

Arte, ¿líquido?

Zygmunt Bauman *et al.*

Edición y traducción de
Francisco Ochoa de Michelena

žž

sequitur

Asmara, Buenos Aires, Ciudad de México, Madrid

Indice

Arte, muerte y postmodernidad <i>Zygmunt Bauman</i>	11
Modernidad líquida y análisis transdisciplinar de la cultura <i>Griselda Pollock</i>	27
Arte líquido <i>Zygmunt Bauman</i>	35
La tercera cultura <i>Gustav Metzger</i>	49
Modernidad líquida, complejidad y turbulencia <i>Antony Bryant</i>	59
Tiempos líquidos, artes líquidas <i>Zygmunt Bauman dialoga con Maaretta Jaukkuri</i>	71

<i>Del collage al décollage</i> <i>Jacques Villeglé</i>	97
Carta al editor <i>Herman Braun-Vega</i>	101
Epílogo: la mirada líquida <i>Francisco Ochoa de Michelena</i>	107

Participan

Zygmunt Bauman, profesor emérito de Sociología de la Universidad de Leeds, Reino Unido.

Herman Braun-Vega, nacido en 1933, pintor de origen peruano, afincado en París.

Antony Bryant, profesor de Informática de la Universidad Metropolitana de Leeds.

Maaretta Jaukkuri, conservadora jefe del KIASMA, el Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki.

Gustav Metzger, artista de origen alemán, residente en el Reino Unido.

Griselda Pollock, profesora de Historia Crítica del Arte y de Historia Social del Arte en la Universidad de Leeds y directora del CentreCATH de la misma ciudad.

Manolo Valdés (por alusiones), nacido en 1942, artista valenciano afincado en Nueva York.

Jacques Villeglé, nacido en 1926, artista francés, firmante del manifiesto de los Nuevos Realistas.

Arte, muerte y postmodernidad

Zygmunt Bauman

En el otoño del año 1930, un ingeniero mecánico de treinta años llamado Alexander Calder visitó el taller de Piet Mondrian. Como recordaría más tarde en una carta dirigida al coleccionista de arte A.E. Gallatin, Calder se quedó maravillado y asombrado ante lo que vio ahí: lo que vio fue una enorme pared blanca de la que colgaban unos tableros rectangulares pintados de amarillo, rojo, azul y varios grises que formaban una composición. Sintió, sin embargo, que algo faltaba en esa perfección compositiva: una perfección muerta porque completa y para siempre inmovilizada. Una desazón que su anfitrión también compartía. Calder le preguntó a Mondrian si no sería mejor si esos elementos de color pegados y fijados a la pared pudieran moverse; moverse cada uno con un ritmo distinto, con su propia velocidad. A Mondrian no pareció gustarle la idea, pero poco le importó a Calder, que acabaría inventando él solo lo que vendría en llamarse 'arte cinético'. "Los movimientos se pueden componer del mismo modo que se componen colores y formas", así definió Calder su proyecto artístico. "En este caso, la composición nace de la interrupción, provocada por el artista, de la regularidad: la ruptura de la

regularidad crea y destruye la obra de arte". Calder reconocía en Mondrian un alma afín: ambos estaban fascinados y hechizados por el juego de lo pasajero/duradero, pero una misma fascinación suscitó dos proyectos artísticos claramente distintos. Si Mondrian buscó la excelencia absoluta de la composición perfecta en la que las cosas quedan para siempre fijas, Calder rechazó esta finitud e hizo que, con el movimiento, las cosas exploran siempre nuevas posibilidades.

Marcel Duchamp llamaba a Calder el "Maestro de la gravedad", aunque más correcto sería calificarlo como "poeta del movimiento" y, ¡cuidado!, no de cualquier movimiento. Hacer que se muevan objetos inanimados, inmóviles, no tiene en definitiva nada de especial: lo hacemos a diario con esos ensamblajes de hierro y plástico que llamamos coches y trenes. En estos casos, queremos que los artículos se muevan en la dirección y los tiempos que hemos marcado: queremos que sus movimientos sean normales y predecibles. Pero esta monotonía predecible no da vida a esos objetos, simplemente se les obliga a moverse, de modo parecido a como condenamos otros objetos a permanecer inmóviles, clavándolos en la pared o encerrándolos en un cajón o en un marco. Calder buscaba un movimiento completamente distinto, un movimiento espontáneo y elemental, sin ninguna rutina ni regularidad, cambiante de un momento a otro y sin secuencia previsible, que sorprendiera incesantemente al observador, que no tuviera pauta. Un movimiento que significa algo más que movilidad en el espacio: es un símbolo, o quizá la esencia misma, de la vida. Alexander Calder quería, nada menos, que dar vida a la materia muerta.

