

ENSAYO

ARTE Y VIDA: ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE TENDENCIAS CONTEMPORÁNEAS

Margarita Schultz*

El presente trabajo se refiere a las relaciones entre arte y vida, a partir de algunas tendencias del arte contemporáneo. Estas plantean, básicamente, una identificación entre arte y vida, un rechazo del arte como fenómeno específico, de los objetos tradicionales de la creación artística (cuadros, esculturas), a veces, de los valores sensibles de la materia, de la belleza, de los estilos. Se proponen combatir lo que consideran el 'mito' del arte tradicional.

Pienso, en cambio, que la experiencia artística —tanto la creadora como la receptora— requiere una región diversa a la de la vida real, cotidiana, para poder afirmarse como tal. Estimo que el arte debe defender el límite que lo separa de la realidad concreta de la vida para poder seguir siendo un campo donde el sentido de la vida encuentra un espacio de discusión.

Introducción

El grado de aproximación entre arte y realidad ha sido interpretado por filósofos, artistas y otros teóricos de manera diversa. Platón y Aristóteles, por ejemplo, sostuvieron criterios diferentes. Platón exigía al arte un apego a la realidad: recriminaba a Hornero porque hablaba sobre estrategia sin ser estratega y al pintor porque mostraba sólo un escorzo de las cosas. Aristóteles, en cambio, afir-

* Completó sus estudios musicales en la Universidad de La Plata, Argentina. Titulada en filosofía en la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. Ha publicado numerosos ensayos sobre Estética y un libro de relatos: *La Fábula y su Jardín*. Profesora de Estética en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

maba la autonomía del arte, su derecho a la fantasía, a lo maravilloso. Aun cuando no se diera la representación de lo posible y lo verdadero, el resultado era bueno si se cumplía la finalidad del arte. A partir de estos dos planteamientos se ha desplegado una nutrida historia de puntos de vista sobre el tema.

¿Hasta dónde puede acortarse la distancia entre el arte y la realidad? Dicho de otro modo ¿cuán realista puede ser el arte? El arte no es la realidad, está claro que es otra cosa: hay algo que son los objetos artísticos y que podemos, en principio, identificar. Se han escrito dramas, poemas y novelas, se han construido templos y catedrales, se han pintado cuadros, se han realizado esculturas, se han compuesto canciones, sonatas y sinfonías. Todos esos objetos materiales que el hombre ha ido produciendo en Oriente y Occidente tienen un sentido: han sido hechos por algo y para algo. Pero, en todo caso, no para duplicar simplemente lo que ya estaba allí. Es bueno oír la voz de Víctor Hugo, quien en su poética proponía acercar el arte a la vida, mezclar en el arte lo bello y lo grotesco, lo pequeño y lo magnífico, lo racional y lo irracional, como sucede también en la vida.

Víctor Hugo buscó, como artista y como teórico, vivificar el arte, vitalizarlo, dejar que la vida penetrara con su fuerza en él. Pero no dejó de afirmar, por ello, las imprescindibles diferencias. En el Prólogo a su obra dramática *Cromwell* dice: "... tratemos de indicar cuál es el límite infranqueable que, a nuestro juicio, separa la realidad según el arte, de la realidad según la Naturaleza. (...) Debemos reconocer, si no queremos caer en el absurdo, que el ámbito del arte y el ámbito de la Naturaleza son perfectamente distintos. La Naturaleza y el arte son dos cosas, de lo contrario una de ellas no existiría."¹

Quiero detenerme en esa expresión: "límite infranqueable" porque participo de lo que afirma. Creo que toda obra de arte nos presenta un mundo específico, su propio mundo, que no es comparable con lo que llamaré, simplemente, la realidad exterior. Es algo así como un recinto mágico, un espacio en el que las cosas, por el mero hecho de estar allí, asumen cualidades diferentes a las de esa 'realidad exterior'. No podemos entrar a ese recinto con nuestras actitudes y corporeidad habituales sino que debemos allanarnos a su propia modalidad. Diría que su cualidad por excelencia es la fantasía, irrealidad, o "fantasmagoría" —como la define Ortega y Gasset. Ello es válido, creo, para todas las artes. Tal vez se acepte más fácilmente esa idea si se la busca en la música o en la arquitectura, formas artísticas que no se caracterizan por reproducir la realidad exterior, salvo excepciones. Las catedrales y las sinfonías, por ejemplo,

1. Víctor Hugo, *Manifiesto romántico*. Ediciones Península. Barcelona 1971 Trad. J. Melendres.

no imitan nada, son construcciones de la fantasía de sus creadores. Lo mismo puede decirse de las realizaciones abstractas de artistas como Mondrian, Saura, Kline y tantos otros, las que en lugar de representar aquella realidad exterior, presentan una imagen concebida —o a medias concebida, a medias intuida, a medias hallada— por el pintor.

