

LA EXPRESION

por

J. M. TAVERNA IRIGOYEN

La expresión del hombre a través de todos sus preceptos, es decir de todos aquellos elementos que percibe y retransmite por medio de sus sentimientos y de sus sensaciones, queda plasmada evolutivamente, a lo largo de la historia, como una suma, un proceso de sumas y restas muy complejas, que comportan una forma del ser y del estar del hombre a través de las épocas.

La expresión, como pocas, pinta al hombre en su coetaneidad, dentro de los procesos cíclicos y temporales a los que asiste. Dentro de dicho orden, Tolstoi decía que el arte es un proceso biológico; un órgano de la vida humana cuya función consiste en transmitir las percepciones racionales al sentimiento. Consideraba, entonces, que el proceso de ver, de sentir y de plasmar en imágenes esas formas vivenciales del pensamiento, constituía un verdadero proceso biológico, un proceso vital, con todos sus órdenes de consustanciaciones formales, intrínsecas y extrínsecas.

En general, toda experiencia y creación estética no significan sino la liberación o sublimación de emociones retenidas, inconsciente o subconscientemente. Cuando Kant, en su Manual, habla de la existencia de una filosofía en el sentido académico y de una filosofía en el sentido cósmico, delimita y caracteriza a esta última —la filosofía en el sentido cósmico— como “la ciencia de los fines últimos de la razón humana”. El campo de esta filosofía, se podría delimitar a través de cuatro preguntas claves que el hombre se hace a sí mismo. Comenzaría preguntándose “qué puedo saber”; seguiría diciendo “qué debo hacer”; “qué me cabe esperar” y finalmente, preguntándose a sí mis-

mo "qué es el hombre". Estas preguntas estarían respondidas, en el qué puedo saber, con la metafísica; en el qué debo hacer, con la moral; en el qué me cabe esperar, con la religión y finalmente el qué es el hombre, con la antropología. En este orden, estaría propuesta la torturación íntima que el hombre se hace a sí mismo en sus procesos cotidianos, y que volcaría en las exégesis de su creación elaborativa, en sus abordos expresivos puros.

El concepto de la función y de la condicionalidad del arte es entonces no sólo muy complejo, sino que, en sus sucesivos estratos evolutivos, arranca desde las filosofías primarias del hombre. Bernard Berenson afirma que el arte no humaniza por medio de preceptos, sino por ejemplos. Aunque el artista no se lo proponga, dice, el arte actúa siempre sobre el carácter y sobre la conducta. Es decir que, en última instancia, la función expresiva del hombre tendría ese carácter relevante y fundamental en la sociedad de toda época: una función tipo ético, de orden moral.

Porque en general, el gran arte es el exponente y el constructor del ideal humanístico. Y tiene la ventaja, sobre otros ideales como podrían ser los religiosos, que rehuye los dogmas y las sanciones. Sin embargo —y he aquí una de sus circunstancias menos favorables— es un ideal para los maduramente desarrollados, para los estéticos y mentalmente adultos. Y en eso estriba de que no sea el desideratum de "encuentro" del hombre consigo mismo, en un sentido genérico, total.

A través del tiempo, el hombre se identifica con diversas formas de expresión, que comportan lo que se da en llamar estilos. El estilo es una manera constante y aparentemente inexpugnable de ver las cosas. Existen también quienes lo definen como el "modo formal de la expresión". Lo cierto es que el hombre vive en una permanente secuencia de estilos (que de alguna manera intentan interpretar su expresión), que a su vez tienen subórdenes cuales pueden ser las "modas".

Determinadas corrientes, determinadas orientaciones expresivas, hacen que estos estilos, que conducen al hombre, guarden entre sí cierta sujeción formal: unidos entre sí por verdaderos enlaces invisi-

bles pero palpables; enlaces que hacen que un estilo se diferencie del otro por mínimas secuencias, por accidentes aleatorios. Entonces, un arco apuntado del estilo gótico se diferencia por poco del arco redondo del romántico. O en otro sentido, y ya dentro de las íntimas influencias que guardan entre sí, como corrientes de un mismo río expresivo, el estilo imperio se influenciará en el arte de la época de Augusto; el de Francisco I, en los castillos del Loira; el arte moderno en la escultura negra; el art nouveau en el arte egipcio y de Creta. Y así hasta el infinito de los estilos. Porque el hombre, a pesar de que encuentra siempre nuevos módulos, nuevos comportamientos expresivos, arranca sin excepción de tomas, de resortes preexistentes. Y no pierde nunca —y esto es muy importante— continuidad con el hombre que le ha precedido.

