

Arte y ciencia ¿con qué objetivo?

Gastón Fernández

Entre los años 1967 y 1971 tuvo lugar en Norteamérica un acontecimiento de primer orden: la colaboración voluntaria, promovida y llevada a cabo por *Los Angeles County Museum of Art*, entre un cierto número de artistas escogidos provenientes de diversos países y una buena cantidad de empresas norteamericanas fabricantes de alta tecnología. La aventura fue gigantesca, excitante, típica de un buen espectáculo con suspenso y anécdotas varias; cercanas, algunas en todo caso, a la emoción. Los medios puestos en práctica fueron casi ilimitados, desde las empresas "Patron Sponsor", que corrieron con los gastos de doce semanas de vida y de trabajo íntimos con el artista más una contribución de 7,000 dólares otorgada al Museo organizador, hasta la empresa simplemente benefactora limitada a su sola contribución financiera, pasando por una serie de otras fórmulas que permitían sendas posibilidades de colaboración. Hubo 78 artistas no invitados que escribieron, en vano, para participar; más o menos 250 compañías contactadas, 40 que participaron al lado de 76 artistas que respondieron, entusiastas o escépticos (con tres rechazos netos, el de Stella, Jasper Johns y Kienholz) a un ofrecimiento que les permitió oscilar entre la seriedad más grave y el entretenimiento puro.

Hubo tres tipos de actitud, dependientes del interés particular de los artistas. Oldenburg, Kitaj, Oyvind Fahlstrom, Tony Smith, Richard Serra, y quizás Lichtenstein estaban animados por el deseo de conocer de cerca lo conceniente a la fabricación industrial pura. Robert Whitman, Newton Harrison, Rockne Krebs, Boyd Mefferd fueron seducidos por la posibilidad de utilizar materiales y técnicas casi prácticamente esotéricas. La pareja Irwin/Turrell, John Chamberlain, James Byars, Jesse Reichnek, entre otros, fueron por su parte atraídos por el carácter estético, incluso lúdico, de la participación (añadiendo los casos extremados y cómicos de Byars, Chamberlain y de Welsey Duke Lee)¹.

En cuanto a las tecnologías utilizadas, hubo de todo: radar, video, fluorescencia, cemento, papel, juguete electromecánico, alta precisión en ciencia militar, aeroespacial y microcirugía (Wesley Duke Lee, de origen brasileño, uno de los cómicos, propuso una máquina para remontar el tiempo hasta el nacimiento, e hizo dos descubrimientos: "el ambiente neurótico del universo de la máquina y de la tecnología", que él calificó de "pecado", y su profundo amor por la pintura). Hubo técnicas consagradas a la instrumentación electrónica para medidas variables, a la explotación de minas de carbón, a la venta de isótopos radioactivos y de cosméticos, a la exploración de la memoria, al estudio de soluciones públicas de los problemas de seguridad y de orden mundial, de problemas económicos, políticos, estratégicos y de defensa en los Estados Unidos (Byars propuso su propio comportamiento como obra de arte, integrando fatalmente a todos los empleados de la firma, lo que originó ciertos estragos: una hostilidad general surgió en las

1. El equipo de Los Angeles County Museum, conducido y supervisado por su director, Maurice Tuchman, estaba provisto, como es de suponer, de una infraestructura que sólo el dinero y el sentido de la organización y del juego americanos permitieron. El libro diario y los archivos acumulados celosamente a lo largo de los cinco años de trabajo fueron la base del volumen publicado, muy rico en textos e imágenes, y en el cual este artículo se ha inspirado: *Art and Technology. A report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967-1971*, Los Angeles County Museum of Art, distribuido por The Viking Press, New-York, 1971, 387 p. Las diversas notas escritas sobre los artistas se distribuyeron entre Jane Livingston, Gail R. Scott, Maurice Tuchman, John Forkner y el profesor Samuel Aroní. Agradezco desde aquí al señor Maurice Tuchman por su gentileza y sus respuestas a mi cuestionario.

oficinas, matizada de escándalo, si no de horror: "Yo quiero que la casa funcione. La presencia aquí de alguien como Jim es francamente subversiva", terminaría declarando su director general). También colaboraron firmas productoras de acero y de laser, constructoras de submarinos, de microcircuitos, de instrumentos ópticos finos, de filmes y de dibujos animados, y otras especializadas en comprobar la rapidez del tráfico vehicular, la influencia de la Iglesia en la cultura y en la política latinoamericanas o en las tasas de fertilidad en Pakistán, o aquellas dedicadas al mercado de productos farmacéuticos (John Chamberlain, imitando de lejos a Christo, quiso empaquetar olores. Lo que, en principio, era posible —la firma tenía ya bien guardada la evocación de calcetines sucios— fue impracticable, por razones varias. El *Sniff*ter de Chamberlain proponía más de 150 esencias, entre las cuales: leche materna, negros congregados para rezar, las zapatillas de tenis de Lew Alindor luego de un partido, el tercer piso de Los Angeles County Museum, el barrio chino de San Francisco, la piel bronceada de una mujer bajo el sol, el aire de New Mexico a 11,000 pies de altura, un pastor de nacionalidad alemana, un cuadro de Rembrandt, dinero, una iglesia católica, una competencia de motocicletas, un taxi neoyorkino, cobre humedecido por el sudor de una mano, o un cadáver)².

La aventura, culminada oficialmente en 1971, terminó simbólicamente con ocasión de la Exposición en la Feria Internacional de Osaka, un año antes, en la cual fueron presentados 8 trabajos realizados durante esos cinco años de colaboración (Newton Harrison, Rockne Krebs, Roy Lichtenstein, Boyd Mefferd, Claes Oldenburg, Tony Smith, Andy

2. Las bromas de Chamberlain, Byars y Wesley Duke Lee, absolutamente serias, y típicas de un comportamiento artístico que pertenece en adelante al dominio de la expresión pura y del deseo de vivir, fueron totalmente opuestas a la "defección" de Jean Dubuffet, la cual va más allá de la simple anécdota. Aquel que lanzó el *Art brut*, el matasiete de la cultura y del arte oficial, rehusó participar en la aventura luego de haber aceptado sus principios y trabajado durante un año en el proyecto de su *Tour aux figures*. Pretexto tras pretexto, unos ocultando a otros (ver a este respecto el intercambio de cartas en el *Report* mencionado, y que abrevio: A/T, pp. 86-94), el rechazo de Dubuffet cobró forma en términos que, en el fondo, no son de extrañar: su amor propio había sido lesionado, él estimaba que en el contrato "el papel atribuido al Patron Sponsor disminuía aquel jugado por el artista creador".

