

# DE LO ESTÉTICO A LO ONTOLÓGICO: TRES MODALIDADES DE LO ARTÍSTICO ANTE LA REALIDAD EN EL ENTORNO DE LAS VANGUARDIAS

Valdivia, Benjamín\*

Universidad de Guanajuato  
México

## Resumen

En un contexto que desplaza cada vez más el arte hacia los medios de la producción industrial e informática, se cuestiona cuál debe ser su conexión con la realidad. En el proceso del arte es indispensable algún tipo de presencia objetual o significativa que constituya la obra, puesto que se trata de un dirigirse hacia los sentidos de quien la recibe. En esa vinculación, hemos podido identificar tres principales relaciones entre el arte y la realidad. En el caso más primario, el arte es por sí mismo una realidad, y la obra se establece físicamente como un objeto entre los demás objetos; en otro, el arte, con su propia realidad, señala hacia afuera de sí mismo, hacia otras realidades a las que significa; y en una tercera ruta, el arte amplía y modifica tanto su propia realidad objetual como aquella a la que significa. Sobre dichas modalidades versa el presente estudio.

**Palabras clave:** arte, realidad, objetos, significación, ontología.

## Abstract

In our time arts are increasingly moving towards informatics and industrial production, thus the kind of relationship they have with reality become a main problem. The art process needs to include in some extent a present object or material signification for the art work to be complete, since it tends to receivers' senses. In this connection, we can identify three main links between art and reality. In the first and most basic case, art is a reality by its own, and art works establish themselves physically as objects amongst objects. In second place, art, as a proper reality, points to the external, *i.e.* into other realities to which it stands for. And in the third way, art amplifies and changes both its own reality as an object and the reality for which it signifies. This paper is about these three aspects.

**Key words.** art, reality, objects, meaning, ontology.

\*Profesor de la Universidad de Guanajuato, México. E-mail: benjamin@valdivia.mx

Finalizado: México, Marzo-2010 / Revisado: Julio-2010 / Aceptado: Noviembre-2010

Para el arte de nuestro tiempo, a partir del entorno de las vanguardias, el planteamiento de lo que es la obra de arte apunta hacia el doble propósito de dotar de autonomía al arte frente al mundo y, además, incidir en el mundo por medio del arte. En el arte de vanguardia es un elemento imprescindible y contradictorio el querer retirarse de lo ya dado para ir revolucionariamente a incidir en eso ya dado, transformándolo. La necesidad de amoldar lo propiamente artístico a la realidad, así como lo que desde el arte pretende impactar en la realidad, llevó a una reflexión que desde Hegel estaba orientada a ver en el arte una confluencia dialéctica de ambos aspectos. Hegel lo señala de esta forma:

(...) la objetividad externa, en cuanto es la realidad de lo *ideal*, debe abandonar su mera autonomía y rudeza objetivas para mostrarse como en identidad con aquello cuya existencia externa ella constituye. (Hegel, 1983, p.231)

La fluctuación entre la autonomía y la identidad hacen que el ser objetivo de la obra se conciba como evidencia de lo ideal o, como señalaría Heidegger años después, como revelación de la operación de la verdad esencial. Notemos cómo ya en la influyente filosofía hegeliana el siglo XIX condujo la discusión estética hacia el ámbito de la ontología y marcó la pauta para que la deliberación sobre las condiciones y posibilidades del arte lo fueran también de la historia y, en esa vinculación, que fuesen incluyentes de aspectos relativos al tiempo como contenido y sustancia de la objetividad de las artes. Una de las consecuencias más drásticas será la traslación conceptual de lo eterno hacia lo efímero como ideal del artista.

Tanto en Hegel como en Heidegger se aprecia en la objetualidad de la obra un requisito para la captación sensible de lo ideal o de la verdad en operación. En ambos, también, el arte no se agota en uno de sus componentes sino que exige identidad. Hegel lo explica con toda claridad en un procedimiento que lleva del simple ser combinado subjetivo/objetivo

de la obra a una auténtica “conexión esencial”. La obra es cosa del mundo, la cual recibe configuración por la actividad humana y se convierte en totalidad objetivada. Citemos en extenso la descripción de este proceso:

Primeramente, la unidad de ambas [la subjetividad y la objetividad] puede mantenerse como un simple *en sí* (*Ansich*) y aparecer sólo como un nexo secreto interno mediante el cual el hombre es ligado a su ambiente externo.

En segundo lugar, sin embargo, porque la *espiritualidad* concreta y su individualidad ofrecen el punto de partida y el contenido esencial de lo ideal, el acuerdo con la existencia externa tiene también que manifestarse como proveniente de la actividad *humana* y como *producida* por ésta.

En tercer lugar, finalmente, este mundo producido por el espíritu humano es, a la vez, una totalidad, que en su existencia para sí constituye una objetividad, con la cual los individuos que se mueven en este terreno deben permanecer en conexión esencial. (Hegel, 1983, p. 231)

La relación del público con la obra resulta necesariamente esencial en la continuidad del tiempo, pues la obra no tan sólo está vinculada con el artista, por ser su producción espiritual, sino con el público, por ser ésta una totalidad objetiva más allá de la operación del artista. El punto de convergencia entre los materiales que facturan lo cósmico de la obra y el sentido espiritual de dichos materiales constituye la “verdadera objetividad”, al decir de Hegel. Para llegar a “la objetividad de la representación”, el arte deberá superar dos apariencias: la “objetividad meramente externa” y la “interioridad no desarrollada”. En el primer caso se pretende trasladar lo exterior al arte —propiamente eso no artístico que es el mundo antes de la creación de la obra— y reponerlo en figuraciones que son solamente contornos.

