

3
2-aj

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

EL LUGAR DEL ARTE



T E S I S

que presenta

José Miguel González Casanova Almona

para obtener el Título de

LICENCIADO EN ARTES VISUALES

México, D.F. Septiembre, 1990

DIRECCION
ESCUELA NACIONAL DE
ARTES PLÁSTICAS
INSTITUCION No. 600
Xochimilco 23, D. F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

"En el principio era el Verbo"

Evangelio según San Juan.

"El cosmos es un lenguaje de lenguajes"

Octavio Paz.

¿Dónde está el arte?

Para entrar en la *Zona*, nos cuenta Tarkovski en su película *Stalker*; los personajes tendrán que vencer los obstáculos impuestos por una sociedad tecnificada. Tras la caída de un meteorito en la Tierra, el ejército había perdido al comando enviado a investigar: la *Zona* se amuralla y se conserva en secreto. Helicópteros, tanques, militares, impiden el acceso a la *Zona*, de la que se dice que es una infiltración de otros mundos en éste, y que en ella hay un Cuarto en el que quien entra ve concedidos sus deseos. Por las características de la *Zona*, una vez adentro, el escritor y el científico guiados por el "stalker", protagonista que comparte su nombre con la cinta, se enfrentan a la imposibilidad de desplazarse siguiendo la línea recta, por lo que se ven obligados a lanzar un anillo al aire que les sirve de guía en las diferentes direcciones: al seguirlo, después de recorrer un insólito camino, llegan al lugar deseado, encuentran el umbral del Cuarto. Ahí el "stalker" explica las reglas: es suficiente con caminar en su interior recordando el pasado: el Cuarto no cumple un deseo superficial e inmediato, sino el Deseo esencial del ser. Al cruzar el umbral se da una repentina lucha: el físico arma una bomba para destruir la *Zona* al tiempo que el escritor no permite la entrada al "stalker" que suplica no terminar con el profundo misterio al que se aproximan. De pronto los tres hombres se inmovilizan, algo ha germinado en su interior, comprenden. Participan de lo

extraordinario. La cámara se aleja para dejarlos solos en su encuentro con *lo otro*: la película no puede explicarnos su descubrimiento pero da señas: comienza una refrescante lluvia en el interior mientras nosotros, los espectadores, nos distanciamos paulatinamente con la cámara, conscientes de que asistimos al despertar de un enigma que cualquier solución aniquilaría; misterio inexplicable pero no incomprensible; para develarlo, tendremos que comulgar con él, pero antes quizá penetrar a la *Zona* que nos guiña desde el otro lado. En la siguiente escena, la historia termina en el mismo lugar en el que comienza: el punto de reunión de los personajes previo a su aventura. ¿Ha sido todo una ilusión? La presencia de un perro que encontraran en su recorrido sugiere que no.

Creo que si el arte estuviera en algún lugar sería como esta *Zona* extraordinaria, sagrada, misteriosa. Donde su ingreso exige traspasar la frontera impuesta por un mundo represor, que se refleja incluso en el interior de cada hombre, que encierra para dominar, que impide el paso a lo que no comprende. Donde la línea recta ha perdido su sentido razonable; y el camino es señalado por una experiencia personal, propia e intuitiva, como es el arrojar un anillo sin sentido y seguirlo en su vuelo. Donde existe un lugar, al final del camino, en el que se despierta en nosotros nuestro propio misterio, cumpliendo así nuestro deseo más íntimo.

La *Zona* no es la visita de otros mundos en éste sino la presencia de un no-mundo --en ella no existen señales de civilización alguna-- que nos exige incluso renunciar a nuestro mundo, a sus valores que ocultan *lo otro*, para poder compartir el misterio: la develación del lado oscuro del ser.

Lancemos al aire una piedra ¡Sigámosla! ¿Dónde está el arte?

"Mi querido Adso --dijo el maestro--, durante todo el viaje he estado enseñándote a reconocer las huellas por las que el mundo nos habla como por medio de un gran libro. Alain de l'Ille decía que

omnis mundi creatura

quasi liber et pictura

nobis est in speculum

pensando en la inagotable reserva de símbolos por los que Dios, a través de sus criaturas, nos habla de la vida eterna. Pero el universo es aun más locuaz de lo que creía Alain, y no sólo habla de las cosas últimas (en cuyo caso siempre lo hace de un modo oscuro), sino también de las cercanas, y en esto es clarísimo." (1)

¿Dónde está el arte? ¿En la naturaleza? Comencemos por lo más evidente, el arte está presente en la obra de arte. Entonces, nos preguntamos, ¿qué es la obra? El poema es formado por palabras que significan en la estructura a la que pertenecen; de manera más inmediata son signos dentro de la forma del poema pero también, un poco más allá de la obra en la que se nos presentan, lo son como parte de un código: el de la lengua. El cuadro se compone de colores, formas, materia trasmutada, cada una de sus partes es significativa dentro del orden de la propia pintura. Podemos decir, entonces, que la obra es una cosa que se constituye en la disposición de signos que al significar en su orden, que a su vez es signo dentro de un orden paralelo, se expresan y nos comunican algo: es condición del arte ser lenguaje. Sin

(1) Eco, Umberto: *El nombre de la Rosa*. Circulo de Lectores, Bogotá, Colombia, 1984. pp. 25-26.

embargo esto no es suficiente para comprender el lugar del arte porque el universo es también un conjunto de señales, concierto de signos, en el que participamos: el viento nos habla; las nubes, cuando oscurecen, nos anuncian la tempestad; el día y la noche nos expresan el movimiento de los astros. En este sentido puede resultarme igualmente "comunicativa" determinada obra que se presenta a través de su forma como alguna piedra, árbol, o cualquier otra cosa simple. El fenómeno es un mensaje en la experiencia de los hombres; los que hacen la sintaxis de los signos del cosmos, que adquieren sentido en la vivencia de sus sentidos, lo traspasan, lo recrean, hacen que el signo signifique en su propia presencia. A la vez, somos signos del cosmos que nos significa en nuestro cuerpo, en esa materia previa al ser social pero que le pertenece a cada hombre, hombre biológico, bestia humana, en el que existe, como dice Octavio Paz: "Un sistema de signos producido por las células cerebrales y que no es diferente a los otros sistemas de signos de la naturaleza, de las estrellas a las partículas atómicas".⁽²⁾ For eso, los hombres en el lenguaje se encuentran en comunión con el cosmos y, dentro de éste, con los hombres mismos. El lenguaje es la revelación del universo en el aparecer de sus signos: Estructura íntima entre nuestros sentidos, nuestro cuerpo, y el cosmos al que pertenecemos. El cosmos pasa ante nuestros ojos tanto como nuestros ojos pasean por el cosmos porque son la misma cosa. El lenguaje nos revela tanto a los hombres como a la naturaleza. En ella, todo se nos presenta como un "sistema" de signos que se constituye simultáneo en el aparecer de sus señales y la experiencia que tenemos de ellas.

Conocimiento, comunicación, conciencia, razón, inteligencia, imaginación, sensibilidad, son gestos del hombre que nacen en el encuentro,

(2) Paz, Octavio: *Corriente Alterna*. Siglo XXI Editores, México, 1969, p. 68.

violento y creador, con los signos del cosmos. Nada es anterior a estos signos por lo que encontramos en el signo el origen y la permanencia del ser: El que habita en la presencia discontinua y sincrónica de sus señales, en la afortunada coincidencia de sus signos. Tiene razón Gilles Deleuze cuando escribe: "No hay logos, sólo hay jeroglíficos"⁽⁵⁾.

