

Colección Ensayos

Giulio Carlo Argan

700.1
A686S

Tachado

Salvación y caída del arte moderno

700.1
A686S

DEDALUS - Acervo - MAC



21500000125

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA - USP

BIBLIOTECA

LOURIVAL GOMES MACHADO

2341

Edições Nueva Visión Buenos Aires

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

Biblioteca

*Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être véneue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie: con estas palabras comienza Albert Camus su libro *Le mythe de Sisyphe*, ensayo sobre el absurdo. No es necesario formular la respuesta con palabras: está implícita en el hecho de aceptar o no el continuar existiendo. Pero esta respuesta presupone un juicio decisivo acerca de la historia de la experiencia humana, desde sus orígenes y en su totalidad. ¿La tarea colectiva de la sociedad ha sido positiva o negativa? ¿Con respecto a qué éxito, a qué salvación, ha sido un logro o un fracaso? ¿Por qué la humanidad, desde que posee existencia histórica, se ha planteado el dilema de la salvación o de la caída? Y para terminar, ¿por qué este problema fundamental, que aparece ya en el comienzo de todo esfuerzo humano tendiente a la construcción del saber, se plantea ahora con una urgencia mucho mayor que en el pasado? Evidentemente, porque el desarrollo de la empresa colectiva ha llegado a un punto límite de crisis: de hecho, la pregunta acerca del fin último del saber aparece ya en el saber mismo, en este preciso momento de su historia. Los modos tradicionales de conocimiento, las estructuras lógicas del pensamiento, han dado ya todo lo que podían ofrecer. Agotado el campo de las posibilidades verosímiles, hemos llegado a la frontera de lo irracional y del absurdo, y un pensamiento estructuralmente lógico no puede sortearlos sin contradecirse o destruirse. La humanidad no ha concluido sólo una etapa de su historia: ha terminado la faz histórica de la propia existencia. Si sigue existiendo, su modo de existencia será distinto por cierto de aquel que denominamos modo de la existencia histórica. Pero lo que no sabemos es si*

continuará existiendo: ahora que ha descubierto la técnica de la autodestrucción, deberá decidir si la utilizará o no, y cada instante de su vida demandará un acto de voluntad, una verdadera elección. Antes de cumplir cada acto se hará necesario decidir si la experiencia precedentemente vivida merece por su valor y sus méritos ser tenida en cuenta; si vale o no la pena llevar adelante la tarea colectiva de la civilización.

Cambiando los términos, la *question fondamentale* no es más que la eterna cuestión de la culpa original. Abandonando la condición original de inocente y feliz naturalidad para emprender la conquista del saber, la humanidad ha debido plantearse el problema de la coordinación de los propios actos con miras a un fin determinado. Pero no ha elegido —ni hubiera podido hacerlo— entre el bien y el mal, entre la salvación y la caída: eligió la alternativa del bien y del mal, de una salvación y una caída igualmente posibles como consecuencia de los propios actos; desde entonces, esa doble posibilidad es la meta de la aventura que lleva a la conquista del saber. No existe en la historia del género humano un hecho o un pensamiento que no contenga de manera implícita —y en forma más o menos dramática— esta alternativa con su correspondiente riesgo. Pero entonces, ¿por qué aparece hoy ese problema con la perentoriedad de un dilema que debe resolverse inmediatamente?

Hasta ayer, el meollo del problema era el destino de un individuo o de un determinado grupo de individuos, y la elección no implicaba, como ocurre ahora, el destino de toda la humanidad: siempre quedaba abierta una puerta de auxilio porque, si alguien consiguiera salvarse, también pudo lograrlo yo. Si hoy cada elección o decisión implica el destino de toda la humanidad, es porque el saber ha alcanzado un nivel en el cual todo acto, aun en el caso de cumplirse dentro de un campo reducido, repercute inmediatamente en la existencia de todo el género humano. La crisis consiste sustancialmente en esto: mi problema es el problema de todos y lo que está en juego no es mi salvación o mi caída, sino la salvación o la caída colectiva.

Este era, y sigue siendo, un problema religioso; pero el problema religioso, el del destino humano, se plantea en la actualidad como problema político. Hasta ahora la empresa colectiva, la construcción de la civilización, ha sido o ha creído ser la empresa de algunos protagonistas, jefes espirituales o temporales, personas designadas (por la autoridad tradicional de un sistema y por el impulso de una vocación

interior) para conducir a la humanidad por el camino que lleva hacia una perfección tal vez engañosa, para salvarla o perderla, pero obligadas sin embargo a actuar por una especie de acuerdo en nombre de una voluntad o de una ley superiores a las cuales se someten también ellas, en su condición de seres humanos. En una empresa semejante los grandes artistas tenían la misma función que los grandes jefes políticos, religiosos o científicos: construyendo los grandes sistemas de la visión, proporcionaban una base o un esquema universal a la experiencia particular de los individuos, y señalaban así un camino de salvación, ya que la salvación es siempre la superación del detalle, de lo singular, del límite individual.

Así se justificaba, trasponiendo en el orden moral el dualismo ontológico entre espíritu y materia, la distinción entre una moral política y económica, con una finalidad en el mundo, y una moral religiosa, que cumple su finalidad en el más allá. Esta distinción era válida también en el orden social entre las personas o las clases privilegiadas que, con funciones de guías, manejaban las ideas conductoras, y las personas o clases conducidas que constituían la materia, la masa sujeta, manejada de la sociedad. Mucho se ha hablado acerca de la ética y de la religiosidad del trabajo artesanal, de su finalidad terrenal, de su carácter creativo. La belleza o la bondad del producto de ese trabajo era por cierto recompensa por una buena acción y documento seguro para lograr una salvación futura, pero no significaba todavía salvación: liberaba de la angustia del hacer, pero proponía inmediatamente la necesidad de un nuevo compromiso de trabajo. En fin, la praxis de la artesanía es la praxis de una pequeña salvación individual (el hacer de una persona para otra persona determinada), o de la solución de los problemas individuales en un plano mundano que no tiene en realidad ningún punto de contacto con el de los grandes problemas ideales, como por ejemplo la relación y el contraste entre el poder espiritual y el secular. Pero la sociedad ideal, sin conflictos ni contradicciones, podía realizarse solamente traspasando las fronteras del mundo: allí donde el individuo deponía la responsabilidad individual y entraba en un destino común, en una existencia eterna y sin problemas de elección, realizando en la comunidad universal de los elegidos —desde ya distintos y liberados de los réprobos— la aspiración a la libertad eternamente perseguida en vano.

No es casual el hecho de que el fin del dualismo materia y espíritu coincida más o menos con la instauración de una técnica colec-

tiva, la técnica industrial en la cual la contribución operativa individual es siempre parcial y no implica ni la responsabilidad, ni el conocimiento de la finalidad, de manera que no existe más un cumplimiento que concluya con el logro de la salvación —se produzca ésta inclusive más allá del mundo—, la fatiga y la carga del hacer. La única y problemática salvación estará justamente en lo ilimitado, en el incumplimiento de ese hacer, en su desarrollo en circunstancias cada vez más amplias, formando un círculo que comprenda por último a toda la humanidad y transforme aquello que era un hacer en la sociedad en un hacerse y progresar, en una reforma continua, en un autocrearse de esa sociedad, aun en el caso de que no se vislumbre la finalidad de ese progreso encauzado en la búsqueda de una perfección utópica, y la salvación se reduzca de hecho a obtener la continuidad en aquel progreso, evitando el retroceso. Al no existir ya una finalidad, porque un hacer continuo y colectivo no puede dar lugar a algo realizado, el individuo encontrará la salvación únicamente si se integra de lleno en la sociedad, identificando el ritmo de su existencia con el del hacer social. En realidad, la culpa de la cual quiere redimirse es la culpa de estar solo, y la perfección misma de la obra o de la "obra maestra" coloca al cuadro en una condición de soledad a la vez trágica y sublime (no se puede explicar de otro modo, en los umbrales de la historia que llamamos moderna, la inacabada escultura de Miguel Angel, fruto de la angustia moral de esta soledad, o de la nada que se proyecta más allá de lo acabado).

¿Pero estamos seguros de que la integración total será la salvación? ¿Con la divinización de la sociedad resolvemos realmente en ella la idea de Dios, y en el continuo hacerse y crearse de la sociedad, la idea de la creación del mundo orientado hacia una finalidad? Esa idea de una sociedad que se trasciende de continuo, ¿no será de nuevo una abstracción y una utopía, perspectiva engañosa a cuyo término no se encuentra la salvación, sino una vez más el engaño de la caída? ¿Habrá que entrar en ese círculo, o por el contrario fragmentarlo para rescatar con orgullo la propia soledad —inclusive a costa de la culpa social—, con tal de reconquistar la conciencia de la plenitud del existir y de comprometer nuestro yo individual en una relación directa y exclusiva con los otros, con el mundo, con Dios?

Si todo se reduce al hecho del hacer, el arte —que es un "modo del hacer", más aún, que pretende lograr un modo perfecto y ejemplar del hacer— gravita en el centro del problema: se trata entonces

de saber si la reducción de toda actividad humana al "ser en la sociedad", y por lo tanto a una política, constituye definitivamente una salvación o una caída. Si fuese caída, el arte como repetición humana del gesto creativo de Dios no podría seguir existiendo, porque la caída es condición de no libertad, y en consecuencia de imposibilidad de crear. Por eso, la pregunta que se plantean los artistas como hombres de esta sociedad histórica no se refiere a lo que se debe realizar, haciendo arte; tiene relación con la posibilidad misma de hacer arte en las presentes condiciones históricas.

Las corrientes artísticas que se conocen bajo la denominación genérica de informalistas constituyen un aspecto de la crisis descrita en forma somera. Los artistas que orientan sus búsquedas en esa dirección se formulan a cada momento la pregunta acerca de la legitimidad de su obra, de la misma manera que los científicos, frente a las tremendas posibilidades destructivas de sus descubrimientos, están obligados a plantearse el problema de la legitimidad de la ciencia. En otras palabras, ¿este arte y esta ciencia son objetivamente arte y ciencia en el sentido de que cumplen con los fines por los cuales se comenzó a hacer arte o ciencia, o sea colaborar con la empresa colectiva de la civilización?