Dice Hegel: “En el sentido común de la palabra la objetividad se entiende así como

que en la obra de arte cada contenido debe asumir ya la forma de la realidad existente y sernos presentada en esta figura externa conocida” (Hegel, 1983, p.278). Tales figuras, al ser sólo contornos, son triviales efigies, ausencias de contenido y apariencias huecas, pues será únicamente al insuflarle contenidos espirituales, esto es no meras figuras, que devendrá “la máxima potencia vital”. A diferencia de ello, pero igualmente incompleta en términos de la historia del espíritu en el arte, puede suceder lo contrario: que la interioridad no alcance el “verdadero despliegue”. El ejemplo que aduce Hegel es el de las canciones populares, que manifiestan en formas muy sencillas sentimientos más profundos pero inalcanzables para expresarse porque en tales canciones no es posible “presentar en franca transparencia su contenido”, que se viene solamente a adivinar. Aunque se debe hacer la salvedad de que estas dos formas parciales de la objetividad del arte pueden manejarse por autores geniales como un recurso de reticencia o alusión a la inmensidad del contenido.

También de esto pone ejemplos Hegel: *La canción del pastor*, de Goethe, o *El Rey de los Elfos*. Inversamente, cuando toda la interioridad del artista alcanza su completo desarrollo y se expresa exteriormente como “la configuración individual de ese contenido”, entonces se hace presente “la sustancia universal del contenido elegido”. Es por eso que Hegel considera que no es en lo inefable —enorme pero íntimo aún— que el arte tiene su principalía sino en la verdadera objetividad, que supera ambos aspectos de la limitación temporal.

Conceptualizaciones hegelianas como ‘sustancia universal’ o ‘verdadera objetividad’ nos hacen pensar que hay una línea muy directa hacia lo que será del interés de Heidegger. Este atisbo a las tesis de Hegel también nos deja ver que la aspiración de las vanguardias a romper con la objetividad, entendida como exterioridad de las figuras, proviene de tal línea de pensamiento.

Entonces, las tendencias más difundidas en el momento previo a las vanguardias, así como en su propio momento, intentarán el rescate de los materiales con respecto de los temas o las técnicas. En un principio pareciera que las vanguardias buscarán plantear la presencia de la materia bruta y sin elaboración, cuyo colmo sería el suprematismo; sin embargo el trabajo de los artistas desmontará los artificios referenciales para apuntalar la presencia de la obra en cuanto obra, no en cuanto material bruto, según se desprende de la lectura de diversos manifiestos. Y esa misma será la posición que acabamos de señalar desde Hegel y que concluye en Heidegger, pues las labores del creador *hacen venir* a la tierra *el mundo instaurado* sólo por el arte, de modo tal que “la materia lejos de desaparecer llega al esplendor del aparecer” (Boutot, 1995, p.112).

Los materiales que se hacen perceptibles en la obra vanguardista no son los ya dados (incluso los objetos prefabricados exhibidos por Duchamp, Arp y otros), pues queda a la vista que las obras de arte no se agotan en su estado de cosa aunque éste les sea imprescindible. La configuración del sentido desborda los materiales en los que se contiene. Así, un objeto prefabricado que se exhibe en los sitios privilegiados del arte se *consagra*. Porque allí se ha colocado para establecerse, como señala Heidegger, no como una “mera colocación” en el sitio dedicado al arte sino más bien se establece “en el sentido de la consagración y la gloria” (Heidegger, 1958, p.73).

Quedaría por estipular, desde la crítica de arte, cuál es el mundo que instaura el objeto prefabricado, que sería un extremo de la evidencia del material en formas de la producción industrial, pero eso va en otra dirección que no seguiremos aquí. Más adecuado será registrar lo que al respecto señala George Steiner: la obra “gracias a su relación desinteresadamente creativa” nos hace percibirla en su pleno “estado de presente”, que por lo mismo se sale del tiempo

histórico, para mostrar “su propia autoridad autosuficiente”, que es, en último término, el reconocimiento de una “presencia y éxtasis a-pragmáticos, no-utilitarios”, pues “sólo el arte deja-ser” (Steiner, 1986, pp.174-175).

El objeto prefabricado es extraído de su condición utilitaria: en el sitio de exhibición del arte el mueble sanitario no tiene la función que lo hacía un útil; tampoco tiene la función de mera mercancía en espera que tendría en la bodega del vendedor de sanitarios, pues está en el sitio del arte para exigir su *consagración*. En los objetos tecnológicos y prefabricados, respecto del arte, hay un ocultamiento —al cual denomina Heidegger *Gestell*, término usado también para el estante de la bodega— que tiene el efecto de enmascarar en vez de revelar, siendo esto último lo propio del arte. Dice Steiner: “nuestras tecnologías disfrazan al Ser en vez de sacarlo a la luz”, y, entonces, “atrapado en la *Gestell* tecnológica, el Ser no puede resplandecer, no recibe alojamiento” (Steiner, 1986, p.182).

