

## SENTIDO DE LA PAUSA Y RESPUESTA DEL ARTE

*Margarita Schultz*  
Universidad de Chile

**R** El individuo que habita las actuales sociedades urbanas se encuentra inmerso en una atmósfera irrespirable, según ha sido señalado insistentemente. Las condiciones físicas de las ciudades provocan efectos psíquicos cuya negatividad es clara. El abarrotamiento y la aceleración son los principales aspectos agresivos de esos ambientes. El sujeto carece de espacio y de silencio para el recogimiento, la recuperación de sí mismo, la reflexión, los cuales dejaron de ser actitudes posibles. Espacio y tiempo están atiborrados: todo se cubre y se sonoriza. La hiperestimulación coincide con una pérdida de la capacidad de disfrute: de un tiempo no ocupado, de un espacio no decorado, de un silencio no saturado por ruidos o sonidos de algún tipo. Basta recordar lo que se denomina con un término sintomático “música ambiental o funcional”. Fluye anónimamente en los comercios, oficinas, hoteles, al levantar el auricular de un teléfono. La consigna parece ser: llenar, cubrir, tapar, ocupar.

En uno de sus últimos trabajos el filósofo Guillo Dorfiles<sup>1</sup> se refiere a esa patología de la profusión: “...nuestra vida de relación se encuentra expuesta a unos estímulos tan constantes e incontenibles que entrañan la eliminación casi total de la presencia de la pausa, de la detención, del intervalo entre cosa y cosa, entre acontecimiento y acontecimiento, entre percepción y percepción”.

Ante el acoso de estímulos y de signos, la persona reacciona con una disminución de la agudeza perceptual y una suerte de indiferencia por el entorno. La gravedad de esta indiferencia reside en que no es consciente, está recubierta de un interés aparente y vacío. Por debajo corre una imposibilidad de efectiva atención y compenetración con la presencia de la reali-

<sup>1</sup>Dorfiles, Gillo: *El intervalo perdido*. Ed. Lumen, Barcelona, ed., 1984.

dad. La diferencia entre la cantidad de estimulación y la capacidad de asimilación es aflictiva; esta situación se traduce en merma de la percepción. Esa ‘anestesia’ relativa es una respuesta defensiva ante el medio. Se produce entonces un notable desdoblamiento: el psiquismo elabora una instancia despersonalizada a la que “le ocurren las cosas”, como en los casos extremos en que la persona se encuentra sometida a presiones agresivas deliberadas (campos de concentración, maltrato familiar, etc.).

#### NECESIDAD DE LA PAUSA: LA RELACIÓN FIGURA-FONDO

En la década del 30 los psicólogos gestaltistas (Köhler, Koffka, Wertheimer) describieron la eficiencia perceptiva sobre la base de una relación: la que se produce entre una forma (totalidad, figura, gestalt) y el fondo desde el que se destaca o emerge —con mayor o menor nitidez. Para que un objeto sea perceptible (tanto en lo perceptual como en lo intelectual) debe distinguirse de su entorno. El grado de esa relevancia puede ser variable —como se sabe— y depende complementariamente de las condiciones del campo y de la capacidad de discriminación del sujeto.

Jean Piaget, uno de los críticos más autorizados de la psicología de la forma, reconoce como “nociones que parecen definitivamente adquiridas” los siguientes principios gestálticos: la “tendencia hacia el equilibrio” y las “estructuras totales” que resultan de los procesos de equilibración. (“Lo que subsiste de la teoría de la Gestalt en la psicología contemporánea de la inteligencia y de la percepción”)<sup>2</sup>.

Según Piaget, en el desarrollo psíquico de la persona la preeminencia de los efectos del campo perceptual es sustituida paulatinamente (con la edad) por una preeminencia de la actividad analítica en la percepción. Sin embargo, permanece válida la idea principal de la Gestalt: la “necesidad” de un grado de configuración para los efectos perceptuales, sean sensoriales o intelectivos.