Para responder a esta pregunta es necesario establecer en primer lugar si el arte informalista, junto con los fenómenos que comporta, ocupa toda el área que en la condición histórica actual corresponde a la esfera de la experiencia estética; y, en segundo lugar, examinar toda la actividad estética en su relación con los otros campos de la actividad humana. Evidentemente, el informalismo no cubre toda el área de la experiencia estética: toda una serie de fenómenos indudablemente estéticos, desde el urbanismo a la arquitectura y el diseño industrial, no presenta ninguna relación analógica con los hechos que consideramos dentro de la categoría del informalismo, y esta fractura producida en el interior de una serie fenoménica hasta ahora unitaria demuestra que existe un desacuerdo acerca de la naturaleza y la finalidad del quehacer artístico. El hecho mismo de que hayan sido la pintura y la escultura las que han tomado la iniciativa de provocar la secesión para reivindicar la autonomía a la cual habían prácticamente renunciado en un pasado reciente, cuando sobre fundamentos teóricos precisos se intentó una integración o una síntesis de las artes visuales, elimina en seguida la hipótesis más fácil: que en una época de especialización técnica de alto nivel como la nuestra todo procedimiento

artístico tienda a diferenciarse y caracterizarse, aun conservando con los otros una fundamental analogía metodológica o, por lo menos, una común intencionalidad estética. Resulta además muy fácil comprobar que la diferencia teórica entre pintura y escultura se va haciendo cada vez menos notoria, de tal manera que no se puede decir a veces, frente a determinadas obras, si son pintura o escultura; lo mismo ocurre entre el urbanismo, la arquitectura y el diseño industrial. Unos y otros forman dos grupos artísticos con una divergencia radical, no sólo con respecto a las modalidades operativas, sino a la intencionalidad y finalidad estéticas. Hay que destacar, además, que la diferencia depende del grado distinto de desarrollo entre un grupo de técnicas ya adecuadas a los modos operativos de la industria y otras más remisas, todavía artesanales. Si las técnicas del informalismo se oponen a los modos operativos de la industria, con mayor razón aún aparecen en contradicción con los de la artesanía, y nada autoriza a creer que dichas técnicas sean (en lo que respecta a su organización interna) menos actuales que las formas más progresivas del operar humano.

El primer problema que plantean las corrientes informalistas es, en efecto, el que se refiere a la técnica en sí, lo cual es inevitable si pensamos que de ella depende, precisamente, el destino del mundo contemporáneo. Es absolutamente falso pensar que el informalismo se propone representar en forma distinta la condición del desorden existencial, es decir del caos: de ser así el arte seguiría siendo representación (como lo era el expresionismo, que aspiraba a representar una condición de desorden o de paroxismo espiritual) y todo resultaría más fácil. En cambio, las corrientes informalistas se proponen el logro de una finalidad estética (sin la cual la operación artística no sería posible) exenta de toda representación directa o indirecta; este objetivo se cumple por medio de la "facticidad" absoluta de la materia, por el gesto y por el signo. Y adaremos que por representación se entiende el acto mental del "representar", como operación de conocimiento, y no la nueva representación del objeto. Un procedimiento técnico que no se proponga la producción de un valor se coloca a sí mismo como valor: es decir, no intenta modificar la situación histórica exponiendo ciertos principios de valor, sino operando en el interior de la situación para agotarse íntegramente en la acción que cumple. El campo más apto para una actividad semejante es el mundo social, considerado como un hecho concreto. Y aquí comienzan las dificultades, puesto que si los artistas informalistas parecen estar persuadi-

dos de la propia vocación mundana, en el sentido husserliano del término, no tienen la misma convicción con respecto a su función en el mundo. Tanto es así que a veces declaran no tener ninguna, y pretenden que su obrar es instintivo e inclusive arbitrario, a pesar de que, rechazando la representación en cuanto comunicación mediata de la supuesta universalidad de la forma, estén eligiendo implícitamente un modo de comunicación directa, capaz de ejercer sobre los "otros" una acción más drástica.

Sin embargo, en el orden de la función social el arte moderno ha ido disminuyendo cada vez más su radio de acción. A fines del siglo pasado, y en los primeros años del nuestro, se rechazaba la superioridad del arte "puro" con respecto a la artesanía; con lo cual se quería volver a establecer la antigua funcionalidad social y económica, amén de la espiritualidad religiosa, que esas técnicas severas ejercían, se creía entonces, en el hacer humano. Después, el renacimiento de la tradición artesanal tomó las características de una reivindicación ideológica, en un sentido popular; y como a partir de ese momento comenzaron también para el arte los contrastes entre las fuerzas progresistas y las conservadoras, el contenido vagamente humanitario de aquel socialismo utópico se transformó radicalmente en un específico y destacado contenido político. Desde este punto de vista se ha pasado en forma progresiva del propósito de una acción revolucionaria comprometida, a hablar del arte como protesta, más tarde como denuncia y osado testimonio, y finalmente, en la actualidad, como síntoma, signo o indicio de la situación. Pero no tenemos necesidad de interrogar a Casandra para saber que la existencia del mundo está amenazada por potencias evidentes y ocultas, fruto del vertiginoso progreso de la técnica, que hubiera debido resolver todos los problemas y en realidad podría resolver muchísimos si no se la empleara con miras a una destrucción apocalíptica, capaz de asegurar al grupo vencedor la hegemonía dentro de un mundo derrotado. La denuncia muda de las señales y los signos no puede tampoco contrarrestar la brutal violencia o la fría hipocresía por medio de la cual se procura desarraigar del espíritu el impulso hacia la libertad, humillando a los hombres al colocarlos en el plano de la indiferencia y el conformismo. De igual manera, la ostentación de los casos personales no puede rescatar de la degradación progresiva el valor del individuo, fundamento de esa civilización burguesa cuya decadencia se desearía sin embargo retardar. Tampoco puede la exaltación de lo informe y la revelación de una

realidad sorprendente en una crisis de flujos y reflujos, a menudo desagradables advertir a la sociedad —preocupada como nunca por indagar y reconocer su propia organización interna —de la progresiva disolución de sus estructuras, de su inminente inmersión en una masa inarticulada, morbosamente sensible a todas las solitaciones externas. Cuando, más tarde, le corresponderá al aspecto informalista del arte la tarea de representar o manifestar simbólicamente lo informe de la vida social y política de nuestro tiempo, quedará por saber todavía si dicha representación, que se hace con miras a un fin determinado, se propone acelerar o retrasar el proceso de transformación de la sociedad en una masa indiferenciada e inerte, y si su resignado abandono aspira a un destino al cual ya no se le puede atribuir la impronta de la voluntad divina ni un sentido ético de salvación o de condena.

Admitamos, ya que las pruebas son evidentes, que el informalismo denuncia una condición de angustia propia del que —por el hecho de habérselo negado la posibilidad de la contemplación y de la representación— vive sin esperanzas, ligado a la necesidad del hacer, sin que pueda saber cuáles fueron en el pasado —y cuáles serán en el futuro— los móviles de ese hacer particular. Es verdad que el actuar que no presupone una elección y una voluntad moral, que desea solamente llenar el tiempo de la existencia sin dejar una pausa donde pueda insinuarse el interrogante aterrador de la nada —que reaparece en cada acto y a cada instante de la existencia—, representa mucho más que un indicio: pone de manifiesto una condición de angustia. Pero ¿por qué tiene que ser, precisamente, el artista el encargado de personificar el tipo de comportamiento del individuo desintegrado y disociado de la inevitable participación en el ciclo actual de la producción y del consumo, sumergido en el tipo de vida que la industria ha impuesto inclusive a quienes no participan directamente de sus ciclos de producción? Por el hecho de ser el arte un proceso de determinación del valor, ¿se pretende demostrar que a pesar de ese modo de vida es factible la obtención de un valor o, *ad absurdum*, que una situación semejante destruye toda posibilidad de valor, obligando también al arte a confesar el fracaso de sus fines y a reconocer su propia derrota? De estos aspectos negativos del sistema eran ya conscientes los alarmados artistas "constructivistas" que durante la primera posguerra trataron de integrar el arte dentro de la producción industrial con la doble finalidad de insertarla en la situación histórica

determinada de hecho por ese sistema productivo y de corregir su crecimiento desmedido, en el sentido de poder suministrar al individuo —privado de la antigua autonomía productiva y de la relativa responsabilidad social— por lo menos una ficticia posibilidad de reintegración en el ámbito del sistema. Y en este casi irrisorio papel de agente de la reintegración estética o creativa del individuo, o de técnico de las *human relations*, el artista fue uno de los grandes responsables de la producción industrial, llamado a intervenir en el ciclo operativo, y justamente en sus comienzos, o sea, en la faz de la invención o ideación formal.

El diseño industrial es fruto de este encuentro: un modo, o si se quiere, sólo un medio para no perder el sentido de la forma, que es siempre un valor de límite dentro de lo informal e ilimitado de la producción mecanicista de la industria. El interés social y pedagógico que, con las enseñanzas del Bauhaus, aparecía ya en los orígenes del diseño industrial, no fue nunca negado abiertamente, pero se vio envuelto cada vez más en una contradicción sin posibilidad de arreglo, cuyo germen está en la *faulche Bewusstsein* de su utópico ideologismo inicial, que no conseguirá disciplinarse nunca —a pesar de sus intenciones— en una positiva *Wissenschaftslogie*. En realidad, el valor del individuo que desea preservarse o reintegrarse al sistema aún sabiendo que éste conduce inexorablemente a la destrucción del individuo, es todavía el valor tradicional del iluminismo, el valor fundamentalmente religioso del individuo como responsable de su vida dentro de la sociedad.

Y así se indica un vía de salvación dentro de ese mismo sistema de actividad colectiva y de producción de masa, cuyos caracteres conducen a calificarlo como la causa suficiente de la desesperación de la salvación y de la escuálida certidumbre de una caída colectiva inevitable, que provoca la condición de angustia. Situación que el marxismo oficial ya ha criticado duramente oponiendo a la tesis del rescate técnico la del rescate político, la de la acción revolucionaria dirigida a la conquista de los medios de producción por parte de los trabajadores; pero está claro que el informalismo no participa de semejante posición crítica. Por otra parte, no se puede sostener que ese movimiento no sea más que la denuncia o la reprobación de la negatividad del modo presente del obrar social y de la mala fe, la hipocresía y el egoísmo que se ocultan, con una apariencia de candor y de generoso desinterés, dentro de la tesis utópica de la redención a

través de la técnica. Si así fuera, el informalismo debería repetir el procedimiento operativo de la producción mecánica, ya que obrando de ese modo no se modela, sino que se destruye el sentimiento de la forma, no se logra el valor, sino el "no-valor". En cambio, es justamente el modo operativo de la industria el que aparece contradicho y derribado en el modo operativo del informalismo, aun en el caso de que la cuestión del valor y el no-valor permanezca dudosa. ¿O, quizá, a través de ese procedimiento opuesto el artista busca y sugiere el gesto de la salvación individual, casi con la ilusión de que la salvación de cada uno pueda ser conseguida por todos y pueda equivaler a la salvación colectiva del género humano?

El problema de la salvación y la caída, un problema fundamental en la vida religiosa de la humanidad, se transforma en sus términos pero no se elimina dentro del grandioso proceso de secularización que se inicia con el pensamiento del iluminismo y que, dentro del ámbito de una economía que tiende cada vez más a identificarse con el sistema de las relaciones sociales activas, se concreta en el pasaje de la responsabilidad individual y la producción artesanal a la responsabilidad y finalidad colectivas del hacer industrial: no es casual que el problema se torne dramáticamente agudo —precisamente en la primera época de esplendor de la industria— en las dos grandes ramas que se desprenden del tronco del hegelismo: la exaltada religiosidad de Kierkegaard y el materialismo de Marx.

