

Per CARLOS GUEVARA MEZA
La Providencia, 6 d'octubre de 1997

*Carlos Guevara Meza (México, D.F. 1966).
Llicenciat en Filosofia per la Facultat de Filosofia i Lletres de la UNAM. Ha estat professor de filosofia al Colegio de Bachilleres, al Colegio de Ciencias y Humanidades i a l'Escuela Nacional Preparatoria. De 1992 a 1993 va ser subcap de la secció cultural del diari El Día. Ha publicat uns tres-cents articles als diaris Unomásuno, El Día i El Nacional, i als seus suplementes respectius Páginano, El Gallo Ilustrado i Lectura. Ha dictat més de quaranta conferències i cursos en institucions d'educació superior com la Facultat de Filosofia i Lletres de la UNAM, la Universidad Autónoma Metropolitana (Iztapalapa), la Universidad Iberoamericana, la Universidad Panamericana, l'ENEP-Acatlán i el Centro Nacional de la Artes de la Ciudad de México. I a l'interior del país, a les Universitats de Querétaro, Guadalajara, Puebla, Estat de Mèxic, Sinaloa, Zacatecas, Tlaxcala, Michoacana i Veracruzana. Actualment és titular de les càtedres d'Estètica i Història de l'Art Modern i Contemporani a l'Escuela Nacional de Pintura "La Esmeralda", i d'Història de l'Art a l'Escuela de Arte Teatral del INBA al Centro Nacional de las Artes. A més, és col·laborador dels semanaris Siempre! i Etcétera. És membre del Seminario de Interdisciplina del Centro Nacional de las Artes, i del Seminario Público de Historia de la Cultura en México en el siglo XX de la Facultat de Filosofia i Lletres (UNAM), del qual és coordinador d'investigació interdisciplinària. També és conseller acadèmic de l'Escuela Teatral i de "La Esmeralda" i membre de l'Asociación de Historiadores Latinoamericanos y del Caribe (A. C. Sección México).*

*Y a la aurora, armados de una ardiente
paciencia, entraremos en las espléndidas ciudades.*

Rimbaud, Una temporada en el infierno

Los privilegios de la vista

Hay una parte muy divertida de la *Summa Theologica*, donde Santo Tomás establece una diferencia esencial entre la vista y los otros sentidos. Él parte de la consideración de que lo bello causa un placer sensible. Evidentemente debe pasar a construir una clasificación jerárquica de los sentidos con base en un criterio moral. El olfato, el gusto y el tacto estarían ligados a pecados como la gula y, sobre todo, la lujuria. La soberbia, la ira, la avaricia y la pereza estarán ligados a la voluntad. A la visión queda la envidia que, si bien está conectada al deseo, no será éste de naturaleza concupiscente y, además, no causa placer alguno. Así, sólo la vista y el oído serían capaces de impresiones estéticas, y aún el oído es sospechoso por su influencia carnal, según San Agustín, a quien el Santo Tomás cita en el mismo lugar. De este modo, Tomás de Aquino se inclina por la mirada, la menos "pecadora" de los sentidos físicos, pues exige un distanciamiento respecto del objeto, capaz de captar todas sus partes (*Integritas*), que resulta imposible para el gusto y el tacto. Requiere, asimismo, una racionalización que permita comprender los nexos lógicos entre las partes diversas del objeto (*Claritas*), de la que son capaces el oído y el olfato.

Estas ideas nos pueden parecer ahora ingenuas y hasta estúpidas, pero hay que recordar, como señala Panofsky, el importante papel que jugaba la reflexión intelectual en la producción artística que, si bien para el siglo XIII ya era realizada fundamentalmente por artesanos laicos, estaba estrechamente supervisada por clérigos, quienes casi tenían la obligación profesional de saberse estas cosas de memoria. Lo que no apunta Panofsky, y tampoco ninguno de los otros miembros de la escuela de Warburg, es que este tipo de debates se dan en el contexto de la lucha por la hegemonía cultural contra la cultura popular esencialmente oral, y por lo mismo directamente vinculada con los sentidos del oído y el tacto, como bien ve McLuhan, aunque sin duda la imprenta de Gutenberg es más bien *uno* de los efectos y no *la* causa de la construcción paulatina de la cultura visual occidental.