Warhol y Robert Withman), sin que uno pueda saber qué fue lo que incitó a llevar a cabo la idea de ese trabajo, si el prestigio del acontecimiento japonés futuro, o sólo el deseo de realizar una experiencia absolutamente necesaria. Sea como fuere, el resultado fue ése. De esto hace ya, desde el momento de su concepción por Maurice Tuchman en 1966, cuatro buenos lustros; tiempo suficiente para que la aventura se haya desagregado en nuestras memorias, y para que se pueda, hoy, sacar una que otra conclusión, a saber: que ella no podía realizarse sino en los Estados Unidos de América, en el seno del futurismo californiano, y que se realizó; que ella no vería nacer ninguna vanguardia, todas habiendo ya nacido en aquella época y la tecnología, por su parte, estando allí para servir sólo de instrumento de refinamiento; que, por último, la aventura no se repetiría. Es más: no ha habido ninguna decisión, ni veleidad de decisión de introducir en las academias de arte americanas cursos de enfoques científicos del arte, lo que —adelantándome a las conclusiones finales que me permitiré señalar al final de este artículo— muestra ya la incapacidad de unir dos comportamientos tan opuestos —aparentemente. Pues la proximidad que los opone, en realidad, no se mantiene sino gracias a un lazo solamente cultural, y muy reciente, que no sabe todavía distinguir entre lo principal y lo accesorio³.

-
3. "Nuestro analfabetismo tecnológico es un problema grave, afirmaba David S. Saxon, físico y educador, antiguo presidente de la Universidad de California en 1983, es incluso un escándalo nacional" ("The Place of Science and Technology in the Liberal Arts Curriculum", en *Leonardo*, Journal of the International Society for the Arts, Science and Technology, San Francisco, CA, USA, Vol. 16, 4, 1983, p. 316). Una constatación que no está aislada y que tiene ecos con acentos más sombríos, aquellos que confirman la necesidad de una "tercera cultura": Douglas Lewin, profesor de Electrónica en la Escuela de Matemáticas y de Física de la Universidad de East Anglia, Norwich ("Engineering Philosophy. The Third Culture?" en *Leonardo*, Vol. 16, 2, 1983, pp. 127-132). Pero es cierto que el gobierno Reagan ha proyectado ya la movilización de un millón de profesores a fin de promover el interés por las matemáticas y lo aeroespacial en los niños de 6 a 12 años.

En lo que respecta a las vanguardias, me parece útil señalar que yo no considero la Transvanguardia italiana, el Neoexpresionismo alemán ni el Posmodernismo europeo o norteamericano como vanguardias. La vanguardia, en mi entender, se ha clausurado por sí misma con el arte Conceptual y el Video-Art, allá por 1965. No hay que olvidar que la historia del arte occidental es la historia de la

Digamos, de entrada, que el resultado del *match*, en los dos sentidos de matrimonio y de conflicto deportivo, fue un empate. Considerando la insistencia con la que los responsables de la cosa artística norteamericana habían querido desposar el arte y la tecnología, dándole además a la boda un carácter de urgencia, la primera impresión recibida fue rápida: algo no marchaba bien. Y como era grande la probabilidad de que la impresión en cuestión fuera exacta, no hubo sino que pensar en lo siguiente: la impresión se debía al hecho de saber que, simultáneamente, el arte contemporáneo y la tecnología avanzada dan miedo. La ciencia más que el arte, por supuesto, cuya capacidad explosiva es menor; razón valedera para, y desde ya, no tratar de confundirlos.

Miedo entonces de dos "estamperías": de una *force de frappe* ciega y de una "representación" del mundo más arbitraria que nunca, calificada de superchería y separada incluso de una parte de su público. Antigüamente, era inconcebible que el artista confundiera la obra de arte con el tipo de pincel, con los precipitados químicos logrados por el apotecario, o con la grúa encargada de levantar y desplazar los bloques de mármol. Los fines todavía no eran los medios, por lo menos en las artes plásticas; el *medium* no era el mensaje, ni la imagen la realidad. Es perfectamente concebible, por el contrario, que hoy en día Rockne Krebs afirme, deslumbrado: "El aparato que controla el rayo de argón es una obra de arte en sí mismo. Ha sido tan lindamente diseñado" (A/T, p. 168). Hay de qué preocuparse, en efecto; cuando se piensa en la masa media, el miedo se explica⁴.

racionalidad, la cual no retorna nunca hacia atrás, no puede ya pintar visualmente luego de los impresionistas, los *fauves*, y Malevitch, como tampoco puede ir más allá, conceptualmente hablando, del arte que afirma (Beuys) que la conciencia humana es en sí misma un proceso artístico.

4. Me parece claro que no es el hecho de que el aparato haya sido lindamente diseñado lo que lo transforma en obra de arte. En general, y desde la aparición del primer sílice tallado, los objetos de uso diario pertenecientes a nuestra civilización eran de una belleza notable; no notada, bien entendido, por una conciencia socio-cultural que no tenía necesidad de notarlo: la cosa caía de su peso. Hay que decir entonces que los artistas aman los objetos desde que éstos han sido sacados de su contexto simbólico. No significando ya nada, pueden ser mirados, y amados. Lo que esclarecerá, de un modo harto significativo, el grado de relación —y de amor— que el siglo establece con sus objetos.

A un nivel medio, el nivel de ciertos prácticos y profesores de arte, el temor se defiende menos bien. Su reacción es primaria, a menos que el temor se defienda bien a causa de ella: sin temerle a la ciencia, le dice no, visceralmente, un rechazo menos dudoso, sin embargo, que el de tantos artistas incapaces ya, en su mediocridad, de admitir lo bien fundado y la necesidad de la teoría del arte. Es que, de seguro, tienen miedo de ésta. A nivel un poco más elevado, el de los artistas que participaron por ejemplo en las bodas del arte y de la ciencia, el de ciertos críticos y otras voces expertas, la discusión fue, sigue siendo y quedará siempre abierta.

Utilidad o futilidad del problema, compatibilidad o incompatibilidad entre el arte y la ciencia, si el *match* terminó empatado, fue porque las opiniones no podían dejar de ser diversas, yendo de la contradicción a la oposición, pasando por la ambigüedad. Entre la declaración de Kitaj (que no creía en las bodas) ridiculizando el fasto ingenuo de la infraestructura administrativa norteamericana, y la de Krebs: "Mi espíritu fue estimulado como nunca antes, y como no será estimulado probablemente jamás, y especialmente por el arte", se encuentran otras, incluyendo la posición lapidaria de Jasper Johns, que