Para Herbert Read, de tal manera, no existiría una evolución del arte. Habría, sí, permanentes procesos de metamorfosis, transformaciones continuas, que harían que —aparentemente— el arte esté en una evolución constante. Y símbolos de diverso tipo: símbolos universales, símbolos individuales y sus respectivos desarrollos, dan a ese proceso de metamorfosis del arte, una razón de admirables consecuencias. Consecuencias que, aparte de las ético-morales que ya destacaríamos al comienzo, son aspectos que importan en gran manera desde el punto de vista sociológico, la función en el medio en que el artista expresa o plasma su obra.

Y sin embargo, para esto mismo existiría también una diferencia de grados. Herbert Read, que es realmente uno de los orientadores más lúcidos del arte contemporáneo, advierte que la práctica y la apreciación del arte son individuales, y sólo en la medida en que la sociedad reconoce y absorbe tales unidades de experiencia, el arte se entreteje en la urdimbre social. Habría entonces una vital necesidad de “consustanciación” de medio a propulsor, sin la cual no se daría esa función social que el arte exige a sus artistas. Pero no obstante la existencia de tal condicionalidad, en toda época, de una u otra manera, el arte y el artista han sido —respectivamente— testimonio y testigo de su tiempo. Un viejo axioma dice que el artista es sólo un lápiz en la mano de su época. Y esto, como lo analizaremos más ade-

lante, se ha cumplido de una manera casi absoluta a lo largo de toda la historia del arte, no siendo nuestra época la excepción confirmatoria.

En diferentes momentos de la historia del hombre, se ha hablado de la importancia que cumple el arte dentro de la sociedad, dentro del medio. Y ya desde Platón, se analizaba lo fundamental de la educación por el arte. La presunción de que el arte puede significar, a través de sus coordenadas, el factor más clarificador dentro de las mentalidades en gestación, no ha sufrido sustanciales revisiones. El arte a través de su carácter de representatividad, de información y de creación, reúne prácticamente los tres factores más importantes, de más sustancial gravitación, dentro de lo que puede suponer un ejercicio continuado en el medio social. Es por ello que en toda sociedad vigorosa trata de promoverse el arte por tres vías principalísimas: en lo social, por la apreciación; en lo económico, por la protección, y en lo esencial, por la libertad: esa bien ganada condición del artista lato, que le permite elucubrar sin constreñimientos ni dictaduras.

A lo largo del tiempo, arte y artista han sufrido cambios notables, verdaderamente radicales dentro de la ya signada "metamorfosis", que han hecho que el creador se zarandeara un poco como barco en medio de la tormenta: de un lado para otro. En general, y dentro de un plano histórico, siempre se ha partido en todas las formas de expresión de un común denominador de representatividad o no de las artes. Se ha hablado de períodos realistas y de períodos no realistas. Dentro de las artes visuales, específicamente, advertimos que los períodos realistas —contrariamente a lo que podría suponerse— son los menos frecuentes en el balance. En tal sentido, el arte griego en su última época, el arte románico, el segundo período del Renacimiento y el academismo, son los únicos verdaderamente realistas, dentro de la historia del arte. A ellos, se enfrentan el cúmulo de períodos que, arrancando de la prehistoria, desenvuelven el no realismo en el arte egipcio, el griego primitivo, etrusco, el Bizantino, celta, sarraceno, medioeval, Renacimiento en su primera época, africano, indoamericano, moderno. Entre ambas conductas interpretativas, el hombre creador ha producido su obra con mayor o menor libertad. Porque en

determinadas épocas, su ejercicio lúdico de plasmar materias animadas de cierta carga de espíritu, ha estado condicionado a una verdadera élite directora. Son los “protectores” del siglo XV, los individuos, las clases, las dinastías, que prácticamente dirigen la forma de expresión artística del hombre. Es el deseo de realizar un arte “tipificado”, un arte oficial, un arte que obedezca a ciertos cánones cómodos para una sociedad determinada, para una clase determinada. Es así, como podemos deslindar el arte burgués del 2º Imperio y de la Tercera República, que pecan de error, por cuanto los burgueses usan mal el término realidad y lo circunscriben a un espejismo inmediato, directo, superficial.