#### LA RESPUESTA DEL ARTE

La indiferencia, la neutralidad perceptiva, pueden ser la respuesta del sujeto en sentido genérico. El arte actual ha elaborado otras respuestas, porque esa

<sup>2</sup>Piaget, Jean: *Problemas de psicología genética*. Ed. Ariel, Barcelona, ed., 1976.  
Koffka, Kurt: *Principios de psicología de la forma*. Ed. Paidós, Bs. Aires, ed., 1972.  
Wertheimer, Martin: *Principios de organización perceptual*. Ed. Tres, Buenos Aires, ed., 1960.

situación descrita (la profusión estimulativa) ha tenido incidencia en su ámbito. Una de las bases en que reposa la experiencia artística es, obviamente, la percepción de su objeto. El adormecimiento de la capacidad receptiva es, por lo tanto, un factor negativo. El aumento de estimulación, cuando se torna excesivo, contra lo que pudiera pensarse, no nos transforma en seres más sensibles o más atentos. A veces ocasiona, como he mencionado, una reducción pasiva de la sensibilidad, otras, una angustia rebelde.

Las artes visuales han reaccionado ante el fenómeno de manera diversa; podría considerarse paradójica en algunos casos. Esbozaré en lo que sigue las líneas principales de esas respuestas, y algunos ejemplos pertinentes.

Se pueden distinguir dos direcciones, al respecto: a) la analógica, que destaca el fenómeno al reforzar la profusión; b) la contrastante, que se opone al fenómeno con el lenguaje de la reducción.

a) Entre las manifestaciones de tipo analógico se encuentran los trabajos de “pintura de acción” (action painting) realizados por los artistas Jackson Pollock y Wilhelm de Kooning, alrededor de los años 50. Allí, la superficie del espacio soportante es cubierta por una multiplicidad abigarrada de manchas de colores, producidas con el método de arrojar o salpicar pigmento. En lo perceptivo, el resultado es una superficie homogénea. Debido a la cobertura generalizada de las variadas manchas, la diversidad se transforma en homogeneidad. El resultado se parece a la atonía, al emparejamiento de la entropía. En el interior de ese espacio pleno de estímulos, para distinguir alguna forma o figura, es preciso circunscribir un fragmento, aislarlo del total, el que pasaría a actuar como fondo de esa “figura”.

En la dirección analógica se puede situar, en la década del 60, a las manifestaciones múltiples del movimiento Pop-art. Coinciden los críticos en describirlo como una discusión al consumismo acumulativo de la sociedad industrial contemporánea. Su iconografía se distribuye en dos clases de imágenes: la acumulación sobrecargada de imágenes sobrepuestas (herederas del collage “dada”) o la yuxtaposición de imágenes repetidas, con variaciones plásticas de tono, color, nitidez, etc. Andy Warhol fue el principal productor de este segundo tipo: ¿sus temas?, el rostro de Marilyn Monroe, la figura de Elvis Presley, su mismo rostro, las latas de sopa Campbell. Las producciones del movimiento Pop-art se caracterizaron por la ocupación llamativa del espacio y del silencio. La intensidad y complejidad de este ‘movimiento’ lo convirtieron en un verdadero “fenómeno” cultural, rico en contradicciones (por ejemplo, la convivencia entre el barroquismo Occidental y la filosofía Oriental de la prescindencia).

En lo relativo al volumen, son representativas —en esa primera dirección— las obras de Louise Nevelson. Sus trabajos se identifican por una

acumulación de anaqueles de diversos tamaños cuyos flancos se tocan: en su interior la artista ha situado múltiples objetos, tallados en el mismo material, madera. Se trata, en verdad, de cuasi-objetos, elementos neutros reminiscentes de cosas útiles, pero inidentificables. Meros fragmentos de posibles cosas.

