

La India, ¿obra de arte occidental?*

Gastón Fernández

I

El pintor indio Tyeb Mehta ha declarado en algún lugar: "El motivo es algo de lo que se puede hablar, pero el contenido es emotivo". Y más adelante: "Esa transformación (de la percepción y del motivo en *canvas*) es en sí misma el contenido de la pintura".

* Este artículo forma parte de un libro intitulado *El Occidente: el anti-viaje a la India* (1983-84), hasta el momento inédito, y fue originariamente destinado (mas no publicado) al público de Nueva Delhi, con el ánimo de ofrecerle un resumen de lo que, en mi opinión, está sucediendo en el mundo artístico de las sociedades occidentales altamente desarrolladas sin que éstas, en verdad, se lo confiesen.

La posición adoptada en esta síntesis es, por el momento en todo caso, radical; y la crítica que me permito hacer del arte abstracto no implica de ningún modo el rechazo plástico de ese arte. Quiero dejar bien claramente establecido por lo tanto que la crítica dirigida al Occidente y al arte denominado abstracto es una que apunta al pensamiento abstracto en su globalidad, en cuya formación participaron la filosofía, la técnica, el arte, las costumbres, la política, la moral y los objetos occidentales, en busca de lo que me parece ser una formidable, quimérica y testaruda estupidez: el absoluto. La crítica en consecuencia está elaborada sin ningún tipo de amor o desamor por esos respectivos pilares de la civilización al término de su historia, tan excelsa como fútil. Es sólo una autopsia, que no me impide bien entendido dar mi opinión sobre el hecho de que para mí el cuerpo en cuestión pueda oler bien o mal.

De esta proposición se puede decir mucho, especialmente porque se trata de una afirmación propuesta por un artista indio contemporáneo influenciado por los minimalistas occidentales. En primer lugar, que hay una contradicción en los términos, o lo que podría aparecer como una contradicción, que es en verdad uno de los tantos obstáculos, inevitables, que uno tiene que salvar para no caer en incoherencias, oscuridades, entusiasmos gratuitos. Porque si el contenido es emotivo, o una emoción, la *transformación* de la percepción del sujeto y del motivo en tela no puede serlo, a menos, primero, que la transformación en cuestión sea capaz de emoción, segundo que la objetividad (*la transformación en sí misma* no es subjetiva) se traduzca de ahora en adelante en el dominio del "arte" en una *expresión general* que no se vea ya ataviada de adjetivos y que sea lo que sea, puesto que sólo es.

Y esto porque (tal es el problema mayor planteado por el arte del siglo XX, comenzando por el cerebralismo involuntario de Cézanne) la Abstracción promovida por Mondrian, Malevitch y por el funcionalismo del Bauhaus, por el De Stijl, por el Futurismo, y que se proyectó hasta el Arte Conceptual a través del

La ocasión es buena para recordar que sólo una civilización racionalista a ultranza puede afirmar, con un orgullo comprensible pero no menos pedante, que la vida se pone a imitar al arte, lo que no es posible sino con una condición: que el arte se haya acercado tanto a la vida que deba al final decirse que ésta, agotada, ya no es capaz de insuflar alma a aquélla. La vida occidental contemporánea ya no existe. Ella es. Y esta pura esencia le basta, ella funcionará incluso muy bien si es que se acepta el dogma moderno según el cual la forma debe seguir a la función. Quiero decir con esto que el proyecto occidental abstracto consistente en hacer ver lo invisible no debería sorprender. Kandinsky, para no citar sino a él, resumió este proyecto, místico ciento por ciento, proclamando que "la mayor negación del objeto y su mayor afirmación son equivalentes". Y tuvo toda la razón. Una plegaria semejante significa, en efecto, que la muerte es la expresión y la prueba misma de la vida, o, según Georges Bataille, su propio grito maravillado. Prácticamente: que la función pura (la negación) del individuo dentro de la maquinaria social del Occidente futuro basta para hacer posible la vida y el funcionamiento mismos (la afirmación) de la dicha máquina. Cuanto más desposeídos de pensamiento reflexivo sean los hombres, tanto mejor funcionará la máquina. A la vieja búsqueda de una técnica de la salvación el Occidente religioso habrá sustituido al fin la salvación a través de la técnica.

Pop-Art, el Arte Povera y el Minimal Art, no admite emoción. Es más: no la desea. No es, por otro lado, solamente una hipótesis planteada por el arte sino una situación general de la sensibilidad occidental: la emoción ha sido exiliada del contexto creativo. El contenido desterrado de toda representación. Es más: la representación misma es ya imposible. El contenido de algo (enumero: la religión en la comunidad occidental antigua, el rol social del arte y del artista desde el Renacimiento hasta fines del siglo XVIII; el motivo en las artes plásticas hasta el cubismo; la perspectiva como elemento simbólico hasta Manet; la realidad misma antes de la fotografía; las tradiciones; los interdictos sociales; el proyecto entero del hombre; la subjetividad, todo ese *fondo* antiguo, dimensión simbólica, incluso la tercera dimensión humanista, pagana, que en términos de pintura renacentista tomó el nombre de horizonte) ya no existe. En su lugar ha aparecido precisamente la transformación misma de la percepción del sujeto en composición, de la que Mehta es consciente, o sea el *proceso*, que será en sí mismo y por sí mismo el contenido de la pintura. Dicho con otras palabras, se trata de la teoría misma del Neoplasticismo de Mondrian, de la conquista de la abstracción geométrica y del expresionismo abstracto, y del *modus vivendi* de nuestra sociedad: el contenido transformado en forma. El discurso sobre el arte convertido en arte. El "medium is message" de Mc Luhan¹.

1. Hay, sí, una "dimensión" en el pensamiento occidental contemporáneo, y en la obra plástica: la de la infinidad del espacio-tiempo, "desmesurado". Se admitirá sin embargo que esa dimensión es imposible de representar. Ese "todo" no podía sino reducirse a una fórmula, la del espacio pictural plano que no tuviera sujeto determinado, ni siquiera la necesidad de un utensilio. El solo pensamiento bastaría, en los años 60. No es por nada que el mismo siglo se ha apoderado de la desmesura de esa dimensión por intermedio de la conquista espacial. No es por nada que la historia de la pintura fue únicamente una historia de la representación del espacio. No es por nada tampoco que la pasión por "captar" esa desmesura se dé actualmente en todo deporte que se sirve de la velocidad pura, o de la simple proeza: a 400 km. por hora, los pilotos pierden la noción de tiempo y espacio terrestres. Son ellos quienes, a ras de tierra, o de agua, son los "artistas" más "representativos". Y serán ellos, lógicamente, quienes, sin veleidades artísticas, estarán realmente más cerca del absoluto de la muerte. Para abreviar el tiempo hay que llenarlo, había dicho ya el filósofo.

Bien entendido, la proposición de Mehta puede ser interpretada de modo simplista: del motivo de una pintura —abstracta o no— se puede decir todo; no en cambio de la subjetividad del artista, del “contenido” de su expresión. Esta interpretación es, no cabe duda, aunque válida, de una gran banalidad, sobre todo porque Mehta prefiere creer, a pesar de todo, en el proceso como contenido. Teóricamente, en todo caso, toda la evolución del arte occidental desde la revolución industrial ha consistido en edificar esta norma, que, más que una simple tesis, me parece ser un destino: no hay forma, porque es el contenido que la informa; no hay contenido, porque la misma forma lo contiene. El empleo del vidrio en la técnica arquitectural, la imagen fotográfica, el turismo como sistema de viaje, el estado de la educación nacional, la vestimenta, la nueva función del Estado, el flujo de la información, el sistema de la alimentación, la autopista, el *jogging*, la sexualidad, la carta de crédito y el deporte metamorfoseado en cloaca político-comercial son fenómenos todos que corresponden a la misma realidad abstracta del Occidente, en la que sólo cuenta el proceso funcional, en el que ningún sujeto cuenta. Ni el motivo en el arte, excluido desde hace un siglo (su reaparición, periódica además, no interesa, para los efectos de la teoría del arte, que ya ha agotado todos sus recursos), ni la persona en una sociedad anónima. En el Occidente entonces todo funciona maravillosamente bien, y cumple sus cometidos, pero sin vida².

