

Del escudo de Aquiles a la chatarra

Por Dore ASHTON

Ningún objeto natural o hecho por el hombre puede resistir la embestida de la imaginación. Si uno se decide a "pensar" en un objeto (una taza, una lavadora de botellas o un motor de propulsión) ¿durante cuánto tiempo podrá conservar intacta la imagen? No mucho rato; en pocos instantes la inquieta imaginación comienza su interminable viaje por un verdadero mar de asociaciones, arrastrando a la parte racional de la mente como un esquife detrás de ella, y apartándola de la tierra firme. Una vez que la imaginación entra en funciones, la idea que se tiene del objeto como algo concreto sólo perdura un momento. Dadas las tendencias expansionistas de la imaginación, el problema de las relaciones entre el hombre y los objetos puede resolverse fácilmente: no se realiza ningún cambio verdadero; los objetos sólo estimulan la imaginación para que comience a trabajar, y son, por decirlo así, los instrumentos de los ojos del alma.

Sin embargo, hay una sutil diferencia entre las fantasías que se inspiran en los objetos hechos a mano y aquellas que dependen de los artefactos producidos en masa por las máquinas. Cuando Homero redactó su esmerada descripción del escudo de Aquiles, describió no sólo las características físicas del objeto, sino, implícitamente, la fantasía del creador del objeto, Hefestos, quien al cincelar, modelar y forjar, labraba al mismo tiempo sus fantasías. En la minuciosa descripción homérica de las cinco secciones del escudo, cada detalle es catalogado objetivamente: los campos arados, las doncellas que danzan, los pastores y los rebaños, los viñedos y las ciudades amuralladas; pero aún fue más lejos: rindió homenaje al poder narrativo de Hefestos, quien primero bosquejó el cosmos ("la tierra, los cielos, el mar, el sol infatigable y la luna llena") y luego realizó el escudo con toda la destreza de su "sabio corazón". Para Homero, el objeto es una obra de arte con características físicas específicas, a la vez que una obra de documentación histórica, una obra de la imaginación de otro hombre y un estímulo para la suya. Aquí pues, tenemos en sus varias relaciones un objeto hecho a mano por el hombre; la interacción entre artistas garantiza que cualquier cosa que puede ser contemplada brota de las afinidades de la imaginación.

El objeto que contempla el artista contemporáneo, generalmente es impersonal y uno de tantos de su género. No tiene que tomarse en cuenta ninguna otra imaginación creadora, ni existe un mensaje fraternal de una imaginación excepcional a otra. Un automóvil deportivo o una segadora de pasto pueden ser admirados y descritos; pero no hay comunicación entre el productor y el artista que los contempla. La relación del artista con los productos de las máquinas es directa y fría.

La revolución industrial fue vista con ansiedad por el artista del siglo XIX que expuso su temor ante la proliferación de los objetos hechos por máquinas; se desesperaba ante la presencia del carácter impersonal y sentía que la máquina que vomitaba sus incontables productos usurpaba su puesto, y con su clamor ahogaba su voz individual: Flaubert odiaba la edad de la máquina y pensaba que los aparatos desplazarían a la gente y la volverían incapaz de comprender el arte. "¿Qué se puede esperar de una población como la de Manchester, que se pasa la vida haciendo alfileres? ¿la confección de un solo alfiler necesita cinco o seis diferentes especialidades! La subdivisión del trabajo requiere además de las máquinas una cierta cantidad de hombres robots."¹

En las artes plásticas, la máquina constituye una amenaza para la originalidad, afirmaban los teóricos del siglo XIX, en Inglaterra, donde crearon el Movimiento de Artes y Artesanías, y establecieron escuelas destinadas a enseñar los elementos del gusto y del diseño a los obreros (un utópico experimento que se repitió en el siglo XX en el Bauhaus, con resultados igualmente ambiguos). Hasta Ruskin se preocupaba por la pérdida del gusto de los obreros y se ingenió para que su libro *Las piedras de Venecia* fuera impreso en una edición popular al alcance de los trabajadores, con la esperanza de que podrían llegar a comprender la superioridad de los antiguos métodos de la construcción manual.

Desasosegados a causa de la revolución industrial, los artistas reaccionaron maltratando a la burguesía; por eso en la segunda mitad del siglo XIX, abundaron los tratados contra el utilitarismo y el materialismo burgués. Los realistas y los simbolistas también se lamentaron de los efectos de la industrialización

sobre la sociedad. En el tumulto de las discusiones, surgieron dos actitudes dominantes. La primera afirmaba que el artista podría librarse de las garras de la industria y sus productos, refugiándose en un mundo de fantasía donde los objetos fueran puros y dignos de contemplarse. Éste fue el camino que siguió Flaubert cuando escribió sus meticulosas descripciones de las antiguas joyas en *Las tentaciones de San Antonio* y en *Salammbô*. Otra forma de rebeldía fue el empleo en las obras de arte de las nuevas máquinas y de los objetos hechos por las mismas, subordinándolos a la visión personal del artista. Esto fue lo que hicieron los impresionistas y más tarde los cubistas.