También se puede admitir que la polémica sobre este problema constituya un aspecto de aquella ética de la intención que Luckács considera como fenómeno típico de la crisis de la cultura burguesa, semejante al llamado fetichismo de la libertad, con el cual, y en última instancia, se identifica. Pero es ya un hecho que el problema del valor de la técnica como algo no solamente instrumental se plantea hoy en los términos precisos con los cuales lo ubican, en el plano estético, las distintas tendencias del urbanismo, la arquitectura y el diseño industrial por un lado, y la pintura y la escultura informalistas por el otro. El marxismo oficial ha opuesto hasta ahora a estas dos posiciones nada más que el principio del "desentendimiento" del arte con respecto a la problemática del hacer humano y su subordinación a una inmediata finalidad política con una específica función propagandística que —como lo demuestra la absoluta nulidad estética del "realismo socialista"— no es más que un modo de alienación a un nivel

bastante inferior al que presentan las corrientes que se plantean el mismo problema de la alienación.

Hacia fines del siglo XIX el angustioso problema de la salvación y de la caída fue retomado por Van Gogh en términos extrañamente parecidos a los que utilizó Dostoevski pocos años antes, cuando dibujó la figura de Iván Karamazov: ya que la salvación colectiva es objetivamente imposible, y la salvación individual, el "escándalo" de la gracia, resulta objetivamente inmoral, no queda más salida que la caída colectiva, la total inmersión en lo immanente. No en vano fue Van Gogh el primero en rechazar la catarsis de la representación y en practicar una técnica que anticipa notoriamente aquella que Pollock llamará *action-painting*; las imágenes de Van Gogh, de una naturaleza invasora y agresiva, que toma para sí y vuelve contra el individuo todo lo que él ha dado de sí al aceptar un modo de vida acorde con la normalidad del sistema, ocupando casi físicamente el puesto de una individualidad disuelta o hecha impotente y pasiva, son la prueba por el camino del absurdo (y no puede ser de otra manera) de la clara aceptación de un destino de caída: caído justamente en la realidad y en la urgencia despiadada de sus problemas. Pero ahora que caída y salvación ya no comportan una posibilidad de éxito más allá del horizonte terrenal, y su antítesis se desarrolla en la lucha social (recuérdese la temática socialista de las obras del período de Neunen), cumpliéndose el destino humano en el seno mismo de la sociedad, el significado de aquellos términos aparece invertido. Se salvará aquel que sepa vivir en el mundo, aquel que atraviese los límites de la propia individualidad y sea capaz de penetrar en un destino o, mejor, en una empresa común, aquel que pueda realizar su existencia dentro de los intereses immanentes que determinan de tiempo en tiempo la dialéctica de la vida en sociedad. Estará perdido el que se quede solo, y más aún si trata de huir en busca de la soledad, feticchizando en el mito del pueblo electo, del estado o de la raza, un mundo que no ama y del cual no participa. Cumplir hasta sus últimas consecuencias la experiencia mundana, perderse para salvarse, renunciar decididamente a toda metafísica y a toda teología, a toda moral deducida de postulados y principios, y aceptar una tarea sin saber de antemano si ello comportará o no un éxito éticamente válido es, según creo, el sentido de la técnica del informalismo y el motivo por el cual se explica su oposición a la labor mecanicista de la industria, que elimina *a priori* el riesgo, la aventura, la alternativa.

Todo esto viene acompañado de un crítica, implícita o no, del comportamiento del arte que se ha integrado a la industria pretendiendo imponerle (pero en realidad sacrificándole) su propia facultad creadora. Es un acto de protesta contra el constructivismo, movimiento que tiene en la figura de Mondrian su ideólogo supremo. Mondrian traspone la sociedad al plano de lo abstracto o lo divino, proponiendo de ese modo una salvación que es todavía substancialmente religiosa, imaginando que la sociedad pueda trascenderse o sublimarse en una armonía metafísica y olvidando que la sociedad real, llena de contradicciones, es mucho más obediente a las solicitudes de lo irracional que a la belleza de un credo ético-matemático. De joven, Mondrian vivió una experiencia religiosa similar a la de Van Gogh; pero si éste tuvo la valentía de negarla, Mondrian en cambio la secularizó y sublimó de tal manera que toda su pintura tan límpidamente laica conservará en el fondo una intencionalidad edificante y terrestre, y la razón geométrica —al no ocupar el lugar que había dejado vacío la divinidad— tendrá todavía un sentido de revelación: tanto como para poder afirmar que la forma "racional" es de hecho la forma de la recta moral o, mejor aún, la eterna compensación concedida al rigorismo que con su imperativo categórico elimina de la vida cotidiana lo trágico, eso que, a pesar de su distinta apariencia, representa aún al antiguo pecado. A Mondrian le ha ocurrido en realidad lo mismo que a aquellos santos eremitas que, después de haber sorteado victoriosamente los ataques de la tentación carnal, sucumben bajo las garras de la tentación intelectual y caen en la trampa del argumento lógico que el Diabolo, teólogo astuto y sutil, ha ocultado a través de todo el trayecto escabroso de su asedio: habiendo menospreciado al adversario, termina (convencido de obrar con perfecta humildad) por pecar de orgullo, hasta el punto de no llegar a ver que aquella sociedad a la cual el individuo debiera integrarse por medio de la razón para volver a encontrar la integridad espiritual de la cual ha sido privado es todavía un espejismo, una abstracción utópica, una falsa perspectiva (es más, una falta conciencia: *falsche Bewusstseins*), como los cielos gloriosos del barroco que perforaban las bóvedas de las iglesias sobre la muchedumbre devota. Mondrian espera que los hombres puedan reencontrar en la sociedad la forma ideal que ya estaba en la estructura de su propio ser, y esta idea del arte como *renovatio* hace de él un clásico desubicado, que toma por estructura originaria y constante de la conciencia y del mundo aquello que en

realidad es una superestructura, y por integración del individuo en la sociedad lo que es, en cambio, una alienación disimulada dentro de aquel "trágico cotidiano"; eliminando nada menos que la realidad de hecho y el proceso dialéctico de la historia.

El problema acerca de la secesión informalista es más profundo de lo que parece. No es que la pintura y la escultura tradicionales, al no lograr transformarse y adecuarse a los nuevos modos de operación productiva, hayan seguido cada una por su camino, defraudando a las integradas y federalistas esperanzas de una síntesis de las artes visuales, promovida quizá por una comisión de la Unesco en nombre del entendimiento de los pueblos y de la paz universal. No creo que el informalismo pueda explicarse como una reivindicación y exaltación del puro gesto pictórico o plástico, como quieren creer los que descubren sus antecedentes en los empastes grumosos del Monet tardío o quizá mejor de Segantini. El informalismo no es tampoco un ideal irracional contrapuesto, como universal de signo continuo, al universal de la razón; y esto es evidente, ya que en el campo de las artes que se han asociado a la producción industrial no faltan manifestaciones de desconfianza a propósito de la tesis racional del constructivismo, sin que, por otra parte, se pueda hablar de una orientación conforme a los cánones del informalismo. El arte moderno conoce desde hace mucho las posibilidades y el encanto de lo irracional: sin aludir al mitologismo de Picasso, a la fábula de Miró, o al canar típicamente popular de Chagall, bastaría pensar en Klee, en su oposición del mundo indefinido y variable de la imagen al mundo estructural y constante de la forma, y en la sobreentendida y serpenteante ironía con la cual a la técnica racionalizada de la industria (de la que tanto se hablaba en el Bauhaus), responde con la invención de otras tantas técnicas rigurosas pertenecientes al mundo de la imaginación, del sueño, de la memoria. La realidad cruda de la materia y del gesto es más insensible al mito, a la fábula, a la memoria, a la fantasía, que a la geometría de Mondrian: su mera "facticidad" implica una dura crítica al constructivismo formal, aun cuando, aplicando su aspecto típicamente crítico, disimula el propio criticismo. La objeción es ésta: si en verdad esa geometría reflejara la estructura racional de la conciencia, el hombre, por decreto divino, estaría a salvo desde siempre; en cambio, esa racionalidad no es más que una puesta, una hipótesis, un proyecto de salvación, nacida del hecho de comprobar con terror un estado de peligro, una defensa extenua de

toda posibilidad de éxito. En realidad, ese proyecto había fracasado una vez, cuando sus estructuras delicadas fueron aplastadas bajo el peso brutal del realismo político; con muchas reservas, y casi por ganar una apuesta, se ha tratado de reivindicarlo, después de la última guerra, acudiendo más a los llamados de una nostalgia por las ilusiones perdidas, que a una fundada esperanza de verlo florecer nuevamente. Un cuadro de Mondrian no es la imagen de la conciencia, sino de aquella que, por hipótesis, sería la conciencia si nunca se verificaran, en la realidad histórica, ciertas condiciones que están muy lejos de la verificación y, por el contrario, no podrán verificarse jamás, porque la sociedad ideal no es la previsión del futuro tal como pueda deducirse de un análisis objetivo de la sociedad real, sino una sociedad utópica como la de Tomás Moro, Bacon o Campanella.

La controversia es por lo tanto la eterna actitud proyectista del constructivismo. El proyectar no es nunca un estar en la realidad, sino, como lo dice la misma palabra, un proyectarse por encima de ella en un porvenir que no es previsible racionalmente, sino a través de la experiencia del pasado; y es por lo tanto un obrar que presupone un orden histórico en la sucesión de los acontecimientos. La verdadera finalidad del proyecto, por otra parte, apunta al proyectar como proceso autosuficiente, y no al objeto que se hará (podría inclusive no hacerse) según el proyecto: si no, tendríamos que recurrir al argumento ontológico y atribuir al objeto un mayor grado de realidad y por lo tanto de valor respecto del pensamiento que lo ha pensado. Entonces sí el objeto producido significaría concretamente la salvación, mientras que el proyecto se presentaría sólo como un dibujo, un intento de salvación. Pero entonces el proceso —y no sólo el estético— se detendría, porque quien está a salvo no tiene más motivos para aspirar a la salvación: nos encontraríamos así realmente en la cúspide, en ese apogeo propio de las épocas llamadas clásicas.

Pero no es así. El objeto producido a través de un dibujo —ciudad, barrio, edificio, muebles, utensilios— no es la salvación, sino el instrumento de una eventual salvación, y reproduciendo el dibujo en su esquematización proyectiva, termina por ser él también un proyecto realizado en cemento, metal, material plástico, en lugar de un sistema de signos dispuestos sobre papel milimetrado: el objeto, que debería salvarnos con su presencia y su incuestionable realidad, ya no estará, y la superación del proyecto (ya que no podemos detenernos solamente en él) no será el objeto producido, sino otro proyecto, y

así indefinidamente. Por ello, de todos los proyectos realizados ninguno será valioso en sí mismo, sino en relación a un proyecto posterior, no ya de la forma estable, sino de la reforma, de la continua e irrefrenable reforma de la sociedad.