Yo no admitiré jamás, en consecuencia, que hoy por hoy el contenido sea emotivo, que el contenido simplemente exista, fuera de su forma misma, que como se sabe es in-significante. Admitiré por el contrario que la transformación misma es sujeto, forma y contenido, es decir nada, puesto que los tres están abolidos en el “todo” de ese vacío, de su absoluto, de su “forma pura” y de una significación que se niega a sí misma, so pretexto de una positividad “cósmica” y en aras de la pura sensación. Más aún: inclusive la fotografía, la pintura hiperrealista y otros retornos al motivo serán manifestaciones abstractas pues estarán lastradas

2. Se verá más adelante (II), en lo que constituye el tema central del artículo, que en la pura biología que es la India —que no ha inventado (y esto está lejos de ser un reproche; es sólo una constatación) ni la sociología, ni el psicoanálisis, ni la democracia, ni la cámara fotográfica— la vida se da con una fuerza bruta tal, y en tal cantidad, que no necesita arte. Y funciona además admirablemente bien.

por el concepto puro. (El ejemplo más elocuente está dado por el "nihilismo productivo" de la Trans-vanguardia y el Neo-expresionismo actuales, productos ambos de una "modernidad sin referencia histórica" a la que Jürgen Habermas concede la cualidad paradójica de ser "la autenticidad de una actualidad pasada", fruto a su vez de una "conciencia transformada del presente". La reflexión de Habermas, que me parece sumamente justa, concierne en verdad a la realidad a secas, tal cual se presenta, científicamente y filosóficamente, al occidental avanzado. La noción contemporánea del tiempo y del espacio, que va de la mano con la ausencia de mediaciones, no permite hacerse de un pasado y de un futuro. Nuestra realidad es por consiguiente inmediata, su definición explota a cada instante en nuestra cara, "objetivamente". "Es considerado como moderno, escribe Habermas, lo que permite a una actualidad que se renueva espontáneamente expresar el espíritu del tiempo en forma objetiva"³. Ahora bien, la objetividad es el resultado de una realidad desnuda, glacial, que el hombre contemporáneo no puede ni debe interpretar, pues ella es tal cual es y se define a sí misma. La realidad por lo tanto hoy en día es algo presente mas no re-presentable. Dicho de otro modo: la realidad está allí, vuelve a estar allí y se presenta a nosotros cual un eterno retorno sin sentido que el hombre, sin distancias frente a él, no puede dominar. La realidad, que también es funcional, funciona sola. El terror inconsciente que esto significa es el origen de esta "conciencia transformada del presente", incapaz de ir más allá de la inmediatez y que no sacará de ella ni conclusión, ni norma, ni orden, pues es pura objetividad. No creo que sea difícil probar que las figuraciones trans-vanguardistas y neo-expresionistas de los años 80, en la anarquía e insignificancia de su aparición, reproducción y desaparición, son abstracciones. (Así como es fácil demostrar que la objetividad de la imagen fotográfica es la prueba misma de la ausencia de realidad).

La segunda reflexión a la que invita Mehta concierne justamente a la evolución de este pensamiento técnico occidental, tanto más cuanto que en la India no puede hablarse de una evolución similar. No profundizaré aquí esta última porque equivaldría a disertar sobre la India como civilización, opuesta a la del

3. Jürgen Habermas. "La modernité, un projet inachevé", en *Critique*, 413, París, octubre, 1981, pp. 950-967.

Occidente, cual el reverso de una medalla. Soy por otro lado incapaz de hacerlo. Diré solamente que en la evolución del Occidente existe una lógica perfecta que —mucho mejor que simples premisas y una conclusión— supone, creyérase, un objetivo preciso perseguido por una fe inquebrantable: la de desnaturalizarse, extraerse de sus raíces terrestres más profundas y alcanzar la superficie, ir más allá del medio utilizando técnicas cada día más sofisticadas, funcionalizando y uniformizando a sus individuos, que no tienen con el entorno y con ellos mismos sino relaciones mecánicas, exclusivamente digitales, de mera información. Relaciones dentro de las cuales el arte ha encontrado cabida bajo dos aspectos: de un lado el objeto tradicional (“pintura”, “escultura”, “dibujo”, “grabado”), rebajado al estatuto de mercadería. De otro lado el objeto gemelo del producto industrial *design*, utilitario o decorativo, a nivel de cualquier otro salido de la imaginación industrial. No hay que olvidar, en efecto, que desde el advenimiento, justamente, del pensamiento abstracto, tautológico, según el cual el contenido es la forma y la subjetividad ininteresante, la multitud de formas cotidianas y las del arte se han confundido al punto de engañarse a sí mismas en un olímpico simulacro que no tiene nada que ver con la antigua distancia surgida de la imitación. La brecha que separaba tiempo atrás el arte de la vida, brecha ocupada por el Pop-Art, ya no existe. Es efectivamente difícil, hoy en día, incluso si todavía hay “obras de arte” calificadas de tales, hacer la diferencia entre un objeto usual cualquiera y su pariente conceptual artístico, realizado por la fantasía y la creatividad, reales, de un manipulador de formas. Imposible distinguir entre una cantidad de bidones industriales amontonados en un hangar y una obra de Christo hecha con bidones; un paseante de un artista que, paseándose, realiza una *performance*. La esencia del Land-Art por su lado no está definida por la obra de arte “Land-Art” ni por el lugar donde ésta se encuentra puesto que “la obra de arte no está en un lugar, es el lugar”⁴. Hace ya varios lustros que el artista, impotente frente a una realidad que se le va, se exhibe a sí mismo proclamando: “I’m alive”. Varios lustros ya que, luego de utilizar el espacio plástico tradicional

4. Definición de Michael Heizer. Véase, a este respecto, *El Land-Art, una naturaleza muerta*, en *ENLACE literario*, 5-6, Nueva York, diciembre 1985, pp. 21-27.

para representar el mundo, el pensamiento artístico del siglo XX se ha visto obligado a servirse de las últimas *superficies* que le quedaron después del realismo impresionista, de la forma y de lo informal abstractos: en orden progresivo: la de la calle (el Nouveau Réalisme francés, el Pop-Art anglosajón); la de la tela como "soporte-superficie", materia misma de la reflexión artística (movimiento Support/Surface francés); la de la corteza terrestre (el Land-Art); la de la piel humana (el Body-Art); la del pensamiento al estado puro (el Arte Conceptual). La última tentativa, la postrera, que dio el tiro de gracia a la ausencia de contenido, a la ausencia de representación, y que elevó la insignificancia e insensatez del mundo a rango significativo, en un alarde sado-masoquista y realmente superficial, fue el Video-Art, que no proyecta sino la propia proyección. (Insisto en el hecho de que estas líneas no son la crítica de cada una de estas vanguardias, que constituyen, por el contrario, una conquista cada vez más refinada lograda por el genio racional occidental. Se trata simplemente del cuestionamiento de un pensamiento racionalista que demisionaba a medida que estas conquistas se hacían, despojándose progresivamente en un verdadero suicidio mental).