Aun propuestos como elementos críticos de la civilización contemporánea esos ejemplos parecen los destinatarios de este reclamo de G. Dorflès: “Darse cuenta de que se puede llegar a una aniquilación de la sensibilidad antes de que sea demasiado tarde, buscar lo vacío en lugar de lo lleno, lo interno en lugar de lo externo, lo discontinuo en lugar de lo continuo, lo asimétrico en lugar de lo simétrico...”.

b) Dentro del mismo ámbito de referencia se desarrolló la opción contraria, de prescindencia de elementos y apelación a la mínima expresión o a expresarse con lo mínimo. En pintura, se ha manifestado una tendencia monocroma. Un solo color cubre la superficie del espacio plástico, buscando ser la imagen de sí mismo, descartando la representación y la policromía. Por ejemplo, el artista Víctor Pasmore ha realizado trabajos en rojos puros, Yves Klein ha empleado negros, negros sobre blanco, azules intensísimos; el español Saura ha efectuado trabajos —dentro de la tendencia gestual— en los que unos pocos trazos negros, dados en un único impulso de brocha cada vez, dejan la impronta del gesto sobre un fondo blanco. Frente a los desbordes de la civilización esas producciones parecen más bien rituales de purificación.

Ejemplos de actitud prescindente, en lo escultórico, son por su parte las esculturas de Henry Moore. El artista inglés simplifica las formas e incorpora un intervalo, una pausa, a la obra misma, al hacer comparecer el vacío interior. Las figuras de Moore están traspasadas por el espacio, reúnen ambos espacios —interno y externo— a través de formas muy puras y de contornos delimitados. Lo ausente, entonces, el vacío de materia interior, demuestra su poder expresivo. Indirectamente, Moore se opone a la hipertrofia de la masificación industrial por su experimentación en torno a formas de la naturaleza y a imágenes de la cultura arcaica, “primitiva”.

Cabe una referencia, asimismo, al movimiento denominado “minimal art” o arte mínimo, llamado también “cool art”, arte frío, o “estructuras primarias”. Simon Marchan<sup>3</sup> lo define así: “La tendencia se ha convertido en un estilo escultórico en el que las diferentes formas están reducidas a estados

<sup>3</sup>Marchan, Simón: *Arte, objeto, concepto*. Comunicación, serie B. Ed. A. Corazón, Madrid, ed., 1972.

mínimos de orden y complejidad, desde una perspectiva morfológica, perceptiva y significativa”. Fue una tendencia, de la multiforme década del 60, que tuvo entre sus cultores más notables a Anthony Caro, Sol Le Witt. Se trataba de reducir los factores de comunicación y dejar la responsabilidad del mensaje a formas simples, muchas veces tomadas desde los productos de la industria y ensambladas luego, unificadas a través de un solo color. También en ello se puede ver una reacción de ‘silencio’ ante el ‘ruido’ del expresionismo subjetivo, la acumulación barroca, la descripción detallista.

#### LOS LÍMITES DEL SILENCIO

¿Hasta dónde puede ser llevada la reducción de los medios expresivos?  
 ¿Hasta dónde ampliar las fronteras de la eliminación sin caer en el no hacer, en el no pronunciar, en el nihilismo?

En el extremo de la desaparición —transformando en proclama la “profecía” de Hegel sobre “la muerte del arte”— se situó el movimiento denominado “antiarte”. Su actitud analítica, conceptualista y antimatérica coincidía —también en los años 60— con la desmaterialización proclamada por Hegel. El progreso del Espíritu implica la superación de la materia, en el contexto de su filosofía.

La crítica norteamericana Susan Sontag<sup>4</sup> escribe acerca de esa posición: “...se termina por interpretar el arte como algo que es necesario destronar. En la obra de arte individual ingresa un nuevo elemento que se convierte en parte integrante de ella: la exhortación a abolirla y, en última instancia, a abolir el arte mismo”. Es decir, en lo concreto: la no-imagen (en aquella exposición consistente en el mero catálogo), el no sonido (en el concierto de silencio), la página en blanco (del escritor Alain Robbe-Grillet). Marcel Duchamp y John Cage promovieron con sus obras esa tendencia, en plástica y música, respectivamente.