Damien Hirst, que en estos últimos años de "joven promesa" ha pasado a ser figura destacada del mundo del arte, está —como Calder— fascinado por el misterio de la vida, pero si Calder quería dominar las leyes de la gravedad, Hirst desearía controlar la inevitabilidad de la muerte; y lo hace, ciertamente, no animando la materia muerta sino paralizando la decadencia de la materia viva. Hirst se hizo famoso con su instalación "La imposibilidad física de la muer-

te en la mente de alguien vivo": un tiburón traído de los mares de Australia metido en una inmensa urna llena de formol. Con su mandíbula abierta y esos dientes-puñales que muestran una cavidad oscura que espera de ser llenada, el tiburón parecía estar vivo: parecía estar vivo en una urna llena de formol. "Espero que en la primera impresión parezca vivo... Se trata de la obsesión de conseguir revivir lo muerto o de que lo vivo no muera nunca", en palabras de Hirst. Para comprender el mundo, "hay que sacar las cosas fuera del mundo... se matan las cosas para observarlas...". [Esta obra] "también tiene que ver con el miedo ante la fragilidad de lo vivo, y quería hacer una escultura donde lo frágil quedara encajonado... Me gusta la idea de lo sólido, pero para encontrar algo sólido en mi cuerpo antes tendré que convertirme en esqueleto".

En la exposición *Kunst und Natur* (Arte y naturaleza) celebrada en la galería Zacheta de Varsovia, la polaca Jonna Przybyla también se acerca a este misterioso dilema. Del techo de la sala cuelgan un montón de ramas rotas, en putrefacción, desordenadas, pero que aún se mueven, se balancean huyendo de la muerte, como volando en un sueño de vida. Las paredes de la sala, por el contrario, están cubiertas de otro tipo de madera: tableros cuidadosamente cortados, acuchillados y barnizados, barnizados con productos químicos para que no se desintegren nunca, para que duren para siempre. El precio de esta eternidad es la muerte irrevocable.

Los objetos muertos son reacios a vivir. Calder quiso impregnarlos con la esencia de la vida: que pudieran resistirse a los deseos de su creador. Les dio esa rebeldía y esa irreverencia que son la esencia de la vida. Damien Hirst quiere parar la muerte justo un instante antes de que se produzca, como una especie de "mortalidad suspendida". Aunque muertos, los tiburones, vacas o moscas de Hirst se muestran alertas y tensos ante su evidente decadencia, fragilidad, desintegración. Pero el formol se hace turbio y nubla la visión: la deseada solidez no desvela su misterio. Hirst quiere que los seres que vivieron perduren en sus gestos, se perpetúen inmóviles sin dejar de ser lo que

el destino les impone: un ser marcado por el recuerdo de la vida, que muestra sus movimientos y sus cambios. El comentario de Przybyla es triste y escueto: estarás vivo siempre que estés degradándote; si has de durar en la eternidad, es que ya estás muerto...

Como dijo el poeta alemán Lessing, la Ilustración, de la que nació nuestra mentalidad moderna, se afirmó sobre el rechazo a tres creencias: en la Revelación, en la Providencia y en la Condena Eterna. Tres creencias, una triple trinchera tras la que se escondía la aterradora naturaleza de la mortalidad humana, es decir, toda la fragilidad y contingencia de lo humano. La religión que regía las mentes premodernas era, como dijo el filósofo francés Cornelius Castoriadis una *máscara*: una máscara que escondía el caos constitutivo del ser. Ahora el caos ya no está tapado. Y el arte lo mantiene visible. El arte es como una *ventana sobre el caos*: lo muestra al mismo tiempo que trata de enmarcar su deforme fluir. El arte se diferencia de la religión en que no niega la realidad del caos ni pretende enmascarar su presencia. El gran arte logra que, tras cada una de las formas que hace aparecer, veamos el ilimitado caos del ser. Cada forma *in-forma* que es solo eso: una forma, una construcción, un artificio. Es en este develar el caos cuando el arte "cuestiona todos los significados establecidos, también el sentido de la vida humana y todas las verdades tenidas por irrefutables".