Lo cierto es que el gótico tardío y el *quattrocento* italiano construyen su producción artística con base en una visualidad racionalizada y naturalista, como resultado de fortísimos debates entre la moral, el desarrollo del conocimiento y la participación de un nuevo actor, la burguesía, que encuentra en el racionalismo su principal arma filosófica y económica para obtener el poder. El gótico tardío descubrirá la perspectiva lineal y el Renacimiento se permitirá incluso el uso del desnudo, siempre y cuando sea sólo para la representación de los más altos valores morales.

Disciplinar al cuerpo

Santo Tomás es uno de los primeros autores cristianos que concibe al ser humano como una unión esencial entre el alma y el cuerpo (sin demérito de la inmortalidad del alma). También es el primero en argumentar que, puesto que el mundo y el cuerpo son creaciones de Dios, no pueden ser

malignos ni deben ser rechazados. El trabajo artístico es, así, una imitación de la naturaleza como forma de exaltación de Dios, y la producción artística se concibe como análoga de la creación divina. *Mímesis* y analogía (y después de la analogía, la alegoría, la comparación y la metáfora) se convierten en el sustento del lenguaje visual, y el acuerdo básico sobre ello es lo que permite que Miguel Ángel termine pintando a Dios desnudo en la capilla Sixtina.

Sin embargo, después de un milenio de cristianismo influenciado por Platón y Plotino, un cristianismo que exige la anestesia general, la muerte de lo corporal, no puede ser que el cuerpo ingrese en el territorio de lo bueno tranquilamente. Para dar ese paso el cuerpo debe ser sometido a una disciplina moral e intelectual rigurosísima. Parte del trabajo de disciplinar y legitimar al cuerpo, sus usos y sus sentidos, lo realizarán las artes, en tanto que mecanismos de organización de la sensibilidad y estrategias de control de lo sensible.

La supremacía de una visualidad racionalista y objetivista, quizá explique por qué la pintura y la escultura son las primeras en "liberarse" de sus lazos sociales con el régimen artesanal, para pasar a ocupar un nuevo (y superior) status, que se organiza bajo el término naciente de *bellas artes*, y que para el siglo XVI tengan ya una primera academia de carácter universitario en la Florencia de los Médici. La música todavía tardará un par de siglos en completar este proceso: Mozart aún deberá vestir el uniforme de lacayo en sus presentaciones ante las cortes, y deberá componer y ejecutar la música de fondo para las conversaciones intrascendentes de las marquesas encopetadas. Prácticamente es hasta Beethoven que la orquesta sale del foso y la gente paga su entrada al teatro exclusivamente para oír música, guardando el más respetuoso de los silencios.

No son las artes los únicos mecanismos, por cierto. El olfato es, en el siglo XVIII, objeto sobre todo del discurso médico, con el nacimiento de la higiene pública y los trabajos de Jean-Nöel Halle quien comienza a considerar al olor (en particular el mal olor) como síntoma o indicio de la enfermedad, de lo salubre y lo insalubre. La idea de higiene o salud pública llega a ser tan importante que antes de terminar el siglo, el Comité que encabeza Robespierre (el de la guillotina y el terror) se llama así, de Salud Pública, evidentemente como metáfora política del saber y el hacer del médico. La nueva sensibilidad, cada vez más intolerante respecto de los olores, conduce a cambios importantes. La prohibición moral de realizar las necesidades al aire libre y de tirar las heces en la vía pública, conduce a transformaciones fundamentales en la arquitectura y el urbanismo. Serán necesarios los drenajes públicos y la instalación, dentro de la casa, de un cuarto de baño para tales menesteres que, con diversos artefactos técnicos, evite la propagación de los hedores respectivos. Es el nacimiento del cuarto de aguas, el *water closed*. Podemos imaginarnos el profundo impacto psicológico que causaban en el refinado lector, escenas como la huída de Jean Val-Jean por las cloacas de París en *Los miserables*, o las referencias a los olores del sexo en *Las flores del*