Los artistas que decidieron enfrentarse a la realidad (o al menos así lo creyeron) y aceptaron los milagros de la técnica como tales, entraron en la escena del siglo XX, con la alegre visión de una nueva vida para el arte. La idea de un "nuevo espíritu" ganó terreno, haciendo posible para el artista el desarrollo de frescas actitudes ante los objetos útiles que antes se despreciaban. La actitud "realista" de los primeros cubistas fue expuesta por Guillaume Apollinaire; repetidamente explicó que los cubistas deseaban pintar la "realidad objetiva de los objetos". Todos tienen que admitir —escribió— que desde cualquier ángulo que se vea una silla, jamás deja de tener cuatro patas, un asiento y un respaldo.² Si se le priva de uno de estos elementos, se le resta una de sus partes esenciales. Los cubistas, al restituirle sus cuatro patas a la silla —dijo—, crearon una pintura poética y humana.

Uno de los más importantes logros (de acuerdo con Apollinaire) fue que los cubistas penetraron en el ambiente de la ciudad moderna, al emplear los anuncios y los carteles en sus obras. Defendiendo el uso de los materiales comunes, escribió que "se puede pintar con lo que se quiera... Basta con ver la obra; es por la cantidad de trabajo que llega a lograr el artista, por lo que se mide el valor de una obra de arte".

Los futuristas, preocupados también por las realidades de la industria, habían proclamado que el artista debería proveerse de nuevos materiales. Boccioni, en su *Manifiesto de la Escultura Futurista* (1912), incitó a los escultores a usar materiales modernos: cemento, acero, hierro, espejos y electricidad. Pero Apollinaire atacó a los futuristas por su romanticismo, y afirmó que su deseo de pintar un estado de ánimo sólo desembocaría en las ilustraciones. Los cubistas habían creado un nuevo arte (pensaba Apollinaire) en el que la ilustración dejaba su lugar a la "pintura pura". (En esto Apollinaire confusamente presintió un desarrollo posterior: el de Mondrian cuando estableció otra nueva realidad: la pintura pura como un objeto en sí misma.)

El nuevo aspecto de los objetos en la pintura fue dado a conocer por Apollinaire en un periódico (1913), mediante el análisis de la obra de Picasso. Algunas veces (escribió), Picasso usa objetos auténticos: cancioneros, sellos de correo y pedazos de periódico, sin añadir elementos pintorescos a la verdad de estos objetos. Los objetos empleados "han estado durante mucho tiempo impregnados de humanidad". Para Apollinaire y los hombres de esta época, el uso de objetos comunes se basaba en sus valores afectivos. Esto es, cada material seleccionado era apreciado por sus asociaciones, por el grado en que estaba impregnado del uso humano.

Muchos poetas de vanguardia de principios de siglo mantuvieron una actitud positiva hacia los objetos comunes. Jean Cocteau afirmó que la tarea del poeta era "desnudar, bajo una luz que destruya nuestra indiferencia, las cosas sorprendentes que nos rodean, pero que nuestros sentidos perciben automáticamente... Ponga el objeto común en un lugar, límpielo, frótelo, hágalo que brille y pueda ofrecer nuevamente la juventud, la frescura, y la misma pureza que tenía al principio, y entonces usted estará realizando el trabajo de un poeta".³

Para Cocteau era aún necesario limpiar y darle brillo al objeto, lo que significa llevar a cabo la digna tarea del ajuste metafórico. Para muchos de los artistas que reaccionaron contra el progreso de la técnica, acomodar el objeto común en un lugar asumió un aspecto diferente; continuaron sosteniendo la terca tradición romántica de la resistencia absoluta. Marcel Duchamp abanderó la protesta más intransigente cuando inventó la idea de los objetos ya hechos (*ready-made*). En oposición a lo burgués, Duchamp adoptó un método de expresión irónica que,

a pesar de la densa mistificación que circundaba su trabajo, tenía con toda seguridad sus raíces en el romanticismo irónico del siglo XIX.