Jean Cassou opina que, en general, y en todas las épocas, el arte y las expresiones del hombre creador se han dividido entre signos equivalentes, que serían de tipo exterior y que tendrían un carácter centrípeto (es decir, irían desde afuera, desde la realidad externa, hacia adentro del individuo), y signos expresivos o centrífugos, manifestantes de una realidad interna, de una interioridad del hombre. Entre estas dos corrientes —que a su vez podrían interrelacionarse con la anterior dicotomía de arte realista— no realista, ya expresada— estarían dadas todas las gradaciones posibles de la creación artística.

Hoy en día, en la evolución de las artes, estos problemas: tanto de los “protectores” como de las circunstancialidades expresivas, ya no se producen, al menos desembozadamente. En general, la recepción del arte ha dejado de ser restringida. Prácticamente, el mundo cerrado ha dejado caer sus murallas. La máquina entra a jugar un rol importantísimo en la sociedad de hoy, y asistimos comunitariamente al advenimiento de las artes nacidas, precisamente, de la máquina misma. El cine y la fotografía —por no citar sino dos de los de mayor difusión—, abren un nuevo mundo a la imagen sensible y acuerdan la posibilidad de un nuevo “espacio vivencial” en el público. El bien llamado séptimo arte, por conceitar a los otros seis (pintura, escenografía, música, dirección, novelística, arte escénico) une a sus cualidades de arte de movimiento, el enfoque de una realidad, su realidad, la realidad expresiva del hombre de hoy. De tal manera,

y en forma inicialmente insospechada, se ha vuelto el arte sintético por antonomasia.

Pero esto no ocurre sólo con el cine, como arte nacido de la máquina, sino que también se produce en otras artes —como veremos más adelante, en el desarrollo—: la música, la literatura, el teatro, las artes plásticas, la danza. Específicamente en la música, se ve la caída, prácticamente formal, de lo que se ha entendido hasta hoy como “la melodía”. Ese conjunto de sonidos memorizables, recordables, gratos al oído, que posibilitan que dentro de una partitura determinada se llegue, en cierto momento, a una taxación sensitiva fácil, directa, prácticamente han desaparecido de la música contemporánea. Lo que ve Stravinsky en la música de hoy, es tiempo que se concreta, y por eso adquiere en él una verdadera consistencia material. “La música de Stravinsky, se ha dicho, es esencialmente gesto, y aún en el canto se vuelve gesto vocal, algo visible”.

Lo cierto es que, en todos los órdenes, renovar la propia sensibilidad hacia el medio que nos rodea, se presenta como método ineludible tanto del tradicionalista como del revolucionario. Un gran poeta y teórico: Mallarmé, hablaba de “dar un sentido más puro a las palabras de la tribu”. Indudablemente que con esta apreciación, no quería significar tan sólo un despojamiento etimológico y semántico de las palabras como tales, sino de todas las otras “palabras” que comportan el lenguaje del hombre actual: desde el sonido a la forma visual.

En las dos primeras décadas del siglo que avanza, el problema de la primera guerra mundial provoca cambios radicales, en las artes europeas sobre todo. El arte se halla en fermento por doquier. En Francia, el movimiento post-impressionista desarrolla las fases más explícitas conocidas como fauvismo y cubismo. En Italia, el futurismo de Marinetti y Severini; la escuela metafísica de De Chirico y Carrá. El dadaísmo surge en Zurich, y poco tiempo después evoluciona hacia el surrealismo en Francia y Alemania. En este último país y en Escandinavia, cobra existencia la escuela expresionista. En Rusia, Gabo, Pevsner, Malevitch y Tatlin inician el movimiento suprematista, que después de la Revolución desembocará en el constructivismo.

En Holanda, Mondrian y Van Doesburg dan las bases del neoplasticismo. E Inglaterra se ajusta expresionalmente a la novedad del vortecismo, fundado por Lewis. Esta constante eclosión de movimientos, de tendencias, no revela sino la diversidad inconformista, rebelde, de un continente sacudido por una cruenta contienda bélica, sus preparativos, sus desenlaces.