Pero ¿qué diríamos de los paisajes, retratos, novelas, obras de teatro, poemas, que nos re-presentan cosas de esa realidad exterior? ¿No están allí, acaso, los árboles y el río, el rostro del señor Tal, las acciones y la vida de una pareja, o esa tristeza que tantas veces hemos sentido?

Están, sí, pero no como simples realidades, porque su ancestro de realidad ha sido transformado por la voluntad del artista. No estamos ante verdaderos árboles, ni hablamos con el retrato del señor Tal... y aquellos que vemos amarse y odiarse sobre un escenario no son una pareja efectiva y tal vez ni se amen ni se odien. En el recinto artístico viven estas realidades irreales o fantasmagorías su propia vida. Se vinculan según sus propias leyes, que no son las de aquella realidad exterior, que no tienen por qué serlo pese a las eventuales semejanzas.

Ortega nos da un fino ejemplo de esa heterogeneidad necesaria entre el arte y la realidad. En *Idea del Teatro* afirma que nuestra recepción de lo teatral como fenómeno artístico puede desvanecerse cuando perdemos el sentido de la irrealidad y tomamos lo ficticio por real, cuando identificamos arte y vida y pretendemos vivir el arte como si fuera la vida. Nos recuerda allí el caso del Quijote en la función de títeres. Maese Pedro representaba la huida del caballero don Gaiferos y su novia Melisendra y la persecución por parte de los moros que casi los alcanzan. Don Quijote no lo puede soportar y con su espada interviene para impedirlo; descabeza a unos muñecos, despanzura a otros y deja el caos en el retablo de títeres. El Quijote cruzó allí ese límite infranqueable del que hablaba Víctor Hugo.

1. La Identificación entre Arte y Vida

Algunas tendencias del arte actual se apoyan en un principio que se puede enunciar como la "identificación entre arte y vida". Este principio funciona como fundamento para la creación y como medida de juicio artístico. ¿Qué quiere decir esto de la "identificación entre arte y vida"? Artistas y teóricos que participan en esas tendencias afirman que la obra de arte como objeto especial instalado en museos y producido por un individuo específico —el artista— es un fetiche que ha generado la sociedad de consumo. Proponen, en términos generales, que lo artístico sea la vida misma o alguna sección de la realidad, sea por denominación o por intervención en esa realidad.

Quiero discutir ese principio, en un plano teórico, y señalar que su aplicación consecuente debería de conducir a la anulación

del arte como fenómeno cultural diferenciado. Sin embargo el asunto se me presenta como una paradoja, pues, al mismo tiempo apuesto a la libertad del arte para crear, experimentar, buscar cada vez nuevas posibilidades, aun las que no comparto, aun las que estimo riesgosas para su supervivencia.

Voy a describir algunas de esas tendencias. Aparecen diferentes por sus modos y soluciones, pero participan de aquel principio mencionado. El proceso es complejo, si se miran los antecedentes. Los pasos previos a la formulación de dicha identidad entre arte y vida se caracterizaron por una exaltación de lo artístico. Me refiero a que los conceptos que precedieron a esa identificación involucraban, más bien, la independencia del arte respecto de la realidad y de la vida, la heterogeneidad entre arte y vida.

Las franquicias artísticas de Marcel Duchamp —quien marcó de algún modo un comienzo en esta situación—, su soltura para presentar el urinario o el escurrobotellas como obras de arte, se apoyaron en los puntales plantados por Cézanne. Paul Cézanne realizó con su pintura la idea de que la superficie del cuadro es un espacio autónomo en el cual el artista no "representa" la realidad sino que la analiza hasta hallar sus elementos constructivos. Se encontró, así, el concepto de "presentación" en lugar de aquel otro de "representación". Se trata de un nuevo fundamento para la obra de arte: la obra es válida por lo que es y no por lo que representa. La devaluación del concepto de representación fue el eslabón que debió necesitar Marcel Duchamp para llevar la presentación hasta su extremo: el "ready-made" u objeto encontrado. La artisticidad de estos objetos —el urinario, el escurrobotellas, el rascacielos Empire State y otros— proviene de la declaración del artista. No se trata de producir un objeto artístico sino de hacer artístico un objeto por denominación. Queda a un lado la dosis de ironía conque esto fue hecho por su autor porque de su ironía se pasó después a la más rotunda seriedad. Por un lado, el urinario que Duchamp utilizó para burlarse de la comercialización del arte tiene una altísima cotización de mercado; por el otro los seguidores de Duchamp asumieron religiosamente sus ideas y las desarrollaron.