Sería bueno, en verdad, meditar sobre la oportunidad de aplicar el sustantivo *belleza* a los productos salidos del *Design* y del pensamiento racionalista. No es este el lugar para marcar los matices que diferencian la simple calidad formal de un producto, y su hermosura. Diré, esto no obstante, que hay que remontarse, grosso modo, a 1900, cuando apareció la línea recta y cuando se perdió definitivamente la facultad de ver la configuración del mundo, para que la *calidad* (como si ella no hubiera existido antes) se sustituyera a la *belleza*, es decir, para que apareciera algo tan perverso como el Funcionalismo, cuya teoría y práctica son las de la recuperación, que transforma la incapacidad en capacidad nueva, el vicio en virtud, funcionando a fuerza de coartadas (sólo lo que es práctico es bello; en ausencia de contenido tomemos la forma, etc., la impostura misma típica de esos idealistas que Nietzsche execraba, de quienes él decía que si se les arrojaba del cielo, se les arreglarían para construirse un ideal con el infierno). Sólo el poder de una mentalidad tecnocrática y totalitaria despojando a sus individuos, a los objetos del mundo y al mundo de sus capas simbólicas, hasta penetrar en su puro corazón de cosas, y no el *diseño* del aparato de Krebs, puede hacernos decir que el artefacto forma parte en adelante del dominio del arte, esto es claro desde las experiencias minimalistas de los años 60. El mundo como la mejor obra de arte: a este respecto entonces habría que interrogar a los artistas, y al arte, interrogarse y saber de una vez por todas qué esperamos para que la masa media, y los demás, hagan del

rehusó participar y descalificó, de paso, y como si fuera aún necesario hacerlo, los eventuales entusiasmos de un arte para todos: "El me explicó con mucha paciencia, cuenta Maurice Tuchman, que el contenido de su arte trata del movimiento de su mano de un lugar del espacio a otro próximo, y que para él la posibilidad de actuar en el seno de un contexto *social* para hacer arte era algo simplemente impensable" (A/T, p. 17)⁵.

Sea como fuere, las opiniones de los participantes fueron tan radicales como discutibles, ora indiscutibles, ora ciertas a medias: "El arte es esencialmente una cuestión de infancia, la tecnología una cuestión de madurez" (Oldenburg). "No hay nada que comprender en un rayo laser, incluso si se comprende sus principios" (Lichtenstein). "La tecnología no posee el don de invención. No trata de lo indefinido, de lo inexplicable: sólo afirma su propio quehacer" (Richard Serra). "Los artistas tienen muchas ideas, pero quieren que sean realizadas por los técnicos. Deberían a mi juicio sentirse más implicados en los procesos de realización" (un vice-presidente de compañía, a propósito de Jean Dupuy). "Ciencia y arte son creativos, pero tienen una profunda diferencia de contenido y de objetivo" (un ingeniero, colaborando con Larry

mundo una obra de arte vivida. Irwin y Turrell confesaban a Jane Livingston, en una discusión sobre la *experiencia* del arte como una relación verdaderamente empírica con el mundo: "El objeto artístico buscaría, tal vez, en el fondo, eliminar su propia necesidad" (A/T, p. 131). Para mí eso tuvo lugar hace tiempo.

La dificultad de saberse en un mundo crudo y sólo real, sin embargo, reside en el hecho de que hay que saber desenvolverse en él. Una de las consecuencias del fin de la representación, de nuestro choque frontal con las cosas del mundo en el seno de un universo insensato, ha sido algo así como un enloquecimiento. Exactamente como si el individuo liberado no supiera, ni qué hacer con el mundo, que va más rápido que él, ni qué hacer consigo mismo, que se excita sin cesar. En el dominio del arte, el enloquecimiento se refleja a menudo en la actitud que consiste en escoger cualquier cosa, actitud típica de aquel a quien falta el sentido de la elección, pero que tiene forzosamente que escoger. En el dominio de la crítica de arte, diciendo cualquier tontería.

5. Este punto de vista es exactamente contrario a aquel que Frank Popper trata de defender: un arte popular y realmente democrático en el que la creación no pertenezca ya exclusivamente al artista, y en el que los individuos del grupo social estén íntimamente unidos. "El arte ya no puede ser considerado como una experiencia puramente personal, que olvide la comunicación y la estimulación

Bell). "El científico se ha reservado el terreno de lo desconocido. Lo que el artista tiene que revelar parece ser otra cosa —aunque, en el fondo, quizá no es cierto" (James Turrell). "Somos demasiado literales para ir lejos con el arte. La literalidad es la naturaleza de la ciencia como disciplina" (un especialista en computadoras, trabajando con Chamberlain). "La razón por la cual un artista no se interesa en la técnica es que él pacta con la totalidad, no con la especialización" (Rauschenberg). "En una obra de arte, la forma es con frecuencia más importante que el contenido; es muy raro que sea el caso de la ciencia" (Leon N. Cooper, director del Center For Neuronal Science, Brown University, Providence). "La tecnología no está obligada a tener corazón" (Rauschenberg). "Arte y ciencia como dos polos opuestos... Arte y ciencia como expresiones sólo diferentes de una misma voz... Demostraré cómo las dos posiciones son falsas. En efecto, ambas se basan en la afirmación de que la racionalidad (el conocimiento) y la irracionalidad (la imaginación) se oponen" (Sheldon Richmond, filósofo, "The Interaction of Art and Science", en *Leonardo*, Vol. 17, 2, 1984, p. 81). "El arte y la ciencia ¿tienen o no contacto en el nivel pre-conciente? Sí". (*Idem.*, p. 85).

Podríamos seguir enumerando, siempre será el pro y el contra. Pero aquí, dos anotaciones. La primera, la existencia del entusiasmo de los pedagogos norteamericanos, su convicción de que un nuevo y verdadero *Design* es necesario y posible, considerado esta vez como una real tercera cultura que sintetice el humanismo y la ciencia. La segunda, la que nos recuerda el miedo primitivo, puesta en relieve por Jane

creadora". "No es posible que los programas y las instituciones que preparan la unión del arte y la tecnología conozcan el triunfo, y un triunfo duradero, sin verse obligados a plantear el problema de la creatividad pública".

La teoría de Popper, muy bien expuesta en sus libros (ver especialmente *Art, Action et Participation: l'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1980, de donde son extraídas las dos citas, pp. 230 y 236), parte de la constatación del fin del objeto de arte tradicional, de la tecnicidad obligatoria puesta al servicio de los artistas (futuros "operadores sociales", "operadores visuales" o "catalizadores"), de la obligación de una interacción y de una multidisciplinariedad dentro del nuevo sistema artístico, de todo lo cual resultará necesariamente una participación del público, antes imposible. La hipótesis es justa, pero la utopía de un arte democrático demasiado hermosa. Popper —así como Fred Forest y su Estética

Livingston: "La dialéctica fundamental inherente a la cuestión de la tecnología utilizada en un contexto humanista, tiene relación con el conflicto existente entre la certidumbre que se tiene de que la tecnología es la metafísica de este siglo, que debería entonces adaptarse a lo relativo, y el punto de vista que sostiene que la tecnología, perpetuándose en cierto modo a sí misma, es implacable y esencialmente inhumana; y que por lo tanto la tentativa humanista y artística debe separarse de ella, es más, deberá a ella oponerse" (A/T, p. 43).