La razón instrumental, la mayor de las invenciones de la modernidad y la más determinante de las herencias de la Ilustración, se concibió para servir a la libertad y a la auto-realización del hombre. Pero desde sus mismos orígenes quedó, como señala Castoriadis, cercenada por la propensión a usar la libertad de elección para cerrar las opciones que la libertad debía mantener abiertas. Surgió "una fatal y quizá inevitable tendencia a buscar fundamentos absolutos, certezas definitivas, catalogaciones exhaustivas". Una tendencia, en definitiva, a enmascarar una vez más la contingencia y fluidez del ser, precisamente en el momento en que se abrían de par en par las puertas para la experimentación y la libertad creativa.

Esta vez, el cierre o enmascaramiento se hizo desde posiciones seculares, y de manera oblicua: mediante prácticas y usos antes que con enseñanzas, admoniciones y doctrinas. Estas prácticas modernas no niegan la inherente e irremediable mortalidad de todo lo humano, pero como todo lo que se escapa al control de la razón, esta cuestión ha sido "desencantada", relegada, diseccionada y disuelta en un mar de minucias cotidianas que absorben nuestra atención y nuestras energías. Ocupados en lidiar con las innumerables pequeñas amenazas que acechan nuestra salud y nuestro bienestar, ¿nos sobra tiempo para meditar sobre la vanidad de nuestras tribulaciones? Si la endémica vulnerabilidad de la existencia humana fue en el pasado una cuestión metafísica que imperaba sobre todo lo humano, ahora se ha convertido en un problema *técnico*: un problema de tantos.

Evitar que la humanidad olvide su propia mortalidad, es decir, su propia naturaleza —evitar que *se olvide a sí misma*— es tarea que compete hoy en día, justa y abiertamente, al arte. Para el arte la muerte no es ni un problema técnico ni un problema cualquiera. La mortalidad humana es la *raison d'être* del arte, su causa y su objeto. El arte nació y perdura desde la conciencia, una conciencia que sólo los seres humanos tenemos: que la muerte es un hecho que viene *dado* y que la inmortalidad ha de *fabricarse*, y una vez fabricada debe ser preservada día tras día. La historia del arte nos indica que arte y conciencia de la mortalidad vinieron al mundo de la mano y que, quizá, el arte morirá cuando la muerte pase al olvido o deje de interesar.

La íntima relación entre el arte y la cuestión de la muerte/inmortalidad se ha explicado de dos maneras en la teoría del arte.

El psicólogo Otto Rank atribuía el origen y persistencia del arte al deseo *individual* de inmortalidad del artista. "El impulso creativo del artista nace de su afán por immortalizarse a sí mismo [...] es una apuesta por convertir lo efímero de la vida en una inmortalidad personal". "En todos los individuos creativos se da ese deseo de sustituir la inmortalidad colectiva —tal y como se manifiesta en la reproducción sexual de la especie— por la inmortalidad individual de la inten-

cionada auto-perpetuación". Para Rank, la creación artística nace, en definitiva, del afán, consciente o no, del artista por superar la transitoriedad de su vida y perpetuarse. El artista crea porque desea elevarse por encima de la impersonal inmortalidad del género humano (una vulgar y ordinaria perpetuación colectiva, según él) y lograr acceder individualmente a la existencia eterna: dejando huella indeleble de su paso por la tierra, ganándose un lugar duradero en la memoria de la especie. Sin embargo, ¿explica esta obcecación del artista la presencia del arte incluso milenios antes de que el primer pintor firmara su cuadro? Este tipo de explicación, ¿no atribuye los rasgos propios del artista *moderno* a un fenómeno presente en todas las épocas históricas?

La concepción del arte de Hannah Arendt no da, por el contrario, ninguna cabida a la ambición del artista. Arendt no entiende el misterio del arte como una apuesta por la inmortalidad individual. La inmortalidad de la obra de arte se revela sólo *retrospectivamente*, y confirma no las intenciones del artista sino la calidad de la obra: su capacidad para seguir suscitando en el espectador emociones estéticas y disfrute intelectual, un espectador muy distinto al que podía estar dirigiéndose (si lo hacía) el artista que, en su época, pudiera andar buscando reconocimiento y aplauso. Inmortal es la obra que perdura, pero, y Arendt insiste en esto, una obra durará sólo si no está al servicio de alguna función práctica y mundana, si no se convierte en una herramienta o en un recurso para la supervivencia individual hasta consumirse cumpliendo esa función.

