
El arte contemporáneo y el predicamento de su público

Algunas palabras en defensa de mi tema, ya que algunos amigos han dudado de su pertinencia. Un reconocido pintor abstracto me dijo, "Ah si, el público, siempre andamos preocupándonos por el público". Otro preguntó: "¿De qué predicamento hablas? Después de todo, el arte no tiene por qué ser para todos. Ya sea que la gente lo capta, y entonces lo disfruta; o no lo capta, y entonces no lo necesita. Así que ¿cuál es el predicamento?"..

Bueno, voy a intentar explicar en qué consiste, pero y antes de ello, expondré a *quién* creo que corresponde. En otras palabras, voy a intentar explicar lo que entiendo por "público".

En 1906, Matisse exhibió un cuadro que nombró *El gozo de vivir* (ahora propiedad de la Fundación Barnes en Merion, Pennsylvania). Se trataba, como ahora sabemos, de una de las grandes rupturas en la pintura de este siglo. El tema era el de una antigua bacanal —figuras desnudas en un exterior, yaciendo sobre el prado, danzando, tocando música y haciendo el amor, recogiendo flores. . . Era su obra más ambiciosa el cuadro de mayor tamaño que hubiera producido, y provocó grandes disgustos entre la gente. Entre los más molestos se encontraba Paul Signac, uno de los principales pintores del momento y, por entonces, presidente del Salón de los Independientes. Si de él hubiera dependido, ese cuadro no hubiera sido colgado; si fue expuesto, fue gracias a que ese año Matisse era miembro del comité de exhibiciones, por lo que sus obras no tenían que ser sometidas al jurado. Pero Signac le escribió a un amigo:

Parece que Matisse se ha arrojado a los perros. Sobre una tela de dos metros y medio ha delineado a extraños personajes con una línea tan gruesa como tu pulgar, me parece de muy mal gusto. Evoca los multicolores aparadores de las tiendas de los comerciantes de pinturas, barnices y abarrotos.

Cito este asunto sólo para sugerir que Signac, un respetado pintor moderno que

por años había pertenecido a la vanguardia, era en ese momento parte del público de Matisse, actuando a la manera típica de un miembro del público.

Un año más tarde, Matisse, acudía al estudio de Picasso para apreciar su última obra, *Las señoritas de Avignon*, ahora en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Esta, ahora lo sabemos, fue otra de las grandes rupturas del arte contemporáneo; esta vez era Matisse el disgustado. El cuadro, dijo, era un escándalo, un intento de poner en ridículo a todo el movimiento moderno. Juró que “hundiría a Picasso” y que le haría lamentar su burla.

Me parece que en ese momento Matisse actuaba de manera típica: como miembro del público de Picasso.

Incidentes como estos no son excepcionales. Ilustran la verdad general. Siempre que aparece un arte verdaderamente nuevo y original, las gentes que primero y con mayor fuerza lo denuncian son artistas. Obviamente, puesto que son los más comprometidos. Ningún crítico o burgués ultrajado repudia con la pasión del artista.

Los hombres que mantuvieron a Courbet, a Manet y a los impresionistas y pos-impresionistas fuera de los salones, eran todos pintores. En su mayoría eran pintores académicos. Pero no es necesariamente el pintor académico el que defiende su propia manera establecida en contra de alguna manera novedosa de pintar o de la amenaza de un cambio en el gusto. El líder de un movimiento revolucionario artístico puede disgustarse igualmente ante un nuevo comienzo, puesto que hay pocas cosas tan molestas como la insubordinación o la traición a una causa revolucionaria. Creo que era este sentido de traición lo que tanto disgustaba a Matisse en 1907 cuando vio lo que llamó la “burla de Picasso”.

Sirve de poco recordar que la contribución temprana de Matisse al cubismo —hecha en la cumbre de su creatividad— fue la de una actitud de absoluta y arrogante incompreensión. En 1908, como jurado para la vanguardia del salón de Otoño, rechazó los nuevos paisajes de Braque “con pequeños cubos” —de la misma manera con que, alrededor de 1912, los triunfadores cubistas habrían de rechazar el *Desnudo descendiendo una escalera* de Duchamp. En lugar de afirmar que los pintores académicos desdeñan lo nuevo ¿por qué no voltear la acusación? Cualquiera se convierte en académico en virtud de o con respecto a, lo que rechaza.

La academización de la vanguardia es un proceso continuo. Ha sido notable en Nueva York en los últimos años. ¿Por qué no abandonar esta inútil y mítica distinción entre individuos creativos, de cara al futuro, que llamamos *artistas* —por un lado—, y —por el otro— una masa descontenta, anónima e incomprendida, que llamamos *público*?