Los objetos ya hechos fueron "elegidos" en Nueva York entre 1914 y 1925. Constituyen una acusación patente en contra del anonimato que imponía la fabricación en serie. Cuando el orinal firmado por R. Mutt, en 1917, fue rechazado por el Salón de los Independientes en Nueva York, Duchamp escribió: "No importa que el señor Mutt haya o no fabricado el orinal con sus propias manos, pues lo ha escogido. Ha tomado un elemento ordinario existente y lo ha arreglado de tal manera que el significado de su utilidad desaparece ante los nuevos calificativos y el nuevo punto de vista — ha creado un nuevo concepto para este objeto."

Como señaló Marcel Jean, los objetos ya hechos de Duchamp parten del principio de la trivialidad. "En estos objetos desconcertantes, la personalidad se funda en la más amplia generalización, el hecho colectivo se convierte en el ejemplo único."⁴

La irónica liberación de los objetos manufacturados realizada por Duchamp, y su insinuación de que el artista ya no podrá competir con tales realidades —el argumento implícito en los objetos ya hechos y en su propia retirada del arte— fue similar a la de los dadaístas en Europa, quienes trataron de liberarse del exceso de objetos manufacturados ironizándolos. Los objetos del movimiento dadaísta intentaban ser parodias sin sentido de una realidad sin sentido. Durante la Primera Guerra Mundial, la viva conciencia de que la perfección mecánica servía para construir herramientas para la destrucción, hizo que el dadaísmo denunciara amargamente el materialismo de la pequeña burguesía. Al incorporar fragmentos de la vida diaria en su trabajo, lo hicieron con el doble propósito aunque a veces ambiguo, de ridiculizar y de experimentar.

Sin embargo, su actitud no era distinta de la de los cubistas, quienes aún creían (como Duchamp cuando orgullosamente declaró que, a pesar de todo, él había escogido el original) que el artista expresaba su individualidad en sus selecciones. Kurt Schwitters escribió: "a cada artista debe permitírsele realizar una pintura sólo provisto con papel secante, siempre y cuando sea capaz de crear una pintura".⁵ Sobre lo dicho por Apollinaire, Schwitters declaró que únicamente al artista le está permitido tomarse la libertad de emplear nuevos materiales, y que sólo el que puede crear una pintura será capaz de poner en su lugar el objeto común.

Los sucesores del dadaísmo, los surrealistas, eludieron los lugares comunes con un aristocrático entusiasmo parecido al de Flaubert. Cuando manejaban objetos procuraban crear a través de la clásica técnica de yuxtaposición; su obra era un producto híbrido que contenía cualidades tanto objetivas como

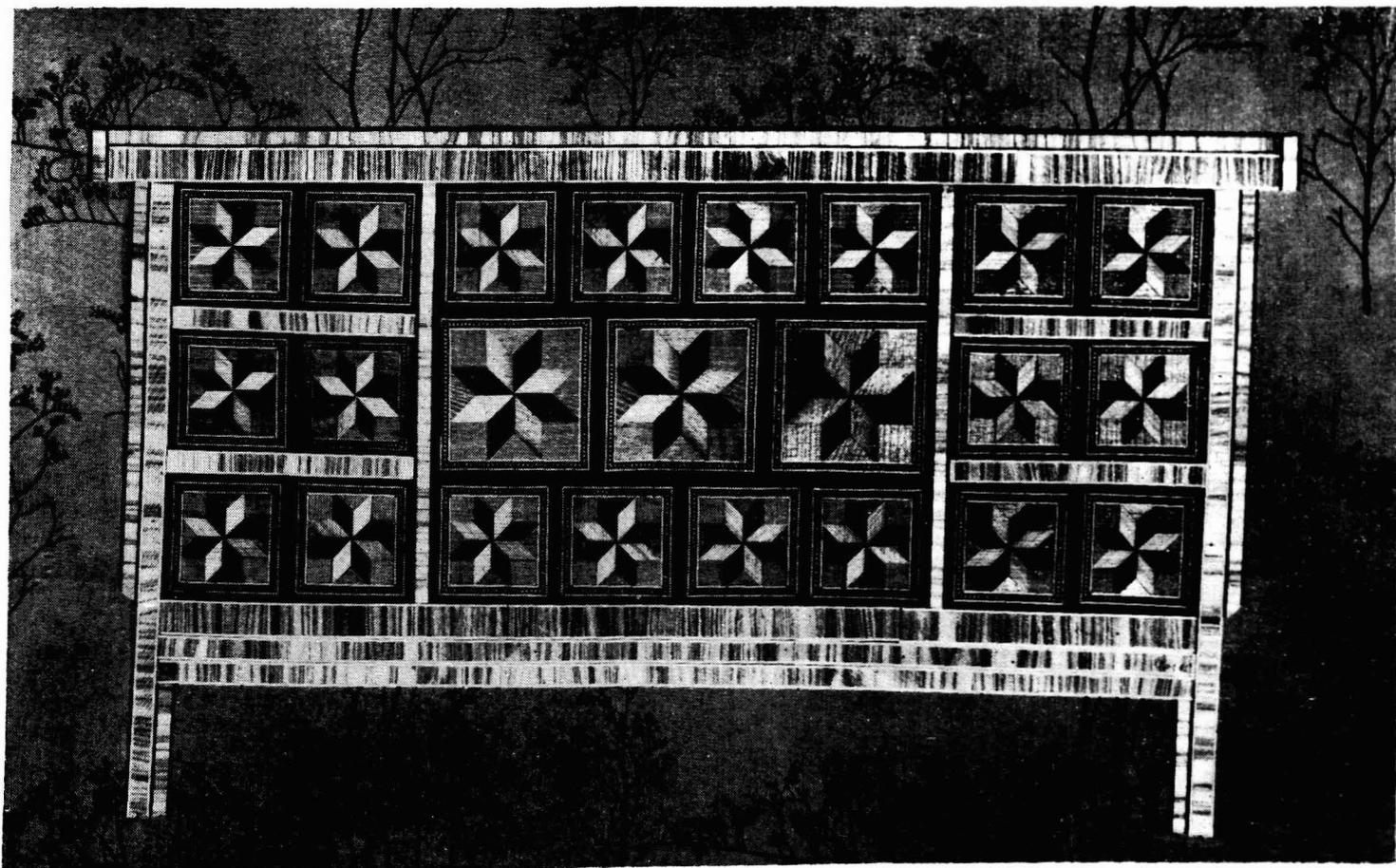
subjetivas. En muy pocas de las obras que se exhibieron en la Exposición Surrealista de Objetos (1936), se intentaba mostrar la realidad de los objetos comunes. Incluso los "hallazgos" intactos: fósiles, conchas, porcelanas y raíces, en contexto con la proximidad de los objetos expuestos al público, mostraban una tendencia a vivificar la imaginación y a servir de talismán para la evocación de experiencias completamente fuera de lo común.