Como se ve, las posiciones son firmes. Desconfiando, sin embargo, de las reacciones primarias que rehusan, sin mayor reflexión, las ciencias, o que sostienen, sin más, la bondad inofensiva del arte; no creyendo tampoco en las distinciones radicales de ciertas cosas del mundo que pensarían por ejemplo que el humanismo no es científico y que la ciencia sería inhumana, al punto de desear hacer la síntesis de los dos; y prefiriendo saber si, efectivamente, es cierto que cuando el río suena piedras trae, me aventuraré a avanzar una posición igualmente firme: el problema no existe; o si existe, es falso. Técnica ha habido siempre, y los artistas se han servido siempre de ella. La ciencia por su parte se ha quedado siempre en el interior de sus fronteras. El arte, a su vez, no ha existido desde siempre —lo que ha existido siempre son las imágenes y sus hacedores, con roles diferentes a lo largo de la Historia; y ese arte se ha forjado progresivamente, evolucionando y metamorfoseándose, una independencia que data de hace poco, y que ya no tiene amarras (yo no concibo la autonomía, y la libertad, sino en relación con una coacción).

de la Comunicación— ha comprendido perfectamente el embrollo contemporáneo y la modificación consecuente del estatuto del artista, de la obra de arte y del papel del espectador. Pero olvida analizar la noción misma de arte, que sigue siendo para él tan imperecedera como la noción de pueblo. Esta última, además, es tan obsesiva para Popper que se le sospecharía de fetichismo. (En Occidente existe, hay que decirlo, un fetichismo de la obra de arte, que resiste valientemente a la desagregación general, resiste incluso a la opinión del mismo Popper en favor del "desarrollo de una actitud estética que no se funde más en valores permanentes o en categorías estéticas definidas"). El valor permanente del arte debería, de hecho, volverse a pensar en tanto que noción histórica. Integrada en un sistema de excitación, de intercambio y de juego, una noción como "arte democrático" sería una contradicción en los términos.

Un primer aspecto que habría que tener en consideración es, por consiguiente, éste: que el arte habiendo salido de su papel tradicional y extrañado su autonomía, que no se explicaba sino gracias a esa dependencia, ya no tiene dominio específico. Y la tecnología sigue allí. Su punto de reunión, obligado, es aquel ofrecido, de ambos lados, por un alto nivel de abstracción. La ciencia y sus instrumentos siendo, en efecto, siempre "mundanos"; y el arte habiendo alcanzado el punto de la in-objetividad que le revelaba la "mundaneidad" o la esencia de las cosas, era inevitable, en el caso de las vanguardias, claro está, que las dos actividades se unieran en el seno de la pura substancia científica de lo real. No hay que olvidar que el arte era ya cerebral desde Cézanne, puramente técnico en los abstractos. Y que el deslumbramiento que tuvo lugar al chocar el ojo del pintor con la fuente solar misma, cerrándole definitivamente los ojos, coincidió, en la historia de las vanguardias, con la aparición del Ready-made. La continuación no fue sino refinamiento de ese contacto en adelante ciego, funcional, con un mundo que ya no podía ser sino real, lógico, definido por sí mismo y pegado al individuo, el cual perdió a su vez la facultad que tenía antes de definirlo. Ese es el origen de una actitud que no estaba desprovista de un sentimiento de demisión: el origen, de un lado, de la obsesión de tantos artistas por la reducción de la expresión individual hasta casi el deseo del anonimato; de otro lado el de una relación exclusivamente lúdica con el mundo. Collages cubistas, muecas dadaístas, farsas surrealistas, manipulaciones cinéticas, chapuceras conceptuales, manoseos body-art, el mundo estando allí, efectivamente, manifestado instantáneamente y en su mínima aparición: "Si alguien dice que su trabajo es arte, es arte" (Donald Judd). Como bien dice Lyotard: "Una tela de Newman opone a los dichos su desnudez plástica. Todo está allí, dimensiones, colores, trazos, sin alusiones. Al punto que es un problema para el comentarista. ¿Qué decir, que ya no esté dado? la descripción es fácil, pero chata como una paráfrasis. La mejor glosa consiste en la pregunta: ¿Qué decir?, en la admiración: ¡Ah!, en la sorpresa: ¡Córcholis! Todas ellas expresiones de un sentimiento que lleva un nombre en la tradición estética moderna (y en la obra de Newman): lo sublime..."⁶.

6. Jean-François Lyotard, "L'Instant, Newman", en *Catalogue de l'Exposition "L'Art et le Temps. Regards sur la quatrième dimension"*, Palais des Beaux-arts de Bruxelles, Bruxelles, 1984, p. 100.

Es sin ningún error entonces que, en su Introducción, M. Tuchman nos recuerda que "una buena parte del arte más exaltante desde 1910 ha dependido de los materiales y de los procesos ofrecidos por la tecnología, y ha asimilado poco a poco las mejoras científico-industriales" (A/T, p. 11). Aunque Tuchman se adelanta en algunos lustros, dice la verdad. Verdad —hay que decirlo— tan evidente como la de otro refractario, Ed Kienholz, arguyendo que aunque él no estaba en principio opuesto a la aventura, no imaginaba cómo la industria podría hacer lo que él podía hacer por sí mismo⁷.

En segundo lugar, si el "problema" planteado por este encuentro no es sino un malestar frente al instrumento tecnológico, malestar que rehúsa explicarse, y que se expresa, como sucede, eludiéndolo, el problema está resuelto: no existe. Si, por el contrario, el malestar consiste en no comprender un arte tan lastrado de tecnología, el problema también está resuelto: no concierne ni al universo particular del arte ni al universo igualmente particular de la ciencia/técnica. Es claro que frente a la inevitable complejidad técnica o puramente conceptual de obras de arte contemporáneas, la extremada relatividad a la que nos somete la Historia hará que muchos espectadores adultos, usuarios normales de los bienes y servicios permitidos por la sociedad se vean relegados al

-
7. Kienholz podía decirlo, pero no Larry Bell, ni Les Levine, que buscaban otros objetivos. Dos casos típicos y que prueban que ciertas técnicas no permiten a los artistas concretizar sus ideas, falta de medios, o porque un cierto tipo de arte no tiene necesidad de ellos, o porque el arte, extraviado, se desliza por todas partes. El proyecto de Bell, basado en experiencias sobre la psicología de la percepción a través de sensaciones luminosas, fracasó simplemente porque requería la intervención de un laboratorio de psicología. El proyecto de Levine, en cambio, consistió en la creación de un modelo audiovisual de un ser humano. "Una obra que invitará al espectador a considerarse a sí mismo como si él fuera un modelo en pleno trabajo. El equipo sonoro debe permitirle escuchar todos los ruidos de su cuerpo a medida que se desplace: pulso, palpitaciones del corazón, flujo de la sangre, movimientos musculares. El equipo visual debe permitirle por su parte ver cualquier movimiento desde cualquier punto de vista, como si se tratara de la visión de otro espectador. Es decir que imagino esto: que un individuo que conduce un automóvil pueda ver adentro del automóvil mismo la vista de su automóvil como podría verlo alguien que viaja tirando dedo". Nosotros pusimos a la firma al corriente del proyecto de Levine pero ésta se abstuvo, indicándonos que la idea sobrepasaba sus posibilidades técnicas y financieras" (A/T, p. 193).

nivel del campesino antiguo que de casualidad veía *La Escuela de Atenas* o *Eneas recibiendo de Mercurio la orden de abandonar a Didón*. El cubismo, ya, es para muchos de ellos incomprensible⁸.