Marcel Duchamp y los movimientos que lo siguieron sentían un repudio manifiesto por lo que definieron como la "idolatría" de la obra de arte y su conducción a la categoría de "fetiche". Estas conductas socio-estéticas se habrían originado, a su entender, en la separación entre arte y vida, en una contemplación puramente receptiva de la obra de arte, en una exagerada admiración distante del objeto de arte alimentada por el refinamiento de la realización y de los temas. De allí que Duchamp pintara una Gioconda con bigotes y buscara, por diversos medios, de provocar al espectador, de disgustarlo. Quiso mostrar que el "símbolo sagrado" del arte occidental, la Gioconda, no era intocable. Una vez agotada su furia iconoclasta abandonó el arte y se dedicó al ajedrez.

2. Ambientes y Acontecimientos

"Environments" y "Happenings" son los términos correspondientes a las palabras 'ambientes' y 'acontecimientos'. Las denominaciones inglesas se instalaron con naturalidad en las terminologías estéticas de otros idiomas. Estas formas —environments y happenings— se han propuesto integrar al espectador en el espacio artístico con el objeto de modificar la contemplación estética tradicional y transformarla en conducta de participación. Dicha integración no habría sido posible sin una alteración del espacio. Fue necesario ampliar las dimensiones de la superficie del cuadro —el cual por grande que fuera permanecía siempre externo al sujeto— hasta involucrar al receptor, envolverlo en el interior de la obra. Ahora —para este criterio— el espacio artístico no está frente a mí sino que yo estoy dentro de él; puedo entrar al espacio artístico en tanto que no podía ingresar al espacio ficticio del cuadro. Uno de los primeros que realizaron estos ambientes fue Allan Kaprow en 1958. Se buscaba la identificación entre arte y vida, superar la dicotomía sujeto-objeto, la oposición dentro-fuera, las diferencias entre realidad y ficción, entre creador y espectador, entre pasividad y actividad. Para ello en el espacio del "ambiente" se acumulaba todo tipo de elementos. Así, formas, colores y texturas, se combinaban con la posibilidad de manipulación de variados objetos.

El incremento de factores estimulantes condujo desde la organización estática de los 'ambientes' hasta los 'acontecimientos' en los que se programaban sucesos y experiencias para los participantes. El aumento de los estímulos tuvo que ver también con otros campos sensoriales: auditivo, olfativo, gustativo. Experiencia artística y experiencia lúdica parecían sinónimos. La descripción del juego como fenómeno propuesta por Huizinga casi coincide con estos casos; pero Huizinga marcó una diferencia entre arte y juego. El arte produce un objeto estable —la obra— en tanto que el juego es un proceso que se agota en sí mismo, una deslumbrante luz de artificio.

El happening ha sido definido por Allan Kaprow como un "collage de acontecimientos" en un principio programados mediante un guión, y dejados posteriormente a su desarrollo imprevisto. Actividad y participación son sus paradigmas. Jean-Jacques Lebel, realizador de happenings, lo describe así: "La imagen (se refiere a la pintura tradicional) era acabada, estática, fácil, como una píldora para tragar sin esfuerzo y sin "experiencia". Ahora se nos pide colaborar en la construcción de la imagen, participar en la elaboración de la obra de la cual cada uno (por cambio de papeles o simultáneamente) es el autor y el receptor"².

2. Jean-Jacques Lebel, *El happening*. Ed. Nueva Visión. Bs. As. 1967 Trad. E. Molina.

Junto con la promoción de la actividad creativa y de la intensidad de la experiencia sensorial —adormecidas por el estilo masificado de la vida actual— los realizadores de happenings formulan rechazos. Repulsa por el objeto concluido, por la estructuración y la lógica del desarrollo, por el sentido. Detrás de estas abjuraciones está la Diosa-madre Dadá. El movimiento Dadá proclamó todo esto cuarenta años antes del inicio de los happenings motivado por la desolación que produjo la primera guerra mundial.