No hay nada re-presentable entonces para la conciencia occidental en este estadio de su evolución. Una re-presentación de algo supone una interpretación simbólica del mundo, de sus objetos, y del hombre en el mundo; por consiguiente una distancia, a través de la cual los objetos, el hombre y la realidad no aparecen jamás como son. (Siempre fue conveniente, para el hombre, que así fuera. El sabía incluso muy bien por qué). Esta distancia no existe en la abstracción instituida por el arte a principios de siglo, que eliminó la tercera dimensión en beneficio de una glorificación —mística— del vacío, que como se sabe no necesita (como tampoco Dios) imagen; existe menos aún en la sentencia "Art as Idea as Idea..." del genio conceptual. No existe tampoco en la filosofía (con excepción de una o dos, muy locales y convertidas más bien en moral, y altamente utópicas, es el caso de Emmanuel Levinas), que decretó hace mucho tiempo que las cosas son las cosas: sin interpretación (re-presentación) religiosa, sagrada del mundo; sin proyecto (horizonte, re-presentación) social específico; sin posibilidad de explicar y de comprender (re-presentar) un objeto fuera de su propia definición (el Arte Conceptual no puede "explicar" una silla sino a través de su imagen fotográfica, tamaño

natural, puesta al lado, y ésta a través de la definición de la palabra "silla" sacada del diccionario, fotografiada tamaño natural y puesta al lado, el todo como una "serie"). Lo que aparece como una proeza artística, que es, en verdad, sólo un refinamiento mental, refleja únicamente la rendición del hombre occidental contemporáneo frente a su incapacidad de pensar el mundo y el hombre. Tarea ésta que incumbió, en la historia del mismo Occidente, a los griegos clásicos, luego a la escolástica del medioevo, por último al cartesianismo y al liberalismo fruto del capitalismo y de la Revolución francesa. (Para ser justo, hay que decir que esta incapacidad de tener una representación del universo no es una falta de recursos. Es, más bien, el hecho de que la representación ya no es necesaria —pero los dos son inseparables. La mirada y la palabra ya no se justifican en una sociedad humana que aprehende mejor la realidad sensible con una máquina fotográfica y una computadora).

¿Cómo podría haber tarea interpretativa del mundo si éste ya no se deja interpretar pues no hay la distancia que lo permitiría? El mundo, las cosas y el hombre están ya definidos, dados, clasificados, archivados e informados, convertidos en lo que son. Sin más: *son* el mundo, las cosas, el hombre. (Nótese, una vez más, que la potencia técnica del occidental y su excesivo racionalismo se han apropiado del misterio y del absoluto que antiguamente pertenecieron a la identidad tautológica de Dios: "Yo soy el que soy"). Y lo son por lo tanto sin ninguna significación, pues son lo que son. (Lo que menos tienen, bien entendido, es la significación moral, la única en la que todo realista espera. La precedente, que fue desde siempre una utopía, pero realizable, la significación política, tampoco ya significa nada luego de la transformación del ideal comunista en lo que es. En la podredumbre moral que es la actividad política, social, histórica, cívica, religiosa, militar de nuestras comunidades (y que tiene poco que ver con la inmoralidad o la corrupción, pues se trata de una desagregación moral que utiliza otras corrientes) nada parece tener ya dignidad, consistencia, *existencia*. Sólo una sustancia, una esencia, una "divinidad", marioneta del azar y de la necesidad).

Yo no admitiré jamás, en consecuencia, que los movimientos pos-conceptuales: el pos-modernismo, la nueva subjetividad, la libre figuración, la trans-vanguardia, o cualquier otra manifestación del mismo género (pero ya no puede haber otro), sean re-

presentativos de una vitalidad artística occidental. Creo, precisamente, que no significan nada en la coherencia de un funcionamiento global del sistema hipercivilizado de hoy, fuera de la mecánica circulatoria de una producción de objetos en un mercado que, por razones prácticas, o por inercia, sigue calificándolos de obras de arte. En una sociedad en que todo se recupera y se confunde, en la que el arte y la vida intercambian arbitrariamente sus formas, esas corrientes artísticas sólo representan el proceso de su funcionamiento. La obra de arte es un proceso, cada día mejor integrado en el quehacer cotidiano y en la producción de imágenes, y reducido a la simple sensación individual y colectiva de existir. Nada más, pues el contenido no puede ir más allá de la forma. (Y afirmar, a fin de salvar las apariencias de la razón, que no se trata justamente de ir más allá de la forma pues ésta se significa a sí misma, no es sino una pirueta conceptual astuta, incluso brillante; típica sin embargo de un pensamiento que no puede salvar las apariencias de la razón sin voltear a ésta). La producción poscapitalista se produce a sí misma. Produce producción. La repetición de la historia (retornos a la figuración) no puede ya consistir en la repetición de la historia, sino en la repetición del proceso de la repetición. En las sociedades técnicas hasta ese punto avanzadas, no hay nada *más* que hacer. Sólo funcionar. El arte, en fin de cuentas, no ha existido siempre; es apenas un artificio cultural. En el continente europeo la noción apareció —autónoma— al término de la Edad Media por necesidades históricas. Al término de la fase industrial de su historia, la noción debería, a mi juicio, desaparecer, confundida en el intercambio, la excitación y el juego.

II

En una sociedad de carácter religioso y ritualista, una estatua no es una obra de arte. Es un objeto de culto —bello o no, pero en ningún caso artístico— cuyo valor y definición residen en su consagración al dios, en su uso colectivo, en su potencia litúrgica y en su eficacia inmediata y comprendida por todos, que pueden verse acompañados —no es necesario— de placer visual. Es la unidad, la indiferenciación de estas funciones del objeto tradicional, es decir, el objeto mismo y el contexto en el que se encuentra,

que me hace creer en una oposición fundamental entre el arte contemporáneo occidental y el objeto vital indio⁵. O, puesto que se trata para mí de la inexistencia del arte en el Occidente contemporáneo, la oposición será su contrario exacto: el arte occidental contemporáneo y el objeto vital indio se asemejan, el primero habiendo sido transformado en objeto de culto —bello o no, pero en ningún caso artístico— cuyo valor y definición residen en su consagración al mercado, en sus intercambios colectivos, en su potencia social litúrgica y su inmediata eficacia, que pueden verse acompañados —no es necesario— de placer visual.

Digamos: la pérdida definitiva de tradiciones, paisajes campestres, bucólicos, "idílicos", y la estructura mental occidental actual, condicionada por una racionalidad implacable, por la historia del arte y por la imagen fotográfica, hacen que el viajero occidental contemple siempre, en el espectáculo tradicional cotidiano de cualquier lugar extra-occidental del mundo, simplemente una "obra maestra". Dicho de otro modo, no es posible establecer diferencias entre lo que para el occidental es arte y la vida diaria india, teniendo en cuenta (y esto es esencial para la exacta comprensión de mi hipótesis) que la ausencia de diferencia entre el arte y la vida que existe ya en el arte americano y europeo no es la misma que aquella existente en el acontecer indio popular. En el primero la indiferenciación ha aparecido como consecuencia del extremado análisis cerebral (ocular) que ha dado como resultado la tautología (el mundo es el mundo; o: la vida basta). En el segundo, por el contrario, ella se manifiesta como un comportamiento que no ha hecho mayor distingo entre el sujeto y el objeto, entre totalidad y fragmento, entre individuo y comunidad, y que —excepción hecha del "objeto supremo" de su

5. O nepalés. Me referiré a estos dos países, pues fueron el objeto de mi experiencia personal; mas para aligerar el texto diré sólo "la India". La misma explicación es aplicable a todo contexto extra-occidental similar, a los fetiches africanos, por ejemplo, que nunca fueron hechos en función de una noción previa de obra de arte. Si un fetiche africano es obra de arte es porque así lo decidieron en el siglo XIX los traficantes occidentales de objetos de culto africanos. Por *objeto vital* yo entiendo toda cosa, persona, acontecimiento, imagen, que participa en la energía cotidiana, religiosa o profana. La "oposición fundamental" es también esto (esa es la "crisis" del Occidente): dos extremos que se tocan.

metafísica— no conoce la noción de abstracción, en un contexto que sigue siendo extraordinariamente —excesivamente— concreto.