mal, de Baudelaire. La perfumería, que no contará nunca con el status de "arte bello" modificará la base de sus compuestos, abandonando las esencias animales (como el almizcle), y sustituyéndolas por esencias vegetales.

El teatro y la danza, con un innegable origen popular, carnavalesco, pagano, sufrirán durante mucho tiempo la condena de la Iglesia al cuerpo. Todavía con Molière se discute si debe ser enterrado o no en terreno sacro. Tal vez —es sólo una hipótesis—, el teatro alcanza su legitimación al hacer énfasis (técnico, pedagógico y estético) en la declamación más que en el gesto corporal, constituyéndose en "representación" de una "obra", es decir en su subordinación a un texto normado por rigurosas reglas de género literario. El ballet deberá formalizar de manera estricta, casi antinatural, los movimientos de las diversas danzas, y hacer una alianza con la narratividad literaria de lo teatral y con la música de concierto.

Para el siglo XIX el proceso está cumplido. La definición de bellas artes se estabiliza por fin. Cada uno de los sentidos físicos es normado, normalizado, por separado, cada uno tiene su espacio y sus reglas, sus instituciones y sus juegos de poder. Pero no bien se realiza, la institucionalización de la estética renacentista y del racionalismo burgués comienza a dar de sí. Ya Schiller, en 1794, comienza a criticar la especialización. Cincuenta años después, Marx hará algo similar en los *Manuscritos* de 1844, en el 57 Baudelaire publica el soneto "Correspondencias" en *Las flores del mal*, en el 71 Rimbaud y Nietzsche recurrirán a la imagen de lo griego como multiplicidad unitaria en contra de la sistematización enajenante del cristianismo. El primer cuadro no figurativo y no perspectivista se pintará entre 1907 y 1909, los protoperformances dadaístas surgirán en 1916. De hecho, casi podríamos hablar de una modernidad subterránea, nacida entre el siglo XVI y el XVII, con propuestas ocultas en imágenes y metáforas, que emerge por fin en el siglo XIX, al empatarse con el proceso histórico.

París, la "capital del arte moderno" sufre, bajo Napoleón III, una profunda reforma urbana. Son demolidos los últimos restos de la ciudad medieval y, en los huecos dejados por la vieja muralla, se construyen los bulevares, a su vera los cafés y en sus aceras los arbotantes del alumbrado público. Han nacido las "espléndidas ciudades" de Rimbaud. Ha nacido la gran ciudad moderna.

El Edificio del Mundo

Podría verse a esta segunda Modernidad como el desarrollo de las posibilidades teóricas y prácticas implícitas en dos imágenes ampliamente usadas por la literatura, la filosofía e incluso por las artes plásticas entre los siglos XVI y XIX (por no ir más lejos): El Edificio del Mundo (Sackville, Shakespeare, Descartes, Jean-Paul, Marx, Nietzsche, y en Freud y Jung el alma como ciudad y como casa), por un lado. Del otro, El Gran Teatro del Mundo (Shakespeare, Gracián, Calderón, Descartes, Rimbaud, etcétera). Ambas definen al mundo como la "voluntad y la representación" de Schopenhauer, y