He aquí una opinión de Marcel Duchamp acerca del Happening: "Me interesa mucho ... he visto un happening donde uno de los participantes se lanzaba sobre las filas de los espectadores con una máquina de cortar césped que producía un ruido infernal. A mí me gusta mucho el ruido. También asistí a otro happening, en el segundo subsuelo de un teatro, entre los medidores de gas y las calderas ... No pasaba nada, sólo una vaga mujer desnuda sobre un montón de carbón. Algo sumamente mísero. Pero hacer chapotear a la gente en veinte centímetros de agua para ver eso, es admirable. Eso destruye el mito del arte"³.

Los promotores y realizadores de happenings, por medio de la actividad de los sujetos, de esa transformación del espectador en autor, buscaron un retorno a primitivos ritos de participación. Lo buscaron de modo directo —cuando la personalidad del participante lo hacía posible— o con el auxilio de alucinógenos, llamados en este caso "mind-openers" (descubridores/destapadores de la mente), cuando era preciso⁴. El citado J. J. Lebel dice: "Ellos (los happenings) devuelven a la actividad artística lo que le había sido quitado: la intensificación de la sensibilidad, el juego instintual, la festividad, la agitación social."

Transcribo un happening propuesto por Wolf Vostell:

"Happening del tren directo
California-Zephyr (Chicago-Los Angeles)"
En la mitad del tren hay un vagón
rellenado con 50 cms. de tierra
durante los tres días de viaje
los viajeros remueven uno tras otro
la tierra del vagón non-stop
a su llegada a Los Angeles, plantan lechugas
en todos los vagones, hay duchas instaladas
sobre los asientos
provistas de contactos electrónicos
tan pronto como llueve en el exterior,
también llueve dentro del vagón
enero de 1970⁵

3. J. J. Lebel. Ob. cit.

4. J. J. Lebel. Ob. cit.

5. Hans Heinz Holz, *De la obra de arte a la mercancía*. Ed. G. Gili Barcelona 1979. Trad. J. V. i Royo.

3. Land Art, Arte Ecológico

Un movimiento inspirado en los planteos de la actual ecología es el llamado "land-art". Sus realizaciones toman a la naturaleza como soporte. No representan un paisaje sino que usan el paisaje real; no pintan lo natural sobre un lienzo sino que toman lo natural y lo intervienen. Sus motivaciones son semejantes a las antes mencionadas. Proponen el alejamiento respecto de museos y salas de arte —considerados como centros de idolización—, la eliminación de la brecha entre arte y realidad (variante de la relación arte-vida). Las intervenciones de los artistas en la naturaleza consisten, por ejemplo, en cavar fosas en la llanura, transportar tierra de un lugar a otro, empaquetar una sección de costa con plástico, colorear químicamente una playa, colorear con pintura un río-catarata, pintar una roca en la cordillera.

Los 'land-artists' realizan esas transformaciones del ambiente natural con el objeto de llamar la atención, 'crear conciencia' de la importancia de la conservación de la naturaleza, destacar su pureza en contraposición a la perversión generada por los ambientes urbanos. Ese es su modo artístico de alertar acerca de la pérdida del equilibrio ecológico en el planeta.

Es importante destacar que hay manifestaciones de esta tendencia que no realizan "intervenciones" en el ambiente, como las de los ejemplos citados. Hacen un trabajo de documentación fotográfica o fílmica sobre procesos de recuperación ecológica de ambientes naturales dañados por la erosión natural o industrial.

4. Arte Conceptual

Me parece ver en esta tendencia del arte de nuestros días —el conceptualismo— el punto de arribo de esa trayectoria basada en el rechazo del objeto de arte. ¿Qué propone el conceptualismo? La exaltación del proceso por sobre el resultado, de la concepción por encima de la realización, del concepto por sobre la cosa.

El pensamiento del arte se eleva en este caso a la categoría de arte. Por lo tanto, lo decisivo es la intención, el proyecto y complementariamente aquellos elementos documentales que apoyan la concepción: notas, fotografías, cintas magnetofónicas, etc. Estos elementos no poseen —ni se lo pretende— un carácter artístico como el que podemos reconocer en los cuadernos de estudios de un Leonardo. Para los conceptualistas ese material tiene el carácter de testimonio de su concepción artística; pero como la obra, por definición, no se efectúa sino que sólo se concibe, el espectador debe reconstruir (?) la idea a partir de esos testimonios.

Voy a describir algunos ejemplos de obras conceptuales. Como dicen los mismos conceptualistas, la descripción no resta nada a la 'obra' conceptual, cosa que sí sucede cuando se describe un cuadro o una fuga.