Paralelamente, otro tanto ocurre en música, con el advenimiento de la música atonal, del atonalismo o politonalismo para otros, desde el momento en que se estrena en París, allá por 1913, "La Consagración de la Primavera", de Igor Stravinsky. Pocos años más, y Arnold Schoenberg con el dodecafonismo y Webern en 1920, introducen al mundo en la técnica serial. Una nueva visión, no sólo para el artista que es el constructor de la imagen, sino también para el público: diverso y anónimo receptor de ésta, que tiene que reinterpretarla y darle una continuidad expresiva, irrumpe en el mundo musical contemporáneo. Mundo que, en continua metamorfosis, entrará posteriormente a la música concreta de Pierre Scheffér, a la denominada "electrónica", a las experiencias de la música aleatoria, producida por instrumentos convencionales, etc.

También en literatura se darán "vuelos" similares, ante el enfrentamiento de un nuevo realismo al futurismo de Marinetti, al surrealismo de Bretón, configurando sendas tónicas de otros tantos cambios expresivos. Pero a través de toda esta compleja efervescencia, se advierten verdaderas correlaciones témporo-espaciales de los movimientos, que nos incitan a suponer una vital necesidad de revisionismo, de "cambio". El carácter testimonial de la obra de arte, de que hablaríamos al comienzo, puede ser traído aquí a colación con respecto a esta especie de "consanguinidad" que se vive en este siglo XX entre el hombre y su medio, su época, los estímulos a los cuales debe obedecer, y de los que entresaca sus propias imágenes y sus propios argumentos.

Esas correlaciones, son las que, ya desde fines del siglo pasado, producen el advenimiento del impresionismo, como una reacción contra la objetividad de apreciaciones impersonales del realismo. Desde ahí, según Lionello Venturi, se "afirman los derechos de la sub-

jetividad, de la personalidad del artista". La luz como principio de estilo, para ver las cosas no como son sino como aparentan ser en el ámbito del espectro solar, fue, con el impresionismo, "la primera piedra" tirada en pos del advenimiento del arte de nuestro tiempo. A ella continuó el post-impresionismo, haciendo más reflexiva la pintura y de más larga maduración. El fauvismo, eclosionó como un arte de violentas oposiciones tonales y de valores, atrevidamente expresivo, con innegables influencias del arte negro. La irrupción del expresionismo, con su aspereza de materia, el carácter sombrío del color, el dibujo de simplicidad primaria con gruesos y rudos trazos de contorno, significó la deformación de los motivos naturales en procura de una fuerte expresión plástica y humana. Sobre la base kandinskyana de que "la forma debe manifestar de la manera más expresiva su contenido interior", se abre un campo insospechado para las artes plásticas. También el cubismo (1908-1920) propende el retorno al imperio de la inteligencia, pero desde otro ángulo. Aquí, la concepción se entiende como una reacción de voluntad, de equilibrio y de armonía, contra el romanticismo y el instinto del fauvismo y expresionismo. Desarticular la naturaleza para rearticularla en el cuadro: no según las leyes de la naturaleza, sino según las del arte, es su propósito. Propósito sustancial que proclama Apollinaire, con sus palabras: "el arte no es la realidad de la visión, sino la realidad de la concepción". El futurismo, buscando un estilo del movimiento, y el surrealismo: verdadera actitud de libertad, de repudio a todas esas ligaduras de diverso orden que inhiben a la naturaleza humana dentro de la sociedad moderna, son otros de los principales movimientos que, precediendo a la no figuración, delimitan fuerzas de choque, de reacción, contra las oprimidas profundidades del ser creador.

Cuando sobreviene la abstracción en el campo teórico-práctico de las artes, realmente se llega a apreciar como nunca que el arte aspira a que se lo libere de la forma limitada —como preconizaba Mondrian— porque ésta es una traba a la expresión del ritmo puro. Sobre la base de que lo subconsciente siempre es amorfo, el hombre trata de dar cabida en lo expresivo, como nunca, a sus mundos interiores; de hacer objetivas todas sus luchas internas, con que es sacudi-

do diariamente en su contacto con el mundo exterior. La no figuración, entonces, sigue una doble línea: la del instinto, la del impulso (primera época de Kandinsky) y la línea racional: la geométrica, la de lo puro. Este es el primer paso —no en falso, como algunos movimientos anteriores— hacia un conocimiento total de las razones existenciales.

Porque hemos llegado, en la filosofía, a una etapa de relativismo en la cual es posible afirmar que la realidad es, en verdad, subjetividad; lo que significa que el individuo no tiene otra posibilidad que construir su propia realidad: por arbitraria e incluso absurda que ésta parezca. Esta teoría existencialista, es la que hace que los fenómenos del hombre de hoy se tornen, en cierta medida, más herméticos o al menos no tan complacientes como antes. Sin embargo, y por razón de causalidad, se presentan más válidos, más auténticos, más positivos, más constructivos.