El artista de vanguardia, ya sea mediante el prefabricado *dadá*, el *collage* cubista o el surrealista, busca retornar a la materia tecnológica un estado de presente que revele lo que su ser útil estaba ocultando. Con esa intención, los artistas de la vanguardia coinciden con el señalamiento heideggeriano: el arte “es siempre un empleo de la tierra para fijar la verdad en la forma” (Heidegger, 1958, p.101)<sup>1</sup>.

De todo este recorrido teórico e histórico se puede concluir que en la obra de arte concurren aspectos alusivos a la verdad del mundo que se revela, el cual puede contenerse en figuras conocidas, y hasta en utensilios prefabricados, pues a todo ello desborda; también, que la verdad del mundo requiere la participación de materiales que en su puro ser terrestre también se nos brindan como presencias; y, además, que el arte instaura en el tiempo lo que antes no estaba instaurado. El arte señala la realidad que la obra no es; pero igualmente la obra es una realidad nueva de suyo; y, al serlo, expande la realidad en su

conjunto. Nos ocuparemos, pues, de estas tres modalidades recién mencionadas.

## 1. El señalamiento de la realidad

Por su carácter revolucionario, las vanguardias apuntan hacia una realidad por modificar. Pero la incidencia sobre la realidad no sería posible sino mediante un conjunto de señales reconocibles que apuntan hacia las cosas. Y el arte, cosa él mismo, debería preservarse en su afirmación como arte, a la vez que se lanza hacia su propia transformación. De allí que sea notorio que el impresionismo marque el comienzo de una conciencia radical del arte como un lenguaje, o al menos como significativas *series de formas*, según la expresión que utiliza Pierre Francastel. Los cambios en el entrono artístico son ya en sus formas de presentación o ya en su trasfondo de significación. La revolución estética realizada a partir del impresionismo coloca ambos aspectos en la mira de una conciencia crítica que atañe tanto a los modos como a los estilos. Francastel señala que se trata de una “modificación sustancial del sistema significativo”, pues no solamente busca trastocar el gusto “sino los valores que determinan la relación del arte con la sociedad y, de forma solidaria, la relación del artista con el mundo exterior”. En ese orbe, lo que avanza en el arte hacia el final del siglo XIX es “la introducción de un nuevo tipo de relación significativa” (Francastel, 1988, p.243).

Lo que está en juego, en tal caso, es la ubicación del arte como vehículo de la sensibilidad social: se trata de impulsar no sólo un arte distinto sino una nueva forma de ejercer las capacidades sensibles y un modo diferente de capturar la experiencia de los sentidos.

Al tornarse conscientemente el medio de una incidencia crítica sobre la realidad, el arte despliega, en su ruta hacia las vanguardias y en las vanguardias mismas, un conjunto de recursos teóricos y técnicos que tienen como objetivo representar la realidad de otro modo; y, al hacerlo, tendrá lugar una

formulación de posibilidades artísticas que antes no se habían pretendido en esos términos. Así, lo que se pone en tela de juicio son “las relaciones artista-universo y artista-sociedad” (Francastel, 1988, p.243). Una faceta primordial en esa gesta será la declaración teórica de los alcances de cada nueva fórmula propuesta, cosa que llevará a la multiplicación de los manifiestos. Y es que el arte deja de ser un arreglo de la materia para reflejar las cosas, pues, en coincidencia con la marxiana tesis 11 sobre Feuerbach, de lo que se trata es de transformarlas. No obstante, se trata de una transformación estética; por ello el arte de esta revolución cumple el deber de mostrar la verdad y, en ese mismo sentido, de conferir una interpretación estética o, nuevamente en palabras de Francastel, se trata de “un orden imaginario inédito hasta entonces, y en adelante, por el contrario, utilizable como un verdadero ‘modelo’ para conocer e interpretar el mundo sensible” que llegará a darse como “el papel de ideología y de técnica de vanguardia” a partir del impresionismo (Francastel, 1988, p.244-245). Se traslapan las diversas profundizaciones de la estética vanguardista conforme al mismo “modelo”: decir la realidad de otro modo.

Así, las diversas tendencias del arte no renuncian a la figuración del mundo sino que captan en otras figuras la nueva forma de presentarse lo real. Si esta mostración de las cosas en el arte estuviera cancelada, cualquier intento de comunicar, de poner en común, mediante las obras sería un imposible. Lo que se da es la adecuación de las figuras reconocibles a esa modelización estipulada por el nuevo orden imaginario que se configura en el entorno de las vanguardias. Por eso sería comprensible que tendencias tan radicales como el cubismo acudan a efigies tan vistas como el frutero, la guitarra o la silla, que apuntan hacia el mundo pero se advierte, en su señalar, toda esa nueva sensibilidad y la gramática del nuevo orden de la invención artística. En esta conexión, la guitarra es un objeto reconocible pero su condición perceptual es revolucionada por

lo que se busca comunicar: la nueva forma de percibir.