La obra "Pintura secreta" de Mel Ramsden (realizada entre 1967-68) presenta un cuadrado negro liso homogéneo. Su intención es diferente a la del cuadro 'homónimo' de Kasimir Malevitch. "Cuadrado Negro" de Malevitch es un punto límite de abstracción y un germen visual. Junto al cuadro de Ramsden hay un pequeño cuadrado blanco que contiene el siguiente texto:⁶

"El contenido de esta pintura es invisible,
el carácter y la dimensión del contenido
deben ser mantenidos permanentemente secretos,
conocidos solamente por el artista."

Otro artista, Bruce Nauman, propuso en septiembre de 1969:
"Horade un agujero en el corazón de un árbol grande e inserte
un micrófono. Monte el amplificador en una habitación vacía y a-
juste el volumen para hacer audible cada sonido que pueda venir del
árbol."⁷

Otras obras son: "El proceso de eliminación" de Les Levine (1969), consistió en arrojar trozos de plástico blanco en una casa vacía de Greenwich Village; "Película para ciegos" del mismo Les Levine (1969), una película sin imagen.

Es importante tomar en cuenta las reflexiones de estos artistas acerca de su arte dado que, en este caso, el pensamiento es lo más decisivo. Joseph Kosuth, una de las figuras más activas —y reflexivas— de este movimiento, afirma: "Todo arte después de Duchamp es conceptual en esencia porque el arte sólo existe conceptualmente"⁸.

La escultora y crítica de arte Úrsula Meyer subraya esa afirmación de Kosuth. Ella piensa que la afirmación de Kosuth "da el golpe de gracia a todo el arte 'morfológico' (se refiere al arte 'formado') del pasado (y a nuestra conciencia acumulada al respecto) y refuta al mismo tiempo todo arte contemporáneo de este tipo que depende de la racionalidad del arte tradicional"⁹.

Seth Siegelaub, por su parte, da las siguientes razones para la proposición conceptual del arte: "Cuando el arte ya no depende más de su presencia física, cuando deviene abstracción, no se distorsiona y altera por su reproducción en libros. Deviene información primaria, en tanto que la reproducción del arte convencional en libros y catálogos es necesariamente información (distorsionada) secundaria. Cuando la información es primaria el catálogo puede devenir la exhibición"¹⁰.

6. Úrsula Meyer, *Conceptual Art*. Ed. Dutton Paperback. N. York, 1972.

7. Úrsula Meyer. Ob. cit.

8. Úrsula Meyer. Ob. cit.

9. Úrsula Meyer. Ob. cit.

10. Úrsula Meyer. Ob. cit.

El arte conceptual se declara no sólo contrincante del objeto artístico y de la voluntad de permanencia que éste involucra sino también de las distorsiones provocadas por el sistema consumista de evaluación artística. Es el objeto de arte —afirman— la condición que posibilita subastas públicas en las que el arte se transforma en mercancía, en objeto de inversión de divisas. Pero también objeta los conceptos de calidad y estilo ligados al arte tradicional. Los conceptualistas piensan que la calidad tiene que ver con la sanción histórica que regula el gusto estético de los consumidores y por lo tanto requiere de la permanencia de la obra. Su objetivo como artistas no es motivar el disfrute estético en el receptor; consideran a la recepción tradicional como conducta pasiva y repetitiva. Pretenden en cambio transformar al arte en 'energía', en motivo para la actividad intelectual, en una fuerza que conduzca a un "cambio en la percepción".

En cuanto al estilo, en tanto deriva de la realización, de la elaboración personal de las cualidades materiales—además de las ideas—, desaparece en el conceptualismo al desaparecer la obra como objeto, como presencia material.

Kosuth ha buscado apoyo teórico para el movimiento conceptualista en el positivismo lógico de Alfred Ayer. Del libro de Ayer *Lenguaje, Verdad y Lógica*¹¹ Kosuth toma lo siguiente: "Creo que podemos conservar la significación lógica de la distinción kantiana entre proposiciones analíticas y sintéticas (...) si decimos que una proposición es analítica cuando su validez depende solamente de las definiciones de los símbolos que contiene y sintética cuando su validez está determinada por los hechos de experiencia." Pero agrega Ayer: "Esto vale para todas las proposiciones analíticas, ninguna de las cuales proporciona información alguna sobre ninguna circunstancia de hecho. En otras palabras, están desprovistas por completo de contenido fáctico. Y ésta es la razón por la cual ninguna experiencia puede refutarlas."