El planteo se puede valorar simultáneamente como un llamado de alerta —una reacción ante el fenómeno de saturación descrito— y como un callejón sin salida. En el primer caso, se trataría de una experiencia de recuperación de las condiciones de percepción deterioradas. En verdad, los receptores de arte se encuentran sometidos a compulsiones: percibir, interpretar, asimilar, comprender e integrar en sistemas un complejísimo universo signi-

<sup>4</sup>Sontag, Susan. *Estilos radicales*. Muchnik Editores. Barcelona, ed., 1985.

co. Pero, a la vez, el antiarte contenía en sí mismo efectos paralíticos: la negación no puede llevarse adelante sin aniquilar el fenómeno artístico.

Aunque sea en los umbrales del ser, el ser del arte necesita destacarse como tal respecto de algo que no es arte: sea esto un espacio circundante físico o social. Aun en el límite de lo audible debe haber una voz que dice: “soy el silencio”.

#### LA PROFUSIÓN EN EL BARROCO Y EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Los ejemplos a que he hecho referencia (action painting, Pop-art, minimalismo, antiarte) han sido ecos analógicos o contrastantes del barroquismo propio de la tecnología industrial y del acoso publicitario, contemporáneos. Esa “estética del silencio” es el equivalente de una búsqueda de atmósfera para respirar. ¿Estaremos necesitando un nuevo clasicismo? No se puede disimular el matiz peyorativo que asume —en ese contexto de la hiperestimulación— el concepto “barroquismo”.

La Cultura Occidental se ha destacado, históricamente, por la pluralidad de sus manifestaciones, la exaltación del cambio. Al indagar por la cifra ordenadora de esos cambios se ha llegado a proponer la teoría de los ciclos, es decir el retorno de modelos (aun cuando en el esquema de una espiral). Al afirmar la existencia de recurrencias históricas, aun variadas, se creyó poder dominar lo imprevisible, la inquietante irracionalidad del decurso histórico.

En el campo de las reflexiones sobre el arte encontramos, entre las interpretaciones más aceptadas, la teoría de la alternancia de lo clásico y lo barroco. Se pensó en una recurrente sucesión de épocas (o momentos) de austeridad, contención, y épocas de desborde, exuberancia formal. Desde luego, esta sucesión no se llevaría a cabo por cortes netos sino por el enlace de avances vanguardistas y persistencias de modelos anteriores. El escritor Ernesto Sábato señala, con razón, que esa alternancia puede ser una “convivencia” en el transcurso de la vida de un mismo artista.

El término “barroco” tiene un origen histórico en la Cultura de Occidente. Los historiadores del arte, sitúan, aproximadamente, entre 1600 y 1775 en Europa, a ese complejo movimiento que penetró casi todas las capas de la cultura. El término, en su connotación figurada, fue incorporado en la edición de 1740 del Diccionario de la Academia Francesa: “Dícese también barroco (baroque) en sentido figurado con referencia a lo irregular, extravagante, desigual. Un espíritu barroco, una expresión barroca, una figura

barroca”<sup>5</sup>. El sentido primario se aplicaba a “las perlas que no son perfectamente redondas”.

El Barroco trascendió su momento histórico. Entre sus rasgos más destacados se reconocen, el exceso de ornamentación, la expansión de las formas en el espacio, el dinamismo de un movimiento virtual, en las figuras, la torsión de los cuerpos, la voluntad de cubrir superficies (en el espacio plástico y en el tiempo musical). Un estilo estremecido, donde ritmos enérgicos caracterizan a las formas arquitectónicas tanto como a las escultóricas y pictóricas. Música y literatura conocieron la misma energía.

Recordemos que “rocalla” —del francés “rocaille”— era la elaboración fantasiosa de ornamentaciones basadas en conchas marinas, frutas, flores, hojas. Las columnas salomónicas, verdaderas vides en su plenitud petrificada. Predominio de la agitación: en las posiciones de las figuras humanas, en los ropajes, paños y géneros, cabelleras. Las llamas del fuego, como símbolo, ¿un retorno exacerbado del flamígero gótico? Estas configuraciones mostraban, en todo caso, un sentido dinámico de la vida. Gusto por la libertad, en las formas abiertas que acogían, apenas delimitadas, el espacio circundante.