La técnica poética y tradicional de la metáfora de los entes yuxtapuestos, en última instancia sustenta a la teoría surrealista. Desde el famoso hallazgo de Lautreamont: "Beau comme la recontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie", los surrealistas pudieron adentrarse aún más en la fantasía poética de los objetos, transformándolos muchas veces en metáforas literarias. Ellos eran tan clásicos como Mallarmé, cuyos "objetos" eran vistos a través de una inteligencia subjetiva extraordinaria; y como Proust, cuya memoria involuntaria hacía que los objetos se enriquecieran con las asociaciones; y como Joyce, cuyos objetos, como los de Picasso, estaban "impregnados de humanidad". Hasta este momento, en el arte del siglo XX el objeto está todavía subordinado al artista que lo ve. Todos estos "ismos" reflejan la realidad a través de sus visiones personales. Todos tratan de representar un ambiente, ya sea observando desde un punto de vista nuevo los lugares comunes, o por medio de la observación psicológica de la otra realidad, la de los sueños.

Al rechazar los objetos o al incorporarlos, los artistas aún están orgullosos de su inteligencia, de su individualidad, de su habilidad para escudriñar y seleccionar entre el tumulto de cosas a su alcance.

A medida que avanza el siglo, las circunstancias que crearon actitudes negativas —los avances técnicos y las consiguientes amenazas a los valores humanos— han llegado a ser aún más destructoras. Los artistas que padecieron la Segunda Guerra Mundial no han tenido la confianza alegre en la fuerza de su personalidad que a pesar de todo mantuvo al artista después de la Primera Guerra Mundial. El artista de nuestros días a menudo sospecha que está sosteniendo una lucha perdida de antemano contra los efectos de la producción en masa, y sobre todo en contra de la burguesía y su materialismo. Su respuesta es a menudo radical. Un resurgimiento del ubuismo caracteriza a la década pasada, con su multitud de individuos rebeldes que desean librarse de todas las tradiciones, incluso de la de protestar. "Nous n'aurons point tout demoli si nous ne demolissons mêmes les ruines!" ¿Habrá permanecido indiferente el père Ubu si hubiera visto con qué dedicación los artistas de la mitad del siglo XX se aplican a destruir hasta las ruinas?

Los dadaístas han dejado pocas cosas sin hacer, entre ellas, la total destrucción del concepto del arte. Desde fines del siglo



Enrico Baj — Muelle — "los muebles están condenados a ser muebles"

XIX ha habido un grupo de artistas irascibles que asociaron el arte con la decadencia y el materialismo. Si una obra de arte es comprada, celebrada y vista como un símbolo del *status*, se considera fundamentalmente falsa. A pesar de que esta lógica parece estar muy equivocada, muchos jóvenes artistas la emplean.