Las obras de arte, opina Kosuth, son proposiciones analíticas y por lo mismo lo que importa es la sintaxis de sus elementos constitutivos y no su contenido fáctico. Una obra de arte —de acuerdo con este razonamiento— es irrefutable desde el punto de vista empírico; no hay realidad factual que pueda esgrimirse como medida de su valor. Por otra parte, como las proposiciones analíticas son tautologías, nada agregan desde el punto de vista del conocimiento. Por lo tanto no se puede conocer nada acerca de la realidad —sea la natural o la psíquica— a partir de dichas proposiciones. Ninguna referencia a la realidad es válida. "Una obra de arte es una tautología

11. Alfred J. Ayer, *Lenguaje, verdad y lógica*. Ed. EUDEBA. Bs. As. 1965 trad. R. Resta.

—afirma Kosuth— por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir, el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte es arte, lo cual significa que es una definición del arte"¹².

5. Algunas Objeciones o la Defensa del Límite

He descrito brevemente algunas tendencias del arte contemporáneo cuyo fundamento común es la voluntad de identificar arte y vida. En todos esos casos hay una oposición clara y a menudo intransigente respecto del arte tradicional porque se presenta como un fenómeno aislado y fantástico; porque se manifiesta como lo caracteriza acertadamente Ortega: "Es la obra de arte una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes. Para que se produzca es, pues, necesario que el cuerpo estético quede aislado del contorno vital"¹³.

La identificación entre arte y vida borra los límites, empareja, y disuelve la "realidad-arte" en la "realidad-vida". Esta disolución afecta no solamente al objeto artístico sino a su productor, el artista. La búsqueda de participación efectiva del público receptor en la realización de esas acciones artísticas, su denominación como co-creador de las 'obras' responde al objetivo complementario de socavar el "mito" del artista.

En este amplio movimiento de los años 60 creo ver algo más que una nueva tendencia del arte, una nueva revolución artística que pueda inscribirse en la historia de las transformaciones. La historia del arte es una historia de cambios; en todas las épocas los artistas han sentido la necesidad de cambiar, de modificar los medios expresivos en busca, precisamente, de una expresividad más honda, más adecuada a sus ideales estéticos. Pero estos cambios se hacían con el objetivo de afirmar más el estatuto del arte, no para negarlo.

El proceso seguido por esas tendencias parece haber logrado su climax con el conceptualismo, en el sentido de sustituir el objeto artístico esta vez por el pensamiento del arte. Cabe preguntarse en qué sentido el conceptualismo es el representante de una teoría semejante; en qué sentido el conceptualismo es un ejemplo de identificación entre arte y vida, siendo que habitualmente se considera el pensamiento como una actividad contrapuesta a lo vital.

Visto desde el ángulo propio de los conceptualistas, el proceso por el que se piensa el arte sería más vivo, más dinámico que el resultado concluido de ese proceso, la obra de arte tradicional. A la idea de 'natura naturata' oponen ellos la idea de 'natura naturans'.

He pensado espontáneamente en las ideas estéticas de Hegel al considerar las propuestas del conceptualismo. Estas propuestas palpan con el sentimiento de que el arte ha sido superado por el pen-

12. Simón Marchan, *Del arte objetual al arte de concepto*. Ed. A. Corazón Madrid 1972.

13. J. Ortega y Gasset, *Meditación del marco*. O. C. T. II.

samiento. Hegel veía en el arte —aun en el arte clásico griego que tanto admiró— sólo un estadio en el desenvolvimiento del Espíritu. La meta del Espíritu Absoluto, es decir su Autoconocimiento, no podía estar ligada a la materia; más bien aparecer libre de ella. La materia del arte lo inhabilita por definición para participar de ese gran momento, según lo afirmaba Hegel. El arte debía ser sucedido, sustituido por el pensamiento, por la idea. "Si asignamos al arte lugar tan elevado,¹⁴ no hemos de olvidar, sin embargo, que ni por su contenido ni por su forma es la manifestación más alta, la expresión última y absoluta en que la verdad se revela al espíritu." La inspiración hegeliana de dicho movimiento es notoria.