En otras palabras, mi noción de público es funcional. Para mí, la palabra “público” no se refiere a alguna gente en particular se refiere al papel jugado por la gente, o al papel al que son arrojadas las gentes u obligadas a jugar por una determinada experiencia. Y sólo aquéllos que se encuentran más allá de la experiencia, quedarían exentos del cargo de pertenecer al público.

En cuanto al “predicamento”, me refiero simplemente a la impresión de incomodidad, al asombro, al disgusto o al aburrimiento que alguna gente siente (toda la gente alguna vez ha experimentado) frente a un estilo nuevo y poco común. Cuando yo era más joven se me enseñó que esta incomodidad no tenía importancia porque, en primer lugar, sólo los filisteos la sentían (lo cual es una mentira); y en segundo lugar, porque se pensaba que era de corta duración. Esto último es cierto, no hay arte que parezca mantener la sensación de incomodidad por mucho tiempo. En todo caso, ningún estilo de los últimos cien años ha mantenido por mucho tiempo

su temprano carácter de inaceptabilidad. Lo que puede conducir a la sospecha de que el rechazo inicial a tantos trabajos modernos ha sido un mero accidente histórico.

Al comienzo de los años cincuenta, algunos portavoces de lo que entonces era la vanguardia, intentaron argumentar de una manera diferente en favor del expresionismo abstracto. Sugirieron que la violencia cruda y la acción inmediata que producían esos cuadros, los ponía más allá de la esfera de la apreciación artística y los volvía inaceptables por naturaleza. Como prueba señalaban, con un rechinido de satisfacción en los dientes, que muy poca gente compraba esos cuadros. Hoy sabemos que esa temprana reticencia a comprar se debía al lapso normal de diez años o menos que debía transcurrir antes de que fuesen aceptados. Para fines de los cincuenta, el mercado de obras pertenecientes al Expresionismo Abstracto tenía una actividad asombrosa. Después de todo, no había nada inherentemente inaceptable en estos cuadros. Sólo parecían escandalosos a nuestra primera mirada de asombro, la de un público poco dispuesto.

Esta rápida domesticación de lo escandaloso es el rasgo característico de nuestra vida artística, y el lapso entre el impacto recibido y el regreso del agradecimiento se hace cada vez más corto. Tomando en cuenta la actual cuota de adaptación del gusto, a un artista joven con una vena salvaje le toma siete años convertirse de *'enfant terrible'* en maduro notable —no tanto porque cambie, sino porque el reto que lanza al público es aceptado rápidamente.

De este modo, el valor de choque de cualquier nuevo y violento estilo contemporáneo se agota rápidamente. En poco tiempo, este estilo nos parece familiar, luego normal y atractivo, finalmente, con autoridad. Esto está bien, se me puede decir, pero nuestro juicio equivocado del principio ha sido corregido; si nosotros o nuestros padres nos equivocamos con relación al cubismo hace medio siglo, todo eso ha cambiado.

En efecto, pero hay algo que no ha cambiado: la relación de cualquier arte nuevo —mientras es nuevo— con su momento; o para decirlo de otro modo: cada momento, durante los últimos cien años, ha tenido su propio escándalo artístico, por lo que toda generación, de Courbet en adelante, ha vivido una ruptura con el arte moderno, a partir de la incomodidad que ha provocado. En este sentido es incorrecto decir que el descarrío que la gente experimenta ante un nuevo estilo, no tiene importancia alguna puesto que no dura mucho. En realidad, sí dura; ha perdurado todo un siglo. El estremecimiento de dolor que provoca el arte moderno es como una adicción —es una necesidad propia. Por ello, sociedades como la Unión Soviética, sin un arte escandaloso propio, parecen vivir a medias. No sufren angustia perpetua, frustración periódica, o desconcierto, que es nuestra condición normal, y que llamo “el predicamento del público”.

Por lo tanto, concluyo que este predicamento importa porque es a la vez crónico y endémico. Es decir, tarde o temprano se convierte en el predicamento de cada uno, ya se trate del artista o del filisteo, por lo tanto, vale la pena tomarlo en serio.