Esas consideraciones teóricas de las vanguardias respecto del modo en que las cosas deben ser presentadas concuerdan con las tesis del pensamiento que les es contemporáneo y cuyas raíces se hunden en las postrimerías del siglo XIX. Dichas concordancias son visibles, por ejemplo, en planteamientos como el de Jan Mukarovsky, quien, basado en Saussure, recalca el necesario contenido semiológico del arte debido a su condición material: “todo contenido espiritual, al traspasar los umbrales de la conciencia individual, adquiere el carácter de signo por el mero hecho de su mediatez” (Mukarovsky, 1971)<sup>2</sup>. La mediatez del arte estaría dada por su ser apreciada como signo: un soporte material significante y una alusión a lo significado. Ahora bien, las afirmaciones semiológicas —originadas en las lingüísticas— acerca del arte requieren un horizonte de interpretación en el cual los signos sean advertidos como parte de un sistema.

Iuri Lotman ha analizado con precisión cómo es que se constituye el lenguaje artístico como sistema modelizante secundario, cosa que es posible porque en el arte, nos dice, la forma es el contenido (Lotman, 1982).<sup>3</sup> También añadamos que, al hacerse presente como sistema de signos o estructurado como lenguaje, el arte está igualmente orientado a la interpretación. Primero, de la obra misma; y, luego, de la realidad a la que alude. Al cerrarse el primer círculo de las vanguardias resurgió en Europa la hermenéutica, ahora concebida como teoría general del mundo y no sólo como un procedimiento de interpretación<sup>4</sup>. En esa línea, el arte es signo porque el mundo también lo es.

## 2. La evidencia del objeto

Con la misma inquietud de reconocer que el arte significa y que está conformado de modo análogo a los signos y a los lenguajes, faltaría entender de manera generalizada dos aspectos: que su carácter de signo

implica necesariamente la materialidad del significante; y que, como declaró Lotman, su forma es su contenido. Del suceso mismo de que el arte presenta la verdad en materia formada y que ésta es el contenido propio de su ser, se desprende que su valor fundamental y distintivo pudiera ser su estadía incondicionada y libre como cosa peculiar dentro del universo de las cosas. No habría que *comprender* su verdad buscando un significado que desborde su fundamento matérico, pues en la percepción de éste se captaría también su sentido sin tener que ir más allá hacia algo como un lado inmaterial del signo. Así, el arte de vanguardia busca mostrar algo que incide, con el peso de la evidencia objetual, sobre el conjunto de la sociedad: amplía el rango de su verdad, pues no exige una comprensión sutil e individual sino una percepción directa al alcance de todos por el sólo acto de la sensación. De allí su aporte contestatario desde la órbita de lo sensible. Edoardo Sanguineti, al analizar “la dialéctica de orden y de aventura, sobre la que se funda típicamente la vanguardia” encuentra que ésta “se constituye, desde un principio, en la forma de la protesta”, con alcance general en la cultura: “aquello que expresa la vanguardia es pues, de modo privilegiado, una verdad general de carácter social, y ya no, simplemente, una verdad particular de carácter estético” (Sanguineti, 1972, pp.18-19).

El alineamiento de las vanguardias a ese carácter objetual llevará a una “revaloración de la ‘materia’.” También conducirá hacia el uso de signos “totalmente desprovistos de un ‘significado’ conceptual (al menos evidente) y también enteramente separados de toda referencia a figuraciones preexistentes” (Dorfles, 1965, p.25). Gillo Dorfles capta en esta situación el traslado de los *signos* a los *gestos*: se trata de algo que tiene valor por el acontecer expresivo fijado en su propia materia y no por algún significado al que su materia conduzca. La obra de arte se valora como una materia formada con plena autonomía, sin correlato de significado en el mundo exterior en el cual, no obstante, se sitúa.

Ya desde el inicio de los años sesenta Rubert de Ventós observó en detalle que esa concepción del “arte del dato” —en cuanto el arte es *puesto* como una materia dada— no puede considerarse como algo puro “en hombres como Van Gogh, Kafka, Joyce, Brecht, etc.” pues su objetividad artística conlleva el sesgo de la denuncia y la crítica, no sólo de la expresividad. El resultado es que la obra de arte como plena objetividad material, aduce Rubert de Ventós, no establece un orden objetivo de validez general para todos los perceptores sino, muy al contrario, una total subjetividad en la que cada cual encuentra en la obra una cosa distinta. En tal caso, la obra de arte significa cualquier cosa: sigue siendo signo, pero signo indeterminado, o de lo indeterminado. Como posición propia y crítica de la objetividad pura impulsada por algunas vanguardias, ese autor cita esta declaración de Kierkegaard: “Prefiero ser una concreción que signifique algo antes que una abstracción que signifique todo” (Rubert de Ventós, 1978, p. 107 y 21).

Pero es que las vanguardias vislumbran la posibilidad de que dicha “abstracción” no signifique cualquier cosa sino la específica presencia particular e individual de una obra de arte como campo de percepción concreto que se distingue de todo lo demás y no significa sino lo que esa intransferible particularidad otorga a los sentidos: lo propio de su presencia sensible sin aludir a un mundo que le es necesariamente exterior. En ese entendido, las vanguardias buscan aquello que podríamos denominar la *abstracción concreta*, el gesto puro que se afirma en su presentarse sin pretender erigirse en orden de significados. O, alternativamente, que tiene por significado su propio mundo, el cual instaura con objetividad suya en la objetividad del universo de las cosas: una guitarra cubista no es signo de una guitarra fuera de la obra, pues dicho instrumento músico, con esas características, únicamente existe en lo que la pintura es. Es decir que la pipa pintada no es una pipa, pero tampoco es *cualquier cosa*.