La profusión a que me he referido a propósito de la plástica del siglo xx responde, por cierto, a una espiritualidad diferente. Profundos cambios en la ciencia, la tecnología, la sociedad, las comunicaciones, han generado un consiguiente cambio de expectativas y de respuestas. A los ejemplos antes citados, se pueden añadir las posturas afines del cubismo y el futurismo. En ambos casos se intenta retener —mediante la imagen visual— los momentos sucesivos de la percepción. El cubismo, en su etapa analítica, buscó contener los múltiples puntos de vista sucesivos que un sujeto tiene respecto de un objeto; mostrarlos en la representación. El futurismo intentó algo similar, respecto de los momentos temporales sucesivos de un cuerpo en movimiento.

La Cultura Occidental ha optado por el cambio, las transformaciones. Eso significó acumulación de objetos, incremento de signos, modificación permanente de ideas y conceptos. Los valores positivos que pudieran plantear las mutaciones sufrieron por el contrapeso de un riesgo implícito: conducir al anegamiento de las posibilidades de asimilación consciente. Ese mundo no puede ser abarcado por el sujeto. Tal vez esté allí la diferencia más importante entre la profusión que se advierte en el arte contemporáneo y la que identificó al Barroco histórico.

<sup>5</sup>Citado en *El Barroco*, de Víctor Lucien Tapié, EUDEBA, ed., 1963, Bs. Aires.

## LAS VOCES DEL SILENCIO

Aparentemente, el silencio y su hermano, el vacío, son variaciones de la nada. Pero, ¿cómo puede la nada diferenciarse de ese modo? ¿Dice algo el silencio, muestra algo el vacío? La nada se manifiesta, aun en su versión relativa, como contraste, como reverso. Si no hay silencio no se escucha el sonido, no entendemos las palabras en la niebla de los ruidos, pero el silencio necesita de las palabras para hacerse comprensible. Lo mismo sucede con las formas visuales en cuanto al espacio vacío: no son perceptibles confundidas en una maraña. Pero las formas visuales, en su presencia, permiten advertir el vacío.

Vacío y silencio son componentes incorporados a la expresión artística del Oriente, al parecer, con más profundidad, intención y fundamento filosófico que en el arte Occidental. Los ejemplos Occidentales aparecen como una asimilación creativa de aquellos otros modos.

Vacío y silencio son materia poética en un género literario que llegó a su cúspide en el siglo XVII, en Japón. Fue el poeta Matsúo Basho (1644-1694) quien lo llevó a sus niveles máximos de desarrollo, sobre la base de géneros precedentes de menor valía y trascendencia.

El Haikú, como forma lírica está constituido por diecisiete sílabas, las que se distribuyen en segmentos de cinco, siete y cinco sílabas, de manera invariable. Fronterizas, en los confines del silencio, valen como un contorno, como rasgo anunciador, como esas líneas sugerentes de las figuras que logran algunos dibujantes. Los Haikú son, apenas, heraldos de una emoción poética; su característica más notoria es el ejercicio de la prescindencia. El Haikú casi no dice, o dice lo imprescindible: entreabre una puerta, dirige la mirada. Los siguientes son Haikú del maestro Basho.

Este camino  
nadie ya lo recorre  
salvo el crepúsculo.

El silencio.  
El canto de las cigarras  
penetra la roca.

El grito del cuclillo  
desvaneciéndose  
hacia una isla solitaria.

Desolación invernal:  
en un mundo de un sólo color  
el sonido del viento.

Dos poetas, contemporáneos de Bashō, fueron: Oshima Ryota (1718-1787).

No hablan palabra  
el anfitrión, el huésped  
y el crisantemo.

Yosa Buson (1716-1783), quien fue, asimismo, pintor y calígrafo.

Ante los crisantemos blancos  
las tijeras vacilan  
un instante.