Cuando una obra nueva, y aparentemente incomprensible, aparece en escena, siempre escucharemos al crítico perceptivo saludarla de inmediato como una “nueva realidad”, o al coleccionista que la ha reconocido como una oportunidad excepcional de inversión. Por otro lado, los que no la entendieron, pueden sentirse excluidos de algo de lo que sentían formar parte, o tener la sensación de ser contradecidos, o de que algo les ha sido escamoteado. Y es de nuevo un pintor, quien al ver por primera vez las *Señoritas Avignon*, dijo: “Es como si debiéramos cambiar nuestra dieta normal por una a base de borra y parafina”. La frase importantes es “nuestra die-

ta normal". No tiene caso decirle a un hombre, "Mira, si no te gusta la pintura moderna ¿por qué no la haces a un lado? ¿Por qué te preocupa?". Hay personas para las que un giro incomprensible en el arte (algo que de verdad se mofe o perturbe), es más que un cambio drástico —es más bien, una reducción brusca de la ración diaria de la que uno depende, como en una marcha forzada o en la prisión. Y mientras haya personas que sientan esta relación con el arte, es intrascendente que se nos diga que también existen ciertos *snoobs* con sentimientos fingidos que ocultan su indiferencia.

Sé que hay muchas personas genuinamente preocupadas con ciertos giros que ocurren en el arte. Y esto debiera dar a lo que llamo el "predicamento del público" una cierta dignidad. Existe una sensación de pérdida, de exilio súbito, de algo premeditadamente negado —algunas veces la sensación de que la experiencia y la cultura acumuladas han sido devaluadas sin remedio, dejándolo a uno expuesto a una expropiación espiritual. Y esta experiencia puede golpear más fuerte a un artista que a un amateur. Esta sensación de pérdida, de descarrío, se describe a menudo como fracaso de la apreciación estética o como incapacidad para percibir los valores positivos de una experiencia nueva. Tarde o temprano, decimos, este hombre —si lo lleva dentro de sí— se recuperará. Pero no hay dignidad ni una complacencia positiva en su resistencia a lo nuevo.

Pero supongamos que describimos esta resistencia como una dificultad para mantenerse al tanto de los sacrificios de otro hombre, o del ritmo de este sacrificio. Permítame explicar lo que quiero decir con "sacrificio" en la obra de arte original. Pienso de nuevo en *El gozo de vivir* de Matisse, el cuadro que tanto ofendió a sus colegas y críticos. Supuestos habituales de la pintura fueron replanteados en esta obra. Por ejemplo, uno siempre asumía que al enfrentar una pintura figurativa se estaba autorizado para mirar las figuras que hubiera en ella, esto es, enfocar cada una de ellas como a uno le pareciera. Las figuras pintadas tenían suficiente densidad aparente para sostener una mirada prolongada. Así, de su larga experiencia con el arte, un hombre se sentía autorizado a una placentera recompensa si enfocaba estas figuras, especialmente, si estas figuras son alegres, femeninas y desnudas. Pero en este cuadro, si uno mira las figuras claramente, hay una curiosa falta de gratificación. Hay algo contenido, las figuras carecen de coherencia o de articulación estructural. Los relieves han sido trazados sin considerar la presencia o la función del hueso que las sostiene, algunas de las figuras han sido aisladas por medio de un oscuro y pesado relleno —aquellas líneas "tan gruesas como tu pulgar" de las que se quejaba Signac.

En los viejos tiempos, la primera reacción hubiera sido: "Este hombre no sabe dibujar". Pero tenemos los estudios preliminares del pintor para cada figura individual de la obra, una serie de dibujos espléndidos que demuestran que el artista era uno de los mejores dibujantes que jamás hayan existido. Aun así, después de tantos bocetos preparatorios, termina la obra con un tipo de dibujo en el que la habilidad parece deliberadamente mortificada o sacrificada. Los pesados contornos que acotan estas *ninfas figuradas*, impiden cualquier materialización de volumen o densidad. Parece que drenan energía del corazón de la figura, haciéndola irradiar hacia el espacio que las rodea. O tal vez es nuestra mirada la que es desviada, de tal manera que al momento de reconocer una figura, somos obligados a dejarla seguir, un sistema rítmico, en expansión. Es algo parecido a observar como cae una piedra en el agua; tus ojos siguen los círculos en expansión, y requiere un esfuerzo deliberado de la voluntad, casi perverso, mantener la mirada en el punto del primer impacto (tal vez por-

que esto es tan poco gratificante). Tal vez Matisse estaba tratando de que sus figuras desaparecieran ante nosotros, como la piedra que se hunde, para forzarnos a reconocer un sistema diferente.

Porque lo análogo entre la naturaleza y este tipo de dibujo no es una escena o escenario en el que se despliegan formas sólidas; una analogía más verdadera sería cualquier sistema de circulación, como el de una ciudad o el de la sangre, en el que el bloqueo en cualquier punto implica una condición patológica, como un coágulo o un embotellamiento. Creo que Matisse debió sentir que el “buen dibujo” en el sentido tradicional —esto es, línea y tono designando una forma sólida con un carácter específico en un lugar concreto del espacio—, hubiera tendido a atrapar y detener al ojo, estabilizarlo en una concentración de densidad y de esta manera llamar la atención hacia los sólidos mismos; ésta no era la clase de mirada que Matisse quería sobre sus cuadros.