En lo antedicho pulula todavía el problema de si la abstracción matérica constituye o no una figuración; pero abordar aquí ese interesante asunto nos desviaría de lo que vamos tratando. Al fin, el mismo Rubert de Ventós acepta la posibilidad de un arte que revele su estructura en el mero mostrar su materia; aunque lo restringe al orbe de la arquitectura, especialmente la funcional. Allí, “un capitel es un capitel y no un ramo de hojas de acanto”, nos dice. Esta autonomía —o ensimismamiento, como le llama— de las realidades artísticas se constata como tendencia crucial en las vanguardias, más allá de la representación, la significación subjetiva o el sentido metafísico (Rubert de Ventós, 1978, p.133)<sup>5</sup>.

Si el arte se muestra como gesto y no como signo, entonces no puede ser considerado propiamente como lenguaje y no sería válido aplicarle categorías de la lingüística. Al aceptar esta presencia no signica, se acepta que el arte “no tiene como objetivo primario la comunicación sino la pura expresión autorreflexiva” (Calabrese, 1987, p.136)<sup>6</sup>. El arte no busca exaltar a los héroes o figurar a los santos o copiar la belleza del mundo sino hacer perceptible lo que sólo por esos medios es expresable. Ese idioma de la sensación ha querido verse como un “lenguaje icónico”: se muestra una imagen. Habría que ver, todavía, si la mostración de imágenes constituye un lenguaje (Bardavio, 1975, p.99ss.)<sup>7</sup>.

Una solución intermedia es concebida por Corrado Maltese, quien postula una estética del *mensaje objetual*. Si el arte de vanguardia quiere enseñarnos solamente su presencia como objeto, entonces la comprensión de éste debemos efectuarla por medios estéticos: lo que recibimos de la obra es un conjunto de señales sensibles provocadas por el estado corpóreo de la obra. El acontecimiento estético sería reducido a un esquema de estímulo/respuesta. Maltese advierte que el arte se constituye como mensaje objetual y las obras “se han convertido en una especie

de metalenguaje” (Maltese, 1972, p.162). Eso quiere decir que el arte se erige sobre el “lenguaje” de los objetos y proporciona nuevos contenidos superpuestos a los originales del material no artístico. Como se apreciará, se trata de otra elaboración de la misma tesis que desarrolla Lotman sobre la modelización secundaria, pero ceñida a lo matérico. Lo que es claro es que las vanguardias insisten en el estado de cosa de la obra como ruta válida para hacerse presente en forma autónoma, propiamente artística.

Este fenómeno de hiperobjetividad estética busca resolver una condición que no es sólo artística sino social y hasta filosófica. Las vanguardias, al acudir a los materiales como propiedad última de lo artístico, quieren dar fe de posiciones teóricas generales más allá de las solamente poéticas. Laurent Jenny ha dedicado relevantes páginas a esta situación. Nos dice que “durante cerca de medio siglo, desde 1885 a 1935, el vanguardismo francés asignó a la poesía y al arte una tarea que, al parecer, hubiera debido pertenecer más bien a la metafísica o a la psicología: la figuración del pensamiento.” (Jenny, 2003, p.11) Lo pensado desde los manifiestos, que a su vez se vincula a cosmovisiones más amplias, en especial situadas en la discusión del estatuto del tiempo, resulta en sucesivos intentos de formular en obras las diversas cuestiones del conocimiento, la percepción y el ser. Con ese continuo perseguir la expresión material de las ideas —que ya hemos señalado como legado del hegelianismo— “este medio siglo de vanguardismo fue la historia de una exteriorización progresiva de la interioridad romántica” (Jenny, 2003, p.12).

El arte se concentra en mostrar ideas, pero sus medios no son especulativos sino físicos; y sus representaciones no son conceptuales sino sensibles. Se enfrenta, así, “un hiato entre el decir y el mostrar”. Jenny formula la notable categoría de ‘espacio presentativo’ para ubicar las obras como búsquedas para encontrarse en el “presente puro” de la conciencia (un tanto al modo de la *duración* bergsonianas).

El arte de vanguardia sucede en ese espacio *presentativo*, y no *re-presentativo*. Claro que este espacio no es geométrico sino ontológico —y en tal caso *teórico*— pues alcanza también a expresiones musicales o verbales. Jenny pone el ejemplo de Apollinaire y el futurismo, los cuales “tratarán el poema no ya como ‘expresión’, sino como un plano de presentación autónomo” (Jenny, 2003, p.62).

La aceptación de la realidad pura del arte evidenciada en sus materiales lleva a dos tendencias: una que pretende deshacerlo por su condición efímera, literalmente destruirlo como en las sesiones dadaístas; la otra busca fetichizarlo en su condición sensual como objeto único en el mundo. La obra, que en principio se puede ver como señaladora de lo externo, se ha visto ahora como una confirmación de solamente su ser objetual destruido o instaurado. En cualquiera de sus dos vías, la afirmación objetual del arte, que se separa de su primaria función señaladora de lo externo, abre el paso hacia una tercera modalidad ante lo real, que tratamos enseguida.

