

56

Juan Acha

TEORIA Y PRACTICA NO-OBJETUALISTAS
EN AMERICA LATINA

Primer Coloquio Latinoamericano Sobre Arte No
Objetual, Museo de Arte Moderno de Medellín.
1981

TEORIA Y PRACTICA NO-OBJETUALISTAS EN AMERICA LATINA

Por : Juan Acha.

Aquí nos proponemos analizar los no-objetualismos dentro de dos realidades artísticas concéntricas: la mundial y la latinoamericana. De ambos análisis extraeremos las bases para, primero, definir la naturaleza post-modernista de los no-objetualismos, que nos interesan y que son los más radicales, y para después delinear sus posibilidades en América Latina. Son, pues, cuatro los pasos que vamos a emprender:

Primero, situaremos conceptualmente los no-objetualismos en la pugna de que son prácticamente originarios: la que desde hace un tiempo sostienen los partidarios de un arte "puro" y los de un arte "aplicado" que no aceptan la etiqueta por considerar inexistente la "pureza" sensitiva o artística. Situarla en esta colisión, equivale a establecer lo que debemos entender por no-objetualismo en general y a señalar sus diferentes clases. Así llegaremos a los diseños, las tendencias ambientalistas, los intentos de fundir arte y vida cotidiana y los postmodernistas, como los no-objetualismos, esto es, como las diferentes clases de dar la espalda al objeto "puro", portable y venal de arte. Las dos primeras de estas anticosas, se apoyan en la estética renacentista, la tercera no la diferencia y la cuarta la ataca.

Segundo, interpolaremos el no-objetualismo en la realidad artística de América Latina, una vez que la hayamos conceptualizado y descrito con actualidad y realismo. Es decir, no la tomaremos por la mera sucesión de obras de calidad y de genios, sus autores, como acostumbra la historia occidental del arte e inculca la educación familiar y la pública. La conceptualizaremos más bien como un proceso que nos involucra a todos, dado que es un fenómeno sociocultural, el que como tal consta de la sucesión, mezcla y coexistencia de los tres sistemas de producción artística que existen: las artesanías, las artes y los diseños. Porque tales sistemas no nacen por mera cuestión de diferencias entre artes mayores y menores, "puras" y "aplicadas", como equivocadamente hemos supuesto hasta ahora. Son variantes históricas de un mismo fenómeno sociocultural que es el arte. Pertenecen, pues, a distintas épocas o modos viejos (precapitalistas) de producción artística que aún subsisten, que coexisten con nuevos y que son prolongaciones de los modos de producción material. En síntesis los no-objetualismos serían, en nuestra realidad artística, los enemigos radicales de los medios masivos y las manifestaciones artísticas más actuales, realistas y, por ende, las más progresistas.

Tercero, estableceremos las características principales del espíritu modernista que anima a los no-objetualismos que nos interesan por ser anti-medios-masivos. Aquí saltará a la vista su carácter anti-narrativo y anti-entretenimiento. Es decir, tienen como recursos el aburrimiento y la simultaneidad serial de imágenes, el conceptualismo o el expresionismo radical. Aparte de arremeter contra la estética renacentista, persiguen el tiempo en su desnudez más humana del aquí y el ahora, librándolo de lastres humanistas.

Cuarto, deduciremos los problemas y posibilidades, en nuestra América, de los no-objetualismos postmodernistas. Primero sus ventajas generales: mayor acercamiento al binomio teoría-práctica a través de los conceptualismos que gracias a su carácter un tanto críptico, se adaptan a denuncias políticas y contraculturales en países de mayor represión. Como segunda y última parte, criticaremos la exposición no-objetualista de este coloquio, con el fin de sacar conclusiones de las prácticas mismas de nuestros artistas no-objetualistas.

1.- Hacia los no-objetualismos.

En los milenios que el hombre viene haciendo arte, siempre produjo un arte de utilidad o aplicación práctica, salvo los 4 siglos que llevamos de estética renacentista. Antes hubo tan sólo un arte que hoy denominaríamos "aplicado"; epíteto sin sentido en aquel entonces, dada la ausencia de pretensiones puristas. Las artesanías son por naturaleza las productoras, sin saberlo, de este arte que pone sus mejores esfuerzos al servicio de la religión y que se hermana con la tecnología o, lo que es lo mismo, con utilidades prácticas. Incluso joyas y ornamentos son útiles como objetos de auto-significación y de prestigio social. El arte era inherente al mundo ornamental, aúlico y religioso. Existía el popular y profano, pero se le ignora como arte.