La indiferenciación en cuestión, el pasaje de la historia del arte occidental a la actualidad india tiene lugar a todo nivel, en todo momento, y en cualquier sitio. ¡Cuántos frescos egipcios en las campiñas indias! ¡Qué cantidad de *scènes de genre* holandesas en sus pueblos! ¡Qué imágenes brueghelianas en ciertas planicies! ¡Cuánto paraíso perdido en los paisajes del Orissa! ¡Cuánta miniatura en sus calles y plazas! Y por encima de todo, cuánto arte occidental contemporáneo. Qué cantidad de Minimal Art, de Ready-made, de Land-Art, de Body-Art.

Entiéndase bien: no es la “similitud” entre un paisaje u objeto indios y una obra de arte occidental antigua o contemporánea que es fundamental. Lo importante es conocer la estructura mental y el desarrollo de ambas civilizaciones. La “similitud” es sólo una consecuencia. Y no se trata exclusivamente de una cuestión de “similitud”, sino del funcionamiento mismo del individuo indio, de sus objetos, del lugar que ocupan en su cerebro, o sea de su historia, esto es —repito— de una moldura mental. En términos simples (que, si no se hace el esfuerzo de relativizarlos, colocándolos en su contexto, pueden ser lapidarios y peligrosos) la oposición entre las dos civilizaciones se reduce a lo siguiente: racionalismo/irracional-razonable; higiene/anti-higiene; asepsia/índice biótico elevado; abstracción/vida; vacío/plenitud; superficie/profundidad; obra de arte/objeto cultural cotidiano. En ambas estructuras culturales, en mi entender, los comportamientos son excesivos, desbordan el sentimiento de equilibrio, fuerzan y deterioran una cierta armonía de la cosa humana. Y esa es la razón por la cual en ambos tipos de sociedad el impacto respectivo es tan poderoso, con frecuencia insoportable.

No es sólo una cuestión de similitud: en la India profunda, que es una sociedad religiosa simbólica, el arte según las normas establecidas y las formas adquiridas en Occidente no es necesario. (En ninguna sociedad religiosa profunda, repito, antes del Renacimiento europeo, ha existido arte con la claridad y la autonomía que le conocemos. La potencia religiosa bastaba para sacralizar a los objetos y elevarlos a nivel inhumano, “artístico”. Si bien en las sociedades clásicas de Grecia y Roma existió un discurso sobre el arte, éste no se desligó, en la primera especialmente, de un discurso general sobre su relación con un concepto sacrosanto

del mundo y de la comunidad, en el cual también encontraban sitio la técnica y la política, que eran a su vez poesía, descubrimiento inmediato y permanente del mundo)⁶.

El templo indio (Madurai, Rameshwaram) —que para el occidental es un museo vivo— se confunde con su propia actividad. No es un “templo”, así como un bovino indio, admirable síntesis de vida y muerte, no es una “vaca”. El Occidente ha puesto comillas a las cosas desde el siglo XVII, despojándolas de su existencia. Cierta tipo de templo indio por el contrario confunde su arquitectura interior con la actividad religiosa, intelectual, comercial y lúdica de sus ocupantes —y de todos aquellos que están afuera. Hombres y animales en la más total libertad de expresión corporal. No hay nada en efecto, en la India, que esté *en su sitio*; aunque esto no quiere decir que haya anarquía. No la hay; pero nada tiene sitio particular, no hay espacio perspectivista que, como es sabido, planificó tanto las cosas en la Europa renacentista que puso todo en su “respectivo lugar”: a Dios en las alturas, al hombre en el centro del mundo, a las cosas dentro de sistemas: naturaleza, lenguaje, economía política. Pocas cosas entonces en la India se diferencian entre ellas, en un contexto que continúa siendo bidimensional, en el que el hombre se desenvuelve por lo tanto unido a ellas.

Esto se llama, en términos occidentales nostálgicos: armonía con la naturaleza, contacto con la materia. La infraestructura socio-económica india permite esta indiferenciación. La pobreza, la suciedad, a menudo la repugnancia de un contexto hacen del

6. Para la mejor comprensión de estas líneas, es necesario subrayar que se trata de una noción de arte autónomo, independizado de su subjetividad social y simbólica, absolutamente sometida a la potencia del sujeto individual, este último sometido a su vez al descalabro de la totalidad medieval. La historia del arte occidental es la del progreso constante de la representación del mundo hacia su “objetividad”. Ella se inicia al fin de la Edad Media, con la característica —ineludible y fundamental— de esa *progresión*. A la objeción que diría que la sociedad occidental contemporánea no es, precisamente, una sociedad religiosa profunda, y que por lo tanto el arte se justifica plenamente en ella, responderé que la sociedad occidental contemporánea ha llegado a un tal nivel de sublimación de lo sensible, empujado por el mismo entusiasmo místico que le es sustancial desde siempre, que ha perfeccionado —técnicamente— sus viejos símbolos religiosos. Ha dejado a su Dios, pero en ningún caso lo divino.

animal un hombre, del hombre una entidad bestial, del paisaje entero un absoluto atómico, de un hecho diverso la vitalidad misma de todo organismo vivo, o, para el occidental, agobiado por esta deflagración, una pura imagen. Lo que no es para mí "similitud" no es tampoco "proximidad" entre una cosa y otra. La entidad —visible en las representaciones de nuestra Edad Media— es una sola, ocupa el mismo espacio bidimensional que no admite razón ni *zoning*: el individuo de la comunidad india no se distingue de sus propias ocupaciones (sí es el caso del occidental de hoy, de cuya "actividad" y "personalidad" ya no se puede hablar sin cometer errores de apreciación, tanta es ahora su indistinción en la abstracción, tan evidente su anonimato en la función del intercambio de signos y de la superficialidad). El individuo de la comunidad india no se distingue tampoco de la materia vegetal, de la arquitectura general y de las funciones del bazar. No hay superficie lisa en la India. Todo desborda. No hay veredas propiamente dichas, sólo pavimentos que se confunden con la calzada, o que son, puesto que están casi siempre destrozadas, prácticamente un "suelo general". Nada ni nadie ha desalojado en la India a las gallinas, a las cobras y a las ratas de jardines e interiores, nada ni nadie ha distinguido todavía el cielo de la tierra, el ras del suelo del cuerpo del hombre, las proporciones respectivas de las fuerzas y necesidades del hombre de las de la naturaleza. No hay, en la India, espacio particular. La propiedad privada existe, naturalmente, pero la "propiedad privada" como tercera dimensión, como perspectiva lineal, geométrica, con un *point de fuite* preciso, como una zonificación, es la invención de un régimen capitalista y racionalista. El espacio indio se manifiesta más bien, ya sea como una bidimensionalidad, que es elástica, ya sea como una perspectiva aérea, que es extensible, algo por consiguiente absolutamente contrario a la rigidez del horizonte renacentista, y a la bidimensionalidad "cósmica" de la abstracción in-significante del siglo XX, una intuición que desafortunadamente hizo blanco ⁷.

La India entonces se expande. Los indios se introducen en el espacio de los indios y visitantes (pero la casta exceptúa...). Interpelan en los transportes públicos. Se hablan. Se apropian del sitio y de las lecturas de los extranjeros. Los invitan a conocer el interior de sus casas, a entablar relación. Los campesinos indios

7. Ver más adelante, nota 9, la referencia a Henri Bergson.

toman posesión de los museos, que son al mismo tiempo edificio público, casa de la magia y refectorio, prueba del sentido que tiene la India de una cierta territorialidad como espacio sin medida. Y que se manifiesta asimismo en cierto estilo de la arquitectura religiosa, que no es, justamente, la edificación de un *espacio* interior (caso de la iglesia románica y gótica europea, en la que el vacío, el *vaciado* del espacio es capital) sino la creación de una serie de concreciones pétreas en continua acumulación, inflando el aire de hinchazón interior, de cuerpo escultural, de una elasticidad concreta. (La elasticidad espacial de la arquitectura gótica es notoria, pero es curioso, primero, que ella utilice, gracias a la técnica de la bóveda ojival y del arbotante, la menor cantidad de materia posible, segundo que esa elasticidad envíe de preferencia y con una tal velocidad a la abstracción de las alturas. No es sorprendente que la arquitectura industrial occidental sea, ella también, transparente, desmaterializada, *design*. La materia arquitectural india es terrestre, e inagotable. Hay que añadir, bien entendido, que el espacio de los templos indios está condicionado por el rito mismo, que no necesita, como el musulmán o el cristiano, una "iglesia" —asamblea— de fieles).