Estos pocos ejemplos (cuya traducción pertenece a un trabajo conjunto de Octavio Paz<sup>6</sup> y Eikichi Hayashiya) tienen, en este caso, la simple pretensión del indicio. Notemos que el Haikú, muy especialmente, deja al lector la tarea de completar con sus propias imágenes lo que las palabras insinúan. Ante la delicada belleza de los crisantemos blancos vacilan las tijeras. ¿Son las tijeras las que vacilan? ¿es la mano que sostiene las tijeras? Nada está definido. La primera posibilidad sugiere la idea —budista— del enlace cósmico; las cosas se animan de intenciones o dudas. La vacilación dura un instante.

La brevedad del género, en manos de los maestros, produce una peculiar intensidad. No proviene de la acumulación de palabras o imágenes ni de metáforas explícitas; nace, más bien, de la responsabilidad que asume cada palabra. Pese a ser una forma muy elaborada, el Haikú no es poesía “resuelta”, no está “hecha”. Con ese modo de ser casi silencio reclama la actividad espiritual del lector, cuyas imágenes completan el poema, a la manera como la caja de resonancia contribuye a la sonoridad de un instrumento musical.

Algo semejante ocurre con esas pinturas realizadas con tinta sobre papel. También allí el principal hablante es el espacio. Mucho más que un fondo sobre el que se destacan las figuras, es el medio, la atmósfera en la que las imágenes, apenas sugeridas, respiran. También allí la experiencia del observador, su mundo, completan la obra. Cuando el arte se sostiene en esas

<sup>6</sup>Basho Matsuo: *Sendas de Oku*. Ed. Seix Barral, Barcelona, ed., 1981.

Basho, Buson y otros: *The four seasons*, Japanese Haikú. The Peter Pauper Press. New York, ed., 1958.

formas prescindentes necesita, y motiva, la creatividad del receptor, la que, sin embargo, es el eco de la obra.

#### LAS FORMAS DEL SILENCIO

Las orientaciones seguidas por el arte en lo que va del siglo xx, así como las reflexiones estéticas concomitantes no proponen, en verdad, una novedad radical. Aun en Occidente, el fenómeno de la sugerencia en materia artística ha sido un factor presente en mayor o menor medida. Sin embargo, no se ha dado antes con la intensidad de los últimos años esa necesidad profunda de recuperar espacios y silencios para dejar lugar al crecimiento de la espiritualidad, a la emergencia de las cualidades de la persona, al reconocimiento del yo. Es la asimetría de la civilización industrializada y masiva lo que preocupa cada vez más. El arte ha emprendido distintas acciones, tanto para denunciarlo, como para sobreponerse a ella: operación concreta, a veces extremosa, en su reactividad. El pensamiento filosófico-poético estuvo muchas veces atento al problema; así, una obra como *La poética del espacio*, de G. Bachelard<sup>7</sup>, muestra cómo los espacios de todas dimensiones, cuando son vacíos conscientemente asumidos, comienzan a mostrar su plenitud. Desde el misterio de los cajones y la seguridad de los rincones familiares se comprende el sentido de un espacio exterior. La relación figura-fondo, entonces, se ejerce hasta en las cualificaciones del vacío mismo, y conduce (suavemente) al reconocimiento de la propia historia.

Esa misma recuperación de la persona se describe, a propósito del sentimiento del espacio como un vacío pleno, en un trabajo inspirado de M. Heidegger: "El arte y el espacio"<sup>8</sup>, escrito con motivo de una exposición del escultor Chillida. Frente a la apropiación agostadora del espacio que realiza la tecnología, el arte aparece como "lo que deja ser al espacio": "El arte como escultura: la no posesión del espacio. La escultura no sería una pugna con el espacio".

La "dialéctica de dentro y de fuera", de la cual habla Bachelard, está una vez más en escena; esta vez los actores son la intimidad del yo, el amenazado mundo de la afectividad, y un exterior lleno, pero no "pleno", que se impone.

<sup>7</sup>Bachelard, Gastón: *La poética del espacio*. F.C.E. México, ed., 1965.

<sup>8</sup>Heidegger, Martín: "El arte y el espacio", en *De la Experiencia del Pensar*. Serie Textos. Fac. de Filosofía. U. de Chile, 1987 *Aus der Erfahrung des Denkens*, V. Klostermann, Frankfurt, 1983.