A fin de desafiar a la historia y de mantenerse apartados de la influencia de la burguesía, algunos artistas han decidido emplear objetos frágiles y perecederos en sus creaciones. El uso de alimentos que pueden descomponerse, papeles que pierden su calidad original, y bolsas de plástico que se revientan, son comunes en las híbridas y teatrales "exposiciones" de Nueva York.

Aquí la desilusión y la falta de confianza de los artistas se desborda en esas realizaciones efímeras. Los pintores consideran los materiales caducos de sus "exposiciones" y sus montajes como símbolos de libertad. El espíritu inherente en tales actos estéticos de demolición encuentra eco en las palabras de un joven artista que lucha por sobrevivir a "un periodo de prueba", y que acertadamente comprende que no puede haber recompensa para su trabajo. Ningún coleccionista prostituirá sus obras. La renuncia a la recompensa es un gesto directo de protesta social y muchos jóvenes artistas consideran este rechazo como su actitud más importante.

La actitud estética extremista implica lo que yo llamaría una inevitable disminución de las elecciones. Si la elección y la decisión son la base de la obra de arte, como creo que deben ser, la nueva tendencia reduce el número y la calidad de las decisiones a un mínimo. A medida que el artista abandona el digno papel de amo de sus materiales, se doblega cada vez más ante las mismas técnicas a las que se opone.

La disminución de la elección es considerada un valor positivo por los artistas que han llegado a ver en el azar una respuesta a la simetría y a la enloquecedora regularidad de la cultura mecanizada. En las manos de Max Ernst florece la inspiración gratuita. Sin embargo, en su voz irónica hay un toque de orgullo por su sentimiento de superioridad que lo define como un hijo de principios de siglo: "El surrealismo permitió que la pintura se renovara con rapidez usando las botas de siete leguas, a partir de las tres manzanas de Renoir, los cuatro espárragos de Manet, las mujercitas color chocolate de Derain, y la caja de cigarrillos de los cubistas... Esto, desde luego, sucede ante la gran desesperación de los críticos de arte que están alarmados de ver al 'autor' reducido a un mínimo, y el concepto del 'talento' destruido."⁶

La ambigua actitud de Ernst degeneró significativamente cuando fue adoptada por muchos artistas jóvenes. El mundo "objetivo", el mundo real de la acumulación de cosas sin sentido, los ha atrapado y el germen de ironía de los surrealistas ya no tiene cabida. Dudo mucho de que Max Ernst haya pensado seriamente que era un aficionado sin talento que había logrado sus descubrimientos sólo por accidente. Sus accidentes eran siempre modificados; pero en la nueva estética de los últimos años, el accidente y el azar han adquirido un supremo valor, y sin compasión se le adjudica al "autor" un papel de menor importancia.

Las pesadillas del poeta Henri Michaux (quien se imagina rodeado de objetos hostiles que lo oprimen y desean desplazar su "yo" para aniquilar su individualidad, y "que encuentran apoyo" en su imaginación) se han convertido en una realidad para muchos artistas; la profusión de cosas es un hecho abrumador con el que, aunque contra su voluntad, han tenido que coexistir.

El mundo del arte es una pequeña reproducción del gran mundo, e imita sus gestos y sus flaquezas. Quizá sea conveniente señalar aquí que desde la Segunda Guerra Mundial, las elecciones disponibles para los campos de prueba individuales parecen haber disminuido a un ritmo muy rápido. El surgimiento del interés en los objetos hechos por las máquinas y el casual montaje de ellos, y la consiguiente reducción de las elecciones, quizá se pueda apreciar más fácilmente a la luz de la sociología que a la de la estética. Toda la importancia que se le da a la cultura de la chatarra y al arte popular está saturada de consideraciones extra artísticas.

La idea de una cultura de la chatarra, vigorosamente sostenida por el crítico inglés Lawrence Alloway, se basa, como asegura, en "la aceptación de los objetos producidos en masa, sólo porque son lo que nos rodea, y no porque sean producto de la idolatría de la técnica".⁷ La fuente de la cultura de la chatarra es el envejecimiento de los objetos, el material de desperdicio de las ciudades que se va juntando en los roperos, armarios, buhardillas y basureros. Pero, en contraste con un artista como Kurt Schwitters, los artistas contemporáneos han llegado al límite de la radical aceptación del uso de la chatarra. Picasso y Schwitters usaron pedazos de objetos reales que estaban impregnados de humanidad y que se asociaban en un

orden artístico; en cambio, los nuevos artistas evitan las transformaciones. La chatarra es chatarra, y nada más. Desean que los objetos se resistan a incorporarse dentro de un suavizante conjunto estético.