Le Corbusier, que en su delirio totalitario pensó en demoler la ciudad de París a fin de hacer de ella una ciudad moderna, hubiera adorado aplicar su *Charte d'Athènes* a todo el subcontinente, no sólo a Chandigarh. ¡Qué magnífica ocasión, efectivamente, en un espacio geográfico tan vasto, donde no hay intermediario alguno entre la mercadería y el pavimento, el cuerpo del hombre y la corteza terrestre; donde esquinas son escupideros, gradas de escalera defecatorios, la saliente de un zócalo callejero la almohada de un durmiente, donde peatones no tienen zona peatonal, qué magnífica ocasión para dar forma pura a esa proliferación! (¡Peatones! Pero ¿quién es peatón en una calle o pista indias, quién individuo caminante provisto de derechos y obligaciones en una tal cornucopia, en una comunidad de tal opacidad?)

Todo en el espacio indio desborda, y no sólo la sacralidad del Ganges. Los museos poseen estatuas ungidas y untadas por los devotos. Un asceta se sienta, deja de hablar, comienza a meditar y se convierte en maleza. En las calles los bazares están situados en la planta baja de casas antiguas, magníficas, deterioradas por el tiempo. Es decir, deterioradas por una noción que la India tiene del tiempo, que no es lineal, y que no permitirá que la casa sea,

como en el Occidente, un objeto del pasado con historia, restaurado y turístico. La casa será entonces un lugar donde se está, sin objetividad, sin distancia cerebral, sin diferencia. El Occidente se dio el lujo en los siglos XV y XVI de *mirar* el mundo, y en los siglos XVIII y XIX de construir ruinas romanas, uno de los mejores pintores franceses del siglo de las luces, Hubert Robert, se especializó en inmortalizar la destrucción de edificios, el incendio de palacios, la modificación de un lugar, su reconstrucción, las huellas dejadas por el paso del tiempo. El estado ruinoso de palacios, templos, fuertes, residencias indias, la grasa de ofrendas acumuladas que oculta molduras y deforma figuras no dependen sólo de finanzas limitadas y de negligencia nacional, es una cuestión relativa a la noción de espacio-tiempo histórico, y de coyuntura general. Relativa también a la arbitrariedad de una comparación entre dos mentalidades opuestas. La ruina de los edificios es también una noción artificial, proveniente de una cultura —aunque pueda pensarse que hay límites (¿pero cuáles?). “El tiempo parece haberse detenido” es una exclamación que sólo un occidental amaestrado por la historia, manipulado por el *souvenir* de algo profundamente extraviado, acostumbrado al espectáculo y a la imagen, puede pronunciar⁸. Así, la plaza donde está situado el templo de Machendranath, en Patán, Nepal, es una composición hecha de varios elementos: cantera, establo, ruina antigua, plaza pública y campo de batalla. Los lugareños lavan ropa. En el interior del templo, exiguo, un brahmán mantiene vivo un rito milenario. Afuera, en la baranda que rodea el edificio, algo inmundo de cinco o seis años arrastrándose en el suelo a causa de dos piernas estropeadas, sus rodillas desfiguradas por callos de carga, de inmundicia seca, de rajaduras, un niño monstruoso, pide limosna. Su estado es inverosímil. ¿Quién es? ¿Un animal? ¿El epifenómeno del brahmán? ¿Un niño enfermo? ¿Un dependiente del auxiliar de Dios? Nadie se ocupa ni se ocupará de él. El brahmán menos aún. ¿Un representante? No. Es el entorno mismo. Mezcla de arquitectura, de cinismo y de casualidad (En el fondo poco importa. El turista occidental que, sin saberlo, ha querido defenderse contra la po-

8. La noción del tiempo creada por los entornos indios es tan imprecisa y tan polivalente que podría hablarse indistintamente de pasado vivido, de presente real y de futuro actualizado sin correr el riesgo de equivocarse de la hora.

tencia irresistible de esa realidad, la ha demolido sacándole una foto, y se ha retirado, probablemente para siempre. Cada cosa en su sitio, es verdad: el tiempo del turista está contado; y ese lugar no es para él).

“El Occidente ha reemplazado la referencia al todo por la referencia a lo simple, a lo independiente, a lo que se basta a sí mismo, es decir al individuo, a la sustancia”, ha escrito Louis Dumont, que sabe muy bien lo que son las jerarquías indias. Lo simple, o sea el fragmento de realidad, la superficialidad, lo inmediato, la cosa sin contexto, la in-significancia, la imagen fotográfica. Los últimos párrafos de la evolución del Occidente tradicional que se inició con Carlomagno fueron escritos, en las artes plásticas, por el comportamiento abstracto inaugurado por la fotografía en 1830 y por el Impresionismo objetivo pictural de 1870; ambos, productos de una visión romántica (individualista) del universo. Falto de totalidad propia, salida antiguamente de la comunidad, estructurada a su vez por un sistema religioso y una concepción sagrada del mundo, la sociedad industrial occidental, cada vez más funcional y anónima, se había visto obligada a buscar una totalidad de reemplazo. La indigencia —inevitable— de esa sociedad, una buena dosis de retórica y un admirable talento y experiencia filosóficos hicieron que, de un lado, la multiplicidad y relatividad del mundo fueran reducidas a la forma geométrica o a un simple pensamiento/sensación, sin significación fuera de su propio orden; de otro lado que la totalidad perdida fuera hallada en el fragmento. El contenido —indigente igualmente— fue encontrado a su vez en la forma, una manera expeditiva de eludir el problema sin resolverlo, o de resolverlo eludiéndolo. El fragmento, el elemento, el absoluto, lo divino, la forma pura, el reposo absoluto, la Nada liberada (Malevitch), la inmutabilidad, la eternidad, el suprematismo, la transparencia, la impasibilidad emocional fueron todos sustantivos, seres perfectos que el entusiasmo místico de los artistas de la Abstracción forjaron en un último esfuerzo por encontrarle sentido a la vida⁹.