No existe la unidad prefigurada sino la coexistencia de los fragmentos. Cada signo es un fragmento, cada fragmento es un signo que se une a otros creando nuevos signos: el orden de la estructura hace un signo. El Uno resulta de la conciliación de las partes que no altera la división de los fragmentos, que con en sí absolutos; la unión es un efecto de las partes que se intercomunican, de los fragmentos que permanecen cómplices. El uno es un signo, azaroso y mutable porque depende de la alianza de sus partes, que a su vez es un fragmento: Todo signo es tránsito de un macrocosmos a un microcosmos, y a la inversa ("de las estrellas a las partículas atómicas"), de signos simultáneos que lo integran y a los que se integra. No se trata de una relación de causa efecto entre unos fragmentos y otros, sino de una coexistencia sincrónica; los signos no se subordinan unos a otros, por el contrario, se coordinan en el ser, del que el hombre se hace consciente en la vivencia que tiene de ellos. Por ejemplo: el hombre que sale de la ciudad para visitar el campo reconoce las señas del bosque, la masa verde de árboles y cerros se lo indican. Allí, el signo del hombre está determinado por los gestos de la naturaleza, lo significan; el fresco aroma marca al olfato que lo comparte, el plácido verdor que se hace en su mirada, el grito del pájaro encuentra eco en su oído. Este hombre es marcado por los signos que despiertan tanto en lo que él podría llamar su experiencia interior como en una exterior que, en su simultaneidad, se confunden. Por eso no

⁽⁵⁾ Deleuze, Gilles: *Proust y los signos*. Editorial Anagrama, Barcelona, España, 1970. p. 185.

podemos hablar de unidad anterior a la experiencia ni siquiera en el Yo del hombre; el Yo no se pertenece; el individuo es producto del tránsito de una pluralidad de signos: los que tienen el hábito de permanecer aliados en la forma de un ser hacen su unidad, que en realidad es fragmentaria. Regresemos a nuestro ejemplo, si este hombre observa con más detenimiento los detalles del bosque, que en un principio se le había aparecido como una mancha verde más o menos homogénea, descubrirá árboles de variado tipo y en ellos ramas con múltiples texturas, hojas con nervaduras, diversos colores y matices; en fin, se le presentará el bosque como unidad conformada por la presencia de un inconmensurable número de fragmentos, que se manifiestan tan autosuficientes y plenos como el bosque mismo. Así la unidad de este bosque se verá cuestionada tanto por la expresión de sus señales, absolutas pero abiertas y fragmentarias, como por las de este hombre que al penetrar en su floresta lo ha hecho diferente, al participar como un signo más entre sus signos, y por el acontecer de signos externos, como puede ser el sol que lo ilumina, en lo que se intuye que es fracción simultánea dentro de otras. Si a esto añadimos que en nuestro personaje permanecen las huellas de su memoria y la acción de su imaginación, señas materiales que se manifiestan en la maquinaria de su sistema nervioso, así como la sensibilidad y percepción de su cuerpo dispuesto al encuentro, podemos comprender que este hombre vivencie la realidad como experiencia en la unidad del acontecer sincrónico de los signos en un instante. Dicho en otras palabras, si mi ser no toma conciencia de sí más que en los signos presentes, ¿cómo no ver que es precisamente el manifestarse de éstos el único terreno donde se experimenta la realidad? Sólo en el hecho de los signos, en completa igualdad con el instante presente, se conquista la unidad, se llega a intuir al Uno. Todo esto nada más tiene un sentido para el hombre: Reconciliación.

La unidad del signo se da en el encuentro creador, en el momento feliz, de unos signos y otros como el instante alumbrado del ser; así el signo sale a nuestro paso y nos obliga, al integrarnos como fragmento de su orden, a intuirlo como algo pleno y autosuficiente en su espontaneidad: Allí el logos se configura como signo no prefigurado, como razón no totalizadora.

Cualquier cosa contiene dentro de sí, en su significación, es decir en su lectura, la posibilidad de ser trascendida al ser señal develadora del universo. Es a la vez estructura del cosmos y estructura en sí misma, pero es la expresión de los signos de la cosa que al imponernos su forma señala el camino entre lo uno y lo múltiple. En este ser de la cosa, a la vez ella y partícipe de todas las demás, es que adquiere el carácter denotante que la hace signo de un lenguaje, sin embargo significa en la medida en que es ella misma. Lo más particular es lo más universal. El lenguaje es el Uno, parafraseando a Heráclito: El lenguaje nace de todas las cosas y todas las cosas nacen del lenguaje.

El signo existe en su unidad como experiencia individual y particular. Esta es la única vía de acceso a lo universal porque su unidad es en sí abierta. De esta manera es que de una cosa cualquiera trasciende una significación que opera dentro del orden del cosmos. Como observa Gaston Bachelard:

"Cada objeto contemplado, cada gran nombre murmurado, son el punto de partida de un ensueño y de un verso, son un movimiento lingüístico creador. Cuántas veces al borde de un pozo, sobre la vetusta piedra cubierta de helechos y acederas silvestres, he murmurado el nombre de las aguas remotas, el nombre del mundo sepultado... Cuántas veces el universo, súbitamente, me ha contestado... ¡Objetos míos, cómo me hablasteis!" (4)

(4) Bachelard, Gaston: *El aire y los sueños*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica. México, 1986. 1a. Edición. 1958. p. 14.

De las cosas mismas surge un movimiento lingüístico creador de significados. ¡Nos hablan! Pero para hablar requieren sobrepasarse a sí mismas, al girar sobre su propio centro, y elevarse hasta significar dentro del lenguaje cósmico. A la trascendencia de las cosas podríamos llamarla imaginación de la materia. Con esto no quiero decir que la imaginación no sea energía humana, sino que es más que humana. La imaginación se da en el encuentro de los hombres con los signos materiales del lenguaje de lenguajes que es el cosmos; resulta del libre fluir entre los jeroglíficos, es su reordenación y por lo tanto la creación de nuevos signos, en los que unifica los fragmentos sin totalizarlos. Me pregunto hasta qué punto la imaginación es exclusivamente humana: el hombre es el gran intérprete del universo, pero lo puede ser gracias a que la materia está dispuesta a ser develada. Si la lectura es abierta, se debe a que su origen, la materia prima, también lo es. Si la imaginación nos rebasa es porque la materia, sustancia del cosmos, aunque la compartimos, va más allá de nosotros mismos. La imaginación es energía positiva que conserva el enigma de la materia y lo pone en movimiento.

En el principio está la materia. Materia prima que habla, sustancia que se expresa en su permanente movimiento: Metamorfosis, traducción, creación, transmutación, son operaciones simultáneas provocadas por la energía que se produce en el encuentro violento de signos materiales que crean nuevas señales. La materia tiene la capacidad de reconstruirse, de imaginarse, de traducirse en un nuevo ser. Así es como el agua, siendo en todo momento la "misma", produce nuevas imágenes en su manifestarse diferente como aguas tranquilas, turbulentas, violentas, durmientes, claras, dulces, saladas, profundas... Los signos materiales nunca son inmóviles, incluso cuando una cosa permanece como unidad es porque sus fragmentos persisten *dinámicamente* unidos. La unión y la estabilidad, así como la diferencia, son una dinámica de

conservación. El cosmos puede ser un lenguaje porque sus signos tienen en su propia materialidad la energía, es decir la movilidad, para unirse y desprenderse unos de otros, para expandirse y profundizar, para traducir y crear, en fin, para construir frases que nos hablan y se comunican con el *otro*en nosotros, con el misterio de nuestra propia materialidad, nuestro cuerpo. El lenguaje del cosmos se articula entre la expansión y la intimidad.

La realidad es mucho más sorprendente, misteriosa, incomprendible, de lo que generalmente se nos quiere hacer creer; no me explico por qué se ha pretendido encontrar en la materia el ser de lo sólido, inmóvil, estable, en tanto que en la idea lo móvil y etéreo. Por el contrario, sólo la idea puede petrificarse y ser medida, esto es cuando se hace dogma. Sobre ésto, Marcel Proust escribe en su novela *En busca del tiempo perdido*: "Esa inmovilidad de las cosas que nos rodean acaso es una cualidad que nosotros la imponemos con nuestra certidumbre de que ellas son esas cosas, y nada más que esas cosas, con la inmovilidad que toma nuestro pensamiento frente a ellas."⁽⁵⁾ Mientras la materia se nos escapa, lo que en ella permanece se nos oculta en su movilidad, es un secreto dentro de sí mismo: Podemos escuchar el misterio pero no atraparlo. Quizá el error consiste en que no tiene sentido establecer una distinción entre idea y materia; la idea siempre encuentra su origen y recinto en algún signo material: La idea es una provocación de la materia, es su gesto. A los hombres se nos ha querido robar nuestra alma y controlar nuestro cuerpo, se ha tratado por todos los medios de desprender lo uno de lo otro. Sin embargo esto es imposible, no se puede separar intuición de razón, ni mente de cuerpo. El cuerpo en toda su extensión es un cuerpo inteligente: Nuestra piel piensa a la vez que nuestras neuronas; nuestra mente puede imaginar en tanto que

(5) Proust, Marcel: *En busca del tiempo perdido*. I. *Por el camino de Swann*., México, Alianza Editorial, 1989, p. 15.

nuestras manos, en un trabajo no enajenado, son capaces de producir imágenes, crear objetos; nuestros ojos y nuestro cerebro contemplan simultáneos. El cuerpo es íntegro, coexistencia en unidad de todas sus partes; en él no hay dominio ni jerarquía alguna por las otras. La idea reposa en la materia como la mente en el cuerpo: No tiene caso distinguir las, ambas se contienen en lo mismo sin contradicción.