Así, si bien la pintura de Mondrian o la arquitectura de Mies van der Rohe fija ciertos esquemas estructurales del espacio que no provienen de un *a priori* geométrico, tratan sin embargo de construirlos por la vía de una reducción o selección crítica de un conjunto de datos extraídos de la experiencia vivida. Ello hace pensar en que no son abstractos, cuando en realidad sí lo son, porque en el curso del proceso crítico-proyectivo la experiencia vivida se diluye, pierde toda realidad de existencia, de *Erlebnis*, y sobrevive solamente como esquema de experiencias posibles; es más, como una genérica predisposición o como simple disponibilidad hacia ulteriores y eventuales experiencias. Uno de los más destacados arquitectos modernos, Richard Neutra, ha intuido acertadamente esta posición: su libro no habla de salvación, sino de supervivencia —*Survival through design*— y es sin lugar a dudas un desolador indicio de aquellas épocas en las cuales no sólo la vida, sino también el sobrevivir está colocado a las órdenes de la utopía.

El aspecto utópico del proyectar, como procedimiento estético autónomo e integral, no se verifica tanto en la construcción fantástica de una *polis* ideal, de una *ciuitas hominum*, cuanto en la presunción de deducir de una hipotética verdad racional, tomada como principio crítico de la realidad circundante, un comportamiento moral: como si la evolución de la sociedad y la dialéctica de la historia pudiesen reducirse a un proceso rigurosamente lógico, a una sucesión previsible, sin posibilidad de sorpresas, de causas y efectos. Como toda moral nacida de principios apriorísticos (ya sean dogmas de fe o axiomas matemáticos), esa moral permanece, a pesar de su riguroso criticismo, como una moral conformista y por lo tanto privada completamente de impulsos, propensa a la repetición formalista y, dentro de toda su intransigencia, expuesta peligrosamente al compromiso e incapaz de resistir el choque de la realidad. ¿Acaso gran parte del urbanismo, de la arquitectura, del diseño industrial de nuestro tiempo no podría llamarse, *contradictio in adiecto*, un arte de riguroso compromiso?

Puesto que la técnica es un obrar, es en éste donde se reconoce lo ético de un comportamiento, y donde se descubre el punto débil

del arte, entendido como "arte del proyecto". La técnica que, traduciendo en acto un proyecto, produce materialmente un determinado objeto, está sin embargo presupuesta en el proyecto como condición de lo operable (ya que no se puede concebir un proyecto sin tener en cuenta dicha condición); pero ello no es más que un dato del problema. Se proyecta en relación con una técnica dada, en virtud de que todo proyecto sobrepasa los alcances del fin práctico inmediato para abrir la posibilidad de existencia de un proyecto ulterior, y sólo en la medida en que contiene la propuesta de una parcial modificación de aquel dato. Ello es posible porque el proyecto es a la vez el proyecto de un objeto determinado y la propuesta de reforma de ciertas condiciones generales que deberán ser modificadas o reformadas a fin de que el objeto, insertándose en un contexto inédito, pueda ser un nuevo objeto. En realidad, no se puede proyectar sino cosas nuevas; de lo contrario, el proyectar sería nada más que la repetición de una tipología dada.

La posibilidad de educar, formar o reformar la sociedad *through design*, es decir a través de un *training* técnico-proyectivo, estaba por lo tanto subordinada al hecho de que el artista-proyectista pudiese controlar y orientar el desarrollo progresivo de la técnica y, dentro de un ámbito más amplio, el comportamiento activo o productivo de la sociedad: en otras palabras, de que pudiera asumir la dirección política de la producción. Es lo que había propuesto después de la otra guerra Walter Gropius, suscitando la reacción inmediata de los patronos de la técnica, dispuestos a organizarse, como ya lo estaban en sus sentimientos, bajo el signo infame de la esvástica.

A decir verdad, esos hombres no se oponían entonces —como no se oponen hoy— al progreso de la técnica. Al contrario, la promovían en la medida en que el progreso resulta un instrumento de su poder económico y político. Tanto las extremas derechas como las extremas izquierdas, con sus concepciones realistas de la política, rechazan la idea de una "revolución de técnicos", porque su objetivo es concretamente lograr la posesión de los medios de producción; pero no cabe duda que el capitalismo, que posee y desea seguir poseyendo esos medios, tiene interés en disimular su política bajo la máscara de un tecnicismo apolítico. En otros términos, el capitalismo promueve un progreso estrictamente instrumental o mecánico, salvaguardándolo escrupulosamente de toda contaminación con la ideología, y rechazando toda idea de incluir ese progreso especializado en un círculo

más amplio que comprenda la transformación progresiva de las estructuras sociales. Sería absurdo negar que a través de la superestructura capitalista el urbanismo, la arquitectura y el diseño industrial han recibido un poderoso impulso, realizando importantes progresos, especialmente en el plano cuantitativo: desde el punto de vista objetivo, el capitalismo, después de las primeras y obusas resistencias, ha sabido aprovechar a ese especialista de los valores conocido con el nombre de artista-proyectista o *designer*, luciera o no el guardapolvo blanco del técnico administrativo. Por lo demás, sería absurdo y positivamente injusto protestar por la *trabition des clercs*, como si el artista, aceptando su nueva condición de diseñador, hubiese vendido el alma al diablo capitalista: la mayor parte de los arquitectos y diseñadores han creído honestamente poder dirigir el medio ultrapotente de la industria con el fin de realizar la instancia social que estaba en los orígenes de su cultura técnica y estética y de su elección profesional. Sin embargo, el acuerdo entre arte e industria se estableció desde el principio en el plano del compromiso, porque la técnica colectiva de la industria estaba monopolizada por el capitalismo y explorada con el fin de obtener la hegemonía de una clase privilegiada; en ello influyeron otras circunstancias históricas, en primer lugar el fracaso de la grandiosa ofensiva del proletariado de la primera posguerra, y la consiguiente asunción, por parte de la burguesía capitalista, de esa posición de fuerza que fue el fascismo: posición que todavía gravita, aunque más no sea enmascarando los desacreditados postulados del régimen fascista, a través de las posteriores, pero no por ello menos repugnantes, fisonomías de otros conformismos ideológicos o religiosos.

De esta manera, la finalidad estética, después de haberse asociado e identificado con la finalidad ideológica (tanto que en un feliz momento se pudo hablar de arte democrático, internacional, o desde luego socialista), sufrió inevitablemente las consecuencias de la crisis ideológica. Urbanistas, arquitectos, diseñadores industriales, con la celeridad que impone el adaptarse a una situación contingente que la providencia parece haber prodigado como una compensación a los utopistas, redujeron su programa a los términos de un *minimum* razonable, aceptando sin chistar la acomodaticia tesis burguesa según la cual las grandes contradicciones sociales y los dramáticos conflictos entre capital y trabajo se resolverán espontáneamente cuando se pueda asegurar a todos un nivel de vida relativamente elevado: situación que

el propio capitalismo promueve con interés, ya que con, revolviendo el volumen del consumo a la creciente potencia de los medios de producción, la industria puede mantener así el ritmo de aceleración febril, condición imperativa de su existencia. La calidad del producto, inclusiva y en especial desde el punto de vista estético, permanece en ese sentido como un hecho complementario, que sirve para dominar a la competencia y favorecer el monopolio; y así como la técnica condicionada por la superestructura capitalista constituye un dato objetivo del proyecto formal, de la misma manera la calidad estética del producto es un dato objetivo de la producción económica.

Dentro de los dominios del arte relacionado con la industria —relación que no llega a producir la completa integración—, se ha producido entonces una crisis, la ya comúnmente aceptada crisis del *design*, que resulta de la ruptura de la que debía ser la unidad y la continuidad de la función estética y de la función económica en el círculo funcional en el cual se mueve la sociedad. Por una parte se tiene un tecnicismo cada vez más de acuerdo con el principio de la respuesta precisa a una pregunta también precisa, es decir que la técnica proyectiva y operativa de la industria asume el papel de técnica artística; y por la otra se presenta un formalismo cada vez más inconsistente puesto que, en lugar de modelarse sobre la base de la funcionalidad operativa del objeto (téngase presente que toda la producción contemporánea es una producción de objetos-instrumentos), la exalta y fetichiza, integrando casi el elogio publicitario del objeto con la forma del objeto mismo, para hacer de ello la representación —con un fin implícito de propaganda— de esa "eficiencia" considerada como la suma de las virtudes sociales del individuo integrado en la función productiva de la colectividad.

De manera extraña se ha reproducido así una situación similar —aunque mucho más compleja— a la que tuvo lugar hacia fines del siglo pasado, cuando el Art Nouveau se propuso rescatar dentro de un formalismo naturalista y vagamente lírico el mecanismo todavía uniforme y desorientado de la producción industrial; y así como entonces favorecía la difusión de sus productos en la clase media, del mismo modo, en nuestros días, la estilización formalista de la funcionalidad tiende a difundir el producto industrial dentro de toda la esfera social, que se ha vuelto sumamente sensible a los símbolos formales de la función específica y al ideal de "eficiencia" que en ella se expresa. Por lo tanto, no es por mero capricho (y aunque así fuera, sucedería

lo mismo⁷ que el nuevo formalismo repite los caracteres del viejo, a tal punto de volver a evocar su temática estilística, como se observa en el llamado Neo-liberty.

El informalismo no es una tendencia organizada alrededor de un programa y, sobre todo, no es una tendencia de vanguardia por- que, cuando en la historia no se reconoce más el fundamento y el principio estructural o directivo de la experiencia y de la actividad humanas, no podemos darnos conscientemente al pasado, ni preten- der estructurar el porvenir. Hacia 1930 —y aún antes—, aparecen ya imágenes formadas por manchas de color sin una delineación gráfica o una relación constructiva de valores: corresponden, precisamente, a las corrientes de pensamiento irracional surgidas a fines del siglo pa- sado y principios del nuestro, pero aportan apenas un débil prece- dente a la novísima explosión del informalismo. El interés dominante de aquellas búsquedas descansa todavía —como en el Monet tardío— en la determinación del valor específico de la percepción, que aparece por lo demás anticipado o retardado con respecto a la individuali- zación del conocimiento, es decir, llevado al estado que precede a la organización del dato perceptivo con respecto a la individualización del objeto en un contexto determinado —o en uno futuro—, susti- tuyendo el conjunto de los objetos por una visión sintética del es- pacio; o bien por la extensión del campo de la percepción mediante los cambios de las *correspondences* que ofrecen el equivalente visual de la percepción sonora o táctil.