### 3. La realidad expandida

Si en una aproximación inicial vimos que el arte no puede desprenderse de la realidad externa a la cual tiene por entorno y a la que, definitivamente, no puede dejar de pertenecer; y si observamos, además, que ante la imposibilidad de elusión de sus contextos y de las verdades sociales las obras de arte se afirman como objetos autónomos y no referenciales, entonces habremos avanzado bastante en comprender el estatuto ontológico que las vanguardias exigen a sus creaciones. Pero también surge la cuestión de que el arte, ya sea en tanto es objeto peculiar inscrito en su propio ser obra o en tanto es significante de lo que la obra no es, procura al mundo un tipo de configuración específica que antes no existía. Tal como lo acota Kandinsky, “cada período cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse” (Kandinsky, 1982, p.11). Entonces, cada obra, al instaurar un mundo,

realiza una acción y tiene un resultado, que no puede volver a darse. Incluso, siguiendo el juego de Borges, la repetición exacta y perfecta de una obra en otro tiempo tendrá efectos perturbadoramente distintos del original, del cual en nada difiere<sup>8</sup>. Del aspecto de irrepitibilidad de la obra no sólo se sigue su determinación fija como producto de su época; aparte se aprecia que la obra nunca puede ser hecha presente de modo distinto a como sucede por ser lo que es. De allí que, a más de objetualidad única y referencial abierto, el arte debe consignarse como ampliación de la realidad pues, al ser irrepitible una obra dada, todas las demás, que no son ella, tienen que ser invención de lo que antes era inexistente.

Éste es uno de los elementos más característicos de las vanguardias: su conciencia de pretender lo nunca antes percibido. Y, claro, su autoafirmado orgullo de creer que han logrado lo que nunca antes. El artista de vanguardia sabe que no sólo produce un objeto antes impensado sino, igualmente, un significado jamás advertido y la reforma de una realidad como antes nunca. Se crea un objeto y un sentido, funcionando siempre como novedad en una serie tendencialmente inagotable. Cada obra afirma su existencia por encima de las demás obras, a las cuales no puede copiar y a las cuales niega<sup>9</sup>. Una obra, digamos, “quiere” la muerte de las demás. Y, en su conjunto, las vanguardias aspiran a la abolición del pasado del arte y, en gran medida, del presente mismo del arte. Por medio de materiales efímeros, del trastocamiento de los cánones, de la incrustación de prefabricados, y otros varios procedimientos que llegan hasta la destrucción física de las obras, las vanguardias se extreman hasta un límite que ha sido visto como ‘la muerte del arte’. El arte anterior es sometido a una devastación; y los objetos y los significados se refuncionalizan hasta difuminar las fronteras de lo artístico y lo no artístico (Valdivia, 2007).

Por una parte, los objetos de la vida práctica adquieren mayor densidad de componentes de orden estético; por otra

parte, los objetos de arte pierden la cualidad y propiedad que los distinguía ante los utensilios y cosas prácticas. Dino Formaggio considera la situación en estos términos: “en ese movimiento de extrema revelación, el arte descubre su propia y más radical esencia y se repropone en una renovada idea de artisticidad como funcionalidad significativa y comunicativa” (Formaggio, 1992, p.177)<sup>10</sup>. La idea de la artisticidad es la que se ha modificado; por tanto, no se puede juzgar ya más el arte por componentes conceptuales que históricamente fueron válidos en periodos anteriores. Entonces, las vanguardias no sólo buscan la creación de un objeto antes jamás percibido y, por ende, un significado inédito; además se orientan a crear una nueva idea de lo que el arte es, o al menos de lo que debe ser.

La producción mecánica y reiterativa, como opuesta al arte, es la marca de nuestra época; paradójicamente, la tradición busca la continuidad y la permanencia reiterativa, mientras el arte necesita la transformación radical de objetos y sentidos. El arte, pues, se contraponen profundamente tanto a la tradición permanencial como a la dinámica productivista reiterativa. En lo que atañe al despliegue histórico, el arte insiste en el tiempo que no es el del pasado fijo ni el del presente que privilegia la multiplicación de las copias. En tanto esa realidad dada y vigente se vuelve sofocante y cerrada para el arte, muestra éste su aspiración hacia lo próximo, lo distinto, lo inventado. La invención artística es la respuesta a la insuficiencia de las realidades ya existentes. Su creación de lo otro es la ruptura de la mismidad. La realidad misma se expande y amplía con lo artístico otro. Esta invención, que es la experiencia de la anticipación en lo que toca a los tiempos históricos, implanta una revolución de lo dado que incluso raya en el caos: “Las antípodas de la experiencia humana del tiempo son la repetición exacta, que es onerosa, y la variación desenfrenada, que es caótica” (Kubler, 1975, p.80).