Por el lenguaje el hombre traduce, transmuta, crea una realidad paralela. La acción se recrea en el verbo, la cosa se recrea en su nombre. La significación del lenguaje radica en lo cósmico de sus signos. El ser cosa no se explica ni en lo que tiene de útil ni en la materia que la conforma, sino en la estructura que da sentido a la materia, en lo que tiene de materia conformada. El lenguaje es el orden que da sentido a la materia, es la forma en la que los signos establecen su complicidad. Cada cosa es una palabra del cosmos que integra fragmentos de ideas-materia en una alianza significativa dentro del misterio del orden universal.

El cosmos, el lenguaje, es el continente de todas las cosas, palabras, pero su orden no uniforma lo heterogéneo ni generaliza lo particular, porque es por sí mismo lo heterogéneo y lo particular: Es estructura en el desorden.

"Cada cabeza es un mundo", dice el refrán popular. Cada individuo, al asumir su particularidad, forma su propio cosmos; sólo así es que puede comunicarse con otros individuos y con el universo. Ajustar lo particular a un orden totalizador, en el que se niega la expresión del fragmento libre y autónomo, y mediatizarlo en el sentido común de la sociedad, sentido único y absoluto, elimina la comunicación al enajenarla, al encerrarla en su sentido. Mientras la imaginación de la materia nos hace fluir en la estructura del cosmos, le prende fuego a la materia, el hombre histórico sustituye al universo por su mundo social y suplanta a la imaginación de la materia por la técnica.

que pretende ser el mecanismo que explica y modifica las cosas; supone que todas las cosas, lejos de ser en sí mismas, son en la sociedad y al hacerlo las desfoga. ¡las congela!

Cosmos y sociedad, naturaleza y hombre, lo otro y lo mismo, tierra y mundo. Sigamos a Heidegger con la diferencia entre la tierra y el mundo. Es la primera madre naturaleza y el segundo ser histórico consciente de su existencia y de su posición en medio de otros seres existentes. El mundo lucha con la tierra; la técnica trata de explicarla dominándola al abrir sus misterios, y así conformarla dentro del mundo. La tierra al cerrarse sobre sí misma devora al mundo --"polvo eres y a ser polvo tornarás", dice en el *Génesis*--. La tierra es la tempestad, es el huracán, el terremoto, que hace del mundo tierra. La tierra es el origen y el destino sobre la que el mundo se erige. La técnica nunca podrá explicar a la tierra abriéndola, explicando su misterio, porque la tierra *es* en el misterio, *escuando* no es mundo.

"Las palabras son puro polvo para las acciones", escribe Henry Miller.⁽⁶⁾ ¿Pero entonces las palabras no pueden ser acciones? ¿La palabra de los hombres pertenece al mundo o a la tierra? Cuando son en sí mismas se erigen como una realidad más; ahí son una acción tan presente y autosuficiente como cualquier otra cosa. En lo que tienen de particular explican al cosmos significando como una cosa más que se integra en su orden; sin embargo, en lo que tienen de general, al formar parte de un contrato social dejan de ser signo para ser símbolo. Difícilmente la palabra-símbolo puede motivar el movimiento de la imaginación porque al pretender decir, al afirmar un solo sentido, se niega la posibilidad de ser una acción por sí misma, la presencia de la palabra como signo abierto en el orden del cosmos se desvanece en el sentido limitado de

(6) Miller, Henry: *Reflexiones sobre la muerte de Mishima*. Universidad Autónoma del Estado de México, México, 1981, p. 35.

explicación que le ha atribuido la sociedad. Esto puede recordar lo que Platón afirma en *La República*: "... hay cosas que invitan a la reflexión y otras no; y así, consideraba en el primer caso a las que producen al mismo tiempo sensaciones opuestas, y en el segundo a las que, por ofrecer una sola sensación, no despiertan para nada a la inteligencia" (7).

Comprendemos entonces que mientras los signos de la tierra se conservan abiertos a la multiplicidad de sentidos, que habitan en cada uno de los fragmentos que los conforman, los símbolos del mundo son signos cerrados en su unicidad, la que niega la expresión de los fragmentos al imponerles una unidad previa que los totaliza, que los enajena a un sentido único establecido en la sociedad; la que se ha autodesignado como Logos, unidad suprema y primera, imperio absoluto, en el que se ocultan todas las cosas porque al ser dominadas por este Uno ya no se pertenecen. Regresemos con Platón que dice más adelante: "--Supón que la unidad es contemplada de manera suficiente y en sí misma por uno cualquiera de los sentidos. Seguro que con esa contemplación no podríamos alcanzar su esencia (...) Ahora bien: si se ve al mismo tiempo algo que es opuesto a ella, de manera que haya motivos para afirmar lo contrario, entonces habrá necesidad de un juez y será necesario también que el alma despeje sus dudas, haga que trabaje la inteligencia y se pregunte qué es la unidad en sí. Se evidencia con ello que el conocimiento de la unidad es una de las cosas que conducen y vuelven al alma hacia la contemplación del ser.

(7) Platón: *La República, o de la justicia VIII. Obras Completas*. Ed. Aguilar, España, 1974. p. 784.

"--Otro tanto ocurre, igualmente --objetó--, con la visión de la unidad. Porque la misma cosa es vista por nosotros como una y como multitud infinita" (8).

La experiencia de la unidad es pues la vía de conciencia. Pero esta no puede ser algo que de antemano imponga su sentido, como pretenden los mecanismos del imperio social, sino, como explicamos al principio de este texto, es construcción de unidad por el encuentro de los signos; sólo así la unidad se manifiesta como fuerza develadora del ser.

Retomemos la cuestión de las palabras. Estas pueden ser cerradas en el mundo, cuando están al servicio de una sociedad que en su uso les impone un sentido, o abrirnos un mundo, cuando son poéticas. Por ejemplo, en el primer caso corresponde recurrir a un diccionario, busquemos la palabra *reloj*:

"Reloj. Instrumento, máquina o aparato que sirve para medir el tiempo. El más común consiste en una máquina dotada de movimiento uniforme, divide el día en horas, minutos y segundos, y señala la hora actual..."

En el segundo caso tomaremos la palabra de un poeta, Baudelaire escribe:

"¡Oh, reloj! Dios siniestro, pavoroso, impasible,
cuyo dedo amenaza y nos dice: --¡Recuerda!--..." (9)

¡La misma palabra, las mismas letras, y tan diferente mensaje! La virtud del poeta radica en que nos ha despertado el tiempo, nos ha hecho presente el enigma de nuestro destino y con ello lo transitorio de nuestra vida; de la que cada uno descubrirá como propia porque está en los mismos versos el poder leerse el tiempo y la fatalidad como experiencia íntima de cada quien, porque los signos no imponen una sola lectura sino, por el contrario, reposan