Fuimos afortunados al no haber tenido que opinar en 1906, porque seguramente no estaríamos listos para hacer a un lado hábitos visuales adquiridos en la contemplación de verdaderas obras de arte. Tendríamos que arrojarlos por la borda, de un día para otro, a causa de un cuadro. Hoy esta clase de análisis se ha convertido en un lugar común, porque una gran cantidad de pinturas de este siglo derivan del ejemplo de Matisse. Las formas de color que fluyen libremente desde Kandinsky y Miró. Desde entonces, toda esa pintura que representa a la realidad y a la experiencia como condición de flujo debe su parentesco o su libertad a las licencias que se permitió Matisse en esa obra.

Pero en 1906 esto no podía preverse. Uno sospecha casi que parte del valor de una pintura como ésta llega retrospectivamente, mientras va siendo actualizado algunas veces, su potencial, a través de la acción de otros. Pero cuando Matisse pintó este cuadro, Degas todavía andaba por ahí, aun con diez años más de vida. Seguramente todavía era posible un dibujo mordiente y preciso. No sorprende, entonces, que, pocos estuvieron dispuestos a unirse a Matisse en la clase de sacrificio implicado en sus líneas ondulantes. El primero en aclamar el cuadro no fue ningún colega suyo sino un amateur con tiempo de sobra: Leo Stein, hermano de Gertrude, quien comenzó, como todo el mundo, reaccionando con desagrado, pero regresaba a verlo una y otra vez después de algunas semanas, anunció que se trataba de una gran obra y procedió a comprarla. Evidentemente, había sido persuadido de que el sacrificio valía aquí la pena, en vista de una nueva y positiva experiencia que no podía darse de otra manera.

Hasta donde yo sé, el primer crítico en hablar de un nuevo estilo artístico en términos de sacrificio fue Baudelaire. En su ensayo sobre Ingres menciona un “encogimiento de las facultades humanas” que se autoimpone Ingres para poder lograr un ideal frío y clásico —en el espíritu, como él imaginaba, de Rafael. A Baudelaire no le gustaba la pintura de Ingres; sentía que toda imaginación y movimiento habían desaparecido de su trabajo. Pero dijo, “conozco profundamente el carácter de Ingres y puedo sostener que en su caso se trata de una inmolación heroica, un sacrificio ante el altar de aquellas facultades que él sinceramente considera más nobles y más importantes”. Y luego, en un salto admirable, pasa a comparar a Ingres con Courbet, a quien tampoco aprecia mucho. Llama a Courbet, “un poderoso artesano, un hombre de una voluntad temeraria e indomable, que ha alcanzado resultados que para algunas mentes tienen ya, más encanto que aquéllos de los grandes maestros de la tradición rafaelista, debido, sin duda, a su solidez positiva y desvergonzada grosería”. Pero Baudelaire encuentra en Courbet la misma peculiaridad espiritual que en Ingres,

porque también masacró sus facultades y silenció su imaginación:

Pero la diferencia consiste en que el sacrificio ofrecido por el señor Ingres, en honor de la idea y la tradición de la belleza rafaelista, es ejecutada por Courbet en favor de una naturaleza externa, positiva e inmediata. En su guerra contra la imaginación, cada uno obedece a diferentes motivos, pero ambas variedades opuestas de fanatismo conducen a la misma inmolación.

Baudelaire ha rechazado a Courbet. ¿Quiere decir esto que su sensibilidad no se comparaba a la del pintor? Difícilmente, ya que la mente de Baudelaire era más sutil, sensitiva, más adulta que la de Courbet. Tampoco pienso que Baudelaire, como hombre de letras, pueda ser acusado de una típica falta de sensibilidad para los valores visuales y plásticos. Su rechazo de Courbet significa simplemente que, teniendo sus propios ideales, no estaba dispuesto a sacrificar las cosas que Courbet había descartado. Courbet mismo, como cualquier buen artista, perseguía metas positivas propias; los valores descartados (por ejemplo la fantasía, la "belleza ideal") hacía ya tiempo que habían perdido su virtud para él, por ello, no significaban una pérdida. Pero todavía eran sentidos como pérdida por Baudelaire, quien, tal vez, imaginaba que la fantasía y la belleza ideal aún no se habían agotado. Y creo que esto es lo que se quiere decir, o puede querer decirse, cuando afirmamos que un hombre, enfrentando una obra de arte moderna, no "está con ella". Esto puede, sencillamente, significar que, estando tan ligado a ciertos valores, no puede servir a un culto ajeno, en el cual, estos valores son ridiculizados.

