a pesar del eterno anhelo por conseguirlo, siempre pesa más un aspecto sobre el otro. Precisamente este *desequilibrio* permite y provoca tensiones y diversidad propias de cada época, de cada artista, incluso, de cada obra.

Hablemos, pues, sobre esta creación, con su eterna búsqueda en pos de lo ideal. Y sobre este eterno miedo a lo deforme; sobre esta fuente que apela al mundo y a la intimidad existencial del hombre; sobre lo que representa el arte y cómo lo hace para poder acercarnos a lo feo y lo bello en su universo creado. Indagar sobre todo ello dentro de la relación que el arte establece entre la obra y el hombre-destinatario, entre su realidad deseada o temida, entre su mundo y su existencia, entre su pasado y presente son las tareas principales al hablar sobre el tema artístico.

Hablamos entonces sobre nuestra vida, sobre nuestro pasado, sobre nosotros mismos. Sobre nuestros saberes, sobre nuestros valores y nuestros miedos a través del arte.

Hablemos, pues, sobre el arte.



Las condiciones que circundan al hombre y lo determinan pueden ser pésimas, normales o muy buenas, pero la angustia del ser, la zozobra, las incertidumbres y el miedo al sinsentido y a la insignificancia siempre –salvo situaciones extremas y muy especiales– estarán presentes en la existencia del hombre. Este aspecto es la principal materia prima para lo feo existencial dentro del arte. Jorge De la Vega: *Esquizobestia n.º 1* (1963).

LA AUTORA

Marta Zátonyi está radicada en Argentina desde 1969. Licenciada en Filología (Budapest) y doctora en Estética (París). Investigadora y profesora titular de grado y postgrado de las cátedras de Estética e Historia del Arte en la UBA y en la UNL. Dicta cursos y seminarios en maestrías y doctorados, en el país y en el extranjero. Autora de *Gozar el arte, gozar la arquitectura; Aportes a la Estética desde el arte y la ciencia del siglo XX; Sobre preguntas y sobre respuestas; Teoría y Análisis, arquitectura y diseño; Una Estética*, y de recopilaciones como *¿Realidad virtual?* y *Voces sobre Kieslowski*. Escribe para publicaciones especializadas y es fundadora (1981) y titular de ETHOS, Estudio de Estética e Historia del Arte y Estética.

CLAVES PARA TODOS · TÍTULOS YA PUBLICADOS

- CRÓNICAS DEL AGUANTE** – Pablo Alabarces
- LA HISTORIA DESBOCADADA (I)** – José Pablo Feimann
- LA HISTORIA DESBOCADADA (II)** – José Pablo Feimann
- LA HERENCIA SOCIAL DEL AJUSTE** – Susana Torrado
- ¿ECONOMISTAS O ASTRÓLOGOS?** – Alfredo Zaiat
- EL FIN DEL DESEMPLEO** – Enrique Martínez
- INICOS FLACOS Y GORDOS POBRES** – Patricia Aguirre
- COALICIONES POLÍTICAS** – Torcuato Di Tella
- LA BRECHA URBANA** – Mariastella Svampa
- LOS ARGENTINOS Y SUS INTELLECTUALES** – Mempo Giardinelli
- EL PERONISMO DE LOS '70 (I)** – Rodolfo H. Terragno
- MODELO NACIONAL INDUSTRIAL** – Martín Schorr
- LAS PRIVATIZADAS (I)** – Daniel Azpiázu
- EL RODRIGAZO, 30 AÑOS DESPUÉS** – N. Restivo - R. Dellaterre
- LA BURGUESÍA TERRATENIENTE** – Roy Hora
- EL REPARTO DE LA TORTA** – Javier Lindenboim
- EL DILEMA MERCOSUR (I)** – Jorge Carrera
- POLÍTICA EXTERIOR ARGENTINA** – M. Rapoport - C. Spiguel
- LOS DESAFÍOS DEL DESARROLLO** – E. Hecker - M. Kulfas
- PUEBLO Y POLÍTICA** – Hilda Sabato
- EMPRESAS RECUPERADAS** – J. Rebón - I. Saavedra
- DIEZ TEORÍAS QUE CONMOVIERON AL MUNDO (I)** – L. Moledo - E. Magnani
- DIEZ TEORÍAS QUE CONMOVIERON AL MUNDO (II)** – L. Moledo - E. Magnani
- EL CIUDADANO SHERIFF** – Dario Kosovsky
- LOS ENIGMAS DE IRÁN** – Luciano Zaccara
- 2010, ¿ODISEA ENERGÉTICA?** – Ricardo De Dico
- GOBERNAR EL IMPERIO** – Oscar Oszlak
- CINE Y DICTADURA** – Judith Gociol - Hernán Invernizzi
- LAS TECNOLOGÍAS EN ARGENTINA** – Carlos Eduardo Solivérz
- INTERNET Y LUCHA POLÍTICA** – S. Martínez - A. Marotías - L. Marotías - G. Movia
- EL FENÓMENO RELIGIOSO** – Silvio Montenegro - Juan M. Rorold
- CRÍTICA DE LA CONSTITUCIÓN** – Roberto Gargarella
- POLÍTICA, POLICÍA Y DELITO** – Marcelo Saín
- CLIENTELISMO POLÍTICO** – Javier Auyero
- POLICÍAS Y LADRONES** – Alberto Bander
- LOS PARTIDOS POLÍTICOS** – Juan Abal Medina (h)
- LOS ÚLTIMOS CUARENTA AÑOS** – Daniel Muchnik
- LA DENSIDAD NACIONAL** – Aldo Ferrer
- LOS PIBES CHORROS** – Daniel Miguez
- CRISIS Y REFORMA ECONÓMICA** – H. Valle - M. Marcó del Pont
- LA RELIGIOSIDAD POPULAR** – Pablo Semán
- EL PERONISMO DE LOS '70 (II)** – Rodolfo H. Terragno
- ROSAS, ESTANCIERO** – Jorge Daniel Gelman
- LAS PRIVATIZADAS (II)** – Daniel Azpiázu
- PARA QUÉ SIRVE LA TECNOLOGÍA** – Ricardo A. Ferraro
- EDUCACIÓN POPULAR HOY** – Juan Carlos Tedesco
- HISTORIA DE LA DEUDA** – Julio Sevares
- EL DILEMA MERCOSUR (II)** – Jorge Carrera
- EL CAMPO ARGENTINO** – M. Lattuada - G. Neiman
- AUGE Y CAÍDA DEL ANARQUISMO** – Juan Suriano
- CAMPO E INDUSTRIA** – Aldo Ferrer
- QUÉ ES AL QAEDA** – Pedro Brieger
- LA NATURALEZA Y NOSOTROS** – Carlos Reboratti
- EL PROBLEMA CARCELARIO** – Raúl Salinas
- LA REVOLUCIÓN DE EVO MORALES** – P. Stefanoni - H. Do Alto
- EL NACIONALISMO DE DERECHA** – Daniel Lvovich
- LA GUERRA SILENCIOSA** – Silvina Ramirez
- QUE SE VAYAN TODOS** – Inés M. Pousadela
- EL CAFÉ DE LOS CIENTÍFICOS** – Leonardo Moledo - Martín De Ambrosio
- CHINA SE AVECINA** – Sergio Cesarín
- CHACAREROS PAMPEANOS** – Juan Manuel Palacios
- LA ECONOMÍA SOCIAL** – Mario Elgue