(8) *ibid.*

(9) Baudelaire, Charles: *Las flores del mal*. Ed. Planeta. España, 1984, p. 115

dispuestos al encuentro con nuestra interioridad con la que participan en comunión. Resulta fácil comprender cómo la palabra común, que explica y se explica únicamente dentro del código establecido por la sociedad antes de su uso, al explicar se acerca a la técnica y difiere de la palabra que sugiere, lenguaje de la imaginación y la conciencia, que es la palabra poética, abierta a múltiples significados; la primera, al incluirse dentro de un código que se ha hecho transformando sus procesos de ciframiento y desciframiento en función de las necesidades sociales, representa la realidad sujeta a un modelo histórico de expresión, que al imponer su sentido la limita, mientras que la segunda, al no participar en un orden preestablecido sino en uno que se hace simultáneo a la experiencia con la obra, es representación de sí misma que se añade a la realidad y la enriquece. Esto es aún más claro en la imagen; por ejemplo, dentro de los códigos de lectura establecidos en nuestro mundo contemporáneo, el signo rojo funciona como símbolo de la ideología socialista, a diferencia del rojo que juega en el cuadro "El estudio rojo" de Matisse, que significa dentro del código que establece la propia pintura: su mensaje depende únicamente de la forma de la obra. Los signos son, en principio, extrínsecos a aquello de lo que son señales, sin embargo hay diversos modos de ser; en la estructura de la obra, signo (medio), código, y mensaje, se confunden entrelazadas, aquí no parece verse cómo podrían distinguirse. ¿Qué mensaje conlleva el cuadro de Matisse si no es el propio cuadro? ¿Cómo distinguir los signos de una obra cuando simultáneamente éstos constituyen el mensaje y el orden desde el cual habrán de ser descifrados? Aunque las obras pueden ser integradas dentro de códigos sociales, en los que significan parcialmente, como son, entre otros, los que se establecen por una lectura desde la economía, la historia, la política (incluso la cultural), o el mercado, éstas no requieren de los mecanismos del mundo histórico para ser significativas porque lo son por ellas mismas en la

experiencia directa de cada quien. En ésto las obras se asemejan más a los signos del cosmos —son señales-acontecimiento particulares y no regularizadas dentro de un sistema convencional previo a su acontecer— que a las señales-símbolo que ejercen una función (o varias) dentro de un sistema. El lenguaje común, al tener significado integrado al mundo, refleja inconscientemente a la sociedad en la que se encuentra disperso, y así nos aleja del misterio de la tierra. El lenguaje poético, por el contrario, nos acerca al manifestarse como un acontecimiento paralelo a los signos del cosmos. El arte está en los límites del conocimiento, es el momento en el que los hombres se preguntan por el sentido de las señales del cosmos y cuestionan el alcance de la palabra que crea la ilusión de lo conocido, que habita en el mundo cerrado de las ideas que no participan conforme a los hechos.

El lenguaje común, palabras cotidianas de la sociedad, es lenguaje contable: lenguaje de la identidad; esto es igual a lo otro. En el arte el lenguaje es transfiguración y coexistencia. El lenguaje común es ilusión de dominio: Esto es igual a su nombre y el nombre me pertenece, al dominarlo supongo el dominio de las cosas que nombro. Dominio basado en lo homogéneo, la negación de lo particular y del misterio de la tierra, de lo otro; si el enigma se "resuelve", se inmoviliza; así, estático, adquiere un lugar dentro del orden del mundo, es dominado: ¡Petrificar para medir! parece ser la consigna de una sociedad que ha decidido pagar el más alto costo por la ilusión de dominio: La muerte en vida de sus hombres que marchan, sin conciencia, como uno solo. Seguramente a eso se refería el poeta Federico Hölderlin cuando escribía que el lenguaje es el más peligroso de los bienes que se le han dado al hombre. Pero no por el riesgo deja de prestarnos un servicio liberador en la poesía. El lenguaje artístico conoce los límites del nombre porque en él coexisten el lenguaje de la naturaleza y el de los hombres, en él se develan los signos de la tierra en

complicidad con los del mundo que se manifiestan completos en su fragmentación, en su unidad abierta, en su ser heterogéneo. Como escribe Umberto Eco en su *Obra Abierta*: "Pintura que tiene la libertad de la naturaleza, pero de una naturaleza en cuyos signos podemos reconocer la mano del creador, una naturaleza pictórica que como la naturaleza del metafísico medieval, habla continuamente del acto original. Y por consiguiente comunicación humana, paso de una *intención* a una *recepción*; y si bien la recepción es abierta --pero porque era abierta la intención, intención no de comunicar un *unicum*, sino una pluralidad de conclusiones-- ésta es fin de una relación comunicativa que, como todo acto de información, se rige por la disposición, por la organización de una cierta forma" (10).

La sociedad le impone a la palabra el ser cosa útil en el mundo y con ello elimina su posibilidad denotante del lenguaje del cosmos, porque la palabra no puede ser a la vez un útil social y cumplir una función poética. El cosmos contiene y comunica a las cosas de la tierra y a las del mundo; pero mientras la cosa simple oculta sus notas en la tierra, la cosa útil las oculta en la sociedad, en su función y explicación técnica: El vidrio, en la sociedad, se conforma en vaso útil para servir líquidos; en la tierra se oculta entre minerales. El lenguaje hace de la tierra y mundo simultáneos en el cosmos cuando devela al vidrio, cuando muestra lo cristalino, cuando se torna el vidrio en hielo, cuando se exhibe en su fragilidad y transparencia... cuando es poético. Cuando, por el contrario, el lenguaje se aleja de la creación para acercarse a la convención, muere. En la norma, en la cosa hecha en el mundo, sólo puede expresar el vacío infinito de lo indecible; es un *decir* enajenado a la regla social, que no expresa nada más allá de la regla misma, que niega tanto a las cosas como a los individuos en sí

(10) Eco, Umberto: *Obra abierta*. Ed. Seix-Barral, Barcelona, España, 1965. p. 156.

mismos. Por esto el lenguaje, que cumple su papel más esencial, es íntimo, es la conciencia particular del universo.

El cosmos existe para nosotros en cuanto integra en su orden a la tierra y el mundo. Integración que sólo se puede descubrir en el origen del mundo, en el instante primero en el que el mundo se asienta directamente sobre la tierra y la despierta. El lenguaje humano se da en un continuo reinventarse, en un permanente volver a empezar en la tierra la construcción de un nuevo mundo particular y concreto, al instaurar un cosmos: El arte está en este origen: Es el principio del lenguaje.

En cuanto creación, la palabra no dice: Sugiere. Insinúa el génesis de un mundo. El lenguaje es como un oráculo, recordemos lo que dice Heráclito: "El maestro cuyo oráculo está en Delfos no dice ni oculta nada, sino que solamente significa" (11). Por eso el arte no es obvio y sus signos brotan sesgados, tan sólo emite señales.

El lenguaje es integración de una pluralidad de mundos concretos. Es un contenido de ideas-materia que hacen inteligible lo singular y lo concreto. Sin embargo no explica un misterio sino que lo hace presente en el mundo.

El arte, o quizá deberíamos decir lo artístico, es el principio creador de todo lenguaje. Encarna la lucha de la tierra y el mundo y así los integra, da así lugar al origen de un mundo. El mundo histórico se funda en el lenguaje y en su desarrollo social olvida sus orígenes: El arte, que no proviene de la sociedad, sino a la inversa, porque está en su base, cuando ésta todavía no se declara como algo hecho y se afirma como cosa haciéndose. Este origen permanece como tal sin conformarse dentro del mundo, se mantiene en la sociedad como cosa abierta que nos ofrece la creación de nuevos mundos.

(11) Heráclito: *Fragmentos* (en *Heráclito: Textos y problemática de su interpretación*, de Rodolfo Mondolfo), Siglo XXI Editores, México, 1971, p. 42

Los individuos y las cosas simples son secuestradas del mundo y de la tierra para ser llevadas por el arte hasta la zona de lo extra-ordinario.

El arte inaugura la forma. Es potencia primera.

No perdamos la piedra. Atrás de ella ¡tras ella! ¿Dónde está el arte?

"El concepto ampliado del arte. Muy sencillo... El concepto ampliado del arte no es una teoría, sino una forma de proceder, que dice que el ojo interior es mucho más decisivo que las imágenes externas que surgen luego. Mucho mejor para el requisito de buenos cuadros externos, que luego pueden ser colgados en los museos, es que la imagen interior, esto es, la forma mental, la forma de pensamiento, de la imaginación, del sentir, posea la calidad que es preciso obtener de un cuadro como es debido. Así pues, yo desplazo el cuadro a su punto de origen. Yo vuelvo a la frase: En el principio era el Verbo. El verbo, la palabra, es una figura. Esto es el principio evolutivo sin más. Este principio evolutivo puede brotar del hombre, puede irrumpir del hombre, porque la antigua evolución está concluida hoy día. Esta es la razón de la crisis. Todo cuanto de nuevo se consume en la Tierra, tiene que consumarse a través del hombre. Pero no podrá consumarse si el manantial está cegado, esto es, si el comienzo es informe. Por eso exijo mejor manera de pensar, del sentir y de la voluntad. Ellos son los verdaderos criterios estéticos. Pero han de ser juzgados ya en el interior del hombre mismo, y ahí se tornan contemplables." Joseph Beuys. (12)

¿Dónde está el arte? ¿En el hombre? Es un acontecimiento que se contempla en el interior de cada individuo en el que participa. Restituye el sentido particular de los hombres al despertarlos del sueño de la razón en el que la sociedad los ha dormido. Recobra el pensar, el sentir y la voluntad, de cada uno, sacrificados en función de una razón social, un sentido común, en la que se pierde lo particular.