Una búsqueda de los orígenes debería orientarse más bien hacia los fenómenos que señalan una ruptura total con la figuración y el comienzo de una crisis de la representación, como el dadáismo y el su- rrealismo; pero una búsqueda de esta naturaleza sólo conduciría a la verificación de las condiciones que hicieron posible la determinación de un arte intencionalmente no figurativo, y no su fulminante afir- mación y divulgación en todos los países del mundo a partir de la segunda posguerra, cumplido ya el breve intento por reactivar las estructuras compositivas del cubismo y por insuflarles un retroactivo impulso revolucionario. La discusión crítica acerca del informalismo gira generalmente alrededor de esta pregunta: ¿crisis del arte, o arte de la crisis? Pregunta ingenua, por cierto, ya que es evidente que no puede producirse una crisis del arte sino en el cuadro de una crisis más vasta de la cultura y de la sociedad; sin embargo ese interrogante demuestra de qué manera el informalismo está considerado universal-

mente como un fenómeno de rebelión. El objetivo de la rebelión no es el arte tradicional o conservador, sino el arte que procede de una ideología revolucionaria y al cual se le reprocha el no haber realizado el programa establecido y haber fracasado en el logro de los fines propuestos. En un ámbito reducido, específicamente técnico, la rebe- lión está dirigida contra el arte que se asoció a la industria, enaje- nándose a la superestructura económica del capitalismo y malogrando clamorosamente el objetivo de moderar y moralizar su desarrollo; en una esfera más amplia, contra la absorción del individuo en la masa a través de la reducción de la existencia social al mecanismo de pro- ducción y consumo y de la política de los llamados grupos de presión. La ausencia total de premisas ideológicas hace que sea imposible toda toma de posición *a priori*: no se produce una rebelión contra algo que amenaza nuestra libertad y pretende imponernos un modo de existencia que no deseamos, sino contra algo que ya se ha producido, destruyendo nuestra libertad. No se trata de defendernos, aun sin es- peranza, contra una masa poderosa que podría atropellarnos y absor- bernos: el informalismo, a lo sumo, es el gesto del individuo que ya ha sido atropellado y devorado, que ya se *hizo masa*. Podría suponerse que, hasta el momento de encontrar en sí mismo la fuerza de re- belión, el individuo no está todavía absorbido totalmente por la masa y conserva alguna esperanza de salvación. Pero no es así: la condición de intolerancia y rebelión es precisamente la condición del individuo- masa que vive con la angustia de no poder ser o tratar de ser él mismo sin enajenarse. El aparato de condicionamiento de la sociedad contemporánea procura eliminar la actitud crítica, el fundamento ra- cional de la elección ideológica, pero no la reacción psicológica, por- que si la masa debe ser un elemento de fácil orientación, es necesario también hacerla sensible, tenerla en un estado de continua alarma psíquica. El fenómeno de la rebelión se da por descontado, y por otra parte resulta fácil controlarlo: desde un punto de vista objetivo, la burguesía capitalista ha asumido, en lo que respecta al informalismo como fenómeno de rebelión, la actitud satisfecha del médico que, al aparecer la fiebre y agudizarse los síntomas, deduce que los medica- mentos recetados están actuando favorablemente. La burguesía es cons- ciente de su propia crisis, y no trata de disimularla: al contrario, se complace en presentarla cada vez con mayor agudeza, con el pro- pósito de desalentar, por medio de un pensamiento de fatalidad y de

fin próximo, a las fuerzas que deberían provocar el derrumbe, y asumir entonces la dirección.

En cada campo de acción los elementos responsables de la marcha de la sociedad se dan cuenta de que para obtener el conformismo perfecto es necesario mancomunar los sentimientos de la colectividad dentro de un nivel de mediocridad, porque el objetivo que se persigue es que todos reaccionen simultáneamente y de igual manera frente a determinadas sollicitaciones: algo similar ocurre en las canchas de fútbol o en las salas cinematográficas donde se proyecta un film sentimental, erótico o de aventuras, o, en las viviendas individuales, cuando se escucha la radio o se mira la televisión. Y a eso mismo tiende el acortamiento de la masa a las prácticas devocionales, la molesta intervención de los organismos eclesiásticos en la vida política, la moral conformista que se quiere imponer a una masa que, en su calidad de tal, ha perdido ya la capacidad para elegir una moral.

La reacción emotiva o psicológica que se busca con estos medios, o con otros, reproduce el proceso de la elección crítica o ideológica, pero despojándolo precisamente de toda motivación crítica e ideológica; la publicidad de los productos y la propaganda política delatan en forma manifiesta el propósito de orientar la elección al individuo, liberándolo al mismo tiempo de la responsabilidad de dicha elección.

Un proceso de tal naturaleza da lugar inevitablemente a una inversión de valores: todos saben que las ideas políticas difundidas a través de una propaganda aparatosa son por lo general las peores; que el *pathos* suscitado por un certamen deportivo o por un film sentimental, erótico u horripilante pertenece al tipo de lo decadente; que un determinado producto industrial podría ser superior en calidad, o costar mucho menos, si la fábrica no tuviese que agregar al costo de producción los gastos de una publicidad deslumbrante; que la prosa de los rotograbados —dejando de lado el lenguaje inarticulado y primitivo de las historietas— coincide con lo peor de la literatura. Los menos son aquellos que, al darse cuenta de que el film es pésimo, abandonan la sala, o los que renuncian a llenar las horas de inercia con una novela policial o un espectáculo de televisión, o los que se proponen acertar en la elección del mejor producto expuesto en un comercio: lo cual no impide, sin embargo, que se arremeta contra la mediocridad del film, la vulgaridad de la novela, la pésima calidad del producto; por el contrario, la protesta está prevista y utilizada, porque da al individuo una ilusión acerca de su superioridad

con respecto a la masa, en el mismo momento en que se integra a su modo de vida. Se acepta inclusive, con pleno conocimiento del hecho, la información política falsificada y se subordina a ella la propia orientación acerca de la situación; también la falsa información remueve la responsabilidad y forma parte de las reglas de un juego en el cual se teme por sobre todas las cosas, no participar.

No es el caso de insistir aquí respecto de la importancia, extensión y gravedad de un esquema condicionado en esos términos, que compromete por igual a la pequeña elección del vivir cotidiano y a las grandes elecciones ideológicas, sobre todo porque no podemos excluir el fenómeno con la justeza científica de los sociólogos y los psicólogos, abocados desde hace tiempo, por otra parte, al estudio de estos procesos. Baste observar que todo ello incumbe también al arte; el primero en percibirlo fue precisamente Mondrian, quien después de experimentar las posibilidades emotivas de la figuración se propuso reducirla a la más rigurosa racionalización, no tanto por amor hacia la lógica, como por temor a la sugestión psicológica del "barroco moderno".

Su temor no era infundado. Dentro de una condición histórica en la cual las clases dominantes ejercen el poder a través de la coacción psicológica, subsiste sin lugar a dudas el peligro de que el artista sea empleado como un especialista en máquinas, o como un agente de sustitución del pensamiento abstracto por ese inintermitido sucederse de imágenes que forma el tejido de la vida psíquica sustraída al control y a la censura de la razón. Pero el mismo Mondrian no pudo sustraerse a la tiranía de la imagen: en el fondo, su pintura no es más que la tentativa de manifestar a través de la imagen el pensamiento abstracto, el concepto. Aparece así, en el seno de la sociedad, un incesante bombardeo de imágenes que suscitan una cadena de emociones sobre las cuales no se puede reflexionar por falta de tiempo; bombardeo mediante el cual la sensibilidad de la masa es mantenida continuamente ocupada y en estado de alarma, para que responda dócilmente a cualquier sollicitación.

La existencia del individuo dentro de la masa queda así implicada en un ritmo espacio-temporal marcado por esa coercitiva sucesión de imágenes: y las primeras estructuras que se rompen son, por supuesto, las categorías tradicionales del espacio y del tiempo, entendidas como coordenadas de la existencia individual y por lo tanto de

la objetivación del valor o como principios de la distinción del propio ser con respecto al ser de los demás.

Al llegar a este punto hay que preguntarse si las imágenes del arte informalista entran en la serie de tipos de imágenes mediante las cuales se efectúa el condicionamiento de la existencia individual a la existencia de masa, o bien si no excluyen o en cierto modo limitan su acción psíquica. Tampoco se puede dar aquí una respuesta precisa. El arte informalista no tiende evidentemente a consolidar o a res-taurar las categorías del espacio y del tiempo como categorías de la representación o del momento objetivante de la conciencia; y sin embargo las imágenes propuestas por el arte informalista están igualmente exentas del ritmo espacio-temporal de la sucesión de imágenes que forman el tejido del psiquismo de masa. En el mismo momento en que la fuerza de la imagen es potenciada y aprovechada por el cinematógrafo, la televisión, la propaganda política, un grupo de artistas se opone a los grupos dirigentes la colaboración de sus refinadas experiencias con la imagen, y a veces su rechazo es tan absoluto que pretenden llevar al arte más allá de las fronteras, no sólo de la representación, sino de la imagen misma. Los artistas que continuaron la búsqueda informalista más allá de esas fronteras, imprimiéndole el más desesperado acento de rebelión, pertenecen a los países en los cuales los modos de vida y de trabajo impuestos por la industria capitalista comprenden todo los aspectos y los momentos de la existencia en común, y el aparato que condiciona el individuo a la masa se ha apropiado de todos los medios de información y comunicación: o bien a otros (y el hecho es significativo) en los cuales la supresión de la libertad política es total. En realidad, no cabe duda de que la presencia de los artistas norteamericanos dentro de las posiciones más avanzadas del informalismo depende en gran parte del hecho de que el impulso de la producción industrial no ha sido en los Estados Unidos ni retardado ni combatido por la resistencia de una organización artesanal anterior. De este modo, los artistas no son más los últimos defensores de tradiciones operativas cuya inoperancia ya se admite, y de las que se quiere sin embargo salvar el contenido de experiencias, sino intelectuales en franco contraste con el materialismo operativo del capitalismo independiente.

Precisamente en su calidad de intelectuales, algunos de esos artistas se declaran depositarios y custodias de una poesía de la vida, que consistirá más tarde en profundas y misteriosas consonancias entre

el propio ser y el ser del cosmos, entre el propio hacer y el hacerse de la realidad; e invocan el realismo poético de Melville y de Whitman o los principios "orgánicos" de la arquitectura de Wright para justificar el hecho de unirse, de *hacerse masa* con la naturaleza, en lugar de hacerlo con la sociedad. Pero esa realidad, cuyas fronteras no se consigue divisar, esa naturaleza *naturans* y no *naturata* a la cual se siente ligado el hombre por una relación social y casi de parentesco, no son más que un horizonte ficticio o un espejismo, como la sociedad ideal de Mondrian o de Gropius. Cuanto más ilusionados están los artistas en liberar su secreta y más auténtica esencia del horizonte infinito del ser universal, se hace más poderosa la obstinada marcha centrípeta que los conduce derrotados, camino de la esencia implacable y herméticamente cerrada de la propia existencia en esta particular condición histórica.