Así, el arte, que se capta a través de sus fenómenos expresivos, se hace sensible y entra en el campo de la estética por la fisiología (a través de procesos neurológicos), por la psicología (sobre todo la infantil), por la biología, la antropología y la historia general de la cultura. Toda esta suma de efectos y de caminos taxativos, tienen en el arte de hoy una repercusión muy diferente al arte y a la expresión de pocos años atrás. La sinestesia, la interferencia de las artes entre sí, cobran día a día una gravitación especialísima en el hombre receptor, que descubre que ciertas fronteras divisionales han caído en el nuevo panorama artístico. Se habla entonces que un poema tiene “colorido”, que una música revela formas, es decir, se presentan verdaderas interferencias de imágenes expresivas entre un arte y otro. Y vamos arribando, entonces, a que lo absoluto de determinada elaboración artística ya no cuenta en nuestra época. Existiría un verdadero sentido cósmico, en la dimensión de la forma expresiva actual. Y la cuarta dimensión, el espacio-tiempo, emergería como la testificación más singular de la nueva conquista: con desborde de imágenes inéditas.

La técnica, sea bajo la forma de la máquina o de otros valores equivalentes, se introduce en todos los órdenes de la estética. En la

nueva música, por ejemplo, advertimos que —ya pasado el concepto del atonalismo y del dodecafonismo— se entra a los procesos de un tipo de música científica, música de laboratorio. A través de la misma, se trata de establecer un verdadero diálogo entre arte y máquina. Con la música llamada con fundamento electrónica, que entra dentro del campo científicista puro, Bela Bartok y su hoy sucesor en las tareas de laboratorio, Oscar Espla (músico y hombre de ciencia a la vez), penetran en la más sutil de las renovaciones musicales. Ello, sin entrar a considerar las posibilidades de otra de las experiencias: la música aleatoria, “construida” por instrumentos y maquinarias enfrentados en un connubio completamente circunstancial.

A esta altura de la “metamorfosis” (para estar dentro de la tesis de Herbert Read), se puede ocurrir pensar: ¿quién manda actualmente? Porque se trata, sin duda, de una situación de mando. ¿Quién manda actualmente en el campo expresivo? ¿El alma o la técnica? Seguramente que hay extremos conciliables. El alma y la técnica mandan actualmente, si se puede considerar bajo una situación de “mando” al resorte que mueve al hombre creador del siglo XX. Estamos en el período de la llamada “belleza funcional” —belleza en función de algo— y que para otros se da en llamar belleza mecánica. Es decir que una nueva estética nace, del diálogo sensorial y sensitivo del hombre con la máquina. Diálogo entre lo gratuito y lo práctico, entre la creación pura y el producto industrial.

Hoy que el hombre depende como nunca de los principios de la máquina, como que vivimos en la era industrial, ¿por qué creer en lo inalterable del mundo externo y del interno? El mismo Read, afirma que “el reaccionario, el hombre que quiere construir un futuro idéntico al pasado, trata de establecer criterios de gusto, un tipo oficial de arte, una tradición académica universalmente enseñada y automáticamente aceptada. Desde este punto de vista, agrega, el arte revolucionario de hoy, puede transformarse en el arte académico del período de consolidación”. Sin duda que, en momentos en que la cibernética pretende dominar al mundo, no podemos expresarnos a nosotros mismos y a ese mundo, como en la época del reloj de sol o del de arena.

Cuando Ortega y Gasset habla inesperadamente de la deshumanización del arte moderno, argumenta un divorcio entre artista y público. Es verdad, aparentemente: el público parece no "recibir" las nuevas corrientes expresivas. Pero no porque éstas estén deshumanizadas, sino al contrario: como "boomerang", el deshumanizado en realidad es el público. Porque aquí no se trata de ignorar fundamentales diferencias de grados. Así lo reconoce el argentino Ernesto Sábato, al aceptar, en forma inversa: "Es verdad, es el público el que está deshumanizado, pero una cosa es la humanidad, y otra la masa".