Si hay problema entonces, y puesto que el arte, desde Cézanne, había comenzado a separarse de la tierra en busca del "más allá del objeto" y del "mundo abierto" de Klee, a fin de llegar a la "Nada liberada" de Malevitch, ese problema se encuentra muy posiblemente, primero, no en el arte, ni en la ciencia, sino en la coyuntura que ha hecho su reunión posible. Segundo (y sobre todo) en este hecho: que el arte, quíerese o no, está en trance de ver desaparecer su propia noción, que no debe su sobrevivencia sino al ensañamiento de sus numerosos artífices. Irwin y Turrell resumen esto diciendo que el público puede ponerse a dudar frente a sus obras, y calificarlas de más científicas que artísticas. "Nosotros decimos que es arte, si bien reconocemos la posibilidad de una nueva definición en el caso que se desee incorporarla en la arena del arte" (A/T, p. 131). Un resumen incorrecto, sin embargo. Porque nunca es el público que decide; la obra no es, por otro lado, ni más científica que artística, ni más artística que científica, puesto que es eso, un todo inseparable; no es por último una nueva definición de la obra que persiste a mantener la noción de arte que pondrá fin a la duda. Es la constitución misma de la arena que habrá que volver a pensar.

Respuesta cortés, que decía lo no dicho: que semejante delirio esquizofrénico no le interesaba. Lo que nos recordará este bonito círculo: que, si bien la técnica no es siempre capaz de dar respuesta a esos delirios, el hombre sí puede, y que es el hombre, y su naturaleza científica, quienes inventan los instrumentos de la ciencia. Sea como fuere, y para no olvidar la inevitabilidad del *match*, operatorio o no, la fe de los norteamericanos estaba allí: "Estamos convencidos de que la necesidad de esta alianza es una de las soluciones estéticas más urgentes de la época" (M. Tuchman, A/T, p. 11). Sin olvidar tampoco lo inolvidable: las firmas que intervinieron fueron atraídas por el proyecto a fuerza de evidencias: las ganancias serían considerables, y todos los gastos deducidos de impuestos.

8. Lo que puede ser muy irritante, si se tiene en cuenta que las leyes físico-matemáticas de una obra como la de Timothy Richards, por ejemplo, no tienen ninguna importancia, desde el momento en que las esculturas del artista—ensambles mecánicos que producen efectos eléctricos o energéticos—no exigen ninguna comprensión; ésta no está incluida en la obra, que es tan sólo un acontecimiento, una pura y simple fenomenología.

La ciencia no se vive como si se ignorara su existencia. Dicho de otro modo: la ciencia se vive incluso ignorando su existencia. No hay práctica del arte, ni como artista ni como espectador, si se ignora esta afirmación. El pensamiento de la sociedad del siglo 20 es técnico, y lo será sin ninguna duda cada vez más, para no decir cada vez mejor. El engloba entonces las artes, los útiles de servicio, los comportamientos sociales y las estructuras mentales. La coyuntura es tanto más el hecho de la Historia cuanto que la historia misma del arte contribuye, ¡y cuánto! a su avance. Baste recordar para ello que el arte, luego de haber perdido su función con la Revolución Francesa, al mismo tiempo que el artista su papel social, ya no tiene sino objetivos gratuitos y se sirve de esos mismos artistas que han sido gratificados con un individualismo todopoderoso, fruto también de esa misma Historia. Sería incongruente entonces ver una tecnología que no satisfaga los deseos y los fantasmas de los artistas, especialmente si se tiene en cuenta que la sociedad de hoy y la del futuro se construyen ya en función del juego, uno que no tiene otras reglas que las que permitirán a una buena máquina funcionar.

Ahora bien, el juego humano consiste en perderse. Despojarse de sí mismo. Bien sabido es que los científicos están prestos a poner de relieve la naturaleza de la tecnología, aquella "innata, de ser juego y participación" (Jane Livingston, A/T, p. 46). Y bien conocida es asimismo la alegría experimentada por los artistas al señalar, por su parte, la quintaesencia de esa participación, que pertenece a la nueva naturaleza del arte, encarnada en el *happening*. Punto culminante de una extraña fusión del hombre consigo mismo, si se acepta las experiencias de Stephen Wilson, un artista que trabaja con computadoras: "El éxito de la relación buscada en mis programas se nota claramente en las reacciones de muchos espectadores que olvidan que manipulan una máquina, y en otras de otros espectadores que creen que la máquina es su "amigo".

-
9. Stephen Wilson, "Computer art: Artificial Intelligence and the Arts", en *Leonardo*, Vol. 16, 1, 1983, p. 19. Y si se acepta el ideal del mismo Timothy Richards, cuyas performances están destinadas a ser "jubilosas y excitantes", incluso si sus ensambles se malogran: eso forma parte del *happening* en el sentido lato de la palabra. Uno se imagina mal un pedazo de tela ausente en un cuadro de Vermeer.

Es el momento de apuntar el hecho de que una gran parte de los proyectos propuestos, llevados a cabo o abortados, tenía (curioso azar) una relación directa con la pura luz, es decir, una relación directa con lo que es, de un lado, el origen del arte contemporáneo desde el Impresionismo, de otro lado la obsesión misma de la mística occidental desde las Escrituras: la conquista de un medio a-perceptivo, fuera del tiempo y del espacio, de preferencia situado en los orígenes, puramente sensacional en este bajo mundo, incluso in-voluntario, y que los materiales y los procesos suministrados por la tecnología permiten muy fácilmente alcanzar, puesto que ella está cimentada en la misma obsesión¹⁰.

Y con razón. Es además sorprendente que tantos especialistas hayan persistido en asombrarse frente a las analogías existentes entre las conquistas cezarianas y las invenciones de Schönberg, o entre las de Mondrian y ciertas configuraciones salidas del ordenador; y que hayan tardado tanto tiempo en darse cuenta de que las partes de un todo forman parte de éste, que una sociedad es, siempre, y fatalmente, un sistema holístico donde nada, ni siquiera lo que pretende escaparse de él, puede ser otra cosa que él, y sólo él. En este sentido toda sociedad en todo momento es algo perfecto, no ignora nada, como podría creerse cuando se lee la opinión que afirma que "el arte antiguo era tributario de una visión relacional medida por las ignorancias de su época"¹¹. El mundo antiguo "ignoraba" tanto como nosotros. Lo que sucede es que la Historia y los sentimientos son una marejada extraña,

10. Entre esos proyectos, de alto nivel de abstracción y de dificultad técnica: los de Avigdor Arikha, Michael Asher, Larry Bell, Ron Cooper, Jean Dupuy, Dan Flavin, Sam Francis, Newton Harrison, Irwin y Turrell, Aleksandra Kasuba, Rochne Krebs, Wesley Duke Lee, Les Levine, Boyd McFerrd, Michael Moore, Robert Whitman. Fueron obras a base de experiencias sobre la percepción visual y sensorial, instalaciones varias creadas por hologramas, rayos laser, ultrasones, etc., todas sometiendo al espectador a la sensación de pérdida del sentido de la realidad.