Creo que este es nuestro predicamento, la mayor parte del tiempo. El arte contemporáneo nos invita, constantemente, a aplaudir la destrucción de valores que todavía apreciamos, mientras que la causa positiva, en cuyo beneficio se realizan los sacrificios, raramente se ve clara. De esta manera, los sacrificios parecen actos de demolición, de desmantelamiento sin motivo alguno —como le parecía el trabajo de Courbet a Baudelaire, sólo un gesto revolucionario en sí mismo.

Permítanme ahora, tomar un ejemplo más cercano y de mi propia experiencia. Al comienzo de 1958, un joven pintor llamado Jasper Johns tuvo su primera exposición individual en Nueva York. Los cuadros que mostró —producto del trabajo de muchos años— eran intrigantes. Cuidadosamente pintados al óleo o a la encáustica, variaciones sobre cuatro temas básicos:

Números, que corrían en orden normal, línea tras línea, por todo el cuadro, ya fuera en color o en blanco sobre blanco.

Letras, ordenadas de la misma manera.

La bandera norteamericana —no una figura de ella, ondeando en el viento o heroica, sino rígida, el patrón mismo.

Y, finalmente: "tiros al blanco", tricolores, o todos blancos o todos verdes, con pequeñas cajas encima, dentro de las cuales el artista había colocado moldes de yeso con partes anatómicas, reconociblemente humanas.

Algunos otros temas que terminan como un intento único, un gancho de alambre para ropa, colgado sobre una manija que se proyecta desde un vetado campo gris. Un cuadro con un lienzo más pequeño, invertido y pegado encima, de tal manera que todo lo que se ve es la parte posterior de este último; su título: *Tela*, otra llamada *Buró*, en la cual, el tablero central de un buró de madera, con sus dos manijas

proyectadas, se insertaba en la parte inferior de una tela toda pintada de gris.

¿Cómo reaccionó el público? Los que tenían que opinar trataron de hacer encarjar estos nuevos trabajos en algún esquema histórico. Algunos otros alzaron los hombros y dijeron, “Más Dada, ya hemos visto esto; después del expresionismo viene el sin sentido y el antiarte, justo como en los ‘veintes’”. Un crítico hostil de Nueva York vió la exposición como parte de una dolorosa caída, un paso más en el sistemático vaciado de contenido del arte moderno. Un crítico francés escribió, “No debemos exclamar ‘fraude’ demasiado pronto”. Pero sólo estaban tomando las precauciones necesarias, en realidad, tenían la sensación de que estaban siendo engañados.

Por otro lado, un gran número de personas inteligentes de Nueva York respondieron con intenso entusiasmo, pero sin ser capaces de explicar la fuente de su fascinación. El director de un museo sugirió que tal vez era el consuelo, después del expresionismo abstracto —del que ya se había visto tanto en los últimos años— lo que le condujo a disfrutar de Jasper Johns; pero semejantes explicaciones negativas nunca son serias. Algunas gentes pensaron que el pintor utilizaba objetos de uso común porque, dados nuestros hábitos de pasar por alto cosas sencillas de la vida, quería, por vez primera, hacerlos visibles. Otros pensaron que el encanto de estas pinturas residía en el exquisito manejo del medio mismo, y que el artista escogió deliberadamente los temas más comunes y corrientes para poderlos hacer *invisibles*, esto es, inducir a la absoluta concentración en la superficie sensual. Pero esto no dió resultado, por dos razones: primero, porque no existía acuerdo acerca de si estas cosas estaban bien pintadas o no. (Un crítico de Nueva York, de rutinaria originalidad, dijo que los temas estaban bien, pero que la pintura era pobre). Y, en segundo lugar, porque si Johns hubiera querido que la materia de su tema se tornara invisible a través de la mera banalidad, entonces, hubiera fracasado con seguridad a la manera de un debutante que, para pasar desapercibido, va de pantalones vaqueros a un baile. Si su intención hubiera sido la del tema reticente, hubiera hecho mejor en pintar una abstracción estandard, donde todo mundo sabe que no se cuestiona el tema. Pero en estas nuevas obras, los temas eran demasiado evidentes, aunque fuera sólo por su contexto. Colgada en un cuartel, la bandera de Jasper Johns bien podría alcanzar la invisibilidad; colocado en una línea de tiro, uno de sus blancos podría pasar desapercibido; pero minuciosamente rehechos para ser vistos a quemarropa en una galería de arte, estos temas impactaban.