El arte ha significado siempre un problema de receptibilidad. Desde Leonardo, que hablaba que el arte "es cosa mental", se ha probado, en ciclos sucesivos, que al menos es un "quantum" para no recibirlo en forma pasiva. Hay quienes dicen, y no sin cierta razón, que hoy los problemas generales son mucho más complejos. Dicha complejidad alcanzaría también —¿por qué no?— a todas las manifestaciones del arte. Y habría que volver a aprender a ver, a oír y a comprender, si tal fuera necesario.

Porque en general, aunque en intensidad diferente, todas las manifestaciones del hombre creador contribuyen a la formación de una nueva mentalidad. Así como en las dos primeras décadas del siglo, hilvanamos una serie de corrientes plásticas promovidas por la insatisfacción del contenido y el continente abarcado con los ojos, así también hoy, una verdadera eclosión de nuevas corrientes trata —paralelamente— de enfrentar la "conciencia de imagen" con la no tan directa y fácil "conciencia de imaginar". El informalismo, el tachismo o manchismo, el expresionismo abstracto, pugnan así por llegar a una nueva valoración de la imagen con contenido. Nace también, contemporáneamente, el revolucionario concepto estético de la "inesatabilidad", con todas las grávidas consecuencias del arte cinético, de la escultura móvil, del arte óptico. Y en similar resorte de búsqueda de re-creación en el contemplador, el pop art, el arte top o topográfico, el "action painting" y otras corrientes que merecería un largo análisis, una más detenida disección de fondo y forma. Una de las últimas (y tal vez más gráfica para nuestra ejemplificación) es el llamado "Hy-brid". Dentro de una nueva experiencia de arte para masas

—con la relatividad del caso— Laing y Phillips idearon en 1965 la posibilidad de efectuar un censo de preferencias, en un núcleo de personas tomadas al azar. Como si fuera una computadora viable para el arte, establecieron sendas inclinaciones entre 137 “colaboradores” sobre determinada forma, determinada angulación, color, ubicación espacial, etc. Sobre tales bases, se pretendía computar las preferencias más comunes de un público determinado, para posteriormente, el artista-intérprete propulsarlas dentro de sus propias experiencias, búsquedas o tanteos.

Enfrentando a esta experiencia de tabulación, a este intento de acercamiento total al público, existen otras corrientes —el pop art, por ejemplo, mal llamado arte popular— que revela la nueva conciencia del artista actual: tratando de hacer caso omiso a la lógica y al pensamiento discursivo. Porque como el retrato formal de la sociedad en que vive el artista de nuestro tiempo es objetivo, no metafísico, resulta así el “pop” un instrumento para el conocimiento de la sociedad actual. Ha dicho un serio teórico argentino, Jorge Glusberg, que “el pop representa la sátira espiritual y lírica de nuestra existencia urbana”. Porque, evidentemente, éste es un arte sustancialmente de masas; un arte de las grandes ciudades, donde se puede establecer una imagen nueva: producto de las artes gráficas, de la fotografía, del diseño industrial. Y lo más importante, crear un nuevo concepto de ridiculizar, a través de esa imagen, fenómenos y procesos extraartísticos. Así, los jóvenes “pop” vuelcan las esencias más inverosímiles y “gruesas” de nuestras preocupaciones diarias. Es así, por ejemplo, cómo usan los anuncios publicitarios, las reproducciones de artículos domésticos; buscan el ideal femenino a través de artistas de cine, amplificando y dando un movimiento formal a sus retratos. En general, pugnan por establecer un conocimiento del tiempo, por medio de una industrialización de la técnica razonada. Ellos son, volvemos a repetirlo, puramente objetivos: plasman los acentos más distintivos, pero indudablemente satirizan de los efectos comunes, aún de los domésticos, para darles “el otro lado” del conocimiento diario, la imagen inédita que late en el corazón de la transitada hasta el hartazgo.

Así como pasa esto en las artes visuales, acontece algo similar en la arquitectura, en el diseño industrial. También en ese pro-arte que es la arquitectura (para muchos progenitor de todos los demás: arte del espacio, del espacio interior, del dominio étnico), se trata de "colmar el vacío existente entre el arte y la vida", como preconiza Rauschemberg. Y el nuevo sentido de la vivienda, como el nuevo concepto de la espacialidad musical, como el universo escénico renovado del teatro, intentan mancomunadamente corporizar otro estilo de vida, una más intensa capacidad vital de captación.