11. Flor Bex, "Relation et communication visuelle", en *Relation et Relation. Contribution à l'étude de l'idée et de l'attitude relationnelles*, Crisnée (Lieja), Yellow Now, (1981), p. 35.

y que la perfección de la primera hace caso omiso de los juicios de los segundos. Los artistas que aceptaron la aventura tecnológica fueron en general desconfiados frente a los instrumentos de la tecnología (M. Tuchman, A/T, p. 29); continuaron en general conservando o pretendiendo conservar las distancias frente a los objetivos de la ciencia y de la industria. Ahora bien, eso recuerda exactamente el voto de Cézanne, un año antes de morir, ansioso pensando en el futuro de su obra: "Con un temperamento de pintor y un ideal de artista, es decir con una concepción de la naturaleza, escribía en carta a Roger-Marx, hubiera bastado tener los instrumentos de expresión suficientes para ser comprendido por el público medio y ocupar un sitio conveniente en la historia del arte"¹². El buen Paul Cézanne, descando salvaguardar un mundo que se derrumbaba en sus narices, sin poder impedir el hecho de ser Cézanne: el mundo se derrumbaba también en su propio taller.

Es imposible por lo tanto imaginar inquietudes de artistas trabajando en los años 1940-80 que la tecnología no hubiere satisfecho ampliamente, como imposible es imaginar una tecnología fuera del alcance de los artistas. Es sorprendente, además, que los especialistas del arte sigan hablando de artes *visuales* cuando el arte ya sobrepasó ese estadio desde hace casi un siglo, el mundo ya no es visto igual desde el Puntillismo, y raros son los comportamientos mentales, concretizados en lo social y en lo vívido cotidiano de los individuos contemporáneos que pasen a través de una *mirada* dirigida al mundo: éste es mucho mejor aprehendido de ahora en adelante gracias al estilo Duchamp, exactamente como un Ready-made. Vale decir: el mundo como su propia imagen *fuera de contexto* pero inmediatamente integrado al ritmo de la vida, en una estupenda astucia del sentido de adaptación del hombre. Era ya, antiguamente, la preocupación de la *Dióptrica* de Descartes, en busca de un mundo sin equívocos. El mundo siendo una ilusión, ¿por qué, efectivamente, fiarse a la visión? Uno se esforzará entonces en no ver, y esa será la mística, no *de* la técnica, sino la mística incorregible

12. *Conversations avec Cézanne*, ed. crítica presentada por P.M. Doran, Paris, Macula, 1978, p. 90.

de Occidente, incólume, descando todavía morir al mundo, despojarse del lastre de la carne, castigar los ojos del cuerpo y abrir los del alma, "otros ojos en nuestro cerebro" como enseñaba la fórmula cartesiana, a fin de alcanzar lo inefable¹³.

La coyuntura, en mi entender, es esa: una Historia occidental propia, tanto menos inevitable cuanto que no son los hombres que la dirigen, a menos que se acepte que los hombres son movidos por una voluntad, sí, individualizable, pero sin recurso, o, para citar a Nietzsche, una voluntad totalmente desprovista de responsabilidad. Más aún: yo sostendré inclusive (salvaguardando sin embargo una parcela de lucidez y de querer-saber personales) que esta "necesidad" de las acciones humanas, pegadas para siempre a sus propias causas y a sus propios efectos, proviene de una "ciencia" muy sabia, e incrustada en el corazón mismo de la condición humana, aquella que sabe, al decir de Foucault, que ella es —el lenguaje— la primera y la última estructura de la locura. Sabiendo entonces dónde hay que ir, cómo hacer y qué estratagemas utilizar para convencerse a sí misma que se trata sobre todo... de otra cosa.

Es que allí tocamos la médula del problema. El medio ambiente terrestre no es el medio del hombre, su lugar natural es la mente, cuyo trabajo consiste, esencialmente, en tomárselas con las cosas terrestres.

-
13. Las instalaciones mencionadas en la nota 10 iban más allá del campo de la simple experiencia entretenida o gratuita. El caso de Krebs se aplicaba perfectamente, por ejemplo, a la arquitectura, era incluso su intención, el sentido mismo de sus "architectural photon structures": paredes provisionales, falsos cielos rasos, espacios que podían ser articulados con simples rayos laser. "La presencia *visual* de luces emitidas por laser basta para demostrar que uno puede olvidarse con los ojos y en última instancia con la mente, de la realidad vista. La idea de una nueva configuración se transforma así en una tentativa conciente de excitar la mente y los ojos" (Krebs, A/T, p. 14). Soy yo quien subraya *visual*, porque no se ve nada cuando se mira una pura luz, uno se extravía en la pura sensación. Yo no admito —o si lo hago, es con sospecha— un tal rechazo del mundo; no admito que sea necesario, so pretexto de excitación (desde Malevitch y su "llama cósmica") o de cosquilleo ("self-conscious attempt to tickle both his mind and his eyes"), olvidar la realidad vista, abandonar la mente. A menos que se sea místico, en el antiguo sentido cristiano, o un simple elemento irresponsable en un sistema lúdico y funcional, en el buen sentido técnico de la palabra. A menos, por ende, de no desear tener ni realidad, ni ojos, ni mente. ¿Habrà que recordar, por ventura, una vez más, la paradoja de la Razón, que consiste en buscar perderse a sí misma?

No es bueno por lo tanto aplicar, sin más, al substantivo *humanismo* una cualidad que muy probablemente no le corresponde, como no es bueno tampoco esperar, así como lo afirman ciertos pedagogos y artistas, que sean éstos quienes se hagan "dadores de consejos y de directivas para luchar contra la tecnología", los únicos indicados para "perfeccionar la armonía entre las dos naturalezas, la de la máquina y la de la verdadera naturaleza orgánica" (Oldenburg, A/T, pp. 265, 269).

Porque hay que aceptar lo siguiente: que la moral ya no es de este mundo, y que no son los científicos ni los artistas que perfeccionarán la armonía pues la armonía no existe. Mejor sería ponerse de acuerdo con el vocabulario y con la Historia que nos es propia y no equivocarse de enemigo. El Humanismo no es, en buena cuenta, sino la trayectoria del hombre occidental hacia sus conquistas: éstas pasan por consiguiente por la ciencia, por sus objetos, por su arte, por sus diversas culturas, y si por alguna razón habría que tener temor de la ciencia, yo no veo por qué no habría que temer el arte, la filosofía, la religión, es decir el pensamiento occidental todo: descubriríamos de pronto que éste es tal vez inhumano (y habría entonces que ponerse a buscar cuáles son las razones de lo irracional, sin otro temor que el de las trampas tendidas por el humanismo y por la racionalidad).