ambas son metáforas espaciales, donde espacio y tiempo se vuelven funciones de los objetos y las acciones humanas. Valores de visibilidad y constructividad, pero también de oscuridad y demolición; valores de identidad y diferencia, definen al "espacio social", donde la cultura juega "su papel" liberador mediante la construcción o demolición estratégica de significaciones y percepciones, de *resignificaciones* y *revoluciones*. El arte asume su "lugar", como principio de "actuación", liberando a los objetos: de la insignificancia de la cotidianidad, mediante su "puesta en juego" (constituyendo a la cultura, más que en creación artística, en manifestación de la *edeln Seele* en Schiller), o mediante la evocación-invocación volviéndolos vehículos de símbolos reveladores de inconsciente en Breton; liberándolos del tiempo mediante su fijación en la duración en Cézanne, Proust y Bergson, pero antes en Hegel; o contruyéndolos directamente sobre una matriz de alteración crítica-utópica del espacio vital-social en la Bauhaus.

El "sistema de objetos" (Baudrillard) como creación humana se justifica sobre la base de una racionalización que se metaforiza en términos de luminosidad. El "Uno-primordial" de Schopenhauer y Nietzsche como oscuridad plena, como vida indiferenciada, se vuelve espacio escénico directamente construido por el hombre, arrojando la luz de la forma apolínea o de la razón socrática sobre los seres, constituyéndolos en objetos, en tanto figuras recortadas y destacadas de su fondo. Espacio que se subvierte con nuevas "iluminaciones" (como en Rimbaud), que adquieren carácter de ruptura frente al orden precedente. Ruptura justificada por necesidad histórica (en Hegel y en Kandinsky).

Ciudad y Spleen

Pero antes que la casa como primera experiencia existencial, base de toda fenomenología del espacio (Bachelard); antes que la casa como unidad fundamental del sistema de los objetos; antes que la casa como símbolo materno de protección uterina (Freud), la modernidad constituye lógicamente a la ciudad como totalidad que determina la noción misma de espacio y habilidad. La radicalidad de la Bauhaus se basa quizá más que en la operación directa sobre los objetos, en su concepción de la arquitectura como urbanismo y del diseño como diseño total. Baudelaire es el primero en hacer de la experiencia urbana la estructura misma de la obra de arte (ejecutada en pintura por el impresionismo, pero falseada en éste por sus motivos naturales): la obra se caracterizará en adelante por valores de no narratividad, carencia de argumento, alternatividad y reciprocidad de elementos heterogéneos: en suma, por la fragmentación del relato que permite al espectador recorridos aleatorios, ninguno de los cuales posee justificación o simplemente no requiere ninguna.

Sin embargo, la fragmentación del relato en los *Pequeños poemas en prosa*, de Baudelaire, anticipa, o mejor dicho, prefigura la disolución de los "grandes relatos" que la posmodernidad pone en duda según Lyotard.

Paralelamente la continuación-disolución de la Bauhaus en la New Bauhaus y en general en la arquitectura norteamericana (con su gran manifiesto *Learning from Las Vegas*, de Venturi) generan, en "correspondencia" con la experiencia baudelairiana y benjaminiana de la escritura, en la ciudad no una "escena" pública o un verdadero espacio público, sino gigantescos espacios de circulación, ventilación y conexiones efímeras.

Las ráfagas de hierro

Por influencia de los futurismos se ha visto a la vanguardia como resultado de la experiencia de la velocidad. Pero no es la velocidad en sí misma lo importante, sino la forma en que debe modificarse la sensibilidad para hacerse cargo de la velocidad, tanto de los cambios sociales como de los desplazamientos. Virginia Woolf en 1928 describe así la vivencia del automóvil, y es sólo un ejemplo: "Lo que se veía empezar... como dos amigos que iban a encontrarse en mitad de la calzada... no se veía acabar. Al cabo de veinte minutos, el cuerpo y la mente eran como pedacitos de papeles rotos des-parramándose de un saco, así que, el recurso de conducir a toda velocidad hacia las afueras de Londres se parecía mucho a la inconsciencia y, tal vez, a la misma muerte, con lo que queda abierta la cuestión de hasta qué punto podría afirmarse que Orlando existiera en el momento presente".