9. Y los impusieron dándoles la fuerza de verdad necesaria. Es oportuno citar aquí el pensamiento de Henri Bergson a este respecto. No hay, en su opinión, cosas hechas “sino cosas que se van haciendo, no hay estados que se mantienen sino únicamente estados cambiantes. El reposo no es sino aparente, o más bien, relativo... Toda realidad es

No hay, pues, estados inmóviles. Sólo el movimiento permanente y la relatividad. En el cuadrilátero pequeño que Budanikantha, en el Nepal, le ha consagrado a Vishnú, cuya escultura desmesurada flota en una suerte de piscina, memento de un líquido amniótico cósmico, el *todo* de un día asoleado como aquél fue lo que yo ya no puedo calificar de *espectáculo* desde el momento en que he preferido escoger la realidad. Sé que el cuadrilátero era un espacio sagrado; no podía ser diferente. La inmundicia del entorno provenía sin duda de la porquería de los elementos, del excremento de las aves, de las ofrendas de los hombres, de los residuos de un pipal impresionante cuyo tronco destrozaba la roca para poder crecer. Dos harapientas vendían media docena de miserables postales de un Vishnú inmaculado. Un orate deambulaba de devoto en devoto, cruzándose con el circuito que recorría un asceta a paso ligero, semidesnudo, desapareciendo y reapareciendo por gigantescos forados en los muros. Los huecos daban acceso a locales vacíos, mugrientos. Dos de ellos letrinas; el tercero un establo. La pestilencia general era tan sobrecogedora como la suavidad de la música saliendo del forado contiguo, espacio exaltado en su propia magnificencia; tan asombroso como la elasticidad del cuerpo de un segundo asceta contorsionándose en el local vecino, sumido en la más tenebrosa penumbra, en la más imponente austeridad y desinterés por lo que lo rodea pues en verdad él pertenece a un entorno que sólo yo puedo calificar de absurdo, sin poder quitar los ojos de un niño que me mira con fuerza, pero sin verme: sus ojos están cubiertos de moscas y de pus. Y el sol da luz y calor al cuadrilátero, recoge la pestilencia y el horror, los levanta, los deja caer, y con ellos la palpitación y la permanencia de una descarga cósmica, de un magma de organismos vivos. La ima-

entonces una tendencia..." (El subrayado es del autor. Ver su "Introduction à la Métaphysique", en *Revue de Métaphysique et de Morale*, 2, París, marzo de 1903, pp. 17-18 y 24-25). El autor critica la manera analítica (ya sea idealista, ya realista) con que trabaja una cierta filosofía occidental, que impide a ésta comprender verdaderamente el fenómeno real. Bergson afirma que "si bien es comprensible que los conceptos fijos puedan ser sacados de la realidad por nuestro pensamiento... no hay ninguna manera de reconstituir con ellos la movilidad de lo real". La intuición de la Abstracción y el proyecto del Bauhaus se construyeron sobre pilares más que débiles. Había modo de mantenerse informado, sin embargo, en la sociedad de 1900.

gen fotográfica, salida del genio occidental, es la única inteligencia capaz de petrificar ese polvillo atómico, de congelar ese peligro de muerte individual, de in-diferenciar lo múltiple, lo confuso, lo excesivo y agresivo de la realidad, agrupando todos sus elementos y sus respectivas energías en una "totalidad" falsa. La de la reproducción exacta de esa misma realidad, que será simultánea a su destrucción, a un crimen perfecto.

III

Así es. "Todo se obstina en ser —nada más que en ser". (Octavio Paz). Pero el *ser* de las cosas es un absoluto, una esencia. Es muy hermoso, pero es una abstracción. ¿Sería preferible lo concreto de la existencia, dominio de lo relativo y de la contradicción? ¿Aun conociendo el riesgo, el peligro mortal y el dolor que es lo imperfecto? El Occidente del Renacimiento reemplazó a Dios y a la sacralidad de los objetos del mundo por la divinidad de la creación artística. El Occidente industrial a su vez, incapaz ya de interpretar y representar globalmente el mundo a través de la divinidad del arte, reemplazó a éste por la pura especulación cerebral acerca de él, decretando, frente a lo insensato de la vida, a la superficialidad fundamental de las cosas y a la horrorosa relatividad de su existencia, que éstas *eran, absolutamente*. Es así como todo se obstina en ser, nada más que en ser. Octavio Paz habla como poeta. Dice, por supuesto, una verdad: la poesía es indispensable. Su texto además fue escrito en los paisajes existenciales y feroces del Rajastán. Pero la reflexión de un poeta no tiene necesariamente el alcance que la que se hace un siglo técnico, ésta no es tal vez la misma reflexión; no es probablemente, incluso, ni siquiera una reflexión. Para él es de entrada un comportamiento ciego: es delante de la ferocidad de la existencia del mundo que el hombre se cubre con la coraza de la esencia. El arte occidental, que antiguamente dio existencia (significación) a las cosas, ya no existe, pues las cosas son por sí solas. Insisto en que el arte de Occidente ya no es necesario, así como no es necesario el esfuerzo espiritual para crear el vacío místico y el goce del alma, pues la racionalidad de alto nivel basta para reemplazarlos, vaciando a los hombres de toda volición, postrándolos en un éxtasis técnico.

En este vacío, promovido por el solo ser de las cosas, que fun-

cionan por sí mismas sin necesidad de contenido como proyección, y de contexto, la *función* de vida es suficiente. Carl Andre, artista Minimal, transportando sus esculturas de una habitación a otra, y sintiendo el peso de los objetos y la densidad de su propio cuerpo, decidió, estupefacto frente a su "descubrimiento" (el hecho físico del esfuerzo y del movimiento) que el arte se encontraba ya en ese hecho. Inútil, en consecuencia, "crear". Bastaba renunciar al arte, y ser. El Video-Art, igualmente, jugando con la cámara y el monitor, con el mensaje emitido y recibido instantáneamente por el mismo agente emisor, es decir jugando con un círculo vicioso, ha llegado al límite de la expresión, una que no puede ir más allá de sí misma, muerta en el mismo acto de nacer. Esa es la única razón que me incita a creer que el arte occidental ya terminó su ciclo, ya no es válido, fuera de su contexto —mercantil—; no tiene interés, es intrínsecamente deshonesto, artística e intelectualmente¹⁰. Y la invalidez de este arte, que es a mi juicio teórica, lógica y prácticamente definitiva, demostrada por la misma progresión de su historia, me obliga a desear abogar por su desaparición. Tanto más cuanto que no es sino una noción, y porque el hombre, en principio al menos, en una sociedad sin valores, es capaz de construirse por sí mismo un comportamiento global que haga de la vida una pasión y un placer generales, como fue el caso de toda sociedad que antiguamente puso la belleza de sus objetos, la tecnicidad y la aspiración a la trascendencia en el mismo molde de un *art de vivre*.

Todo se obstina en ser —nada más que en ser. En el siglo XX, la indiferenciación —artificial— de las cosas en el Occidente, se ha cruzado con la indiferenciación —natural— de las cosas de la India. En el Occidente todo es posible, todo está al alcance del poder de recuperación del arte: desde 30 gramos netos de mierda de artista enlatada (Manzoni, 1960) hasta la exposición del vacío en una galería, fatalmente vacía (Klein, 1958), dos manifestaciones intocables del absoluto. Así, todas las "imágenes" y "espectáculos" indios son obras maestras, desde el excremento hasta el vacío de su espiritualidad. Las posibilidades "artísticas" de la vida

10. Desde un punto de vista formal, el arte occidental ha pasado por todo tipo de originalidad en el curso de su evolución. De allí sus semejanzas con células miradas al microscopio, con dibujos tibetanos, con concreciones naturales y con objetos industriales.

cotidiana india no tienen límites. Ningún *Land-Art* es ya posible delante de cualquier adoquinado nepalés. Ningún *Nouveau Réalisme* frente a una cabra calcinada para un rito, delante de un montículo de granos de arroz, mandarinas, pan de molde, manzanas, rabanitos, aceite, caña de azúcar, roscas, paquetes de galletas, pasteles y manos de plátano, ofrenda budista consagrada en un templo de Bodnath. Ninguna decisión artística de *Fluxus* viable, confrontada con las esculturas, muros y troncos de árboles realzados con excremento amasado. Ningún *assemblage* abstracto, o escultura lúdica, equivalente a una instalación de fusibles en un edificio de Calcuta. Ninguna *instalación* contemporánea equivalente al sistema de redes construido por los pescadores del Kerala, ninguna especulación *Support/Surface* capaz de igualar la potencia del velamen de sus embarcaciones. Ninguna *performance* ni *Body-Art* iguales a la libertad de expresión corporal india en una estación ferroviaria cualquiera, o en la calle. Ningún *environnement* capaz de resistir al influjo de un andamiaje de cañas de bambú. Ninguna lucubración conceptual del *Arte Povera* acerca del aire, del agua, del fuego tan vital, y necesaria, como el alineamiento de treinta ventiladores idénticos funcionando en un vagón de tren de la línea de Bombay. Ningún *Art Brut*, ningún *catálogo de recuerdos, mito colectivo o imagen-modelo*, ningún *Kitsch*, ni *Art Naif* tan espontáneos, lúdicos y alegres como la colección entera de Sri Rajendra Surkhata expuesta en el Sardar V. Patel Museum de Surat. Ningún *Hiperrealismo* tan mortal como las peluquerías y talleres de orfebres de Bakhtapur. Ninguna *imagen fotográfica* que sea "obra de arte", frente a lo que acontece en un patio trasero cualquiera de Dattatreya. Ningún *Minimal Art* al lado de las escalas de madera de los pueblos del Mustang nepalés. Ningún *Video-Art* capaz de totalizar un hecho y particularizar a un hombre frente a la toma de conciencia individual que significa por sí misma toda la realidad india. Esta bastaría para transformar la vanidad, la suficiencia y la banalidad del artista occidental contemporáneo en la humildad de un renunciante, de un *sanyasin*.