Volvamos entonces a Sheldon Richmond. "Desde el punto de vista de una perspectiva interdisciplinaria, las similitudes entre los dos campos (arte y ciencia) son evidentes. Esos paralelismos ¿son sólo una coincidencia? ¿O son más bien indicio de una complicidad subterránea que motivaría ambos procesos? Respondo: no, a las dos preguntas. Pienso que es la interacción entre arte y ciencia que lleva al paralelismo en cuestión". Y luego: "Hay dos puntos de vista monistas a propósito de la unidad del arte y de la ciencia. Los monistas del conocimiento consideran el arte como una subdivisión de la ciencia (...). De acuerdo con los monistas estéticos el científico es un artista a su manera. La ciencia, así como el arte, es irracional", para terminar proponiendo: "Los problemas de ciencia tienen lugar principalmente a un nivel objetivo, y son inhibidos y transformados por la conciencia de los científicos en problemas pre-concientes. Los problemas de arte tienen lugar principalmente a un nivel pre-conciente, y son proyectados por el esfuerzo conciente de los artistas al nivel objetivo en

forma de problemas intelectuales"¹⁴. Tuchman, por último, luego de cinco años de experiencia vivida en la aventura: "Me parece claro ahora que la relación entre artistas y firmas es intrínsecamente una relación de carácter no orgánico", para añadir: "al menos a priori" (A/T, p. 47).

Los escrúpulos de nuestra inteligencia, gustaba decir Musil, dirigen nuestro corazón hacia una horrible ausencia de escrúpulos. Digamos, cual un eco, que a lo irracional le interesa un camino lo que la conciencia humana pueda racionalmente decidir, y que el problema de lo racional, al igual que los demás, debe volverse a pensar. ¿Habrá que creer que la paradoja de la razón significará que la interacción de Richmond configura la cabeza y la cola de la misma serpiente, el anverso y el reverso de la misma imagen? ¿El resto no siendo sino literatura, y cito: el arte buscando la verdad del sentido de la vida, la ciencia buscando la verdad de la naturaleza; el arte dirigiéndose a los mundos imaginarios, la ciencia sólo al mundo real; el contacto entre un artista usuario y un científico presa del deseo apareciendo como algo turbio; el arte siendo humano, la ciencia lo contrario; el artista siendo incapaz de matar, la tecnología capaz de hacer "lo que hacemos a los Black Panthers y a los vietnamitas so pretexto de progreso de una tecnología materialista" (Richard Serra)? ¿A quién le corresponde el derecho de *explicar* el mundo —deseo y necesidad más viejos que la ciencia— sino a una cultura siempre momentánea y que no se explica jamás a sí misma o, como si fuera una casualidad, siempre tarde, o, que se hace la sorda, puesto que parece ser cierto que las ciencias del Hombre no sirven para nada?¹⁵. Sobre todo si se sabe, gracias a Jaynes —que se esté o no de acuerdo con sus teorías sobre la apenas muy reciente integración de los dos hemisferios cerebrales— que la conciencia "no es el fenómeno diario y familiar que pretende ser" y que es "muy peligroso

14. Sheldon Richmond, *op. cit.*, pp. 81, 82. Debo decir que no veo el matiz que distinguiría interacción de complicidad subterránea.

15. Jean Malaurie, "A quoi servent les Sciences sociales", en *Le Monde* 20-21.1.85, que se pregunta, muy cortésmente: "¿Seríamos por ventura una coartada de lujo de una sociedad decadente?". El Design y la tercera cultura ¿serán mejores?

pensar en la conciencia como en un valor o una condición de la inteligencia"?¹⁶.

Concluamos, pues quedan dos aspectos interesantes. El primero, que el arte ya no tiene nomenclatura, como antes existía una jerarquía de oficios y en su seno una jerarquía de géneros. Le queda apenas un rastro de concepto que se desmenuza, y que brilla —y brillará todavía durante mucho tiempo— como brilla la luz de una estrella muerta. De allí que el artista se confunda no sólo con el científico sino con el hombre de la calle, que puede de ahora en adelante agarrar el Ready-made del mundo, no diré con su pensamiento, sino con la decisión voluntaria de pensar. Hemos llegado a un tal extremo de la paradoja de la razón que, al término de su Historia, o en el umbral de la siguiente, el artista occidental y la mayoría de la gente no tienen ya del mundo una imagen, porque el mundo se ha transformado en su propia imagen, mundo este que ha sido siempre, desde el Verbo, una mera imagen. Todo se ha entonces purificado; todo ha encontrado su propio sitio y no tiene ya ninguna posibilidad de ser *reflexionado*, pues el mundo es transparente: ya no hay *necesidad* de reflexión, todo funcionará por así decirlo solo. Concretamente, eso debe traducirse, pues se trata de transparencia —y que no se vea en estas líneas ninguna intención irónica o crítica de mi parte— en una extraña “relación” automática, bien entendido, consigo mismo, lo que obligará al artista sociólogo a hacer de su tesis de doctorado una obra de arte (Fred Forest); al artista con veleidades de sociólogo a hacer de sus perfiles sociológicos suministrados por su computadora una obra de arte de participación (Hans Haacke); al artista deseoso de saber si el mundo sigue allí y decímoslo a hacer de sus desplazamientos, y de los nuestros, una obra de arte (Allan Kaprow); al artista deseoso de convencerse que él está aún en vida y hacémoslo conocer a hacer de su propia aparición una obra de arte (On Kawara). Lo sublime confundiendo con lo ridículo, que siempre ha sido sublime.

-
16. J. Jaynes, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Boston, Houghton Mifflin, 1976. Ver: William McLaughlin, “Human Evolution in the Age of the intelligent Machine”, en *Leonardo*, Vol. 17, 4, 1984, pp. 277-287.

No es, como se podría fácilmente creer, que el artista se pone a mimar al sabio, ni que, de pronto, se convierte en sabio. No es tampoco que el artista adopta actitudes científicas. Yo diría más: que ni siquiera se trata de interdisciplinariedad. Sucede solamente que la implosión del mundo ha esparcido las referencias, diseminado los sectores y confundido todas las piezas de lo que no es sino un rompecabezas, que tiene esta particularidad (y es lo que permite justamente la interdisciplinariedad que creemos ser una conquista de la inteligencia contemporánea): cada fragmento del rompecabezas, sobre todo desde el arte no figurativo, reproduce la totalidad del mundo, tal un holograma, tal el cuerpo entero del Señor en cada fragmento de la hostia, y de acuerdo además con la teoría de Bohm sobre el orden implicado del universo donde todo, forzosamente, coincide: todo es lo mismo. Ni Poirier, ni Kosuth, ni Venet, ni Forest remedan respectivamente al arqueólogo, al filólogo, al matemático y al sociólogo, así como tampoco el crítico de arte se pone a remedar al filósofo, incluso si —mas, justamente, a causa de ello— incluso si hay entre ellos muchos que hacen el mono. Fragmentados como están, remedarían más bien a la totalidad del mundo. O mejor que el mundo: a través de su extraordinaria apertura y transparencia, se remedarían a sí mismos, en el punto excelso y culminante de la individualidad del juego.

No se podrá tampoco ya defender el último reducto de la obra de arte, su gratuidad, que incitaba a decir sin error que no servía, biológicamente, para nada: ha habido el Body-art. La lección de la historia del arte occidental, de su ciencia y de su filosofía es esa, la única: no la de habernos transformado en artistas sino de habernos dado el mundo, en el cual cualquier individuo tiene ya la posibilidad de desarrollar su ser *con* un comportamiento que el arte, de acuerdo con la opinión que generalmente se tiene de él, vería sin ninguna duda con muy buenos ojos. Para ello bastará sólo pensar, luego querer. La transparencia: ¡qué buen punto de partida para, al fin, amar el mundo, después de haberse despojado de todas las capas sensibles y del "horror de la carne"!