Esto es lo que intuye Baudelaire: que la nueva vivencia de la ciudad implica rebajar la intensidad de los sentidos cuando trabajan por separado, pero al mismo tiempo establecer mayores conexiones entre ellos para incrementar la extensión de nuestra percepción y la rapidez de respuesta. Las vanguardias podrían verse, entonces, como la puesta en cuestión de las nuevas vivencias que, por lo mismo, no pueden ser ya resueltas según los cánones y las organizaciones institucionales anteriores. Esto es lo que justifica, creo yo, la necesidad de la interdisciplina. Es la necesidad, que se vive todavía dentro de marcos institucionales separados, de modificar e incluso transgredir los soportes, géneros, medios, materiales, estructuras de poder y de enseñanza, lentamente construidas durante seiscientos años para una sensibilidad y una percepción diferentes a las nuestras.

Con todas sus complejidades, creo encontrar ese hilo conductor en las diversas manifestaciones del arte moderno y contemporáneo. Esa lucha contra las estrategias disciplinarias y esa necesidad de dar cuenta de las nuevas vivencias es lo que conduce a los artistas a realizar acciones que tienen carácter de hazañas. Tan sólo la abstracción en la pintura no había existido en Occidente prácticamente desde el neolítico. Es eso. Y también el abandono de la concepción de la escultura como masa, para cambiar a la escultura como tridimensionalidad. Es lo que se ve en el constructivismo soviético y también en los planos horizontales de Anthony Caro y en los verticales de David Smith. En la propuesta de vincular la escultura con la pintura de Siqueiros. En los conceptos de ambientación, instalación y escultura transitable. En el cambio del teatro de "obra" a "puesta en escena" con los consiguientes cam-

bios en el papel del director y en los nuevos métodos de actuación. En el nacimiento de la danza moderna por oposición al ballet clásico. En la danza y el teatro callejeros, en los *performances* y *happenings*, en las nuevas tecnologías virtuales. El artista contemporáneo es cada vez menos un productor de objetos, representaciones y aún de imágenes, y es en mayor medida un sujeto que interviene (o interfiere) en el espacio social. Lo artístico consistiría entonces en esa intervención y no en el objeto, imagen o artefacto que utiliza para intervenir.

Los artistas, en su doble papel de productores y de docentes, no se han quedado, pues, atrás de estos procesos. Pero las escuelas sí. Atoradas en inercias institucionales y en estructuras administrativas burocratizadas, no han facilitado, y muchas veces han querido impedir, estos cambios. La interdisciplina no puede ser una materia aparte de las otras, porque la interdisciplina, precisamente, no es una disciplina. Pero tampoco puede ser la disolución de la disciplinas en un todo amorfo y único. Si algo demuestran los ejemplos que he señalado y muchos otros que podrían ocurrírse nos, es que las artes y los artistas, tal como fueron formados en ese largo proceso, mantuvieron su capacidad para responder y proponer respecto de los cambios culturales. La interdisciplina significa, en mi opinión, el establecimiento de vínculos múltiples, complejos, variables, entre los conocimientos y habilidades generados en todo el espectro de la producción cultural, tanto intelectual como artística. Implica, desde el espacio de la administración escolar, la mayor flexibilidad institucional para realizar los recorridos por las materias y disciplinas que se requieran para establecer esos vínculos. Implica, para los maestros y los estudiantes, el rechazo a esa ética represiva de la superespecialización, esa ética del "disciplinarse" al saber particular. Una ética que Schiller criticó en términos que aún me parece conveniente citar, por su exactitud: "Eternamente encadenado a una sola partícula del todo, el hombre no se forma de sí mismo más que como partícula; oyendo siempre el único ruido monótono de la rueda que él impulsa, el hombre jamás desarrolla la armonía de su ser y, en vez de estampar en su naturaleza el sello de la humanidad, se convierte en una copia de ocupación, de su oficio".