El "*status* original" de los objetos en que insisten los artistas de la cultura de la chatarra, obviamente sólo puede mantenerse si el artista renuncia a gran parte de su autoridad sobre el mundo y sobre las cosas representadas. No trata de interpretar, ni aun de representar, sino sólo de presentar. Un número cada vez mayor de críticos consideran esto como una saludable actitud; y se empeñan en una compulsiva cacería de la realidad. A medida que se multiplican los objetos, aumenta también el misticismo.

La casualidad y el azar son valores importantes para estos artistas. El compositor John Cage, que ha elaborado su propia técnica basándose en las leyes del azar, aplaude al artista Robert Rauschenberg porque no tiene ninguna pretensión de seleccionar estéticamente.⁸ (Desde luego, esto es una exageración. Rauschenberg es un artista y muchas de sus mejores obras muestran considerables transformaciones, ajustes y selección estética.) Cage afirma que las combinaciones de Rauschenberg no poseen un tema, como no lo puede tener un trozo de periódico. El mismo Rauschenberg considera su arte como una serie de trozos y fragmentos de vida. En la observación de Cage hay un resabio de surrealismo cuando afirma que en Rauschenberg y en lo que él recoge existe la cualidad del hallazgo; pero no el hallazgo metafórico de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección, sino el encuentro casual en la continuidad de la caótica sensación de lo que llamamos vida.

La urgente necesidad de realismo que algunos consideran como una exacerbada reacción ante las ambigüedades e incertidumbres inherentes al arte abstracto, se ha convertido en un fenómeno mundial, que continuamente sufre enmiendas. Dos años después de que Alloway definió la cultura de la chatarra como una aceptación de la producción en masa de objetos, llevó sus especulaciones a un terreno más lejano. Su rechazo de la metáfora es definitivo. Al hacer la introducción para una exhibición de la obra de Jim Dine, Alloway sugirió que la tradición estética le presta poca importancia a la realidad del tema, subrayando, sin embargo, el formalismo del arte "que puede convertirse en una metáfora de orden ideal".⁹ Él afirma que estas metáforas ya no son aceptables.

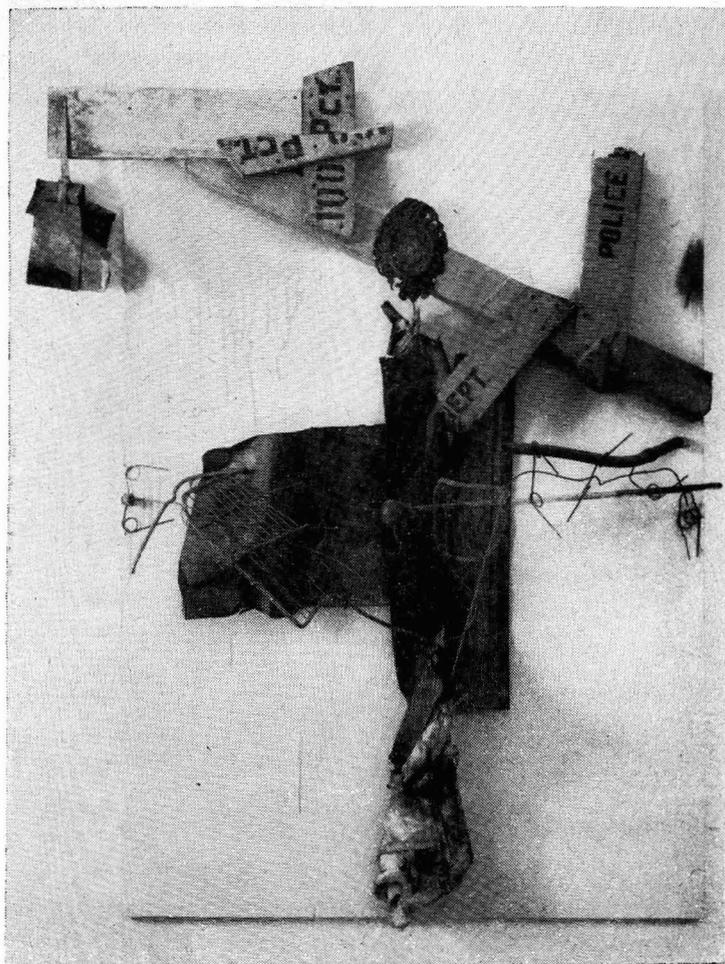
Dine pinta grandes representaciones de abrigos con botones reales y camisas con corbatas reales; Alloway afirma que el pintor no nos está ofreciendo símbolos sino "objetos presentados tan literal y enfáticamente como es posible". De acuerdo con los tres aspectos de la lógica de Alloway, Dine pinta abrigos que parecen reales, y como nosotros no esperamos que los abrigos lo sean cuando los realiza un artista, nuestra sorpresa es lo que le da valor a la imagen. Además, Alloway asegura que al emplear Dine objetos nuevos, "recién adquiridos", destruye el fetichismo y las funciones sociales de los objetos. "Se burla de la objetividad de los símbolos tan sólidos como sea posible, y los cambia por objetos tan familiares como sea posible, cuyo misterio se basa en su deseo de simular la presencia real de los objetos."