Del Renacimiento a nuestro siglo, en cambio, registramos las afanosas búsquedas que emprende la cultura occidental, vale decir el capitalismo, para instituir el concepto de arte puro, libre y autónomo: la obra de arte como única depositaria de lo artístico. Más exactamente, sólo los objetos-cosas que produce la pintura y escultura, el grabado y dibujo, contienen el arte en su pureza. Todo lo demás en que intervenga el trabajo artístico será considerado arte aplicado y, por ende, menor. Se logra, por cierto, que el artista tome conciencia de su libertad y que rechace toda imposición de instituciones políticas, religiosas y oficiales. Pero queda en mera aspiración la pureza artística y se diluyen en intelectualismos los fines profanos del arte; fines que, dicho sea de paso, terminan siendo similares a los de la pureza funcional del objeto que, en su propio favor, instaura la industria.

A partir de 1950, sucede lo inesperado y vemos difundirse por el mundo los diseños que unen arte y tecnología como su razón de ser y somos testigos de los otros no-objetualismos: el de las manifestaciones que proponen fusionar el arte y la vida diaria del hombre común y corriente, el de las proposiciones ambientales o realismos especialistas, el de los postmodernismos que arremeten contra la estética renacentista. Se desarrolla una marcada inclinación a darle la espalda al objeto puro, portable y venal. Se tiende, pues, al no-objetualismo, sea para renovar la estética renacentista o para ir en contra de ella y darle el golpe de gracia.

Entran entonces en pugna el arte "puro" y el "aplicado". Lo importante es ahora el procedimiento o acción y no el producto de formato predeterminado.

Y el procedimiento consiste en insertar experiencias artísticas en toda obra o acto humanos. Como consecuencia, surge la necesidad de un concepto procesal y relacional de estructura artística: de aquella que se suscita entre la estructura material de cualquier producto humano y la estructura material de cualquier producto humano y la estructura significativa que produce el consumidor. El arte puro queda como una suerte de teoría especulativa sin posibilidades prácticas, que en vano vocea su pureza. La obra de arte sería, a lo sumo, un objeto en el que predominan las relaciones sensitivas, cuya vivencia placentera es el happy end del arte. En síntesis, el arte deja de ser un fin en sí mismo y se instaure como un medio, sea de las preocupaciones políticas como de las contraculturales. Es cuando brotan los no-objetualismos con sus anti-cosas, cuyo camino fue paradójicamente abierto por un objeto: por el ready made duchampiano.

En realidad no existe lo puramente artístico, ni como relación ni como sustancia. Nunca hubo un objeto puramente artístico, científico o tecnológico. Todo producto humano refleja la mente, la sensibilidad y la necesidad de subsistencia de su autor y consecuentemente coexisten estructuras de distinta naturaleza en el producto, no importa si la artística u otra predomina sobre las demás. Con frecuencia echamos mano del reduccionismo de lo específico que nadie conoce a ciencia cierta y que solemos identificar con una imaginada unicidad el objeto. Porque éste no existe artísticamente, sino cuando una persona lo consume. Lo específico del arte (de la especie arte), reside en lo sensitivo, lo cual es obviamente común a todas las artes. La unicidad si existe, será cambiante por pertenecer a la relación objeto-sujeto o, lo que es igual, a la estructura artística propiamente dicha. Nos explicamos que en épocas prefotográficas se haya tomado por arte el hecho de producir manualmente imágenes de la realidad visible, para fijarlas en un objeto. Pero ahora con la presencia de las técnicas mecánicas de producir imágenes (foto, cine y Tv.), sabemos que las manuales del dibujo, grabado y pintura son ante todo procedimientos tecnológicos de tipo comunicacional, que por eso suelen tener aplicaciones o derivaciones artísticas.