La inmortalidad de la obra de arte nada puede ofrecer a quien busca la supervivencia. Una obra de arte es algo radicalmente distinto a algo útil, funcional. La funcionalidad, por así decir, disuelve los objetos y los hace desvanecerse del mundo fenoménico en virtud del propio uso y consumo. Las obras de arte "existen, no para la gente sino para el mundo", dice Arendt. Y no es la única. Hans-Georg Gadamer en "Die Aktualität des Schönen" sostiene que "la obra de arte aumenta el ser". Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*

señala que el poeta agranda el mundo al añadir a la realidad nuevos continentes de imaginación (la palabra "autor", viene de *auctor* —el que aumenta. Los antiguos romanos daban este título a los generales que conquistaban nuevos territorios para el imperio).

Las obras de arte no son 'útiles', 'funcionales'; no sirven para asegurar la supervivencia del individuo. Antes al contrario, su inmortalidad radica en que se alejan del metabolismo de la vida. El arte trasciende la mortalidad humana sólo en la medida en que logra escapar del celo acaparador de los mortales. La obra de arte, dice Arendt, es una aparición, "pura apariencia", y la apariencia se juzga no por su utilidad sino por su belleza. Cuanta más importancia se de a este criterio mayor será su superioridad sobre todos los demás: cuanto más dependa de su apariencia la esencia de un objeto, "mayor será la distancia necesaria para poder apreciarlo". La distancia se logra "mediante el olvido de uno mismo, el olvido de las propias tribulaciones, intereses y exigencias". Renunciando al deseo de atrapar, apropiarse, asimilar, imbuirse del objeto admirado, podremos querer que siga siendo sí-mismo, lo que es, "pura apariencia".

Precisamente por estar por encima y alejado del ajetreo de la lucha diaria por la supervivencia, el arte porta el mensaje de aquello que puede durar e ir más allá de la vida de cualquier individuo, por poderoso y brillante que sea. Y por esta razón el arte anima a hacer visible lo que de duradero pueda tener lo pasajero: recuerda con insistencia que el milagro alquímico (o ¿un simple truco de magia?) es posible. El arte respira eternidad. Gracias al arte, una y otra vez la muerte queda reducida a su verdadera dimensión: es el *fin de la vida*, pero no el *límite* de lo humano.

Sin duda, el artista moderno (especialmente el modernista) *pretendía* una asociación con lo extra-temporal, con la inmortalidad. Pero, en esto, el arte moderno no era revolucionario sino que hacía lo mismo que habían hecho las artes en tiempos pre-modernos: cuando los artistas contaban una y otra vez las mismas y universales historias sacadas de las mitologías cristiana y griega, historias de acon-

tecimientos que ocurrían siempre y nunca, de unos acontecimientos que se repetían inmunes, como la eternidad, al paso del tiempo. El mensaje de la eternidad era fácilmente legible en esos relatos.

Pero a medida que las tradiciones compartidas fueron perdiendo vigor, los relatos fueron perdiendo legibilidad. Es más, cuando el tiempo histórico acabó sustituyendo a la intemporal eternidad, los personajes míticos empezaron a contar relatos de finitud antes que de eternidad. Recordaban acontecimientos antiguos, situados en el tiempo, en el pasado –algo parecido a las experiencias únicas e irrepetibles de nuestro pasado individual. Historias que ocurrían "érase una vez", pero sólo una vez. La tarea de volver a unir el pasado, el presente y el futuro con lo intemporal, es decir, con lo eterno, recayó entonces sobre los artistas, que tuvieron que hacerlo sin poder contar ya con los ingredientes que habían garantizado hasta entonces la unión entre arte e inmortalidad.

Ya no se trataba de representar bellamente *temas* inmortales, sino de conseguir que *la belleza misma* fuera inmortal: elevar la forma artística a la categoría de lo inmortal. Hasta entonces, la inmortalidad había sido el material bruto en el que el artista esculpía sus obras, ahora le tocaba al artista esculpir una forma inmortal con un material tan frágil, efímero y perecedero como cualquier otra cosa del mundo de lo humano. La inmortalidad dependía ahora de la obra no de su tema.