Parece que durante este primer encuentro con los trabajos de Johns, mientras que algunos de los confiables críticos de vanguardia aplicaban criterios comunes ya probados —que, de pronto parecieron anticuados y listos para la basura— pocas gentes estuvieron seguras de cómo responder.

Mi primera reacción fue normal; me desagradó la exposición y con gusto hubiera pensado en ella con aburrimiento, pero me deprimí y no estaba seguro del por qué. Luego comencé a detectar todos los síntomas clásicos de la reacción filisteo ante el arte moderno. Estaba disgustado con el artista, como si me hubiera invitado a comer, sólo para servirme algo incomible como borra y parafina. Estaba irritado con algunos de mis amigos porque pretendían que les gustaba —pero guardaba la inquietante sospecha de que, tal vez, sí les gustara, así que estaba verdaderamente molesto conmigo mismo por ser tan aburrido y ante toda la situación que me ponía en entredicho.

Mientras tanto, los cuadros seguían conmigo, actuando sobre mí y deprimiéndome. Pensar en ellos me provocaba la clara sensación de una pérdida amenazante o de

destrucción. Había una obra en particular, llamada *Blanco con Cuatro Caras* (1955). Era una tela bastante grande que sólo consistía de un tiro al blanco tricolor —rojo, amarillo y azul; encima de él hay cuatro moldes de tamaño natural con una misma cara, encajonados dentro de una pieza de madera que los encuadra —la parte superior de cada cara, incluyendo los ojos, ha sido cortada. El cuadro parecía muy rígido para ser una obra de arte y hacía recordar la objeción que Baudelaire le hacía a Ingres: “No más imaginación; por lo tanto, no más movimiento”. ¿Podría arrancársele algún significado? Pensé en como había sido profanada la cara humana en este cuadro, brutalmente cosificada y ni siquiera con algún espíritu de protesta social aceptable, sino gratuitamente, al azar. En algún momento, quise que el cuadro me diera la enfermiza sugerencia de un sacrificio humano, de caras empaladas o puestas como trofeo. Después, deseé que todo el cuadro se volviera hipnótico y repelente, como un signo primitivo de poder. Pero cuando miré de nuevo, todo este romance desapareció. Estas caras, cuatro copias de la misma, fueron reunidas ahí pero no para conmemorar algún triunfo; habrían sido tasajeadas, justo debajo de los ojos, pero sin ninguna sugerencia de crueldad, sólo para hacerlas caber en sus cajas, y fueron apiladas en la repisa de arriba como meras mercancías. Pero, ¿éa razón suficiente para estar deprimido? Si me disgustaban estas cosas, ¿por qué no ignorarlas?

No era tan sencillo. Porque lo que en verdad me deprimía era el daño que yo sentía que estos trabajos podían hacerle a todo otro arte. Me parecía que los cuadros de Kooning y Kline, eran arrojados, de pronto, en una olla junto con Rembrandt y Giotto. Todos por igual se convertían en pintores de ilusión. Después de todo, cuando Franz Kline lanza un brochazo de pintura negra, esa pintura es transfigurada. Puede que no se sepa lo que representa, pero es, cuando menos, el rastro de una energía o parte de un objeto que se aproxima o que choca contra un espacio blanco. Pintura y tela son más que ellas mismas. El pigmento es todavía el medio por el que algo visto, pensado o sentido (algo más que el pigmento mismo) se hace visible. Pero aquí, en este cuadro de Jasper Johns, uno siente el fin de la ilusión. No más manipulación de la pintura como medio de transformación. Este hombre, si quiere algo tridimensional, recurre a moldes de yeso y construye cajas que los contengan.

Cuando pinta sobre una tela, sólo pude pintar lo que es plano: números, letras, un tiro al blanco, una bandera. Parece que todo lo demás, sería un “hacer creer”, un juego de niños, un “hagamos de cuenta que”. Así que, lo plano es plano y lo sólido, tridimensional, y estos son los hechos del caso, arte o antiarte. Ya no hay metamorfosis, no más magia del medio. Me pareció como la muerte de la pintura, una parada brutal, un abrupto fin del camino.

Yo no soy pintor, pero me interesó conocer la reacción de dos bien conocidos pintores abstractos de Nueva York: uno de ellos me dijo, “Si esto es pintura, yo más bien me retiro”. Y el otro dijo, resignadamente, “Bueno, todavía tengo que ver con el sueño”. El también sintió que un viejo sueño de lo que había sido la pintura, o podía ser, era sacrificado alegremente, tal vez por un joven artista demasiado impetuoso o irreverente para haber soñado todavía. Y todo esto se parecía demasiado al sentimiento que Baudelaire abrigaba con respecto a Courbet: había acabado con la imaginación.