El capitalismo, en buena cuenta, es el autor de ese doble juego de fomentar el arte puro de los geometrismos por un lado y el aplicado de los diseños por el otro. Después de todo, al capitalismo le es vital convertir todo producto en mercancía y reemplazar el trabajo manual e individual por el mecánico, asalariado e industrial, con el fin de producir plusvalía. La tecnología se aboca consiguientemente a desarrollar procedimientos mecánicos que desalojan a las artesanías. Los artesanos, como resultado, descienden socialmente y se proletarianizan. Las artesanías artísticas, a su turno, son reemplazadas por las artes cultas. El artista sale de posiciones sociales medias y es dueño de sus productos y medios de producción, como antes los artesanos. Luego comienza a ser desalojado por los diseñadores, tanto por los de la industria en general, como por los de la industria cultural o arte masivo. El capitalismo materializa por este camino lo que ni remotamente pensó: hace del arte un trabajo productivo y asalariado, vale decir, -

convierte la obra de arte en producto del capital y la hace mercancía. Son los medios masivos de la información y de los entretenimientos audiovisuales e icónico-verbales, los que ahora crean y satisfacen las necesidades artísticas espurias y masivas del hombre actual, mientras los diseños pretenden tornar las mercancías industriales en obras de arte. En el camino se confunden los utensilios modernos con las esculturas geométricas. El arte deviene, en fin, un buen negocio y un eficaz instrumento de dominio mental y sensitivo, en manos de los industriales.

Los diseños aparecen y con ellos las nuevas tecnologías icónicas que en parte devienen artes nuevas (foto, cine, Tv.). Los diseños no producen objetos. Constituyen procedimientos proyectuales y directorales, esto es, no-objetualistas, aunque estén al servicio del objeto, en su mayoría industrial. El diseño gráfico y el industrial, el arquitectural y el urbano, cubren casi toda la producción de los objetos. Se suman dos diseños que existen de facto, que todavía no se les reconoce como tales y que cubren las informaciones y los entretenimientos: el diseño icónico-verbal de las publicaciones y diseño audiovisual de la Tv. y cine, propios ambos de los medios masivos. Los diseños se apoyan, sin duda, en la estética renacentista, constituyen una división más del trabajo industrial y llevan el arte a la vida diaria de las mayorías demográficas.

Por influencias de los diseños y como una manera de contemporizar con el espíritu de nuestro tiempo, pierde importancia el trabajo manual en las artes visuales y se sobrevalora el intelectual o conceptual del artista. Por contagio de los diseños urbano y arquitectural y por solidaridad con las preocupaciones ecológicas, surge el realismo espacial de obras, tales como los penetrables de Soto, las esculturas transitables, las ambientaciones lumínicas, etc. Estos no-objetualismos conservan el espíritu renacentista y enfocan la hasta ahora descuidada relación hombre-ambiente.

También recurren al no-objetualismo los que animados por un panesteticismo un tanto nihilista y solipsista, proponen diluir el arte en la vida diaria. Ellos no piensan en la inserción del arte en la vida diaria, como soñaran Schiller y Herbert Read. Estos no-objetualistas aseveran que el mundo hallase colmado de arte espontáneo y hemos de aprender a percibirlo y a disfrutarlo. Su exaltación de la producción cultural espontánea nos interesa, por cuanto la podemos encontrar en los cinturones de miseria de nuestras ciudades principales, en forma de comportamientos, "resemantizaciones", escalas de valores, costumbres y otros no-objetualismos, cuya totalidad de creación popular puede ser una alternativa cultural que a la larga influirá en el curso de los medios masivos.

Por último, brotan los no-objetualismos que adoptando actitudes impugnadoras, adquieren un espíritu postmodernista o anti-renacentista, con el fin de instituirse en anti-diseños. Nos referimos a los conceptualismos, las acciones corporales, los videos, las proyecciones múltiples, las ambientaciones y ready made, que precisamente nos tienen reunidos en este simposio.

2.- La realidad artística latinoamericana.