Fenecida la tradición de lo sagrado, cualquier objeto que se *representara* era mortal y representarlo significaba reflejar su carácter efímero. Las obras de los antiguos maestros expresaban la inmortalidad pero no porque representaran objetos supra-temporales sino gracias al hecho *contingente* de que, permaneciendo ahí durante mucho tiempo, acababan emergiendo victoriosas ante el poder destructivo de la historia. Era fácil suponer que estas obras maestras poseían cualidades que les permitían resistir el paso del tiempo: la capacidad de seguir suscitando emociones, no obstante el voraz apetito de la historia. El arte modernista, en definitiva, *cambió el enfoque de la eter-*

nidad, pero, al igual que sus antepasados —el arte medieval o el renacentista—, siguió ocupándose de la *inmortalidad*.

Tenga razón Otto Rank o Hannah Arendt a la hora de explicar el origen de este cambio, lo cierto es que la historia del arte es un esfuerzo continuado por ir más allá del breve tiempo que concede la vida biológica. Un esfuerzo por añadir al universo frágil y efímero de lo humano otras entidades, inmunes a la erosión del tiempo, entidades que puedan seguir estando en el mundo cuando nada más quede en él. Un esfuerzo desesperado por eliminar las consecuencias más inhumanas de la mortalidad del hombre. Pero si el arte ha venido siendo así, lo cierto es que el modo en que nuestra cultura aborda ahora la cuestión de la muerte y de lo inmortal le plantea al arte un desafío totalmente nuevo.

La idea de la muerte no suele ser agradable, no lo es hoy ni lo fue hace cien años, pero a nosotros, los hombres y mujeres que vivimos en un mundo tardo-moderno o postmoderno, nos agrada lo duradero y lo repetitivo tan poco, o quizá menos aún, que lo perecedero y el cambio. Tenemos la intuición de que, en la carrera hacia la realización personal, "viajar esperanzado es mejor que llegar". Deseamos y buscamos una realización que suele consistir en un perpetuo *devenir*, en una disposición permanente a *cambiar*. No somos *constructores-de-identidades* sino —aunque no siempre totalmente libres— *electores-de-identidades*: de muchas y variadas identidades, identidades cada vez más agradables y flexibles.

Dicho de otro modo, nuestras vidas, la de los hombres y mujeres postmodernos, giran no tanto en torno al *hacer cosas* como al buscar y *experimentar sensaciones*. Nuestro deseo no desea satisfacción, desea seguir deseando. La mayor amenaza contra el deseo es una satisfacción completa, fija, estable: como si el anhelo de Fausto de congelar el tiempo se realizara, como en un cuadro de Mondrian en el que nada puede cambiarse porque todo cambio sería a peor. La idea de un estado fijo, inmóvil, final, permanente nos parece tan extraña y absurda como la imagen de un viento que no sopla, un río que no

fluye, una lluvia que no cae... En la vida feliz en la postmodernidad, cada uno de sus momentos *dura sólo un rato* hasta que llegue el próximo; y ningún umbral debería quedar cerrado una vez cruzado.

Para los que buscan experiencias y coleccionan sensaciones, inmersos como están en un mundo de tentaciones y seducciones, la conciencia de la mortalidad universal entristece, sí, pero también da esperanza. Sin duda, la idea de congelar el tiempo sigue atrayendo a los hombres y mujeres postmodernos igual que atrajo a nuestros antepasados: piénsese en esas postmodernas "inmortalidades momentáneas" del éxtasis, del orgasmo y otras populares y muy deseadas "experiencias totales". Pero a diferencia de nuestros antepasados, a los hombres y mujeres postmodernos les aterra la idea de que el tiempo se quede parado para siempre. La eternidad parece haber perdido mucho de su antiguo encanto y atractivo. Para el yo postmoderno "ser hacia la muerte" late con la vida, mientras que la eternidad seduce tanto como una tumba.