En este oscuro drama en que la metáfora es el villano, se acepta la disminución de las elecciones (como antes se admitió la multiplicación de la chatarra) y se transforma en un principio estético *faute de mieux*.

El furtivo influjo de los objetos que tan angustiosamente anunció Henri Michaux ha afectado a todas las artes. El dramaturgo francés Ionesco ha empleado armarios en su obra *El nuevo inquilino* a fin de trastornar el escenario y, finalmente, para obstruirlo por completo con ellos a manera de un telón final. Otro escritor francés, Robbe-Grillet, ha escrito catálogos interminables de objetos en sus novelas, con un espíritu que considera realista. Puede decirse, de paso, que la disminución de elecciones se observa en la explicación que da Robbe-Grillet de su argumento para la película *El año pasado en Marienbad*. Con el pretexto de lo que considera la participación del público, afirma que no existe ninguna interpretación de su obra y que no desea que las imágenes tengan forma definida; deja esa libertad al espectador de hacer con ellas lo que quiera. Lo mismo puede decirse de las máquinas de Tinguely y la poesía de muchos de los *beats*. La complicidad del público, solicitada por el artista, es característica en las decepcionadas artes de nuestra época.

La indiscutible novedad del arte de chatarra de postguerra atrajo el interés de muchos círculos. El admirable poeta mexicano Octavio Paz ha entrado en el terreno de estas especulaciones, al escribir la introducción para el catálogo de la exhibición del artista italiano Enrico Baj, en donde expuso algunas

ideas inquietantes.¹⁰ Paz, quien ha estado influido fuertemente por el surrealismo, va más allá de su propia estética cuando se enfrenta a los muebles *collages* de Baj. Estos muebles con patas torcidas y diseños extraños asombran a Paz al grado de que los considera "una tentativa por penetrar más profundamente en la realidad". Señala dos pasos en la revolución de Baj. Primero había hecho *collages* para demostrarnos que las cosas que uno ve son también otras cosas. "De la misma manera que el poeta transforma el lugar común en una imagen, Baj utiliza fragmentos dispares (espejos, medallas, billetes de banco) para crear criaturas extrañas. En uno y en otro caso, poemas o *collages*, el artista nos revela lo que nos ocultan la prosa y la visión cotidiana: la pluralidad de significados de la realidad." Paz afirma que cuando Baj empezó a interesarse en los muebles, inmediatamente advirtió, fiel a su método metafórico, su carácter turbador: cada mueble sin dejar de ser mueble era un animal fantástico. Pero, dice Paz, un día los vio descomponerse



Robert Rauschenberg — Coexistencia

y volver a ser muebles. "Los muebles están condenados a ser muebles." En este punto, Paz se introduce al mismo palacio de espejos que buscaba Alloway. Su carácter grotesco y amenazante no proviene tanto de que parezcan ser otra cosa, como de que no pueden ser otra cosa, afirma Paz.

"Y esto es, precisamente, lo que les da su extrañeza radical, lo que los aísla del resto de los objetos: están instalados en su realidad, anegados en su ser. No hay más allá metafórico: son lo que son, significan lo que son."

Cuando un poeta serio se entrega a este angustioso llamado para que se reconozca lo real, tejiendo una mística exasperante alrededor de las cosas que existen, sólo puedo pensar que nos amenaza una terrible crisis moral. Paz dice que Baj nos devuelve una de las más turbadoras y saludables sensaciones: la de la identidad de las cosas consigo mismas, el asombro de ser lo que somos y nada más lo que somos. Entonces, las cosas hechas por el hombre están destinadas a absorber y anular las meditaciones de la mente poética que, como afirma Paz, a través de sus métodos metafóricos señalan la pluralidad de significados de la realidad. La comprensión que tiene Paz de los muebles como tales está muy lejos de la visión que tuvo Homero del escudo de Aquiles.