(12) Beuys, Joseph: *En torno a la muerte de Joseph Beuys. Necrologías. Ensayos. Discurso*. Internationes Bonn. República Federal de Alemania. I.

"Sociedad. En el sentido general y fundamental: 1) el campo de las relaciones intersubjetivas, o sea de las relaciones humanas de comunicación y, por lo tanto, también: 2) la totalidad de los individuos entre los cuales existen estas relaciones" Diccionario de Filosofía (13).

La sociedad es resultado de la totalidad de relaciones entre los hombres que, para este fin, han creado mecanismos de intercambio. Si bien es un "campo de las relaciones intersubjetivas" no es un lugar neutro en el que los individuos acceden para comunicarse libremente con los demás. Por el contrario, es un espacio que impone la estructura de sus mecanismos de intercambio; es el lugar común en el que cada individuo renuncia a su particularidad para poder "comunicarse" con todo lo que participa en la sociedad. Sin embargo, los hombres, al abandonar su propio ser en sí mismos, pierden en la sociedad la posibilidad de comunicación. La sociedad, al negar lo específico de cada individuo, sólo permite la expresión de las reglas de los mecanismos de intercambio, los que son regidos por una razón totalizadora que reprime lo particular. Por eso, la sociedad más que ser "la totalidad de individuos entre los cuales existen estas relaciones", es la totalidad de las relaciones mismas.

A estos mecanismos de intercambio los llamaremos "lenguaje" común, o cotidiano. Sobre esto nos dice David Cooper:

"Existimos dentro del contexto de un lenguaje que es de nuestra propia invención, pero que nos controla en la medida en que hemos perdido de vista sus orígenes en nuestra práctica cotidiana, y el de nuestros antepasados, que se remonta unos seis mil años en la historia... un mordisco muy pequeño de la manzana del tiempo, pero que es el período que nuestro lenguaje ha necesitado para controlarnos progresivamente.

(13) Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

"Este 'lenguaje', que significa todo lo que hay en común, y que puede comunicarse, respecto a la estructura y el modo de formar nuevas estructuras, incluye todos los lenguajes concretos que hablamos, como el islandés, francés, inglés o japonés. Pero también incluye otros elementos sonoros, las formas de mirarnos, de movernos, de pensar en nuestras acciones..." (14).

For ser un mecanismo de intercambio, el "lenguaje" requiere abstraer todo lo particular en una "esencia", un valor absoluto que pueda compartir con todo lo que forma parte del mundo desde el cual todas las cosas sean intercambiadas. Por ejemplo, el nombre de una cosa, en cualquier lenguaje concreto, no es sólo de ella, sino que es de un género de cosas similares; similitud que no es propiedad de la cosa misma; es, más bien, la imposición de un criterio externo. El dinero es otra manifestación del "lenguaje" social, el que expresa al trabajo en abstracto, cantidad de horas de trabajo, abstracción que al cuantificar niega la calidad, el esfuerzo, el placer, en fin lo específico del trabajo.

Este valor absoluto no procede de las cosas mismas sino que se les añade, ajeno a las cualidades particulares de la cosa específica; es decir, es algo que se agrega a las existencias específicas para conformarlas dentro del orden de la sociedad, adhiriéndoles un sentido determinado, útil, en función de los mecanismos de intercambio. Estos, al ser sociales, son históricos; son resultado de su desarrollo a lo largo de la historia de la civilización occidental que ha establecido las relaciones entre los hombres bajo la lógica represiva de una razón totalizadora. Civilización que ha construido sus sociedades en función del intercambio y que, por lo tanto, ha conformado tanto a los individuos como a las cosas dentro de los usos de un valor de cambio, cuantificable, que los

(14) Cooper, David: *El lenguaje de la locura*. Ed. Seix-Barral, España, 1979, p. 18.

enajena, les niega la posibilidad de tener cualidades propias, de ser en sí mismos. Lo que en un principio quiso ser el medio de comunicación entre los hombres, nos ha hecho a nosotros el medio en el que se expresa, al mediatizarnos nos ha transformado en sus útiles.

La sociedad nos enajena a un discurso totalizador, basado en el intercambio, haciéndonos, tanto a individuos como a cosas, sus útiles. Del útil, Heidegger dice:

"El ente que está subordinado a esta utilidad es siempre el producto de una confección. El producto es confeccionado como un útil para algo. Por consecuencia, la materia y la forma, como determinaciones del ente, están naturalizadas en la esencia del útil. Este nombre designa únicamente lo producido para el uso y el consumo. Materia y forma no son en ningún caso determinaciones originales de la cosidad de la mera cosa.

"El útil, por ejemplo el zapato, yace como acabado, también en sí como la mera cosa, pero no tiene lo espontáneo del bloque de granito" (15).

En la sociedad todo se confecciona como su útil. Las cosas dichas se adhieren a las existencias simples conformándolas en el uso del valor de cambio, por lo que materia y forma se deforman en el sentido que se les impone. El que oculta el fundamento de las cosas en sí mismas. La cosa espontánea, como por ejemplo el bloque de granito, pierde su espontaneidad al integrarse a los mecanismos de intercambio.

Abramos un paréntesis. (A lo largo de este texto, hemos distinguido dos manifestaciones diferentes de lenguaje en las que habitamos y que resultan contradictorias entre sí. La primera es el lenguaje de lenguajes en el que se expresa el cosmos; la segunda el "lenguaje" social. Ambas se nos presentan

(15) Heidegger, Martin: *Arte y poesía*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1973. 1a. Edición, 1958, p. 53.

como absolutas, pero difieren en que el cosmos se conforma simultáneo a la expresión de sus signos, por lo que se manifiesta como el lugar en el que participan en verdad todas las existencias singulares, mientras que la sociedad las enajena a una totalidad previa, al Uno social al que sirven, y al hacerlo las deforma, las niega. Los signos del cosmos se ocultan en la tierra en su constante cerrarse sobre sí misma; los del mundo pierden su sentido de apertura al concederle por cerrarse dentro del orden social, que les impone una función útil en las relaciones de intercambio, que los hace ser manifestación del Logos histórico. La sociedad mediatiza lo que toca, lo hace el medio en el que se expresa como un fin en sí misma al subordinarlo a su propio orden. Es como el rey Midas, todo lo transforma en oro. Al hacerlo las cosas se hacen cuantificables, valen su peso en oro, y por lo tanto pueden ser intercambiadas; responden dentro de una misma lógica. Pero al renunciar a su propia existencia, a su materialidad particular, lo que se expresa ya no son las cosas mismas, sino el valor del oro. Por el contrario, el orden del cosmos fluye en sus signos sin violentarlos porque son el origen y finalidad de su expresión. Su estructura participa reposada en la forma de las cosas mismas; no las enajena a otra, se define por cada una que lo conforma. Cerramos el paréntesis).

Heidegger nos explica que "el útil muestra un parentesco con la obra de arte, en tanto que es creado por la mano del hombre. A pesar de esto, la obra de arte se parece más, por su presencia auto-suficiente, a la mera cosa espontánea que no tiende a nada. Sin embargo, no contamos a la obra entre las meras cosas. En general, las cosas de uso que están a nuestro alrededor, son para nosotros las más próximas y auténticas. Así, el útil es mitad cosa porque es determinado por la cosidad y, sin embargo, más; al mismo tiempo mitad obra de arte y, sin embargo, menos, porque no tiene la auto-suficiencia de la obra de

arte. El útil tiene una peculiar posición intermedia entre la cosa y la obra, siempre que se permita esta seriación matemática" (16).

El arte se sitúa entonces entre el útil social y la mera cosa de la tierra. Obtiene ahí el distanciamiento suficiente para evidenciarnos lo enajenado del "lenguaje" cotidiano y develarnos el misterio de los silenciosos signos del cosmos.