Las perspectivas existenciales que pueden alcanzarse así a través de un teatro del absurdo o de un teatro realista, no son inferiores ni distintas a las a lograr con una danza pura, con una danza eurítmica, donde el cuerpo y el gesto se correspondan, sumados a la voz, como instrumentos estéticos. El duro "struggle for life", la lucha por la vida, hallará en esos instrumentos un comienzo de interpretación —a expensas de la materia artística— de su propia existencia. En las artes de la palabra, donde actualmente se habla de una crisis del lenguaje, ocurre otro tanto. Por un lado, existe un verdadero hermetismo a través del asintactismo de la literatura moderna, es decir, la rotura de la sintaxis ritual, de la sintaxis académica que todos conocíamos. Y por otro lado, la propensión que existe en otras ramas de la vanguardia literaria al "lenguaje pensado", el que usan Joyce, Gertrude Stein, Sartre. El abandono de las leyes restrictivas de la gramática, abre una insospechada puerta de comunicación. El lenguaje hablado y el lenguaje inventado, revelan claramente una verdadera crisis del lenguaje literario en pos de la consecución de otras "ligaduras" vivenciales. Y la lógica poética, con nexos deductivos confiados a hechos asociativos (analogismo), el hermetismo, el ya citado asintactismo, formulan a toda su voz sus preceptivas aparentemente técnicas, pero que en realidad propenden, como nunca, a la más valedera de las interpretaciones de nosotros mismos.

Sin embargo, a esta altura, nos encontramos ante una gran enreujada. Se trataría de establecer si todas estas corrientes expresivas tienen —no una "razón de ser", lo que es innegable— cierta relación de preeminencia con el hombre de hoy; preeminencia de tipo vi-

vencial, por supuesto. Vayamos por parte. En esta era industrial en que vivimos, se plantean indudablemente dos grandes problemas que podrían resumirse: uno, como el problema de la colectivización, es decir del hombre que debe vivir unido, en grupo; y por otro lado, el problema de la individualidad. El hombre, tal vez por un lado, esté hoy más unido que nunca, más en grupo, más en colectividad, más en masa. Por otro lado, y de acuerdo al planteo existencialista que trajéramos a colación al comienzo, está cada vez más solo, y debe forjar indefectiblemente su propia realidad. Ante este doble enfrentamiento, ¿qué es dable suponer alrededor de los futuros direccionales de las artes, como búsqueda del hombre hacia el logro de argumentos filosóficos y ético-morales que le justifiquen como tal?

Se debe aguardar, movilizar, por sobre todo, una verdadera democratización del conocimiento estético y del interés suscitado por todas las expresiones de vanguardia. Estamos ante una nueva armonía, que paralelamente nos plantea problemas y nos da soluciones. La captación de esa nueva armonía a través de formas objetivas, formas subjetivas, formas simbólicas o no, proporcionará en quien sepa introducirse en ellas contextos universales e individuales.

El gravitacional encuentro del arte con la ciencia, crea entonces en el siglo XX el nacimiento de una nueva mentalidad. Porque no es sólo el encuentro, sino también la conciliación. Ejemplos de encuentro de arte y ciencia (o máquina), se han producido en otras épocas. Hoy, a casi 300 años, sabemos que uno de los grandes pintores de la historia del arte, el holandés Vermeer, pintaba con el auxilio de la cámara oscura. Y era uno de los iluministas de colores más puros...

Hoy, existe una conciliación general, unánime, indiscutible, entre el arte y la ciencia. Ese verdadero diálogo, ese connubio permanente que alcanza las más exquisitas y sutiles vibraciones que jamás el hombre osó imaginar, es el que nos faculta para creer que los caminos expresivos del hombre tienen hoy una dimensión enorme en el problema de la modernización.

Porque el arte de hoy no está agotado con el solo objeto industrial. Sin discusiones, una razón ética debe iluminar el razonamiento

de los creadores de nuestro tiempo, quienes hallarán nuevas formas de autointerpretación para ser recreadas en la masa. Es por ello la esperanza y la advertencia de Gillo Dorfles, cuando en "El devenir de las artes" afirma: "Solamente quien mire el fenómeno artístico utilizando a la vez una medida ética, podrá acaso un día resolver parte del enigma que rodea todavía la creación artística y su disfrute. Solamente quien tenga en cuenta las exigencias éticas presentes y futuras, podrá quizás sentar las bases para una nueva estética que no se agote y se esterilice en vanos argumentos necesariamente abstractos y aposteriorísticos".