Uno puede *asociarse* con las cosas inmortales. Pero las cosas divertidas, las cosas creadas para proporcionar sensaciones agradables, son cosas que se *consumen*. El consumo es exactamente lo contrario de la inmortalidad. La asociación no mengua ni erosiona lo inmortal, antes al contrario, lo *supre-temporal* se perpetúa gracias a la duración y continuidad de los contactos temporales, de no ser así estaríamos ante la muerte de la obra de arte, el fin de su inmortalidad. Los objetos de consumos, por su parte, se *gastan* al consumirse, pierden toda o parte de su sustancia, menguan o desaparecen. Los usos del consumo atribuyen al arte una función totalmente distinta a la que solía tener: la de compensar y equilibrar lo perecedero y mortal de las cosas propias de lo cotidiano. Por ser refractario al consumo, el arte supo preservar su vínculo con lo perpetuo. Pero esta resistencia resulta inútil en un mundo donde los objetos culturales surgen, como dice George Steiner, para generar "un impacto máximo y una obsolescencia instantánea". Pasar a formar parte del consumo puede suponer una enorme transformación para la obra de arte.

Cuando decía que el objeto se gasta por el consumo no me refiero a que se destruya físicamente (como sí ocurre con el best-seller que compramos antes de subir al tren y tiramos a bajar del tren). Estoy apuntando a otra cosa: al inevitable decaer del interés, a la pérdida de "capacidad de divertir", de suscitar deseo y emociones placenteras. La obra de arte considerada como motivo de diversión acaba resultando tediosamente familiar, pierde su capacidad inicial de provocar sensaciones, de chocar, sorprender: acaba prometiendo la pesada sensación del *déjà vu* en lugar de la aventura. Para recuperar (aunque sea sólo por un momento) su capacidad de excitar, la obra de arte debe ser rescatada de la grisácea cotidianeidad y convertida en un *acontecimiento* único, es decir, en lo contrario de lo eterno. Recordemos cómo las obras de Matisse, Vermeer, Picasso y otros han recobrado su "capacidad de divertir" con esas magnas y únicas retrospectivas: acontecimientos muy anunciados, festivos, casi carnavalescos, de los que todos hablan y hacia los que peregrinan masas de personas. Y compárese el entusiasmo suscitado por esas exposiciones excepcionales con el discreto interés que muestran los visitantes "normales" de esos museos en los que, todos los días, pueden contemplarse obras maestras.

Para llegar a ser un objeto de deseo, convertirse en una fuente de sensaciones, poder tener, en otras palabras, relevancia para los que viven en la postmoderna sociedad de consumidores, el fenómeno del arte debe manifestarse ahora como *acontecimiento*. La "experiencia artística" nace, ante todo, de la temporalidad del acontecimiento y, sólo en un segundo momento (en el supuesto de haya segundo momento) del valor extra-temporal de la obra de arte. En estos acontecimientos únicos y muy cacareados, la obra de arte se acerca a los requerimientos propios del objeto de consumo: puede maximizar el choque y evitar el aburrimiento, el *ennui*, que le arrebataría toda capacidad de despertar deseos, de divertir.

Es en esta modalidad del acontecimiento excepcional, en la sensación única y precedera, donde los coleccionistas de sensaciones

postmodernos sitúan los objetos a los que prestan atención. Todo en el mundo de la experiencia puede ser una fuente potencial de emoción, y todo se sopesa y considera según la importancia de ese potencial. La postmodernidad es una época de deconstrucción de la inmortalidad: el tiempo eterno decompuesto en un sucederse de episodios que se valoran y justifican en función de su capacidad para proporcionar una satisfacción momentánea. Una época que sustituye el patrón oro de la fama por la circulación fiduciaria de la notoriedad. Nada distingue el trato que reciben los objetos de arte: comparten la misma suerte que todas las otras cosas que mueblan nuestro mundo vital, nuestro *Lebenswelt*. No obstante, esta actitud postmoderna incide sobre las condiciones del arte de manera más decisiva, profunda y extensa que sobre cualquier otro objeto de la experiencia.

La endémica propensión del coleccionista de sensaciones a consumir (gastar, agotar) con avidez las cualidades excitantes de los objetos y de los acontecimientos acelera la devaluación y envejecimiento esos objetos. Esta propensión difícilmente puede logra satisfacción en el ámbito de los objetos extra-temporales, de los objetos inmutables como la eternidad que evocan. Atraída por el cambio y el movimiento, busca objetos que se ajusten a sí misma, que sean como ella: impacientes, siempre cambiantes, camaleónicos.