Las vanguardias se muestran, por la cantidad y velocidad de sus invenciones, como un caos; pero esto no es sino el paso lógico de haber renunciado a la normalidad y a los ritmos que seguía la transformación social de la sensibilidad. Junto a eso, las vanguardias alteran no sólo el orden estético sino que inciden en otros campos de la vida social, de forma que “la labor de muchos artistas llega más cerca de la especulación filosófica que la mayoría de los escritos estéticos”; y “se asemejan a los sistemas matemáticos modernos en cuanto a la libertad con que sus creadores abandonan ciertas suposiciones convencionales” (Kubler, 1975, p.84).

Al igual que otras invenciones, la artística sufrirá la paradoja de ver cómo, al aceptarse en el orbe social, lo único se convierte en algo genérico. La invención de objetos, que antes de ser configurados por el artista no eran imaginables en la realidad, hace que la mayoría de la gente quede al margen de la invención sino hasta pasado el tiempo suficiente; entre tanto, ese público masivo tiene que conformarse con un arte asimilado, quizás reiterativo y, desde luego, no caótico (Dorfles, 1963, p.273)<sup>11</sup>.

La creación de las obras de arte se da en el tiempo como algo que no se detiene. Así, por una parte, la obra es la ruptura de una continuidad del tiempo: una detención. Por otro lado, se opone a lo que ya existe y, en términos del tiempo, es un impulso hacia lo próximo, lo nuevo: una progresión. El universo de lo dado es el entorno de la obra creada; el artista “le otorga un valor *en* ese universo y lo convierte en un objeto más del mismo”. Inversamente, “si el Arte es todavía algo, debe ser real, parte y parcela de la vida, pero de una vida que es en sí negación consciente del modo establecido de vida” (Marcuse, 1972, p.128). La obra de arte no puede dejar de ser parte de la realidad objetual en que se ubica; y es, no obstante, la negación de ésta. Más bien se nota que la obra no se agota en su materialidad y que, en dicho no agotarse, amplía lo real. El arte impulsa la multiplicación de los seres, al contrario de la práctica ontológica de la navaja de Ockham.

La invención artística insta un sentido que no es tan sólo un objeto. Marcuse sospecha que en el verso se da un sentido que no es meramente el de las palabras: la alusión o la evocación es, en cierto modo, una ausencia, algo que no concluye en la percepción objetual de la obra. Se trata, sin duda, de algo “que *no* queda dicho, *ni* representado y sin embargo continúa presente” (Marcuse, 1972, p.129). Al ser tentativamente ausencia, el arte pretende la cancelación de una realidad que lo incluye: cada obra niega a las otras. El arte, pues, contribuye a la *muerte* del arte. Marcuse lo expresa así: “El Arte no puede convertirse en realidad, no puede realizarse a sí mismo sin cancelarse en *todas* sus formas”. Porque al volverse real no tiene la consigna de hacer que la realidad se llene de arte o sea sustituida por el arte, sino que añade su construcción al mundo que antes no la contenía: “*Arte como una forma de la realidad* no significa el embellecimiento de lo dado, sino la construcción de una realidad totalmente diferente y opuesta”.

Las vanguardias asumen esta novedad radical del sentido artístico, a pesar de que los materiales —y el caso de Duchamp lo confirma— sean ya preexistentes. En *Du cubisme*, de 1912, Metzinger marcaba como pauta “que el cuadro no imite nada y que presente en la desnudez su razón de ser”. Igualmente Apollinaire delimita el nuevo arte como creación sin imitación. Mondrian desaparece la referencia a objetos. Malevich dota de total autonomía a la superficie pictórica. Reverdy proclama una obra de arte que tenga “su vida independiente, su realidad y que sea su propio fin”<sup>12</sup>. Desde Latinoamérica será Vicente Huidobro quien más radicalmente pugne por un arte que establezca su propia realidad frente a la realidad natural<sup>13</sup>.

En las vanguardias se agudiza la concepción del arte como algo que desborda tanto la mera objetualidad como la referencialidad, pues la realidad resulta ampliada por el arte, que no se agota en su positividad, dando cabida a elementos de

inventiva antes inexistentes en la naturaleza o en la cultura.

#### Notas:

- <sup>1</sup> La cita completa sería: “Este emplear la tierra es un operar con ella que se parece ciertamente a la aplicación de la materia en la artesanía. De aquí se origina la apariencia de que la creación de una obra es una actividad de artesanía, lo que no lo es jamás. Pero sí es siempre un empleo de la tierra para fijar la verdad en la forma. Al contrario, la confección del útil nunca es de inmediato un operar el acontecimiento de la verdad. El ser-acabado del útil es el ser-formada una materia como preparación para el uso.” De este modo, las vanguardias asumen los útiles como materias no-acabadas, como materias nuevamente *primas* y disponibles para ser las formas en las que se pueda “fijar la verdad”.
- <sup>2</sup> Esta afirmación la hace a partir de la convicción de que “la base de la conciencia individual está marcada hasta en sus estratos más profundos por contenidos pertenecientes a la conciencia colectiva”. Así, hasta la escritura automática del surrealismo sería muestra de la conciencia social y tendría el carácter de signo.
- <sup>3</sup> El sistema de la lengua forma un primer sistema modelizante; el texto artístico se configura sobre esos significados preexistentes para ofrecerse como un modelizante secundario, lo cual incluye un modelo de mundo; así, “el estudio del lenguaje artístico de las obras de arte no sólo nos ofrece una cierta norma individual de relación estética, sino que asimismo reproduce el modelo del mundo en sus rasgos más generales” (p.30). Es decir que no se podrá leer la poesía de Octavio Paz si antes no se sabe leer el español; a su vez, la poesía de Octavio Paz reproduce un modelo de mundo y dice cosas que la lengua española no dice sino al ser modelizada en esos poemas, puesto que “la especificidad del argumento artístico, al repetir a otro nivel la especificidad de la metáfora, reside en la existencia simultánea de varios significados para cada elemento argumental, sin que ninguno de ellos elimine otro incluso en el caso de que sean completamente opuestos”(p.298).
- <sup>4</sup> Como el surgimiento de la hermenéutica desborda el rango histórico que nos ocupa, solamente habrá que referir a las obras de distinguidos pensadores en esa tendencia, como H.-G. Gadamer y Paul Ricoeur, entre otros.