El gesto de Pollock, aunque parezca dibujar trayectorias cada vez más amplias y más tensas, se detiene y concentra siempre en el filamento, en la gota de color. Pollock inaugura la llamada *action-painting*; pero su acción tiene un ritmo y no una dirección, vuelve siempre sobre sí misma, sobre sus motivos de sufrimiento o intolerancia y no de voluntad, sobre la pequeña gota de color que podría ser sudor, lágrima o sangre, sobre el filamento que podría representar un doloroso nervio al descubierto. Es verdad que, en medio de esa vorágine del gesto, el color deja caer poco a poco todas sus escorias, y conquista una calidad purísima, una altura tímbrica que no había poseído nunca; pero cuanto más sutil y más vecina a la esencia se hace la materia, tanto más se aleja de la posibilidad de transformarse en un objeto, y se manifiesta por lo que es: materia irreversible, sin ninguna posibilidad de transformarse.

Este es el procedimiento opuesto al de la técnica industrial, que transforma incesantemente la materia en series infinitas de objetos; de manera que, sin saberlo, la pintura de Pollock recorre otra vez los caminos de la alquimia medioeval, que se obstinaba en buscar en la materia en cuanto tal una perfección, una tendencia a volver a la esencia, oponiéndose así a la artesanía, que pretendía desviar esa tendencia natural para irrigar los campos de la economía y de la vida social: es éste, tal vez, el secreto motivo histórico de la protesta de Pollock contra la técnica y la organización perfectas de la producción industrial norteamericana.

Pollock —¿quién podría negarlo?— posee el sentido de la contingüdad, de la inminencia física, perturbadora de la realidad. Se deja arrastrar por el ansia de la luz invernal prisionera entre las ramas vestidas de herrumbre que pueblan el bosque, se entrega al vértigo de la fría y agitada superficie infinita del mar (la *Winter's crooked tablet* de Dylan Thomas), se pierde en el enloquecido y desesperante laberinto de la ciudad. La angustia que le oprime la garganta y lo llevará a la muerte no nace de la incertidumbre del propio ser en el espacio y en el tiempo, sino de la falta de distinción, de la uniformidad sin variantes del espacio y del tiempo; se está, pero no se sabe dónde se está; se está siempre aquí, allá, en todas partes y en ninguna, como si nuestro ser se atomizara, llenando todo el espacio, y cada punto resultara marcado e irritado por la presencia de un fragmento de nuestro ser. Observado desde las alturas, ese espacio tiene estratos o dimensiones multipolares, pero sobrepuestos e insertados los unos en los otros, lo mismo que esas fotografías tomadas desde lo alto en las cuales se ve solamente un trazado o un esquema, pero que al ampliarlas lo revelan todo: el automóvil en la calle, los amantes abrazados en el banco del parque, las ropas tendidas en las terrazas. Pero a pesar de esa tenaz evasión al encuentro de la naturaleza, se vuelve siempre al punto que duele: el problema del individuo, del yo, es el problema de la hoja en el bosque, de la gota en el mar, de la persona en la ciudad. Pero en Pollock el mito del sexo en Dylan Thomas, o el de la raza elegida en Pound: los términos se han sustituido, y por su intermedio se disimula dentro de una sociabilidad indefinida una no-sociabilidad de fondo (funcionan como "masa"), y lo que interesa es nuestro desco por definírnos en relación con alguna cosa "distinta" de nosotros, o por lo menos, darnos cuenta de la dificultad que comporta integrar nuestra "indistinción" a la indistinción de lo que es diferente de nosotros. El grumo, la pequeña gota, el hilo de color revelan los recorridos a la vez obligatorios y arbitrarios de la molécula demasiado pequeña en medio de una masa demasiado grande: dos dimensiones por demás distintas para que los fenómenos que se producen en una y otra puedan compararse mediante una relación escalar.

A causa de esa realidad que no nos agarra y no se deja atrapar, el ansia se convierte de golpe en ira: ira por saber que existimos y por no poder desgraciadamente ignorarlo, ira por no saber dónde

estamos y tener que buscar nuestro lugar, que cambia minuto tras minuto, entre los millones de seres como nosotros que deambulan igual que nosotros a lo largo de recorridos obligatorios y arbitrarios, en medio de un espacio sin profundidad, en un tiempo donde cada instante se fija con despecho en un eterno presente. Y el gesto de la ira, o de la rebelión, es un gesto que libera y ata al mismo tiempo, que provoca el llanto y hace morir de angustia: y la ira de Pollock, por una extrema ironía, tiene la belleza frenética y torturante de las danzas de los salvajes que en el dinamismo de un ritual obligatorio y arbitrario subliman y trampean simultáneamente el orgasmo erótico o el terror sacro.

Es un procedimiento inverso —y a la vez extrañamente paralelo— el que lleva a De Kooning a encontrar a veces, en el colmo de su furia, un miserable y asqueroso trapo con apariencias humanas, del mismo modo que el impío encuentra en la blasfemia el nombre de Dios aprendido de niño en los rezos nocturnos. Es como la moneda que devuelve la máquina descompuesta: ha perdido todo valor, se comporta como si fuese falsa porque el aparato no funciona y no la ha transformado en el chocolate o el cigarrillo que deseábamos. A pesar de ser muy poco frecuente, la máquina, al igual que el alma, puede dejar de funcionar. Esa es la prueba, cada vez más desesperante, de la inutilidad del gesto, de su imposibilidad de cumplirse como acto individual, de su fatal corrupción en el gesto colectivo, en la sucia imprecación, en la palabra trivial, asquerosa como un excremento.

Esa imagen desfigurada y deteriorada por el abuso existe, está en la experiencia de todos, no podemos apartarla; pero puesto que no vale nada, es falsa y por lo tanto ni siquiera vale la pena rehusarla: cuando se forma parte de la masa no se puede huir de la contaminación, del degradante contacto físico; al contrario, existe la esperanza de que ello nos libere, como cuando se busca una liberación o una sublimación del *eros* en una prostitución inmunda, que más tarde se revela por lo que es en realidad: el postrar envilecimiento del ser.

De Kooning y Kline son, entre los pintores americanos, los más próximos a los escritores, especialmente a Faulkner y a su moral violenta del alarido y del furor, a su angustia por un antiguo pasado, por un mal incubado a través de muchas generaciones, que pesan en el momento presente, determinando en última instancia un acto necesario,

pero que resultará inexplicable para todos. Kline no quiere más que esto: hacer un gesto heroico, bello e inútil, y el suyo no es nunca un gran gesto, sino uno pequeño pero agrandado. Sin embargo, es un gesto distinto de los otros, que permanece escrito en negro sobre blanco en la página siempre intacta de la historia. Es un gesto preparado desde tiempo atrás, llevado dentro durante años o siglos, y finalmente liberado, a pesar de estar destinado a la incompreensión —salvo para nosotros que lo hemos realizado— y, lo que es peor, a restituírnos al mundo de la masa, como elementos más extranjeros que antes. ¿No estará acaso aquí la ironía de toda esta historia: que para encontrar en la masa el sentido de la individualidad debamos sentirnos, más que rebeldes, extranjeros?

Temo que la impasibilidad glacial de Tobey sea, en el fondo, tan trágica como lo *espiritual* de Pollock: su concepción de la masa no es profunda, sino desesperadamente chata. Mientras Mondrian, durante su estada en Broadway, perdía la cabeza y los números comenzaban a bailarles delante de los ojos como luces intermitentes, descubriendo por fin que allí donde no había historia la razón se transformaba en una locura lúcida, Tobey, observándolo desde la acera de enfrente, comprendió todo. Desde ese momento renunció a la piedad —demasiado histórica— de sí mismo y de los otros, admitiendo que la razón temática sobre la que se construía toda la civilidad del individuo, en la civilidad de la masa se transformaba en una razón de estado; y así la lucha vertiginosa y salvaje de Pollock se convierte en la procesión de las hormigas humanas que recorren las calles de la ciudad.

La poética de Tobey registra fotográficamente la situación histórica. Cada individuo es un signo (y son millones) y cada signo es distinto de los otros; pero también esto es inútil porque todos tienen el mismo valor y se nivelan de este modo en una superficie continua donde todos parecen iguales, hasta que una visión más próxima nos haga perder de vista el conjunto de la superficie, y nos permita observar el movimiento convulsivo de todos los signos —cada uno con su propio impulso—, como si fueran bacilos colocados bajo el vidrio del microscopio. Pero ¿por qué llorar por sus destinos, si no tienen ninguno? Pollock es todavía un ser extraviado en medio del desierto y de la muchedumbre; es el mismo, pero con el ansia de reencontrarse, de verse y de descubrir (y no precisamente en un espejo) los pliegues humanos del propio rostro. Tobey —se podría decir, parafrasear

seando a Sartre—, es el hombre que siente la propia *présence dans l'univers mécanique de la répétition* como un *accident brut*, y se salva en la ubicuidad: *l'ubiquité seule m'ent sauvé: fallait être légion, arpenter cent mille trottoirs à la fois: cela seul m'édit permis d'être n'importe quel promeneur dans n'importe quelle rue de Brooklyn*. La poética de la ubicuidad es una de las poéticas de la alienación. La superficie de un cuadro de Tobey, entretejida por millones de sim-bolos humanos, podría convertirse en la textura de una tela o de un panel de casa prefabricada; y en el momento de la conversión (y ya ha ocurrido) fijaría una situación espacial a la vez excepcional y normal: excepcional porque no contiene ningún signo que posea con anterioridad un significado de designación espacial; normal, porque empastada como está de materia humana, se ambienta inmediatamente, participa en seguida y en forma espontánea en un contexto. He aquí el sentido amargo e inexorablemente justo: cada uno de esos hechos humanos amalgamados en la superficie se ha convertido en símbolo; pero transformándose en símbolos sociales los hombres no dejan de ser y padecer. La masa no borra el dolor de cada uno; simplemente lo ignora: decimos "masa" como podríamos decir América o Europa, sabiendo que las dos suman millones de vidas humanas, cada una con un drama que se despliega desde el nacimiento hasta la muerte, y donde cada vida entrelaza su pequeña hebra (los signos de Tobey son breves como la vida) con otras infinitas; sin embargo, cada una de esas vidas breves e insignificantes no serían lo que son si las generaciones precedentes no las hubiesen preparado y predestinado. Lo sabemos, pero cuando pensamos en términos políticos no podemos darnos cuenta de ello, y decimos América o Europa como si fueran personas históricas, cuando en realidad no son nada más que generalizaciones o alegorías. Entonces, cada uno de los individuos que forman América o Europa trata de hacer su propia vida, "hacerse hombre"; es éste precisamente su drama personal, el de tener que realizar con fatiga inmensa y transido de dolor alguna cosa que trazará apenas un pequeño signo insignificante sobre la superficie más externa del mundo. Van Gogh padeció lo que ha padecido para que los hombres pudiesen ver el cielo un poco más azul y el trigo maduro un poco más amarillo, y para llenar con ese pequeño aporte el vacío de sus almas, evitando a sus semejantes todo lo que él, Van Gogh, había padecido. Pero Tobey ha sabido cerrar el círculo, extraer las últimas consecuencias; ha sabido encontrar una técnica clara como la de las

máquinas, y demostrar su inutilidad; ha alcanzado la objetividad absoluta propia de los científicos; es un sociólogo, como Mondrian es un lógico y Pevsner un topólogo, y su pintura es una especie de informe Kinsey acerca del comportamiento social del hombre. En esto, precisamente, su posición está más allá de la de los intelectuales que rehúsan integrarse a la existencia de la masa y se rebelan aun sabiendo que ello no servirá de nada, alzando algunas veces la voz más de lo necesario, para poder invocar (cuando lleguen a la comisaría) la coartada o el atenuante de la borrachera.