Al no ser el arte un útil su función es no-función social, porque se consume en el ámbito de lo particular. Sus mecanismos son, para la sociedad, anti-mecanismos que se enfrentan a los mecanismos de intercambio que la conforman. Adorno dice: "La función del arte en un mundo plenamente funcional es su falta de funcionalidad... Si el arte se instrumentaliza queda saboteado su ataque contra la instrumentalización; sólo cuando el arte respeta su propia inmanencia puede convencer a la razón práctica de su irracionalidad" (17).

El arte se erige impertinente frente a la sociedad que pretende integrarlo al enajenarlo a valores absolutos que lo explican, lo definen, le dan un sentido funcional. Ahí el arte se mantiene en la sugerencia, en lo indefinido, en el sin-sentido; ante un mundo que todo lo cierra para sí el arte se sitúa en lo otro, en lo abierto.

Para acercarnos al acontecimiento artístico en sí mismo, tenemos que distinguir a esas cosas dichas que conforman al arte dentro de la sociedad al agregarse a las obras; para enfrentarnos al arte directamente renunciemos a los valores establecidos por la razón práctica que lo ocultan, e incluso lo niegan, al imponerle un lugar en el mundo histórico.

(16) *Ibid.*, p. 9.

(17) Adorno, Theodor W.: *Teoría estética*. Taurus ediciones. Madrid, España. 1980. p. 415.

La historia de la civilización occidental se ha caracterizado por una voluntad de dominio de lo otro, de todo lo que no sea lo mismo, ha hecho el centro del cosmos al Hombre; "El Hombre es la medida de todas las cosas", incluso de los hombres mismos; El Hombre es el dios hecho a imagen y semejanza de los hombres; El Hombre es la negación de los hombres, de los individuos, porque es su igualdad homogénea. "Todos los hombres son iguales". La historia de Occidente se ha construido sobre la base del dominio de El Hombre, El, por sobre todas las cosas, El, que "trata a su prójimo --lo otro-- como a sí mismo". Es el imperio de La Verdad absoluta; es el valor que iguala todo; es la negación de todo lo que no es para sí, de todo lo particular; es la medida que hace posible el dominio y el intercambio.

En el arte, Economía, Estética (Belleza), en fin... Historia, son la Verdad antropomórfica que se impone como Logos.

Es fácil reconocer cómo en la sociedad se le agrega al arte un valor de intercambio a través del dinero. Ahí resulta obvia la contradicción entre lo razonablemente medido y lo que es inconmensurable. Marx comprendió la diferencia entre valor de cambio, que se expresa en el dinero, y el valor de uso; el primero es cuantitativo, lo rige la medida, el segundo es cualitativo, se manifiesta por sus cualidades. Cuando el arte se reduce a un valor monetario se evidencia la contradicción entre estos dos valores. El valor de cambio, que es en esencia la medida de horas de trabajo, no expresa la calidad del trabajo artístico, de la misma forma que el precio de una obra nada tiene que ver con el goce de su específico consumo.

Otro tipo de valoración social del arte es la que se hace a partir de su proximidad a un canon de belleza. Dicho en otras palabras, a las obras se les impone una función en el mundo que es la de ser bellas. ¿Qué es lo bello?

En cuanto a la experiencia íntima, bello podría ser el reconciliarse con los signos del cosmos. Así, lo bello nace del caos, es el alumbramiento del orden que surge de entre el desorden, pero que no lo niega. Desde este punto de vista, lo bello es resultado de una experiencia personal y particular específica, que seguramente es diferente de un individuo a otro como de una obra a otra. Innegable que la belleza, así entendida, es una propiedad del arte; sin embargo, ésta nunca podría instituirse como un valor social por su singularidad.

Por otro lado, desde el mundo, lo bello es un reflejo narcicista de El Hombre en las cosas. Por eso la belleza es histórica, es algo diferente en cada época y en cada cultura; es la manifestación del sueño colectivo, la búsqueda del absoluto, en donde se comprende incluso lo sensible, por lo que se ha situado en lo que es considerado inmutable: de una u otra manera siempre en El Hombre, y en la Historia en la que se encuentra su razón. Lo bello como esencia universal sólo puede ser el lugar de la utopía inalcanzable o, por otro lado, norma social de determinada cultura. La belleza, a la que el arte es indiferente, es entonces un modelo construido en el mundo que, al ser instrumentalizado como razón totalizadora, impone su unidad; es la reproducción de una representación llevada a la práctica social como el modelo único que limita la expresión de los sentidos particulares en las experiencias de lo sensible; es, pues, el dominio que ejerce el mundo histórico en nuestra sensibilidad.

El arte no es bello, es sublime intimidad. La valoración de una obra de acuerdo a la belleza es en función de su capacidad para reproducir el modelo de pensamiento social que conlleva el ser "bello". Pero, parafraseando a Paul Klee, el arte no reproduce ni lo visible, ni lo pensable, ni lo sensible, sino que hace visible, pensable, sensible; no se ajusta a imitar un orden, lo crea.

La idea de belleza está hermanada con la de Historia. En ella, lo bello se organiza como supuesto progreso de la sensibilidad humana: De las cuevas de

Altamira a la Transvanguardia, todas las obras en la Historia, se homogenean, al servicio del desarrollo de un modelo que se desenvuelve a la par de El Hombre en el camino de la civilización que se dirige a lo perfecto; la conquista de la *barbarie*, el dominio de lo *otro*, en el imperio de lo plano, de la Razón absoluta.

La Historia es el hábito social del tiempo, la convención que lo totaliza en un absoluto continuo-sucesivo, formado sobre la base de la dictadura del tiempo horizontal, del tiempo cuantitativo; es el Tic, Tac, de un reloj; período sin hechos; tiempo sin tiempo; ¡medida de tiempo!: ¿Por qué un minuto tiene sesenta segundos y no cincuenta, o veintiséis, o uno? El tiempo continuo, medible, es un tiempo vacío; el acontecer del tiempo sólo se da en tiempo presente. El tiempo no es el tránsito continuo de pasado-presente-futuro; por el contrario, es la vivencia del instante discontinuo e incommensurable. El tiempo total es la suma de todos los instantes intermitentes, pero simultáneos, del cosmos. En el instante, tiempo vertical, coexisten el tiempo pasado, como recuerdo en el presente, y el tiempo futuro, como probabilidad actual del porvenir. Por eso el arte siempre *es* en presente; las obras del pasado no le pertenecen; están aquí y ahora. Prueba de ello es que a nadie se le ocurriría objetar lo artístico de "La Victoria de Samotracia" por la pérdida de brazos y cabeza. La historia del arte sólo puede ser no-histórica: Simultaneidad discontinua de los hechos artísticos. La historia del arte son las obras mismas que se nos presentan desprendidas del tiempo histórico en el que fueron creadas; simultaneidad en tiempo presente, y nunca como sucesión, ni mucho menos, progresión. La idea de progreso, un cada vez mejor, es de por sí muy cuestionable, y en el arte es evidente su absurdo. ¿Será posible pensar que las obras de Rembrandt son menos artísticas que las de Mondrian por el simple hecho de tener un lugar inferior en la historia? ¿Lo único que hizo Joseph Beuys

fue el desarrollo lógico de la obra de Durero? ¿Dónde queda la creación? Me pregunto, ¿hacia dónde progresa el arte? El arte de la tradición no es la causa del arte actual sino a la inversa. El arte del pasado no es del pasado, es resultado de su re-visión presente. Las obras de la tradición pasan por la revista creativa que las hace arte y no meros monumentos culturales-históricos. Sólo el arte que se ha perdido permanece en el pasado, en el instante olvidado, pero éste ya no es arte, porque ha dejado de existir; si sabemos de él es por algún testimonio, por lo que es el testimonio, y no la obra, el que pudiera ser artístico como pudiera no serlo.

Marx, en la *Introducción General de la Crítica de la Economía Política*, escribe: "La dificultad no consiste en entender que el arte griego y la epopeya estén vinculados con ciertas formas del desarrollo social. La dificultad consiste en entender que todavía puedan proporcionarnos satisfacciones estéticas" (16). De esta observación se desprende que lo artístico no depende de los vínculos de la obra con la sociedad. Si ésta fuera tan sólo la visión social que en una época se tiene de la realidad, o únicamente cumpliera con el ideal de belleza establecido socialmente, el desarrollo social y su consecuente cambio de modelo de acercamiento a lo real traería consigo la muerte del arte. El hecho de que obras del pasado permanezcan como tales en el presente nos hace pensar que existe algo en ellas que no se agota en las relaciones sociales construidas a su alrededor.