- 5 Los rasgos que se acaban de mencionar al final son motivo central de esa obra de Rubert de Ventós.
- 6 Entre los teóricos que Calabrese acota como opuestos a las tesis lingüísticas del arte se encuentran Georges Mounin y René Passeron.
- 7 Bardavio revisa el desempeño de los objetos en el espacio escénico y los agrupa como íconos. También repasa cómo se dan en la novela los “núcleos de coherencia” que la hacen legible; pues, si el arte no es lenguaje y comunicación, ¿cómo sería posible enterarnos de lo que en él sucede?
- 8 En *Pierre Menard, autor del Quijote* expone Borges esta tesis histórica. Lo que en Cervantes es costumbrismo es en Menard exotismo; lo que en aquél es cercanía temporal en éste es anacronismo, etc.
- 9 Queda claro, a partir de lo que se dijo respecto de la afirmación de Borges, que plagiar una obra o copiarla exactamente no es *repetir* el original sino, tal como es, plagiarlo o copiarlo. La condición del plagio y de la imitación, así como de la traducción, es la del sentido subsidiario.
- 10 El nuevo tipo de arte lo denomina Formaggio como un “arte humano”. En tanto al significado de esa nueva línea del arte, dice que se trata de “signos y símbolos no lingüísticos [...] que viven por sí mismos de manera inmediata, autosignificante y no representativa de otro distinto de sí”.
- 11 Gillo Dorfles hace notar que la separación entre lo recién inventado y el público masivo alcanza una dimensión ética: “El público, en verdad, en el más amplio sentido de la palabra, es decir, la humanidad, a la que la obra de arte *debiera* dirigirse y que espera todavía del arte una enseñanza, un consuelo, un apoyo, está hoy casi siempre alejada del arte, al menos del arte que representa la parte mejor”; en cambio, se alimenta de lo que Dorfles llama el “seudoarte”.
- 12 La cita de Reverdy proviene de su *Ensayo de estética literaria*. Todos los autores que acabamos de mencionar son revisados por Laurent Jenny.
- 13 Véanse sus declaraciones en el poema *Arte poética*, así como en su *Manifiesto del creacionismo*, en *Non serviam* y en *Manifiesto de manifiestos*.

### Referencias bibliográficas:

- Bardavio, J. M. (1975). *La versatilidad del signo*. Barcelona. Alberto Corazón.
- Boutot, A. (1995) *Heidegger*. México. CNCA-Cruz.
- Calabrese, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Barcelona. Paidós.
- Dorfles, G. (1963) *El devenir de las artes*. México. FCE.
- \_\_\_\_\_. (1965). *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona. Labor.
- Formaggio, D. (1992). *La “muerte del arte” y la estética*. México. Grijalbo.
- Francastel, P. (1988). *La realidad figurativa*. Barcelona. Paidós.
- Hegel, G.W.F. (1983) *Estética, tomo 2: La idea de lo bello artístico o lo ideal*. Buenos Aires. Siglo Veinte.
- Heidegger, M. (1958) *Arte y poesía*. México. FCE.
- Jenny, L. (2003). *El fin de la interioridad*. Madrid. Cátedra.
- Kandinsky, V. (1982). *De lo espiritual en el arte*. México. Premiá.
- Kubler, G. (1975). *La configuración del tiempo*. Madrid. Rodolfo Alonso.
- Lotman, I. (1982) *La estructura del texto artístico*. Madrid. Istmo.
- Maltese, C. (1972). *Semiología del mensaje objetual*. Barcelona. Alberto Corazón.
- Marcuse, H. (1972) “El arte como una forma de la realidad”, en: Arnold J. Toynbee *et al*, *Sobre el futuro del arte*. México. Extemporáneos.
- Mukarovsky, J. (1971). *Arte y semiología*. Madrid. Comunicación.
- Rubert de Ventós, X. (1978) *El arte ensimismado* Barcelona. Edicions 62.

- Sanguinetti, E. (1972). *Por una vanguardia revolucionaria*. Buenos Aires. Tiempo contemporáneo.
- Steiner, G. (1986). *Heidegger*. México. FCE.
- Valdivia, B. (2007). *Los objetos meta-artísticos y otros ensayos sobre la sensibilidad contemporánea*. México. Azafrán y Cinabrio.