Entonces, los cuadros me mantuvieron reflexionando y continué regresando a verlos. Gradualmente una sensación recurrente fue apoderándose de mí: una soledad más intensa que cualquier otra que yo hubiese visto en cuadros de desolación pura. En *Blanco con Cuatro Caras*, me dí cuenta de una misteriosa inversión de valores. Con irreflexiva inhumanidad e indiferencia, lo orgánico y lo inorgánico habían sido

equiparados. Una cara desmembrada, cegada, multiplicada, se repite cuatro veces encima de la mirada impersonal del centro del tiro al blanco. Centro del blanco y caras ciegas, pero yuxtapuestas como por hábito o accidente, sin ninguna intención expresiva. Como si los valores que harían más elocuente y preciosa una cara hubieran cesado de existir; como si aquellos que podrían sostener o imponer esos valores, simplemente, no estuvieran por ahí.

Luego otra inversión. Comencé a pensar en lo que era en verdad un blanco, y concluí que un blanco sólo puede existir como un punto en el espacio —“por allá”, a la distancia. Pero el blanco de Jasper Johns siempre está “aquí”. A la distancia, se puede ver el cuerpo de un hombre, una cabeza, hasta un perfil. Pero tan pronto como uno reconoce algo como una cara, ya no es objeto, sino un polo en una situación de conciencia recíproca, tiene, como la cara de uno mismo, un “estar aquí” absoluto. Así que, seguramente, el *Blanco con Cuatro Caras* de Jasper Johns lleva a cabo una inversión extraña, porque a un blanco, que necesita existir a la distancia, le ha sido asignado todo el “estar aquí” posible, mientras que las caras son almacenadas.

Y una vez más, sentí que la nivelación de esas categorías, que son las marcas subjetivas del espacio, implicaban un punto de vista totalmente inhumano. Era como si la conciencia subjetiva, que por sí misma daba sentido a las palabras “aquí y allá”, hubiera cesado de existir.

Poco a poco se aclaraba en mí como todos los cuadros de Jasper y Johns, los que provocaban la sensación de una espera desolada. La tela de cara-a-la-pared espera ser volteada; el buró espera que se le abra. La bandera rígida —¿espera que la icen o que la reconozcan? Desde luego los blancos esperan un disparo. Johns hizo un cuadro de una ventana con la persiana bajada y que, como cualquier persiana en el mundo, espera ser levantada. El gancho vacío espera recibir las ropas de alguien. Estas letras, que se ven tan parejas, esperan deletrear algo; y los números, arreglados como en tablero de juego, esperan anotar. Hasta la vista de esos moldes de pasta parecen cosas temporalmente almacenadas con algún propósito. Aún así, mientras se observa estos objetos, sabemos con certeza que su época ha pasado, que nada sucederá, que la persiana no será levantada, que esos números no volverán a sumar y que en el gancho jamás será colgada ropa alguna.

Hay, en todo este trabajo, no sólo la indiferencia hacia todo tema de naturaleza humana, como en gran parte del arte abstracto, si no una gran ausencia implicada y —esto lo hace más acre— ausencia humana en un contexto creado por el hombre. Al final, los cuadros de Jasper Johns terminaron por impresionarme como lo haría una ciudad muerta, pero una ciudad muerta terriblemente familiar. Sólo objetos que han sido abandonados, signos hechos por el hombre que, en la ausencia del hombre, se han convertido en objetos. Y Johns ha anticipado su abandono.

Entonces, estas fueron algunas de las consideraciones que hice cuando miré los cuadros de Johns. Ahora enfrente una serie de preguntas y una cierta angustia.

Lo que acabo de escribir, ¿fue *encontrado* en los cuadros o es una *lectura impuesta*? ¿Está de acuerdo con las intenciones del pintor? ¿Es semejante a la experiencia de otras gentes? ¿Qué me asegura que mis sentimientos son correctos? No lo sé. Puedo ver que estos cuadros no parecen necesariamente arte, aunque se ve que Johns ha sabido resolver problemas mucho más complicados. No sé siquiera si son arte, si son grandes obras, o buenas, o si van a subir de precio. Cualquier experiencia que en el pasado haya tenido con la pintura, en este caso, igual puede ayudarme que obstaculizarme. Se me reta a establecer el valor estético de, digamos, un buró incrusta-

do en una tela. Pero nada de lo que he visto me puede enseñar cómo debe hacerse. Me encuentro solo ante este objeto y depende de mí el evaluarlo, en ausencia de criterios establecidos. El valor que otorgue a este cuadro, probará mi valentía personal. Aquí puedo descubrir si estoy preparado para aguantar la colisión con una experiencia nueva. ¿Me escapo de ella al ser excesivamente analítico? ¿He estado escuchando las conversaciones de otros? Tratando de formular ciertos significados en estos cuadros ¿están diseñados para demostrar algo acerca de mí mismo o son una experiencia auténtica?