Sería inútil establecer aquí una esencia del arte más allá del arte mismo; esto sería ir en su contra. Sin embargo, podemos afirmar que todas las obras tienen algo en común, potencia artística que las hace arte: Esto es, su capacidad de traer al mundo el lenguaje del cosmos, instaurándolo como lenguaje de los

(16) Marx, Karl: *Introducción General de la Crítica de la Economía Política*, 16a. edición. México, Ed. Siglo XXI. Cuadernos del Pasado y Presente, 1984.

hombres, haciéndolos partícipes de la verdad del misterio de la tierra. El arte permanece por lo que le es fundamental: La tierra, que se mantiene indiferente a los hombres que tratan vanamente de dominarla, se conserva incluso en el cuerpo de la bestia humana; el origen del mundo permanece porque la obra lo ha construido directamente sobre la estable tierra, compenetrándose con sus enigmas, integrándose a ella, asume su autosuficiencia y su espontaneidad. Hasta aquí, hemos hablado del origen como algo propio de las obras, pero, desde esta perspectiva, cabe aclarar que este es fundamento ontológico, principio del ser, y no origen histórico. Es origen que subsiste integrado en la obra hasta su fin. No es en los inicios histórico-sociales del arte, en la prehistoria, en donde se encuentran los fundamentos del arte, sino en el origen permanente de conciencia, en el origen de un mundo. No es origen de tiempo duradero, sino origen de tiempo pleno, tiempo vertical, por lo que el tiempo en el que las obras se presentan como arte es en el instante poético. La obra nos secuestra de nuestro mundo de relojes y calendarios, el tiempo establecido le es ajeno, para establecer su tiempo como medida primera; liberada del tiempo de la sociedad, liberada del tiempo de las cosas, liberada del tiempo de nuestra vida, la obra coexiste, haciéndonos partícipes del tiempo: El acontecimiento artístico se funde con el instante poético.

La historia se concreta en los individuos que le dan vida, reside en cada uno de nosotros como recuerdo afectivo que es marca en nuestra conciencia, allí acontece como un hecho íntimo; en la obra, de manera similar, se cristalizan una pluralidad de historias: el gesto de un cuerpo, el guiño de una mirada, la seña de un material, la ensoñación de los recuerdos de un hombre. Historias que se depositan en la forma de la materia coexistiendo con ella sin lograr imponerle un sentido; por el contrario, en su pluralidad, requieren de la materia que las conforma, integrándolas a su propio orden. Materia espontánea, que

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

significa en su misterio por la presencia de los signos de un hombre: al recibirlos en su forma, se abre al mundo, pero sin renunciar a ella misma.

En las nuevas obras hay algo que niega y algo que afirma el arte del pasado como arte en el presente. La negación es aparente, porque lo que se niega es que la obra de la tradición sea modelo totalizador de lo que es el arte. Se le niega a la obra del pasado el poder establecerse con un sentido único, encontrado por su integración al mundo; éste es una imposición social que va en contra de su sentido abierto, por lo que, en realidad, lo que se niega es la posibilidad de cerrar al arte en la norma de una sociedad regida por la razón imperialista. El arte del presente no niega al del pasado; por el contrario, le regresa su carácter de potencia primera, que se ha desgastado por las miradas que han querido encontrar en las obras un reflejo subordinado al mundo. Cada nueva obra incluye al arte de la tradición en sus aventuras: al ampliar sus horizontes, al desplazarse a otro no-lugar, al jugar en sus límites. Una nueva obra cuestiona siempre sus fronteras porque así no encuentra en ellas su sentido, al caminar siempre más allá adquiere una doble dirección revitalizadora: ilumina una zona hasta ese momento oculta y simultáneamente, al abrir sus caminos, las obras de la tradición comparten esta aventura que las libera. Porque el arte del presente no tiene un sentido limitado, el arte del pasado, cuando se nos presenta, se manifiesta también abierto. Incluso, cuando las nuevas obras parten de modelos establecidos en la tradición, lo que las hace arte es su distanciamiento del modelo: su capacidad de llevar ese modelo a otro lado, situándolo en un nuevo límite en el que recupera su sentido.

El arte no es un medio de comunicación entre las diversas épocas de la historia, como tampoco es un medio de comunicación entre los hombres: el arte es la comunicación misma. Las obras no son el vehículo que sirve como medio

entre la expresión del artista y su aceptación por parte del espectador; son el fin de una intención y el principio de una recepción. La obra, en cuanto intención, es el vestigio que ha quedado después de la batalla, sin vencedores ni vencidos, que han librado en su encuentro el mundo interior del artista y la tierra, en cuanto recepción, es una nueva contienda que se inicia cuando son copartícipes los signos de la obra y los del lector. La experiencia estética no es tan distinta entre artista y espectador: en el proceso de creación el artista es muchas veces espectador que se sujeta a los dictados de su obra; así como el espectador es a su vez un creador que al interpretar e interpretarse frente a la obra la trasmuta, produce nuevas imágenes. En ambos, el arte es el principio de una forma de pensamiento que no se comunica a través de la obra sino que se hace en la obra misma. El arte es, en suma, una experiencia interior que difiere, en cuanto que siempre es creación personal, en cada uno de nosotros, pero que nos comunica y se universaliza en el momento en que se profundiza en ella como algo particular e íntimo. Como dice Cioran: "La verdad reside en el drama individual. Si realmente sufro, sufro más que un individuo, sobrepaso la esfera de mi yo y me acerco a la esencia de los otros. La única manera de encaminarnos hacia lo universal es ocuparnos únicamente de lo que nos atañe" (19).

El arte es el pacto entre la tierra y los hombres, es la lucha en la que se produce un encantamiento mutuo, complicidad en su encuentro violento y erótico. Ahí la comunicación se da como fusión de sujeto y objeto; arte en sí mismo no quiere decir que obra o individuo se aislen porque *es* en su integración una experiencia interior que no se subordina a ningún tipo de autoridad exterior, el acontecimiento artístico posee su propia autoridad. La experiencia interior es la única posible, los límites con el exterior son los de la inexperiencia.

(19) Cioran, E.M.: *Del inconveniente de haber nacido*. Taurus Ediciones. España. 1981. p. 101.

Nuestra manera de habitar en el cosmos es abriendo nuestros vasos comunicantes, y así perdernos en un torbellino, en una implosión, en que nuestra propia experiencia interior nos cuestiona cualquier pretensión de ser signos cerrados, unidad absoluta; la experiencia interior es un desgarramiento de la individualidad cuando se vive plenamente. Al sumergirnos en ella sujeto y objeto se reúnen como un sólo cuerpo en el que nos perdemos como sujeto-objeto de conocimiento, sujeto-objeto de placer, y sujeto-objeto de dolor, sujeto-objeto de la tierra... los signos "exteriores" nos demuestran nuestro fracaso por dominarlos; todo es comunicación, comunión, coexistencia; todo se une en la experiencia; todo se confunde en el misterio al participar de una realidad que nos desborda desde adentro, somos nosotros al tiempo que ya no lo somos.

La frontera de la experiencia interior es el cuerpo, pero no el que estudian anatomistas y fisiólogos; es cuerpo en acción, cuerpo abierto al encuentro con los signos del cosmos: el ojo que mira, el oído que escucha, la piel que roza, cuerpo que se mueve y que piensa. Cuerpo dispuesto a la metamorfosis, a trastocar y ser trastocado por lo que toca. Cuerpo que es obra de su propia energía, carne que se trasciende en el trabajo. Imaginación y trabajo adquieren la misma dirección integrados en la experiencia interior en forma de energía que se despliega. El trabajo-imaginación es la potencia que sublima a los hombres. Toda obra que es resultado de un trabajo no enajenado es obra de arte que se afirma en una "mejor manera de pensar, del sentir y de la voluntad". Los que son, como dice Beuys, los verdaderos criterios estéticos. Incluso cuando la obra se desarrolla en los territorios de lo invisible, aun cuando su producto sea una nueva forma mental, interior, indecible, incomunicable, la obra es obra de arte. Lo que no cuestiona la necesidad de obras objetuales que, al develarnos nuestro propio misterio, nos enseñan el camino hacia nuestro interior y poder así residir en el cosmos como seres íntegros.