Consideramos urgente el desarrollo de un concepto de realidad artística, como instrumento eficaz de cualquier estudio actual del arte. Tal concepto presupone una visión sociohistórica de la realidad y amplía la idea de arte, constreñida por la historia del arte a la mera sucesión de obras o de genios. La amplía, al abarcar el fenómeno sociocultural que es el arte, cuyos sistemas de producción son las artesanías, las artes y los diseños; cada sistema con su distribución y su consumo como prolongaciones vitales de su producción. No implica ninguna novedad ni arbitrariedad nuestro interés por los tres sistemas de producción artística. Estamos acostumbrados a que los estudiosos se atengan tan sólo al arte culto tradicional, pero no faltan estudios sobre la existencia individual de tales sistemas: no importa si utilizan el nombre de medios masivos en lugar de diseños y el de arte popular en vez de artesanías. Lo que en verdad hacemos aquí, es proponer simplemente los tres sistemas como partes integrantes de una misma realidad artística, con el propósito de estudiarlos en conjunto dentro del contexto latinoamericano.

Los tres sistemas mencionados son variantes históricas. Primero, porque las artesanías datan de tiempos remotos y precapitalistas (o preburguesas), unen arte y tecnología, trabajan a mano y por encargo, se ajustan a normas tradicionales y cosmológicas y son intuitivas y eminentemente empíricas. Segundo, porque los diseños se difunden entre nosotros después de 1950, como productos e instrumentos de un capitalismo monopólico y transnacional. También fusionan arte y tecnología, pero la maquinista, lo hacen racionalmente y como una división técnica más del trabajo industrial. Tercero, porque las artes denominadas cultas son más viejas que los diseños y mucho más jóvenes que las de Europa, continente en donde las crea un capitalismo ascendente y mercantil y desde donde nosotros las importamos. Tienen apenas 130 años en Latinoamérica (1850-1980), de los cuales los 70 primeros (1850-1920) transcurren en el academismo más epigonal y cerrado. En los 30 años siguientes (1920-1950) entran a la búsqueda de lo nuestro colectivo y cuando ya parecía que iban, al fin, a dominar lo nuestro y a terminar de correr el camino que conduce a la independencia artística, nos invaden los diseños, medios masivos incluidos, y aprietan en otras partes las amarras de nuestra dependencia cultural. Tuvimos entonces que reformular nuestra independencia artística y reanudar su conquista.

Como nuestra realidad artística nos involucra a todos, estamos obligados a postular como su protagonista, el conjunto de relaciones sensitivas que - predominantemente mantenemos con la realidad circundante los miembros de la sociedad o, si se prefiere, nuestras diferentes clases sociales. Al fin y al cabo, tal conjunto de relaciones sensitivas, denominado también subjetividad estética colectiva, es la fuente y el destino de los mencionados sistemas. He aquí lo esencial del concepto de realidad artística; realidad ligada, por lo demás, a los lenguajes sociales, matrices de nuevas manifestaciones artísticas y de los cambios sensitivos que tipifican al hombre actual.

Porque las artes son aplicaciones sensitivas de lenguajes sociales o de tecnologías. (El idioma no fue creado para hacer literatura; existió antes que ésta). Además, como las artesanías existieron antes que las artes y éstas antes que los diseños, su sucesión en el tiempo constituirá el eje diacrónico de nuestra realidad artística, mientras su mezcla y coexistencia corporizan el eje sincrónico de la misma.

Al juntar en una sola realidad o fenómeno los tres citados sistemas, no pretendemos igualarlos, anulando así la lucha de clases que entrañan sus diferencias mutuas, así como su sucesión, mezcla y coexistencia. No en vano estamos lidiando con tres modos de producción artística de distintas etapas históricas y económicas, en las que siempre hubo manifestaciones señoriales y populares en pugna. No sólo existen artesanías, artes y diseños que, por naturaleza, son populares o señoriales, sino que muchas artesanías, artes y diseños poseen versiones populares junto con señoriales. Aparte de esto, unas manifestaciones devienen populares con el tiempo, desaparecen junto con la clase (o grupos) de hombres que las promovieron o son reemplazadas por otras nuevas de mayor prestigio social. Así los artistas desplazan a los artesanos y hoy los diseñadores a los artistas. La lucha de clases se da, pues, en el plano sincrónico y en diacrónico de la realidad artística latinoamericana. Cabe señalar, por consiguiente, artes dominadas y artes dominantes en todo momento de nuestra realidad artística.