Estos cuestionamientos no tienen fin y las respuestas no están al alcance. Es una especie de autoanálisis al que nos arroja una nueva imagen y por lo cual estoy agradecido. Esta pintura me deja en un estado de angustiada incertidumbre acerca de la pintura, acerca de mí mismo. Y sospecho que esto está muy bien. De hecho, tengo poca confianza en gentes que habitualmente se enfrentan a nuevos trabajos de arte que saben lo que es bueno y va a perdurar. Alfred Barr, del Museo de Arte Moderno de Nueva York, ha dicho que si una de cada diez de las pinturas que el museo ha adquirido mantiene su valor en el futuro, habrán salido ganando. Tomo lo anterior, no como una confesión de juicio inadecuado, sino como una afirmación acerca de la naturaleza del arte contemporáneo.

El arte moderno siempre se proyecta sobre una zona crepuscular en la que no hay valores fijos. Siempre nace en la angustia, cuando menos desde Cézanne. Picasso dijo alguna vez que lo que más importa en Cézanne, más que sus cuadros, es su ansiedad. Me parece que es menester del arte moderno transmitir esta ansiedad al espectador, para que su encuentro con la obra sea —cuando menos mientras la obra sea nueva— un predicamento existencial genuino. Como el Dios de Kierkegaard; la obra nos molesta con su agresividad absurda; de la manera como me molestó Jasper Johns hace algunos años. Requiere de una decisión en la que uno descubre algo de las propias cualidades; y esta decisión es siempre un “salto de fe”, para usar el famoso término de Kierkegaard. Y como el Dios de Kierkegaard, que exige el sacrificio de Abraham por cada violación a la moral, como el Dios de Kierkegaard, el cuadro parece arbitrario, cruel, irracional, exigiendo tu fe, mientras no promete gratificaciones futuras. En otras palabras, está en la naturaleza de la obra original, de arte contemporáneo, presentarse como un riesgo inquietante; y nosotros, el público, incluidos los artistas, deberíamos sentirnos orgullosos de estar en este predicamento, porque nada nos parece más cercano a la vida; y el arte, después de todo, es de alguna manera un espejo de la realidad.

Estaba leyendo el capítulo 16 del Exodo; el que describe la caída del maná en el desierto; y lo encontré muy a propósito:

Por la mañana había una capa de rocío en torno al campamento. Y al evaporarse la capa de rocío apareció sobre el suelo del desierto una cosa menuda, como granos, parecida a la escarcha de la tierra. Cuando los israelitas la vieron. . . Pues no sabían lo que era. Moisés les dijo: “Este es el pan que Yahveh os da por alimento. . . Que cada uno recoja cuanto necesita para comer. Así lo hicieron los israelitas; unos recogieron mucho y otros poco. Pero cuando lo midieron con el gomor, ni los que recogieron mucho tenían de más, ni los que recogieron poco tenían de menos. Cada uno había recogido lo que necesitaba para su sustento. . . Y algunos guardaron algo para el día siguiente pero se llenó de gusanos y se pudrió. . .

La casa de Israel lo llamó maná. . . y con sabor a torta de miel. Dijo Moisés. . . Llenad un gomor de maná, y conservadlo, para vuestros descendientes, para que vean el pan con que os alimenté en el desierto. . . Aarón lo puso ante el Testimonio para conservarlo.

Cuando leí hasta aquí, me detuve y pensé en lo mucho que el arte contemporáneo se parecía a este Maná; no sólo en que era enviado por Dios, o en que era una comida del desierto, o en que no había quien lo pudiera explicar —ya que “no sabían lo que era”. Ni siquiera porque parte de él fue inmediatamente puesto en un museo “conservadlo para vuestros descendientes”; ni porque su sabor se ha mantenido como un misterio, ya que la frase que aquí se traduce como: “con sabor a tortas de miel”, es una adivinanza; esa palabra hebrea no vuelve a aparecer en la literatura antigua y nadie sabe lo que en realidad significa. De ahí la leyenda de que el maná sabía a lo que deseara cada quien; aunque provenía del exterior, su sabor en la boca lo creaba cada uno.

Pero lo que más me impresionó como analogía era el Mandamiento, de que había que recogerlo cada día, de acuerdo al apetito de cada uno, y no guardarlo como algo seguro, como inversión para el futuro, haciendo de su colecta diaria un acto de Fe.

Leo Steinberg*

* Traducción del inglés, Horacio Gómez y Julio Amador.