El segundo y último aspecto: que la capacidad y los medios de aprehensión artística del mundo siguen siendo por el momento, a pesar de las interacciones, o gracias a ellas, y pese a una coincidencia con los objetivos de la ciencia rescatada siempre in extremis, algo imposible de

definir, o de clasificar. Quizás porque a la ciencia no compete –como sí compete al arte– el mecanismo de repetición del hecho expresado, y que apunta, no a “contar” o a “representar” sino a *corregir* “ello”, aquello mismo que se cuenta o se representa, con el único objetivo de volver a hacerlo comenzar con la esperanza –inconciente, por supuesto, e imposible– de verlo comenzar *diferente*. Y sin embargo... “¿Qué es lo que os espanta más en la pureza? (...)– Su prisa...”. Umberto Eco ha tenido la fineza de hacer brillar al hombre con la luz de este diálogo vertiginoso. Si la representación plástica y el cuento son una expresión, ¿por qué la búsqueda científica no sería una similar, presión hacia el exterior, salida de sí, progreso hacia el pasado, una *repetición* del origen? Con una diferencia, tan sólo: la de la cifra que nos permitirá saber quién de las dos, la intuición artística o la velocidad de la luz, se habrá apresurado en último lugar. O, si diferencia hay, entonces una de forma, simple cuestión de estilo –es sabido que la ciencia no lo tiene, y los científicos menos– lo que explicará, de paso, una muy extraña diferencia, realmente: por qué no hay hombres de ciencia que se suicidan.

1985

Colaboradores

Héctor Velarde, recientemente fallecido, fue destacado arquitecto, restaurador, educador y humorista. Miembro fundador y vicerrector de la Universidad de Lima.

Lienzo le rinde homenaje reeditándole un trabajo sobre las relaciones entre arquitectura y música, caricaturas y dibujos humorísticos de su pluma, así como la transcripción del texto que leyera Antonino Espinosa en el acto que, para honrar su memoria, organizó la Universidad de Lima en febrero último.

Antonino Espinosa, sociólogo, se desempeña actualmente como Secretario General de la Universidad de Lima. Debido a su cercanía amical con Héctor Velarde y a su interés por los pensadores de las tres primeras décadas de este siglo, el texto de Espinosa cobra especial significado.

Una de las personas que más contribuyó a la difusión del pensamiento oriental fue Onorio Ferrero. Italiano de nacimiento, radicó en el Perú desde 1942. Ha sido profesor emérito de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Su preocupación intelectual abarcó disciplinas tan disímiles como el derecho, la historia, la filosofía y la teología. Su versión del *Tao Te King* permitió la difusión de este antiguo texto oriental en nuestro medio. Transcribimos el texto de una de sus conferencias sobre pintura china.

Isaac León Frías es fundador y director de la revista *Hablemos de cine*. Actualmente es profesor de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima. Ocupa la dirección de la Filmoteca de Lima. Artículos suyos aparecen frecuentemente en diversas publicaciones nacionales.

El polémico artículo sobre literatura medieval se debe a las investigaciones de Joaquín Martínez Pizarro, profesor de la Universidad de

Stony Brooke, Nueva York y, hace un tiempo, profesor de la Universidad de Lima. El ensayo que publicamos tiene particular interés por abordar una porción de la literatura medieval que habitualmente no es considerada como tal: los primeros años del medievo.

La semiótica ha trabajado relativamente poco en torno al discurso musical. Los artículos que publicamos son dos trabajos pioneros y fundadores de una semiótica musical.

Herman Parret, de origen belga, trabaja como docente en la Universidad Católica de Lovaina y en la de Amberes. Tiene bajo su responsabilidad la dirección de investigaciones del fondo nacional belga de la investigación científica. Anteriormente la Universidad de Lima ha contado con sus aportes a través de un artículo publicado en *Contratexto* Nº 4.

Eero Tarasti, semiólogo danés, está vinculado a la Escuela de París. En este centro de estudios, Tarasti es el responsable principal de la aproximación semiótica al problema de la significación en la música.

Jóvenes autores de la poesía más reciente del Perú integran un panorama de escritores en su mayoría inéditos (salvo Jorge Frisancho y Maurizio Medo). No se pretende presentar una antología, sino difundir las tentativas de la última poesía hecha en el Perú. Muchos de ellos están preparando sus primeros libros (Julio del Valle está trabajando *Adquisición de la memoria* y Luis Fernando Jara, *Eroscopio*). Otros han merecido premios en juegos florales universitarios (Daniel Salas obtuvo el primer puesto en los de la Católica en 1989, mientras que Félix Reátegui, mención honrosa; Fernando Mariátegui y Gabriel Prado compartieron el primer lugar en los de la Universidad de Lima el mismo año). Rodrigo Quijano ha publicado en la antología *La última cena*, mientras que Xavier Echarri ha aparecido en otras revistas.

Gracias a Rhony Alhalel (pintor peruano radicado en Tokio, pero que pasa temporadas en Lima y Nueva York) tenemos acceso a las opiniones de uno de los más importantes escultores contemporáneos japoneses: Isamu Noguchi, en entrevista hecha poco tiempo antes de la muerte de éste en 1988.

Domingo Piga tiene a su cargo los cursos de dirección de actores y guión cinematográfico de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima. El teatro popular es un tópico al que ha dedicado años de investigación. El trabajo que realizó con el TUSM le sirvió para llevar a cabo sus postulados teóricos sobre el tema.

El teatro Noh es un arte para iniciados. Los textos de Javier Sologuren son un eficaz medio para acceder a un teatro que a los legos se aparece como hermético y no-significante. Los estudios del poeta peruano, encaminados a la comprensión y difusión entre nosotros de la literatura y de la cultura japonesa en general, han merecido el reconocimiento del gobierno de ese país: hace poco le fue otorgada la condecoración del Orden del Tesoro Sagrado. Las versiones de teatro Noh que nos ofrece han sido hechas a partir de traducciones francesas e inglesas. La última de las piezas la tradujo contando con la colaboración de Iliá Sologuren.

Yasunari Kawabata residió algún tiempo en Hawai donde pronunció algunas conferencias sobre estética y literatura japonesas. Las que presentamos se deben a Iliá Sologuren que trabajó a partir de la versión inglesa de V.H. Viglielmo.

Gastón Fernández, radicado hace algún tiempo en Europa, ha estudiado de cerca las manifestaciones, importancia y valor del arte moderno. Como en su anterior ensayo —publicado en *Lienzo 7*—, éste tiene también polémicos planteamientos. Fernández vive en Bélgica, donde trabaja como docente.

Las reproducciones fotográficas en el homenaje a Hector Velarde fueron realizadas por Manuel Romero Reaño y Miguel Cisneros Cox.