La cuestión es dilucidar si el arte que se acomoda a esta exigencia, que satisface la necesidad de acumular sensaciones sigue siendo fiel a su función, a la función que tuvo en tiempos pre-modernos y modernos: revelar la dimensión trascendental del estar-en-el-mundo, traer al mundo de lo pasajero y lo temporal elementos que resisten al paso del tiempo y desafían la norma universal del envejecimiento, el olvido y la desaparición. O quizá se trate de lo contrario: quizá la versión postmoderna de la "inmortalidad momentánea", una inmortalidad experimentada como un instante de sensaciones, una inmortalidad que fenece, una inmortalidad temporal y mortal como todo lo demás en la vida, ¿anuncia la decadencia e incluso la muerte de la función tradicional del arte?

Instalaciones montadas mientras dure la exposición y desmontadas el día que acaban, *happenings* que duran lo que dure la atención de los viandantes, envolver con plásticos el puente de Brooklyn sólo por unas horas... este tipo de obra de arte nace, como todo en el mundo postmoderno, para morir inmediatamente. Y los buscadores de sensaciones las aprecian por lo familiar y reconfortante que les resulta el carácter pasajero e inconsecuente de estas obras y ciertamente no porque les inciten a pensar en cosas más elevadas y duraderas que sus tribulaciones cotidianas.

Con el barro de las emociones pasajeras, ¿se pueden esculpir valores eternos? ¿Puede el arte convertir lo efímero en un tema eterno? A mi entender, la obra de Damien Hirst va por ahí: cómo hacer que la carne –la encarnación misma de lo mortal–, escape a la cruel secuencia de la senilidad, la desintegración y la desaparición.

Malcolm Morley, por ejemplo, pretende transformar la destrucción en un acto creativo y arrebatarle así a la destrucción su siniestro aguijón, su monopolio de lo irrevocable. Su cuadro "Desastre" representa una destrucción íntimamente ligada a una creación: la visión de una obra de arte parcialmente destruida pero en parte reconstruida después de su destrucción, todo de una forma que no se distinguen la obra original, los desechos, lo reconstruido y el olvido de lo reconstruido. La obra de Braco Dimitrijevic "Passant que j'ai rencontré à 11h09, Paris 1971" es una instalación de enormes paneles que reproducen el retrato de un peatón que el autor encontró casualmente en las calles de París: el accidente de colgar los retratos saca al accidental viandante y al accidental encuentro del mar de los anónimos peatones sin cara y de los acontecimientos desapercibidos, olvidados, intrascendentes. Pero esos retratos quedan colgados solo un momento antes de regresar al abismo de lo inexistente.

A finales de los años 1960, Sol Lewitt introdujo en el lenguaje común la expresión "arte conceptual" para referirse al esfuerzo de preservar la extra-temporalidad del arte del torbellino de lo breve y efímero. Para Lewitt, "arte conceptual" significaba lograr ese mila-

gro separando y aislando completamente lo que el arte tiene de potencialmente eterno –por cuanto inmune al paso del tiempo y a las leyes de la física o la biología-, de la forma material –y por ello perecedera-, de expresión, de todo aquello que perciben los sentidos y que, por ello, queda contaminado por lo contingente, frágil y pasajero. La esencia del arte estaría en la idea no en su realización, una realización que podrá ser plural y variada pero siempre inconcluyente y mortal. La inevitabilidad de la muerte queda asociada con la realización material, tangible, sensual de la idea, pero no con la idea misma. Lawrence Wiener sacó la conclusión lógica de las reflexiones de Lewitt: el arte pertenece al proceso verbal del pensamiento, mientras que sus manifestaciones o representaciones materiales pertenecen que quienes las miren, para los que el contenido eterno del arte vendrá a ser como una guía o estímulo para muchas, pero siempre momentáneas, experiencias.

¿Qué se sigue de todo esto? Sin duda algo, aunque no sabría decir exactamente el qué. ¿Conseguirá el arte ser la última muralla defensiva de la inmortalidad, de una inmortalidad deconstruida con ahínco y gozo por las fuerzas conjuntas del consumo y los postmodernos buscadores de sensaciones? Y si no logra cumplir esa función, ¿habrá llegado entonces a su fin el largo romance de la humanidad con lo supra-humano, con lo extra-temporal, con lo inmortal? Y si esto ocurre, ¿cuál será entonces la suerte de la cultura, que nació de ese romance y creció bajo su sombra y cobijo?

No sabría dar ninguna repuesta concluyente a estas preguntas. Pero estoy seguro que el planteárselas tiene para el arte, y no sólo para el arte, la misma relevancia que la cuestión a la que estas preguntas se refieren: es, en efecto, una cuestión de vida o muerte.