El arte occidental, tal cual se desarrolla en la actualidad, me parece desprovisto de valor. No tiene ningún interés formal (de fondo). Ya no tiene ningún interés. Con esto quiero decir lo siguiente:

1o. Antiguamente, dentro de la rigidez de las normas de crea-

ción y de composición (es decir, a causa de ellas), era posible toda evolución, todo movimiento "moderno", toda verdadera originalidad. En el régimen occidental aquél cada vanguardia significaba entonces un paso más hacia la limpieza del terreno representativo, una interrogación más acerca del modo de representación, acerca de la realidad de las cosas (las querellas entre antiguos y modernos, entre el dibujo y el color toman sitio dentro de esta interrogación global en torno a la realidad); hasta que la desnudez de éstas apareciera —por fin— en la mera superficie del mundo. Dicho con otras palabras: hasta que las cosas y el mundo fueran en su desnudez y superficialidad lo que sólo son, lo que era normal para una civilización cuya mentalidad es científica y que iba demostrando, a través de sus análisis, que el mundo no tiene sentido. Inútil decir que, alcanzado este límite, ya no hay vanguardia posible, menos aún aquella que disfraza su incapacidad creativa con declaraciones más o menos impresionantes, que no temen ni la mentira. No mencionaré el caso de la pintura y escultura, cuyas bases teóricas son más que mediocres. Pero sí el caso del arquitecto James Stirling afirmando, en un intento de justificar el uso actual del repertorio greco-romano, que toda vanguardia siempre ha mirado hacia atrás. Sin insistir sobre el hecho de que ni los griegos ni la Edad Media copiaron, diré que la copia sólo existe efectivamente a partir del Renacimiento, es decir, justamente, al mismo tiempo que la desacralización del objeto revistió a éste con el ropel del arte. Con el tiempo, éste se convertiría en arte por el arte.

La imitación renacentista, sin embargo, fue una mirada hacia atrás que involucraba en ella un proyecto de hombre y de sociedad eminentemente constructivo, realista, y a partir de un modelo envidiable, sin comparación alguna con la utopía del Bauhaus ni con el esnobismo contemporáneo. James Stirling dice sandeces. Cada vez que el Occidente moderno sufrió el golpe de una revolución intelectual se apoyó, para mantenerse erguido, en el eterno concepto de la perfección de lo clásico. Fue así con los carolingios, en el Renacimiento, en los siglos XVIII y XIX, y es el caso de la arquitectura hoy. Con estas diferencias: que hasta el siglo XIX las formas clásicas persistieron —aparte el hecho de la total incapacidad del régimen burgués para crear formas nuevas— gracias al peso y a la marca de una tradición decorativa incrustada profundamente en el hombre desde su inicio, antes de su muerte lamentable en brazos del *Art Nouveau*. En lo que concierne al co-

mienzo del siglo XX, hay que decir que él ya no podía inspirarse en modelos: ya no había. Sólo le quedaba la decisión de lanzarse a cuerpo descubierto hacia el futuro y la técnica industrial. El retorno de la arquitectura contemporánea al repertorio clásico no puede por lo tanto ser considerado un retorno hacia *modelos* del pasado. El Occidente de hoy, en efecto, en su objetividad, no siente la necesidad de buscarlos para componer un estado general —no sólo artístico— más que deteriorado; es más: los desprecia, luego de haberlos previamente derribado. No poder continuar —todavía no, en todo caso— con una arquitectura futurista, y optar al contrario por un nuevo neo-clasicismo ecléctico, me parece simplemente una falta de calidad. Y de paso la prueba fehaciente de que el hallazgo de la forma pura, tan impregnada de dogmatismo, fue un intermedio entre dos regímenes sólo capaces de constatar la debacle. (No hay que olvidar que la Revolución Francesa se hizo contra la religión, fue iconoclasta, terrorista, y no trajo consigo ninguna ideología artística de valor. De otro lado, es sabido que la forma denominada pura no es necesaria para expresar la abstracción)

2o. Personalmente, yo defiendo lo que aparentemente puede aparecer como una contradicción. Atraído naturalmente por toda manifestación del absoluto, y sensible a la plástica de la forma pura, no he dejado jamás de experimentar goce estético e intelectual frente a la obra abstracta. Máxime si ésta, en la genial coherencia de la historia occidental fue, a principios de siglo, un punto final exaltante. Hasta los años 50, en efecto, especialmente durante el primer tercio del siglo, la modernidad fue, en todo sentido, en todo campo de actividad, la fuente de un entusiasmo y de un coraje que no pueden ponerse en duda pese a la ingenuidad, al irrealismo y a la intolerancia subyacentes. Debo aclarar, no obstante, que este goce estético e intelectual no va más allá de un comportamiento teórico, y es un gasto de energía gratuito provocado por algo que, de un lado, es biológicamente superfluo, de otro lado esencialmente inofensivo: la obra de arte. Lo que no sucede con una abstracción considerada como dogma de vida y transformada en reglas de conducta práctica, exclusivas, excluyentes y que pretenden abarcar todo el tejido social: una abstracción que decretó que toda la parte moviente, oscura, irracional e imprevisible del hombre, o sea su universo imaginario, debía ser borrado por una necesidad higiénica que adquirió fuerza de

ley¹¹. Diré por consiguiente, para ser más claro, que reconozco la verdad del Absoluto, pero no la acepto; lo que equivaldría a afirmar un "ateísmo" radical que creería, absolutamente, en la existencia de "Dios" (conceptualmente hablando), pero que pasaría prácticamente de largo.

(No pretendo en lo más mínimo, luego de lo dicho, afirmar que sólo el arte figurativo es válido. Ni propongo tampoco un retorno al motivo. Hay críticos hoy en día que, conscientes del embrollo del arte contemporáneo, piden volver a empezar la pintura y recobrar sus fuentes, aconsejando utilizar para ello la técnica del pastel. Otras personalidades, notables por lo demás, sugieren ingenuamente un renacimiento religioso o "al menos" un retorno a tradiciones naturalistas que procuren precisamente a los individuos "certidumbres existenciales". Los críticos en cuestión embrollan aún más el problema, deseosos de encontrarle una solución, so pretexto de nostalgia, o de "problema", ignorando que el arte no es un "problema" ni de sentimiento, ni de estética, ni de plástica ni de medios instrumentales. Es una cuestión de historia: el arte ya no existe porque todas las cosas son. Si de *proceso* se trata, entonces hay que decir que el proceso es *lo que es*. Ahora bien, el único *proceso* es la vida, el arte siempre ha sido un resultado. Todos los comentaristas de la modernidad y de su proyecto siguen lamentablemente insistiendo en salvar el arte de la muerte a pesar de estar convencidos que el obstáculo mayor reside en su propio concepto, que ellos no se atreven todavía a interrogar. Pero hay mucho de enfermizo en el fetichismo del siglo XX)¹².