El rechazo a la materia estructurada de una obra de arte que practican los conceptualistas les ha llevado a una neutralidad de los medios expresivos, a una indiferencia respecto de los vehículos de la expresión. Y ello supone una pérdida, un empobrecimiento de las posibilidades artísticas. No se trata para ellos de buscar nuevos medios, de explorar las materias a fin de encontrar el material justo que exprese lo más justamente posible. Cualquier creador tradicional lo sabía muy bien: no es posible decir lo mismo con mármol o bronce, con óleos o acuarelas, con cuarteto de vientos u orquesta sinfónica. La materia aparecía como un inseparable cómplice de la vida artística. Los conceptualistas prescinden de la materia artística y recurren a materiales que tienen sólo un carácter documental o testimonial de su proceso intelectual artístico. Ellos han abandonado deliberadamente la fuerza expresiva de la materia. ¿Será una nueva versión del puritanismo en el arte?

La devaluación del "objet d'art" (objeto de arte) preconizada por estos movimientos ha sido propuesta en función de un "tout art" (todo arte). El objeto de arte, manifestaron, es tierra fértil para el fetichismo, el cual se desvanece cuando todo es arte. Puede ser útil, para evaluar esta propuesta, tomar en préstamo un principio expuesto por la psicología gestáltica y confirmado por Piaget. Se trata de que el conocimiento requiere de la diferenciación, es decir, de una relación figura-fondo.

El propósito de extender sin límites la artísticidad (complementario de la identificación entre arte y vida) conduce, a mi entender, a la anulación del arte. Si todo es arte entonces no hay una "figura-arte" que se destaque de un "fondo-no arte". Así funciona, en otro dominio, el camouflage: no hay mejor modo de hacer desaparecer algo (para la percepción) que confundirlo con su fondo; cuando se borran las diferencias y se confunden los contornos desaparece el objeto. Un fenómeno similar es el del mimetismo entre los animales.

14. G. W. Hegel, *Estética*. Ed. El Ateneo. Bs. Aires 1954 trad. H. Giner de los Ríos.

Escribía Alan Watts en 1969: "Después de cerrar las galerías de arte y las salas de conciertos, habrá que lavar los ojos a la gente y aclarar sus oídos, para que se preparen a convivir cotidianamente con el arte durante toda su vida . . ."¹⁵

Por otra parte, si al espíritu de renovación artística le resultaron estrechos los géneros y modalidades artísticas que la historia de la creación ha ido gestando ¿será una buena respuesta la anulación de los tipos de artes? Contra la inmovilidad de los tipos o modelos reaccionó una buena parte del arte contemporáneo. Así, la pintura incorporó elementos ajenos al óleo, la tapicería conquistó el espacio y el volumen, la escultura buscó la temporalidad real, la música trató de incorporar el espacio efectivo (por medio del desplazamiento de la fuente sonora). Estas búsquedas multiplican las posibilidades. Pero una exposición que es un catálogo, un concierto que es silencio, un filme sin imágenes, un ballet sin bailarines que danzan combate la inmovilidad con la anulación.

Las tendencias descritas catalogan al arte tradicional con el concepto de "hardware" en tanto que se identifican usando la noción de "software". Estos conceptos provienen del campo de la computación y la informática. Hardware es usado en el sentido de materia, totalidad cerrada, en tanto que software aparece como programa, conjunto de posibilidades, proceso, información.

En un sentido literal, es cierto que las obras del arte tradicional —musicales, plásticas, teatrales . . .— son concebidas por sus creadores como totalidades cerradas o estructuras dadas. En tanto que el arte actual nos ha ofrecido posibilidades de participación real en el fenómeno artístico. Obras de los músicos Luciano Berio, K. Stockhausen, entre otros, proporcionan elementos musicales que el intérprete combinará o alimentará libremente. Los 'happenings' y otras formas teatrales posibilitan la participación del público, etc.

Pero si nos apartamos del planteo literal deberemos reconocer que la recepción del arte supone siempre —dada la naturaleza del ser humano— la participación personal en el nivel de la interpretación de lo dado. Umberto Eco ha descrito esa situación con el sencillo nombre de "obra abierta"¹⁶. Toda obra de arte es abierta porque su caja de resonancia —los espectadores— es múltiple. Parece fútil insistir en la diversidad de los seres humanos, en su falta de "naturaleza". Desde la perspectiva de Eco, toda obra de arte es "software", aun cuando haya distintos grados de apertura. Las llamadas artes temporales, además, como requieren de una versión o interpretación, están abiertas forzosamente al intérprete (sea pianista, director teatral o coreógrafo).

15. Donald Brook, *El alejamiento del objeto estético*, en *Interpretación y análisis del arte actual*. EUNSA. Pamplona. 1977 trad. L. F. Bausa.