De maneras muy distintas se ha sentido y se explica en Europa lo que significa realmente, como adquisición o como pérdida, la integración del individuo, con su historia particular, en el seno de la sociedad, con su historia colectiva. Con su reconocimiento de los límites y la organización del contrabando entre el yo y los otros, Wols es en verdad el más desesperadamente lúcido. Físicamente sufre horrores. Toda su pintura parece repetir con irritación: a ustedes no les importa nada, pero *yo* sufro, lo que duele es *mi* cabeza, *mi* vientre, *mi* espalda. Se siente existir, se recoge y se define en ese desesperado sentirse mal que es suyo y nada más que suyo. No busca nuestra simpatía: si descubre sus plagas es para provocar más bien el disgusto que la piedad. Su dolor es una frontera abierta al paso de la vida y la muerte; es el rasguño que la uña sucia de la muerte produce en la carne estúpida, dispuesta siempre a empezar a gritar. Pero su existencia física, si bien no tiene otro horizonte que éste, restringido, del dolor que la invade y la hace manifiesta, es dura y tenaz. Sin embargo, este mismo límite físico que lo identifica —porque lo que duele es su cabeza, su vientre, o su espalda—, lo ubica en un plano de igualdad con respecto a los otros, a todos. El signo de Wols, esté o no acompañado por un color destacado (también el papel blanco es color), es siempre una fría excitación de la zona coloreada: un vínculo, sensible e irritable como una terminación nerviosa, con ese mundo externo, el de las causas ignoradas donde se acumulan con perenne actitud de amenaza aquellas fuerzas que más tarde al explotar producirán las cosas monstruosas que se le vendrán encima: el dolor de cabeza, de vientre o de espalda, pero también la guerra mundial, la bomba atómica, Corea, Franco. Cuanto mayor es la invasión del mal en el mundo, su propio dolor, por un maligno capricho del destino, se hace más agudo: él, con una historia y un pasado, debe pagar sus propias culpas, de manera que la enfermedad —que podría

ser de uno cualquiera por tratarse de una enfermedad del hombre— es en cambio solamente suya y lo distingue de los otros, aunque más no fuera por el hecho de que pone a los demás fuera del círculo de la luz maligna, y atrae su atención sobre lo desgarrado de su ser, de su hacerse hombre. Es, prefigurada en el arte, la crisis de la integración humana (ahora el término "social" resulta incorrecto e inoperante), lo que André Gorz tratará de explicar en términos de relación y contradicción entre freudismo y marxismo, llegando a construir toda una filosofía a propósito de la amarga vicisitud de la existencia: *On se fait un certain Gorz en essayant derière que l'Homme: et, pour dire toute la vérité, on veut devenir tout l'homme parce qu'on refuse d'être un certain Gorz. Mais qui donc refuse d'être Gorz si non Gorz lui-même? Ce refus l'explique et le définit (Le frère, p. 38).* Probablemente Wols ignoraba el nombre de Husserl; sin embargo, la soledad, la aparición obsesiva del fenómeno se produce en su obra a través de un proceso de reducción fenomenológica, de *epoché*; intencionando la propia existencia en el aquí y ahora del malestar físico, Wols llega a un resultado que es necesario integrar a la esfera cognoscitiva, ontológica (lo que explica su parentesco con Klee). De nada sirve acudir al dato biográfico, a las enfermedades realmente sufridas, para explicar esta pintura como una proyección clara del dolor físico; la verdad es lo contrario: es el mal físico el que fenomeniza el *ser* en aquella condición de soledad-contigüidad, que es la condición del ser-en-el-mundo. Más que el signo del existir, el mal físico es la existencia misma, como sufrimiento incurable, como "enfermedad moral": se hace, se actúa, no se podría dejar de actuar. Y el actuar es fiebre, náusea, congoja; y es así porque no tiene éxito, porque se cumple íntegramente en el interior de una esfera más grande, la esfera sorda del padecimiento. El actuar no sirve para otra cosa que para reconocernos agentes dentro de la muchedumbre exterminada de los condenados, y esto sí nos está concedido: el "actuar" nuestra pasividad.

La anulación del espacio y del tiempo no es la consecuencia de la angustia, que impone sus condiciones y contrapone la *Weltvernichtung* a la *Weltanschauung*. En Hartung, por ejemplo, esta anulación nace de un fuerte acto de voluntad, de un imperativo categórico. Ya Mondrian, cuando pintaba en 1933 la famosa composición de franjas amarillas sobre un rombo blanco, demostraba conocer que el espacio no es más que pura percepción, revelación fenoménica del ser nues-

tro conjuntamente con el ser del mundo: no se podría decir cuál de los dos colores está más cerca de la luz absoluta, de la luz-espacio; por el contrario, está claro que la luz-espacio (pero un espacio tan terso y reflejante que ya no es practicable) es el resultado de la relación entre las franjas horizontales y verticales y los bordes oblicuos del fondo, de manera que todo el cuadro parece moverse como un objetivo de una cámara fotográfica que persigue y enfoca, no al objeto precisamente, sino al espectador, que en realidad se siente como "observado" por el cuadro, y atraído en su dimensión. (Resultado significativo que justamente Mondrian sea el primero en colocar al espectador en el punto focal del espacio, atrayéndolo y absorbiéndolo casi en la estructura vacía como una trampa: creando —ha observado Brandt— una pirámide visual "no dirigida al cuadro, sino del cuadro al ojo". Lo mismo sucederá más tarde, aunque no por el camino de la persuasión racional, sino por el de una sugestión basada en la empatía, en el arte informalista. Se podría pensar acertadamente en el *Juicio Final* de Tom Ring, donde la Muerte, desde el centro del cuadro, lanza su dardo al corazón del espectador para prevenirlo que pronto lo va a herir y colocarlo entre los condenados que pueblan la tela.) Pero en Hartung, y ya en las obras de alrededor del 30, la voluntad de anular el espacio y el tiempo, y con ellos las dimensiones de la existencia histórica, se torna explícita: el espacio se resquebraja como un cristal golpeado, su extensión y configuración están condicionadas al choque, al recorrido de un gesto que quiere golpear con fuerza en el punto preciso, como el directo de un boxeador. Tal vez Hartung no ha leído a Scheler (yo no podría negarlo), así como tampoco Wols leyó a Husserl; pero su pintura parece nacer del compromiso ético de ese autor. Su problema es la relación directa, personal, exclusiva y necesaria del individuo determinado, de la persona con el mundo. Los "otros" están y son el mundo: ¿cómo podrían entonces ayudarme, cómo podrían colaborar para resolver el problema de mi relación con el mundo, si ellos mismos son el otro término del problema?

El mundo, justamente por no ser "yo mismo", es indistinto y de nada sirve tratar de centrarlo y aclararlo: lo que debo aclarar es la manera con la cual voy a enfrentarlo. Todo el espacio que puedo conocer es aquel en el cual estoy y actúo por mí mismo. La acción que cumpla deliberada y lúcidamente en un primer plano, que es el lugar del yo, al no encontrar planos intermedios se transcribe inmediata-

mente más allá del horizonte, que es el lugar de Dios: el signo que dibujo es una acción que cumpla realmente en presencia de Dios, pero la realizo en forma tan deliberada, con tanta firmeza y autoridad como para no dejar tiempo y lugar al juicio, ni siquiera al juicio de Dios. Lo universal es el hacer y el juicio que ello comporta; Dios es a la vez afirmado y colocado fuera de la causa por la decisión del gesto. Es un gesto que oculta lo universal, lo mismo que un dedo colocado delante del ojo es suficiente para esconder y eliminar la grandeza infinita del cielo; y el signo que cubre el cielo, a pesar de ser un pequeño signo humano, adquiere el valor del cielo, transformándose en universal. Con gran agudeza se ha observado que el signo de Hartung "borra" (P. Bucarelli, *Jean Fourrier*), y lo mismo podría decirse de otros pintores, porque la acción de borrar, ya sea una tachadura o una mancha (basta pensar en Soulages o en Motherwell), es un tema fundamental, solicitado por todas, o casi todas, las poéticas del informalismo. Pero para el caso de Hartung preferiría decir "interceptar": su signo coloca entre el pintor que lo crea (o el espectador que por empatía lo repite) y el espacio ilimitado e indistinto un diágrama diáfano y rígido a partir del cual no sólo se puede creer en la realidad, determinación e indestructibilidad de la existencia individual, sino que esta existencia adquiere el sentido imperativo de un deber a cumplir. Si la fabulosa alegoría de los rinocerontes de Ionesco alude a la metamorfosis al revés del individuo que ingresa en la masa y espontáneamente, si bien es cierto con espanto, se incorpora al rebaño transformándose en rinoceronte para no ser distinto de los demás y no correr el riesgo de quedar solo, Hartung es Béranger, aquel que no se entrega, que no quiere ser rinoceronte y permanecerá solo, como esculpido en el gesto de su propia repulsa. El signo de Hartung traduce en efecto una dureza cortante, una exaltada intranquigencia, la desesperación heroica del prisionero que se arroja contra el alambrado recorrido por la corriente eléctrica y muere fulminado, pero que ha rescatado su dignidad de hombre, ha ofrecido un ejemplo, y hasta ha creído por un instante que la luz ennegecedora de las chispas era el rayo de la liberación. No existe otro espacio que aquel abierto y luego cerrado de golpe por el signo, y sólo ahí puede aparecer la luz; pero para entrar en el espacio y poseerlo se necesita ir más allá del signo. No hay ni siquiera rebelión: la rebelión es imprevisible, instintiva, mientras que éste es un alzamiento fríamente calculado, una revolución personal. Hay sobre todo una voluntad demostra-

tiva: siempre se puede —si realmente se lo desea— hacer saltar el mecanismo del hacer de la masa. Preciso, perentorio, resuelto, el gesto de Hartung no nace realmente de un proyecto sino de una intención y un ejercicio: así como el gesto del esgrimista adquiere ímpetu y precisión a través de la repetición, el gesto que crea el signo se desearna, se distiende y se reduce a lo esencial a través de la intencionalidad del ejercicio, del mismo modo que en el esencializarse del gesto la intención se depura, la veleidad se hace voluntad, la voluntad, acto. Por encima de la precisión técnica de la cual nuestros contemporáneos hacen un culto fetichista, existe una precisión moral que por lo general ignoran: una precisión en el cumplimiento no tanto de la propia función, cuanto del propio deber, porque existe un deber, y es mi deseo de ser algo distinto de aquello que de hecho soy, el deseo de querer *hacerme* con la misma precisión que manejo la técnica para hacer un objeto. Y este querer ser es todavía un momento de mi ser, precisamente aquél de mi individualidad o personalidad, ya que para los demás soy lo que soy y ese yo eidético, ese mi querer ser, esa intención mía de ser de otra manera, es la única parte mía que es solamente mía.