Dicho en otros términos, y un poco al margen de nuestro tema, somos partidarios de situar nuestra realidad artística en el proceso de las formaciones económica y social, política y cultural de cada uno de los países latinoamericanos. Una vez situada la sucesión, mezcla y coexistencia de los tres distintos modos de producción artística que son las artesanías, las artes y los diseños, estableceremos los trabajos simples y los procesos sociales de su respectiva producción, distribución y consumo. Si se quiere, veremos cómo el desarrollo de las fuerzas productivas, distributivas y consuntivas, - más sus relaciones sociales, determinan los cambios en los productos o productores, los distribuidores o consumidores. En el caso de América Latina, ninguno de estos cambios adquiere importancia mundial, salvo el muralismo mexicano. Pero habrá que admitir la importancia, para nosotros, de los cambios consuntivos que son los que dan cuenta cabal del hombre latinoamericano en concreto, en cuanto a la evolución de su sensibilidad a lo largo de la historia.

Nuestro concepto de realidad artística, no pretende ser ni heterodoxo ni único. Es decir, no pide borrón y cuenta nueva. Apreciamos lo hecho hasta ahora por nuestros historiadores, desde el ángulo de la historia occidental del arte que practicaron. Ahí están sus análisis de las virtudes artísticas de muchas obras de nuestro pasado. Solamente buscamos dotar estos resultados formalistas de bases sólidas y realistas. Con todo, y en buena cuenta, buscamos instituir una sociohistoria latinoamericana de nuestro arte o realidad artística, como reemplazo de la historia occidental de nuestro arte que hemos venido utilizando. Que sea nuestra sociohistoria de nuestro

arte, equivale a redefinir el arte de acuerdo con nuestros intereses colectivos o populares.

Si miramos libres de prejuicios nuestra realidad artística, se evidenciará el predominio en cantidad y calidad de las artes señoriales precapitalistas, esto es, las del mundo prehispánico y de la Colonia. Luego en la República saltará como prueba irrefutable la música popular que, de raíces africanas o indígenas, ha conquistado éxitos mundiales. Su nivel es muy superior a la música culta latinoamericana, magra y dependiente. También son vigorosas las artesanías artísticas - lo único independiente en nuestro arte - con sus visiones cosmológicas. Sin temor a equivocarnos, podemos afirmar que nuestro arte sacro siempre tuvo mayores logros. El profano todavía no lo entiende - mos. Para bien o para mal, todavía andamos inmersos en mundos míticos. Para terminar, hemos de reparar en los no-objetualismos que actualmente produce la nueva cultura popular urbana de los cinturones de miseria.

Dentro de este panorama de nuestra realidad artística, hemos de admitir que los no-objetualismos postmodernistas y anti-diseños se nos presentan como la actitud más progresista del artista actual y la más favorable a nuestra independencia artística. Y estos no-objetualismos son ya practicados por muchos de nuestros artistas.

No constituye ninguna desgracia, por cierto, que los no-objetualismos postmodernistas sólo puedan llegar a minorías y a minorías progresistas que son aún las más reducidas. Y es que siempre será buena política en épocas pre-revolucionarias (o precambios substanciales), la radicalización de minorías artísticas y científicas, tecnológicas y políticas, etc. La popularización es importante en tiempos post-revolucionarios, o sea, durante la consolidación de los cambios substanciales. Las minorías e incluso los individuos todavía pueden proponer, ser agentes de cambio y trabajar en beneficio de las mayorías. Por añadidura, se trata aquí de manifestaciones efímeras que responden a situaciones concretas que pasarán. Porque hemos de tener presente que el arte es un producto histórico. Los no-objetualismos postmodernistas desaparecerán o se transfigurarán. Pero su razón de ser está en hacernos tomar conciencia de los males de los medios masivos y de la bondad de lo efímero que es vida y proceso de cambio.

3.- El espíritu postmodernista.

Por postmodernismo entendemos el conjunto de contra-humanismos que hoy operan en la producción cultural en general y en algunos no-objetualismos en particular. Subvierte, pues, los ideales renacentistas y los de su estética, identificados con eso de que el hombre - casi siempre el hombre abstracto e ideal - "es la medida de todas las cosas" y que propagan las ideas modernas de espacio y de tiempo, arte y realidad, adheridas a la fetichización del objeto con sus idealismos subjetivistas y objetivistas, hoy periclitados.

Sucede que a los no-objetualismos les es inherente un anti-ilusionismo que los obliga, no sólo a renunciar a la representación de la realidad visible, sino que también condiciona toda presentación de la realidad para que produzca los mayores efectos conceptuales. En el caso de utilizar representaciones o figuras, éstas negarán la importancia de la representación (o de lo iconizado) y se instituirán en realidades icónicas de tipo conceptual.