Aunque los críticos valientemente tratan de sacar algo positivo del arte virtual practicado por tantos artistas, el elemento emocional nunca es suprimido totalmente. El hecho es que los artistas que presentan objetos, pedazos o fragmentos rotos, con

frecuencia se consideran como las víctimas tradicionales de la época de las máquinas. Su desconuelo ante el alud de avances técnicos que reduce el elemento del control humano y que transforma las pesadillas de la *science-fiction* en realidad, es patente en muchas de sus declaraciones. En cierto modo sus gestos son una capitulación desesperada ante el caos.

Afirmé en un principio que la relación del hombre con los objetos no cambia en realidad, pero he descrito una línea que aparentemente muestra un cambio; sin embargo, sólo afecta las relaciones del hombre con el cosmos; es un cambio filosófico.

Junto con otros intelectuales, el artista ha experimentado la revolución del pensamiento científico y filosófico. Le es imposible mantener la clásica distancia de los objetos que aparecen en los escritos de Homero, como tampoco le es posible restaurar las unidades clásicas. La ciencia ha acabado con la noción de un universo objetivo, y con la de los entes inamovibles y resistentes que llamamos objetos. Hasta un filósofo con tan poca imaginación como Werner Heisenberg se ve forzado a decir —basándose en su experiencia científica— que el hombre se enfrenta a sí mismo en la soledad. La dialéctica del sujeto-objeto ha sido aniquilada, pero aún no surge un concepto filosófico adecuado que tome su lugar.

Si la ciencia, la filosofía y la psicología continúan desunido el mundo exterior, mostrando que no existe una unidad indivisible esencial, y si los objetos parecen tan vastamente complejos y susceptibles a la desintegración como lo indica el pensamiento más avanzado, ¿qué tiene de raro que el artista participe en la crisis general? La ciencia destruye la realidad conocida y el arte trata de restaurarla. La preocupación por los objetos puede considerarse como la última trinchera del arte en la lucha por crear un mundo objetivo. En la maraña de subjetividades que ha pesado tanto sobre las artes, el artista aún busca la sólida materialidad, las verdades del sentido común que parecen haber sido absorbidas por las especulaciones radicales de la ciencia.

Hemos visto una cadena de reacciones desde fines del siglo XIX. La novela psicológica con su corriente continua de conciencia, el papel de Freud tanto en la literatura como en las artes plásticas, la expresión del movimiento continuo son acontecimientos que han causado profundas reacciones. En la poesía ha habido un movimiento dirigido hacia lo concreto igual que en las artes plásticas y en la música. Aun la palabra "concreto" ha llegado a ser como un antídoto mágico. El miedo a la metáfora con sus implicaciones es sintomático. Al emplear objetos y tratar de negar la naturaleza de la imaginación que inevitablemente emplea alegorías, los poetas y los pintores comprenden que están adoptando una posición paradójica. Pero, como indica Paz, ésta es una de las pocas posiciones que tiene el artista que debe enfrentarse al oscuro mundo que nos ha dejado la ciencia y la filosofía. El objeto sin elaboración, sin adornos, desnudo y sin sentido, es la respuesta a la tontería que nos ensordecce diariamente (como los lemas: la cerveza que sí es cerveza, el cigarro que sabe a cigarro). En una palabra, los objetos en manos de artistas desilusionados representan un lamento por la pérdida de la comunicación, por la desaparición de la sonoridad y la multiplicidad accesibles a un artista como Homero.

1 Flaubert, *Correspondencia* (4 vol. 1893) vol. II, p. 286.

2 Éstas y las siguientes referencias a Appolinaire fueron tomadas de las *Crónicas de arte*, Gallimard, 1960.

3 Jean Cocteau, *Le secret professionnel*, 1922.

4 Marcel Jean, *Histoire de la peinture surrealiste* (Paris, Editions du Seuil, 1959).

5 Kurt Schwitters, presentación para la exhibición MERZ de 1920, citado en *Los pintores y poetas dadaístas* (Wittenborn, Schultz, 1951).

6 Max Ernst, "Comment on forme l'inspiration", en *Le Surrealisme au service de la Revolution* (mayo de 1933).

7 Lawrence Alloway, "La cultura de la chatarra como una tradición", en *New Forms, New Media*.

8 John Cage, *Silencio* (Conn: Wesleyan, 1961). En *Robert Rauschenberg, El artista y su trabajo*, pp. 103-108.

9 Lawrence Alloway, prólogo mimeografiado para una exhibición efectuada en 1962 de las obras de Jim Dine en la Martha Jackson Gallery.

10 Octavio Paz, *Muebles "collages"* de Enrico Baj, publicado en diciembre de 1961 por la Galleria Schwarz de Milán.