Pero es difícil que una técnica sea buena si no está determinada por una exigencia moral; por eso la técnica, la forma del hacer del mundo moderno es en definitiva una mala técnica, una falsa forma del hacer: en efecto, no se agota en la calidad, sino en la repetición cuantitativa. Por lo tanto es la razón moral, el imperativo categórico, lo que determina el valor de la acción de cada uno en el interés colectivo y fija el valor del individuo dentro de la colectividad, realizando así la calidad dentro de la cantidad. La idea de "bello", que había perdido todo significado en el racionalismo formal de Mondrian y que en Pollock y Wols había adquirido un sentido negativo, como un momento de descalabro —cese repentino y casi congoja del flujo existencial delante de algo que no es más la existencia, pero que no es todavía la muerte (es el mal sin esperanza de muerte, la "enfermedad mortal" de Kierkegaard)—, encuentra en Hartung un sentido positivo: es necesario desear lo bello. La única salvación posible reside en el gesto bello. Cerrando casi la parábola de pensamiento del iluminismo, pareciera que Hartung quiere demostrar, no ya el origen común, sino la común finalidad de nuestras ideas sobre lo bello y lo bueno, sobre el arte y la moral.

También con Vedova, o con Saura en España, estamos en las filas de la rebelión; actitud que podría explicarse con el pensamiento de Camus: *yo soy, luego nosotros nos rebelamos*. Toda la furia que caracteriza a esta pintura no es suficiente para esconder la construcción subyacente: el drama es justamente la rotura de un sistema que como esquema racional o ideológico está en este momento reconocido como inservible, pero que al hacerse pedazos libera una fuerza, una descarga de energía histórica. En Vedova, los dos momentos son perfectamente reconocibles, como en un cuadro del Tintoretto se hacen perceptibles los dos momentos necesarios —y en este caso muy próximos—, de la historia y del milagro. También en los cuadros de Vedova hay historia y hay milagro: está el escándalo de una situación, hay un dios, un ángel, un santo que desciende del cielo entre radiantes rayos de luz, y mientras descubre crudamente el sentido de la situación, la altera, la invierte, la resuelve. El furor de Vedova es furor y no desesperación: el arcángel vengador está ya muy próximo, en la conciencia misma de los hombres, y su revelación señalará la culminación y a la vez la catarsis de la tragedia. La historia es violencia y terror, pero el conflicto está abierto hacia soluciones dudosas, y es siempre el eterno conflicto histórico de la libertad y de la opresión, de la libertad que es siempre liberación. La voluntad de la rebelión es un hecho de la existencia individual, pero la rebelión es un hecho de la existencia colectiva y provoca inclusive a las fuerzas supremas del cosmos. Únicamente los impulsos generosos de la rebelión pueden unirse con las fuerzas de la naturaleza y desencadenarlas, y son estos impulsos los que construyen la historia y no precisamente los proyectos racionalistas que tratan inútilmente de regular, en el ritmo uniforme del progreso, el camino impetuoso de la humanidad. La rebelión de Vedova no es ideológica; es, más bien, la ideología de la rebelión como suprema empresa humana: no se vislumbra una esperanza de victoria y de paz, la historia será siempre un encarnizado conflicto entre las situaciones de hecho y la imposibilidad moral de aceptarlas. Una vez más hay que citar a Camus: *el arte es ese mouvement qui exalte et nie en même temps; la création est exige d'unité et refus du monde; el arte devrât donc nous donner une dernière perspective sur le contenu de la révolte*.

Todos los fenómenos examinados hasta el presente, y no sólo ellos, interrumpen sin lugar a dudas la continuidad serial de los fenómenos que caracterizan el momento que nos toca vivir. Por un lado

hay un arte asociado a los modos económicos y sociales de producción y consumo, más aún, integrado directamente a los actos de la existencia; por el otro existe un arte que niega no sólo el valor estético intrínseco de esas formas de vida, sino también su historicidad, su valor de autenticidad.

No se puede estar de acuerdo con Brandi, a propósito de la valoración global de las formas contemporáneas de vida, en que tienden a suprimir el individuo, asimilado por la masa uniforme e inerte: ellas manifiestan la condición del hombre que "no desea expresarse más, sino ser expresado", declinando así la responsabilidad de la expresión que libera en el mundo los impulsos inconscientes. ¿Pero es justo colocar en el mismo plano el informalismo y el "reluctante torpido de la carrocería de un automóvil", el *bobby* dominical, el deportista de los otros, el automóvil? ¿O no existirá entre estos hechos una contradicción o por lo menos una tensión que restablezca, en el ámbito cerrado de la situación, una posibilidad dialéctica?

No expresarse, ser expresados a pesar nuestro por algo que está entonces fuera de nosotros, y que colocamos, por una especie de falsa objetivación, como símbolo de nosotros, de nuestra existencia, transformada también en algo simbólico, en fin, de nuestro no-ser como individuos conscientes y responsables: tal es, evidentemente, la condición del hombre-masa, del hombre que no sólo no se distingue, sino que no distingue en sí mismo, no tiene una existencia articulada, no valoriza ni se valoriza. La expresión emana de la masa e inmediatamente queda reabsorbida, utilizada y consumida por la masa: lo mismo sucede con los productos industriales que deben ser consumidos inmediatamente, antes de que se estropeen o se corrompan, antes de que se transformen en valores permanentes, y que no son susceptibles de transmisión hereditaria, no crean una tradición y una historia, y apenas hechos se destruyen. Pero el deseo de expresión (expresarse o ser expresados) nace sin embargo de un impulso religioso y manifiesta de todos modos la necesidad de sobrepasar los límites de lo particular en la conquista de una trascendencia: la sociedad de nuestro tiempo ha renunciado a la caridad, pero no puede renunciar a la devoción, y se sobrepone a la economía de la producción la abstracta autoridad del estado, y a lo ético de la existencia la autoridad abstracta de una confesión. También por este motivo la técnica de la industria se manifiesta en el plano de la mera practicidad y, condicionada por la política, no la condiciona; de esa manera no consigue liberar a los hom-

bres, no los salva, no les abre la dimensión de la calidad, sino —y eternamente— la de la cantidad, de la repetición.

Pero hemos visto que las técnicas del informalismo están en contradicción con las de la industria, invierten el procedimiento de éstas, niegan la posibilidad de su identificación con el hacer humano. Hay que decir, por otra parte, que en el fondo vuelven a reabrir el dualismo de un hacer material y otro espiritual: lo reabren como se reabre la herida de una operación mal realizada; y la operación mal realizada es precisamente la integración del hacer artístico en el hacer industrial, el diseño en todas sus formas, es decir, el intento de espiritualizar en la finalidad estética la producción industrial. La operación es un fracaso porque, bien mirado, no se ha espiritualizado absolutamente nada; lo único que se hizo es feiticizar un modo de operación técnica: en lugar de sublimarlo en la espiritualidad del arte, se ha envilecido la espiritualidad del arte comprimiéndolo por la fuerza dentro de la instrumentalidad de la técnica y de la practicidad de los productos.

El informalismo es el anti-diseño, pero esto es únicamente un indicio y no una prueba: en una situación de crisis o de disolución de la cultura, fenómenos contradictorios pueden tener los mismos significados. Brandi considera la abstracción en general como un fenómeno de esta situación de crisis: "Cada vez que la distinción estructural entre signo e imagen se diluye, aparece el síntoma de una alteración grave que, por así decir, amenaza o pone grillos al engranaje de la civilización". Pero de la alteración general en la relación entre signo e imagen y, por lo tanto, de la dialéctica interna de la conciencia excluye luego a los propios artistas de los cuales nos hemos ocupado en estas páginas, reconociendo en sus obras (en cuanto se hallan emparentadas con la tendencia actual de expresarse o hacerse expresar a través de signos no-significantes) una notoria defensa de los valores de la imagen, y por lo tanto una relación con la historia de la figuración, no interrumpida todavía en forma definitiva. Todo ello es justo, pero con la condición de reconocer el significado dialécticamente activo —y no de mera conservación de valores— de la objeción que hace el arte a los modos típicos de expresión de la sociedad contemporánea.

Estamos todos de acuerdo en afirmar que el informalismo no es un arte de vanguardia: yendo más lejos, hay que reconocer sin asustarse que la posición actual de los artistas, como la de todos los in-

telectuales burgueses, es decididamente de retaguardia. Pero a veces le toca a ésta decidir la suerte de la batalla. ¿Cómo combate el arte del cual nos hemos ocupado desde su puesto de retaguardia? Negando resueltamente el valor de las técnicas operativas de la sociedad moderna, no en calidad de tales, ni por un vicio de origen o de estructura, sino porque se hallan condicionadas por una superestructura que al comprimir y desvitalizar en la inercia de la masa la actividad de la colectividad (excluyéndola así de la dialéctica viva de la política), la condiciona otra vez a ciertos principios de autoridad; y afirmando, al mismo tiempo, la posibilidad de un comportamiento opuesto, cuyo valor consista precisamente en la negación de los valores proclamados falsamente, en el *no* de una insubordinación, de una rebelión de principios.

No se puede negar que la condición del hombre-masa resignado a entrar en el sistema instrumental y listo para aceptar todo conformismo constituye la forma de vida de la actualidad. Pero si la vida actúa totalmente en la masa, en el descolorido dominio de la cantidad, y es precisamente el último valor, el de la salvación de este estado cuantitativo el que resueltamente se quiere negar, entonces no queda más que aceptar valerosamente —como ya lo había hecho Klee— la identificación de los opuestos "cantidad-calidad", "vida-muerte"; la única experiencia absolutamente personal que, en la condición histórica presente, ha sido ofrecida a los hombres. Por ello, en lo profundo de toda pintura o escultura informalista encontramos el pensamiento o la imagen de la muerte, como en lo profundo de toda obra clásica se puede descubrir el pensamiento o la imagen de la vida.

Esta es la respuesta del arte a la inauténtica forma de vida que ha sido impuesta a los hombres, y de este modo ha llegado por cuenta propia al "ser para la muerte" de Heidegger: no por una concepción pesimista y desconsolada del mundo, sino por haber logrado la certeza de que, si la vida es la que hoy conoce el mundo, el único modo de ser, de no dejar de ser, de no aceptar bajo ningún pretexto el "dejar de ser", es "ser para la muerte".

1961