La utilización de las realidades más desnudas y concretas de espacio o materia, movimiento o tiempo, luz y color, sería también una de las metas del postmodernismo. Porque el anti-ilusionismo es por naturaleza anti-formalista y en consecuencia los no-objetualismos renuncian a la presentación de realidades por sus formas. Renuncian, con la intención de acentuar los conceptos y acciones humanas de la realidad presentada, denominada o significada. Como resultado, el arte se pronuncia sobre los mecanismos del conocimiento, los cuestiona, así como pone en tela de juicio las relaciones de la percepción con el *lenguaje o idioma*. La necesidad de ir hacia las realidades más concretas, para asirlas en sus efectos conceptuales e ideológicos, deja atrás la *mimesis* como móvil y resultado artístico. El realismo se instituye entonces en timonel de las transformaciones artísticas. Pero este realismo no se dirige a lo matérico ni a lo objetual, sino a las prácticas sociales que objetivan los conceptos y comportamientos artísticos contra-renacentistas.

Penetrando un poco más en el postmodernismo, advertiremos la exaltación de la simultaneidad como un componente de la realidad, cuya importancia se ha ignorado hasta ahora. Tal exaltación implica, desde luego, negar que los procesos sean lineales (mera relación de una causa y un efecto). Esto de exaltar la simultaneidad, además, es consecuencia de conceptualizar el tiempo como una realidad cíclica (redonda) e igualmente polifocal como el espacio (1). Como resultado práctico, la simultaneidad servirá a los no-objetualismos para tomar actitudes anti-narrativas y anti-entretenimiento, puesto que la narración y el entretenimiento son los recursos habituales y persuasivos de la estética renacentista y por consiguiente de los medios masivos. La anti-narración es la que precisamente contribuye, con sus simultaneidades y sus rarificaciones de información, a que las obras no-objetualistas sean abiertas o pansémicas, a fuerza de tedio.

El hecho de tomar por lineal todo proceso o acontecimiento, equivale a tomarlo por una cadena, la cual se rompe por el eslabón más débil y son predecibles sus componentes después de ver algunos, nos dice G. Youngblood (2). Y agrega que el postmodernismo prefiere el concepto de aleación: que el todo tenga propiedades imprevisibles y distintas a las de las partes, tanto separadas como juntas. Lo evidente es que registramos una profusa utilización artística de la simultaneidad de imágenes y acciones, espacios y materiales, que se fusionan con la sucesión y los cambios de estos mismos elementos. Esta combinación de elementos denominada "synergética" o "synestética" (3), genera ahora nuevos modos de percibir y de conceptualizar la realidad.



El postmodernismo, por último, se libera del antropocentrismo humanista y actúa con la mirada puesta en lo concreto y relacional de la realidad "cosas-tiempo-espacio", de lo colectivo y de lo individual como autocrítica generativa y social.

Si ahora nos ajustamos al postminimalismo (5), tendremos unos criterios artísticos que vienen a revalidar al expresionismo más consecuente y al conceptualismo, después de la euforia geometrística y minimalista de mediados de los años 60. Eva Hesse y Sol Lewitt serían los mejores exponentes. Aquí se dan cita, pues, el expresionismo más violento y el geometrismo serial más riguroso y conceptualista. El objeto es reformulado para fusionar lo pictórico y lo escultórico con violencia anti-formalista y acentuar los aspectos epistemológicos (o conceptuales) y ontológicos (acciones). En cierto sentido tenemos aquí una suerte de retorno a la subjetividad individual, cuyas acciones y conceptos suelen venir impregnadas de idealismos que equilibran al materialismo occidental. Tal vez se trata de otro primitivismo más del arte contemporáneo, el cual busca exaltar lo mágico-religioso del rito para mezclarlo muchas veces con el existencialismo, el que pese a venir renovado, puede ser presa fácil de idealismos inadvertidos. Sea como fuere, los no-objetualismos postmodernistas pueden tender al expresionismo más radical o al conceptualismo más críptico.

Las hasta aquí mencionadas negaciones postmodernistas y objetivos postminimalistas, serían las causas inmediatas, sociales y externas de los no-objetualismos que nos interesan.