11. Hay este atenuante, bien entendido, y que bastaría para obligarnos a acatar las órdenes de la razón: la humanidad no soporta lo único absoluto en la relatividad de su condición: las leyes de la materia, la energía del sol. Protegerse de ellas es más que una obligación, es un deber. Y para protegerse de ellas hay que transgredirlas. Es el eterno mito del aprendiz de brujo. Pienso, no obstante la aparente oposición entre racionalismo y universo imaginario, que la obsesión racionalista responde a un poder imaginario irresistible, y que puede ser el resultado de una pulsión de muerte. Este tema necesitaría un desarrollo particular. En cuanto al Absoluto, yo preferiría llamarlo trascendencia, la cual por su parte no debiera suponer ni implicar ningún más allá de la muerte.
12. El arte ya no existe porque todas las cosas son. Y la vida tampoco, pues ha sido reemplazada por su función. Queda el artista, que se expresa a través de comportamientos que entran en la rúbrica del arte: él sólo

30. Antiguamente, en el seno mismo de la rigidez de las normas de creación y de composición, ninguna obra recordaba a otra con la fuerza de lo *ya visto* de hoy. La incapacidad de escoger entre la cizafia y el trigo es también una consecuencia de la misma ausencia de referencias. La Escuela de Francfort, justamente (T. Adorno), exigía de la sociología del arte el distingo y la elección de la calidad, a fin de luchar contra el nivelamiento de los bienes culturales, que circulan en una sociedad cuyo único "valor" es el de hacer funcionar el intercambio de esos bienes. Su crítica, desgraciadamente, pareció detenerse en la constatación siguiente: "La dicotomía valor/ausencia de juicio de valor, a través de la cual se afirma la primacía de una pretendida neutralidad, es incompatible con una reflexión estética que trata de determinar el contenido verídico de las obras y la definición de su función crítica... frente a la realidad..."¹³ Ahora bien, la historia del arte ha sido siempre una historia de la representación del mundo, es ésta su función "crítica" que no puede reducirse a una crítica ideológica (de tipo marxista, en el caso de Adorno). Una mentalidad que ya no puede representarse el mundo desde que éste *sólo es*, no puede lógicamente producir obras de arte que critiquen la realidad existente. En ellas no hay contenido, y no hay verdad. La neutralidad, precisamente, prueba la ausencia de representación, descalifica la esencia misma del arte occidental; y

tiene una alternativa: o bien transforma su estatuto integrándose en un comportamiento general público, político y esencialmente popular (fue el caso de Josef Beuys, y es el caso de los artistas que desarrollan a fondo la estética llamada de la Comunicación, entre los cuales hay varios que han manifestado ya el deseo de renunciar a ser catalogados de "artistas"); o bien continúa manteniéndolo con la condición de ser perfectamente consciente del fin de la *historia* del arte. Quiero aclarar que en ambos casos, de todos modos, la posición de un tal individuo es la de alguien *particular*, que se expresa *particularmente* como puede, y como quiere, utilizando todos los recursos que las técnicas de la información y de la comunicación funcional le ofrecen; y las posibilidades de esta expresión son infinitas. La honestidad de esa posición, siempre y cuando sea realmente honesta y tienda a la realización personal, es irreprochable. Pero aquí el arte ya no tiene historia. Sólo habrá objetos e imágenes funcionales, y logros —o fracasos— solitarios.

13. Marc Jimenes, *Vers une Esthétique négative. Adorno et la modernité*, Paris, Le Sycomore, 1983, p. 120.

yo no creo que sea una neutralidad "pretendida" pues el movimiento pos-moderno, jugando con la ligereza, con el sofisma y con la recuperación de lo bueno y de lo malo (el "nihilismo productivo"), niega la existencia de la reflexión estética proclamando: el arte *es* también la mentira, el cinismo. Pienso, honestamente, y puesto que las energías creadoras en una sociedad se desplazan, que el arte y los artistas ya no dan cuenta del mundo, y que la única vanguardia posible es la ciencia, pura y aplicada, y el sistema de los bienes y servicios, o una disposición en el mundo cotidiano que sea, cual una sublimación de lo artístico, lo ético, lo estético y lo religioso, la elección de un comportamiento general; actitud esta última que no podrá desarrollarse y realizarse sino a título privado. En cuanto a las "obras de arte", éstas podrán ser "hechas", repito, por cualquiera que manifieste simplemente sus deseos de expresarse. Nadie, ahora, luego de la gran desestabilización de los criterios impuesta por la historia, por la moda y por los decretos de los traficantes, puede ya honestamente calificar una obra de arte de buena o mala, de existente o de inexistente, la especulación artística, apoyada por una crítica malsana y complaciente, juega a las escondidas, avanza a punta de coartadas: el sujeto crítico ya no tiene objeto artístico porque el arte mismo ya no tiene *objeto*.

4o. Es muy probable que la total abstracción, la casi total inmovilidad en la que se encuentra el creador de hoy (bajo las apariencias de una gran libertad) sean a largo plazo benéficas. En este sentido: que, desprovista de esa parte moviente, oscura, irracional, imprevisible, concreta, relativa, es decir lo imaginario tradicional, la humanidad del hombre se deshaga de su vieja animalidad haciéndolo finalmente hombre propio, limpio y sin los problemas que han sido los suyos desde que se puso a hablar y a tener conciencia del mundo sin dejar por ello de ser mamífero. Una humanidad por lo tanto abstracta, pura, aséptica hasta los límites de una manera de pensar a-perceptiva, yo diría también involuntaria. No se está muy lejos de esta situación, en cierta medida. En realidad, el genio del hombre (comprendiendo el genio antiguo) siempre la ha tenido en cuenta, por la simple razón de que la condición misma del hombre se presta a ello. Todo dependerá de la capacidad del hombre de responder a ciertas preguntas, sobre todo de desear planteárselas: si una humanidad pura, desprovista de la "naturalidad" de la "animalidad" humana es viable, o es un

equilibrio en sí mismo. Si la noción de "naturaleza", de por sí, tiene algún valor. Si el hombre sabe si sus decisiones son, o no son, involuntarias; su libertad realmente libre, o condicionada, su conciencia incontrolable o dueña de sí misma; si el progreso está necesariamente inscrito en el devenir humano, y si el destino está, o no, realmente en su poder, o en lo que él califica de amor; o si radica simplemente en adjetivos, o en un sustantivo.

Lo que se denomina arte contemporáneo, al alba del siglo XXI, sólo me interesa entonces como investigación científica; como la autopsia de un cadáver. Es inválido. Y por primera vez en su historia, por la fuerza de la sociedad que lo carga, vulgar. Una vulgaridad que no comporta necesariamente un juicio de valor moral (aun cuando sea cierto que las sociedades humanas contemporáneas —todas— exhiben impunes el escándalo de una inmoralidad sin nombre). No, simplemente la vulgaridad. No hay juicio *moral* posible, así como ya no hay *juicio* posible en el dominio del arte. Es sólo una vulgaridad íntima, personal, intransferible, su esencia misma *irreproachable*. ¿El arte contemporáneo indio? ¿Pero qué decir, luego de lo expuesto, del arte contemporáneo indio, injerto occidental? El lucha buscando pertenencias, una "identidad". Diré sólo esto: que incumbe a los indios resolver la situación de su contemporaneidad. Eso dependerá de lo que ellos entiendan por tradición, y por modernidad. Dependerá sobre todo de lo que el pensamiento tecnológico es capaz de hacer del pensamiento religioso en la mentalidad del indio, y en la de su historia, de la que no se puede decir lo mismo que lo dicho de la historia occidental: que ha llegado a su término, y que hay que comenzar otra. Pero todo esto, dicese también, depende del azar. Y el resultado efectivo no será sino una simple opinión.



Mauro Castillo