El acontecimiento artístico es, al ser origen de conciencia, más que la obra, más que el artista, más que el espectador: es el instante en que se reúnen. Es más y a la vez menos, porque el acontecimiento artístico es el lugar en el que el individuo se encuentra a sí mismo. Eso quiso decir Proust al aconsejarnos no leer su obra sino servirnos de ella para aprender a nosotros mismos. La obra es un mecanismo --Malcolm Lowry dice que su novela es una maquinaria que funciona, así como Orozco habla de la mecánica del cuadro-- que se estructura en lo que llamamos imaginación de la materia y no en el uso de la técnica. Las máquinas, al ser usadas, producen, ¿entonces, quién usa y qué elaboran las obras? Los hombres, que al introducirse en el artefacto, efectúan un trabajo inteligente que transfigura la materia de la obra y produce un estado de conciencia; la máquina-obra de arte le permite al individuo originar innumerables mundos concretos de idea-materia. El arte produce un lenguaje, pero no busca la creación de uno que sirva con mayor eficacia como vehículo de registro y expresión de la realidad. En cuanto que origina un mundo, el lenguaje del arte percibe nuevamente, nos hace conscientes al develarnos el misterio del cosmos, así es como desempeña un papel crítico y alternativo frente a la realidad social de la que nos libera. En la obra recuperamos nuestra visión primitiva, nuestra conciencia original, nuestra voluntad íntima: sentir, pensar, voluntad. Para conseguirlo, el arte estructura sus mecanismos sobre la base de su intención de apertura. Sólo conservándose abierta la obra puede mantenerse como una maquinaria de conciencia; sólo al permanecer ambigua es capaz de resistir los embates de una sociedad tecnificada que le impone un único sentido: sólo formada en la coexistencia de los signos afirma la presencia de lo *otro*, e impide su dominio que lo cierra. La voluntad de dominio no es voluntad, porque termina por dominarnos, sólo podemos ser libres en los márgenes de la voluntad de coexistencia. Enajenarnos a una forma de pensar y de ver social

nos impide encontrar una mejor manera, íntegra, de pensar y de sentir; la ambigüedad del arte nos libera al plantearse en la diversidad simultánea, e incluso contradictoria, de sus signos. La obra, al alinearse a una diversidad de sentidos contradictorios entre sí, se afirma como realidad en sí misma, en la que ninguno domina sino que se coordinan en la coexistencia que hace al acontecimiento artístico. El arte es el destino supremo en el que el hombre puede llegar a ser verdaderamente libre.

El instante poético instaura un mundo, génesis del lenguaje, y al hacerlo cuestiona al mundo establecido. Hace al lenguaje dentro del cosmos y así se configura enfrentándose a la sociedad. Reintegra a los hombres su individualidad y a los objetos su cosidad, les devuelve su intimidad.

David Cooper dice:

"La obra de arte es revolucionaria por definición, en la medida en que desestructura los sistemas de percepción normales y alienados en el centro de su dialéctica creadora" (20).

El arte inaugura una forma de conciencia.

(20) Cooper, David: *op. cit.*, p. 93

BIBLIOGRAFÍA

- Albagnano Nicola. *Diccionario de Filosofía*. 2a. ed. México. Fondo de Cultura Económica. 1966. 1206 p.
- Adorno Theodor W. *Teoría estética*. España. Taurus. 1970. 479 p.
- Artaud Antonin. *Carta a los poderes*. 2a. ed. Argentina. Ediciones Insurrexit. 1974. 32 p.
- Bachelard Gastón. *El aire y los sueños*. México. Fondo de Cultura Económica. Breviarios # 139. 1986. 327 p.
El agua y los sueños. México. Fondo de Cultura Económica. Breviarios # 279. 1978. 297 p.
La intuición del instante. Argentina. Ediciones Siglo Veinte. 1973. 173 p.
- Barthes Roland. *El placer del texto*. 3a. ed. México. Siglo Veintiuno editores. 1980. 85 p.
Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. España. Ediciones Paidós. 1986. 380 p.
- Bataille George. *La experiencia interior*. 2a. ed. Madrid. Taurus. 1981. 210 p.
- Baudelaire Charles. *Las flores del mal*. España. Editorial Planeta. 1984. 236p.
- Baudrillard, Jean. *Las estrategias fatales*. 2a. ed. España. Editorial Anagrama. 1984. 205 p.
- Beuys, Joseph. *En torno a la muerte de Joseph Beuys. Necrologías. Ensayos. Discursos*. Internationales Bonn. República Federal de Alemania. 1986. 73 p.
- Cioran E.M. *Adiós a la filosofía*. España. Alianza Editorial. 1980. 146 p.
Del inconveniente de haber nacido. España. Taurus. 1981.
- Cooper David. *El lenguaje de la locura*. España. Editorial Ariel. 1979. 201 p.

- Deleuze Gilles. *Foucault y los signos*. España. Editorial Anagrama. 1964. 185 p.
- Eco Umberto. *El nombre de la rosa*. Colombia. Círculo de lectores. 1984.
518 p.
- Óbra abierta*. España. Editorial Seix Barral, S.A., 1965. 355 p.
- Ferrater Mora José. *Indagaciones sobre el lenguaje*. 2a. ed. España. Alianza Editorial. 1980. 255 p.
- Foucault Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. 7a. ed. México. Editorial Siglo XXI. 1976. 375p.
- García Ponce Juan. *De ánima*. México. Montesinos. 1984. 235 p.
- Guiraud Pierre. *La semiología*. 11a. ed. México. Siglo Veintiuno editores. 1984. 133 p.
- Geidigger Martin. *Arte y poesía*. 2a. ed. México. Fondo de Cultura Económica. Breviarios # 229. 1973. 147 p.
- Hölderlin. *Poesía completa*. 2a. ed. España. Libros Río Nuevo. 1978. T. I y T. II.
- Juanes Jorge. *Los caprichos de Occidente*. México. Universidad Autónoma de Puebla. 1984. 267 p.
- Klee Paul. *Diarios 1898/1918*. México. Era. 1957. 432 p.
Teoría del arte moderno. Argentina. Ediciones Aldén. 1976. 124 p.
- Langer Susanne. *Los problemas del arte*. Argentina. Ediciones Infinito. 1966. 177 p.
- La herencia de Foucault. Pensar en la diferencia*. Varios autores. México. Ediciones El Caballito, S.A. 1987. 164 p.
- Marx Karl. *Introducción general de la crítica de la economía política*. 16a. ed. México. Editorial Siglo XXI. Cuadernos del pasado y presente. 1984. 123 p.
Manuscritos económicos y filosóficos de 1844. Cuba. Editora Política. 1965. 221 p.
- Merleau-Fonty M. *El ojo y el espíritu*. España. Ediciones Paidós. 1986. 69 p.

- Miller Henry. *Reflexiones sobre la muerte de Mishima*. México. Universidad Autónoma del Estado de México. 1981. 55 p.
- Mondolfo Rodolfo. *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*. 2a. ed. México. Siglo Veintiuno editores. 1971.
- Nietzsche Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. España. Alianza Editorial. 1973. 279 p.
- Ortega y Gasset José. *La deshumanización del arte*. 4a. ed. España. Revista de Occidente. 1956. 194 p.
- Paz Octavio. *Corriente alterna*. 3a. ed. México. Siglo XXI Editores. 1969. 223 p.
El signo y el garabato. 2a. ed. México. Joaquín Mortiz. 1986. 213 p.
Los hijos del limo. 3a. ed. México. Editorial Seix Barral. 1987. 240 p.
- Platón. *Obras completas*. 2a. ed. España. Aguilar. 1974. 1715 p.
- Proust Marcel. *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann*. México. Alianza Editorial. 1989. 503 p.
- Racionero Luis. *Textos de estética taoísta*. España. Alianza Editorial: 1983. 240 p.
- Rilke Rainier M. *Cartas a un joven poeta*. Argentina. Ediciones Siglo Veinte. 1975. 135 p.
- Rubert de Ventós Xavier. *El arte ensinismado*. 2a. ed. España. Ediciones Península. 1978. 142 p.
La estética y sus herejías. 2a. ed. España. Editorial Anagrama. 1980. 394 p.
Teoría de la sensibilidad. España. Ediciones Península. 1969. 584 p.