Son sociales, en cuanto provienen de los diseños, cuya naturaleza tecnológica obliga a las artes visuales tradicionales a cambiar de rumbo; diseños que obedecen, en última instancia, al modo de producción material; modo que actúa también a través de las razones analíticas e internas del arte. Por detrás de las causas externas, actúan las internas del obligado cuestionamiento del arte, por parte de sus productores progresistas.

Estas causas internas - si existen - estarían evidenciándonos que no necesariamente todo cambio artístico posee su propia y privada causa social, política y económica, ya que la sucesión de cambios artísticos puede tener una causa común y pretérita de naturaleza social. De tal manera que los cambios se sucederán sin mayor intervención externa; se supone que hablamos de cambios de la misma naturaleza, aunque posean diferente forma, y que aludimos a la independencia relativa del arte.

Las razones analíticas aludidas son aquellas propuestas por el italiano Filiberto Menna (6) que siguen impeliendo a los artistas a poner en entredicho el arte y a realizar cambios artísticos sucesivos. Por un lado, la razón analítica se reduce al hecho de que el arte se ha tornado autoreflexivo, vale decir, que el discurso del arte ha devenido obra de arte. Dicho en otros términos, se trata de buscar "el objeto que se denomine a sí mismo" y

la "identidad de los signos consigo mismo" (7), para así subvertir las ideas establecidas de arte. Las razones analíticas giran, entonces, en torno a las siguientes relaciones muy ligadas al conocimiento: realidad e imagen, palabras y cosas, identidad y contexto. Por otro lado, la sucesión de cambios incluye lo que va del tableau-objet y el collage del cubismo a la pintura objeto y de aquí al ready made dadaísta y los conceptualistas que suprimen los medios sensitivos, para reemplazarlos por medios racionales (o verbales) que inciden directamente en la sensibilidad, esto es, que tienen fines sensitivos. Y del ready made a las acciones corporales y a los video, hay un paso.

Aquí tenemos que ver solamente con características generales. Sin embargo, permítasenos recordarles la importancia de las diferencias entre los postmodernismos, en cuanto éstas obvian los peligros del monolitismo y por tanto comprueban la operatividad y solidez del postmodernismo (pocos movimientos soportan diferencias internas). Recordemos también que si el ready made se limita a elegir un objeto, las ambientaciones organizan materiales y el arte térreo y el pobre los transforman. Todos estos no-objetualismos hacen frente a cuestiones de espacio. Pero - eso sí - acen-túan el conceptualismo que impregnará luego a todas las artes y que es un paso revolucionario en el arte. Nos referimos a la supresión en la obra de arte de los medios sensitivos, reemplazándolos por medios mentales o conceptuales con fines siempre sensitivos, artísticos.

Las acciones corporales y los videos, mientras tanto, se abocan a la concatenación de sucesiones, o sea, enfocan cuestiones de tiempo. Y el tiempo es nuevo para los artistas visuales, tantos siglos absortos en ilusiones espaciales. Las acciones corporales desnudan el tiempo, cuando sus actos, gestos y ademanes no están destinados a representar ni a presentar, tampoco a expresar, sino que son rarificadas sus informaciones con el objeto de producir el tedio; tedio que nos llevará al presente más crudo del tiempo real.

Con todo, lo más importante de los no-objetualismos postmodernistas consiste en destruir en nosotros la herencia renacentista y humanista, para inducirnos a ver y a tasar el mundo de manera más realista y humana.

67

- 1- Palmer, Richard Toward a Postmodern Hermeneutics of Performance. en el libro Performance in Postmodern Cultura. Edited by Michel Benamou y Charles Carañello. Pag. 19-31 Cada Press Madison, Wisconsin 1977
- 2- Youngblodd, G Expanded Cinema Dutton New York 1970 Pag.109/110
- 3- IBID Pag. 109/110
- 4- Schechner, Richard Postmodern Performance. The end of Humanism en la revista Performing Arts Journal No. 11 May 1979 N.Y.
- 5- Pincus-Witten, Robert Postminimalismo London New York Press 1977
- 6- Menna, Filiberto La opción analítica en el arte moderno Gustavo Gili Barcelona 1977
- 7- IBID Pag. 68