16. Umberto Eco, *Obra abierta*. Ed. Ariel. 1979. trad. R. Berdagué. Barcelona.

Desde este punto de vista resulta simplificadora la afirmación de que el arte tradicional le impone su sentido al espectador y por ello es estático, muerto.

Hay artistas y críticos que desestiman la creación y recepción del arte tradicional sobre la base de lo que considero una confusión de planos. Es cierto que el vedettismo de algunos artistas produce una alteración de lo que tal vez sea el sentido del arte. A ello se suma la masificación del público y las subastas de cuadros, por ejemplo, en la casa Sotheby. Pero es pueril inculpar a las obras de arte o al modo como fueron realizadas del hecho de que algunos artistas se sientan vedettes, de que públicos borregos pasen delante de la Gioconda o el Guernica para poder decir, solamente, que los han visto, de que se venda un Picasso en miles de dólares.

Atendamos, por otro lado, a esa voluntad de integración del espectador en el proceso artístico a fin de que pueda "vivir" el arte desde dentro. Examinemos ese reclamo por un retorno al origen mágico del arte, a su primitivo sentido ritual. Environments, happenings, espacios lúdicos, encuentros psicodélicos, surgieron con ese propósito. Es difícil aceptar una coincidencia entre esos fines y la integración entre arte y vida.

La magia y el ritual presuponen la institución de un tiempo y un espacio diferentes al cotidiano, acciones y actitudes distintas a las del vivir diario, diferencias cualitativas entre los oficiantes y los participantes-receptores. Las acciones, los tiempos y los espacios rituales emergen de la corriente de la vida de la misma manera como lo hacen las acciones, los tiempos y los espacios artísticos. El momento religioso y el momento artístico implican por igual un límite entre dos realidades: la sacra y la profana, la imaginaria y la real.

La historia y la fenomenología de las religiones lo han descrito abundantemente. Es inimaginable la participación del individuo en un ritual sin una predisposición psicológica para lo 'diferente'. Más aún, la participación efectiva produce, habitualmente, un desdibujamiento de la noción del yo, de la individualidad, una enajenación en pro de la comunión. ¿Hay acaso un estado más inadecuado para la vida cotidiana?

Al afirmar que la artísticidad es una cuestión de denominación efectuada por un artista, Marcel Duchamp llevó hasta su extremo una orientación antes implícita en la teoría del arte. En un sentido puede decirse que en arte todo es denominación, declaración, puesto que no hay leyes naturales ni definiciones absolutas que lo rijan. Eso es lo que afirmaba Kant cuando escribía "lo bello es sin concepto". Lo bello no es una cualidad objetiva, señalable como el color, la dimensión, etc. Por lo tanto, la belleza de una obra artística (su artísticidad, entendida como lo estéticamente positivo) depende del reconocimiento del sujeto. Ello vale para el receptor tanto como para el creador. Cuando un pintor, por ejemplo, toma un color y no otro, coloca una pincelada en su lienzo y no otra, configura una forma y no otra, está declarando con hechos la artísticidad de lo que

realiza.

La elección que realiza un artista 'tradicional' produce objetos artísticos; la elección que efectúa un Duchamp declara artísticos objetos ya dados. Salvando las diferencias entre el hacer y lo dado —entre pintar un cuadro y declarar artístico un urinario— Duchamp y el pintor tradicional ejercitan, cada uno a su modo, el derecho individual de proponer qué es arte.

Lo que no siempre se reconoce es que ese carácter de fantasmagoría e irrealidad que se objeta a los productos artísticos tradicionales afecta también a los objetos "declarados" y fenómenos afines. El urinario y el escurrobotellas mencionados pueden entrar al dominio del arte sólo en la medida en que dejan a un lado su realidad habitual, la utilitaria para asumir la irrealidad artística. Ese abandono de la plenitud real posibilita la aparición de lo metafórico. Picasso nos dejó un toro construido con un manubrio y un asiento de bicicleta. Vemos el toro imaginario si —y en la medida en que— podemos desprendernos de la literalidad del manubrio y del asiento.

Toda renovación es reactiva; los cambios que propone el arte describen alguna forma de negación de lo anterior. Sin embargo, hay negaciones que parecen empobrecer el campo artístico cuando conllevan una devaluación de la creación y su obra, de la materia artística y sus cualidades expresivas, de las diferencias entre las formas artísticas, de la individualidad creadora. Creo ver una confirmación de estas impresiones al examinar la actitud que asumió coherentemente el mismo Duchamp: desembocó en el silencio y dejó el arte.