

Presencia de la juventud en el arte

ÁNGEL OSVALDO NESSI

NACIO EN CHIVILCOY (prov. de Bs. Aires) en 1915. Doctor en letras graduado en la Facultad de Humanidades de La Plata. En la actualidad es profesor titular de historia del arte en la Escuela Superior de Bellas Artes y en la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata. Fue consejero académico en la Facultad de Humanidades, miembro del Consejo Consultivo de la Escuela Superior de Bellas Artes y director de artes plásticas de la provincia de Bs. Aires. PUBLICACIONES: Situación de la pintura argentina (1956), Malharro (1957), Tendencias actuales de la escultura (1959), El atelier Pettoruti (1963), Técnicas de investigación en historia del arte (1968), El arte en La Plata y su resonancia nacional (1970), El arte en la Argentina: 1905-1920 (1971). Fundó el Gabinete de Investigación de Historia del Arte en la Escuela Superior de Bellas Artes (1970).

SOBRE el arte, como sobre la juventud, no es fácil entenderse cuando se está fuera del arte o fuera de la juventud. “Las palabras que designan los motivos no dan nombres a acaecimientos mentales”, escribe Wittgenstein; de acuerdo con él no existirían sucesos particulares que correspondan a términos como *rebelión, irreverencia, iconoclasia*, con los que entendemos referirnos a la juventud artista, a la juventud sin más. Hay como un “lecho de roca metafísica de dura facticidad” sobre la cual se apoyan los argumentos, con los que es posible entretejer y fundar cualquier teoría: el culto de la juventud, el odio al arte nuevo . . . Pero los hechos desbordan el juego lingüístico, y no es posible acceder a la estructura reduciendo el proceso a la función de nombrar. Por otra parte, la juventud no es un mero problema cronológico cuando advertimos que Picasso “no puede perder tiempo”. Jóvenes son los que sienten la impaciencia de crear. Jóvenes son aquellos que no tienen complicidad con el pasado —como se decía románticamente hace apenas

tres decenios—; y si la teoría de las generaciones da un papel explícito a cada promoción que llega para crear un nuevo ideal de vida, no es raro que en arte hayan sido los jóvenes portadores de la buena nueva (parábola tenaz en la tradición judeo-cristiana) y sin *nada que perder* (lo que rebaja un poco la tan mentada apertura y generosidad juveniles) los primeros en adherir a algo nuevo, de lo cual todavía no han podido participar activamente. Pues lo nuevo se da a través de una dialéctica singular: la tesis juvenil implica la antítesis de lo maduro, cuya síntesis, a pesar del choque generacional, no puede ser evitada porque está en el dinamismo propio de la historia. Lo nuevo viene preanunciado por algún miembro de la generación precedente; algo así como lo que convertía a Cézanne en el “primitivo” de la senda que había descubierto.

Una anécdota de Courbet lo pone todo en claro. André Chamson refiere cómo el maestro de Ornans, en una lección memorable que devela y resume los recursos de su genio, explicó en Munich, a un grupo de artistas, el modo de hacer un cuadro: “Que me den un caballete, una tela y colores —dijo. Esto es un cielo..., esto, un ropaje..., esto, carne...” —mientras aplastaba el color con los dedos, en una especie de impudor sagrado y revelador— acota el biógrafo; lo cual, agregaríamos, sólo resulta viable frente a un auditorio abierto a la novedad. También son jóvenes los amigos que comprenden a Courbet en el *Taller del artista*, esa “alegoría real” como gustaba llamarla: una pareja de enamorados, Baudelaire (34 años en 1855), hasta un niño que contempla con ingenuo deleite el paisaje representado al fondo. Es la época en que “Dios ha muerto”, como diría Nietzsche. Courbet, joven de 36 años (la obra fue comenzada a los 29), ardiente la fe creadora de quien ha entrado en el período de gestión generacional, no tiene empacho en sustituirse al Creador: en efecto, ocupa al centro del cuadro, como el Jesús de la rembranesca *Pieza de cien florines*; y también se le hace fácil juzar a la humanidad: a su izquierda, y detrás, puesto que lo siguen, los elegidos; a su derecha, los réprobos. El simbolismo de la mano ha cambiado: Courbet, como su contemporáneo Marx, invierte los términos. Iconoclasia aparte, el resultado ha sido una obra donde se toca “algo así como el equilibrio fundamental de la creación”.

LAS PALABRAS MÁGICAS

Hacia 1910 están acuñados y vigentes los dos neologismos que definen la actitud básica de nuestro siglo: *Jugendstil* (el estilo de la juventud, designación tomada de la revista *Jugend*, fundada en Munich en 1896)

La juventud en el arte

y *Futurismo*, acuñado por Marinetti en 1909. Todos los países de Europa tuvieron su Modernismo (España), Moderns Style (Inglaterra), Secesión (Austria), Art Nouveau (Francia). En Italia, Stil nuovo tenía el precedente medieval del Dolce stil nuovo... En los altares de esta religión sacrificaron Picasso, casi desde niño; Matisse, Munch, Gaudí, Beardsley, Kandinsky; Oscar Wilde, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez; y entre nosotros, Lugones, y toda la gente de *Plus Ultra*. Tratándose de autores a quienes les tocó formarse en el clima de la generación anterior —Odilon Redon, Van Gogh, Gauguin— el estilo de la juventud fue punto de partida para otra cosa: cubismo, abstracción, dadaísmo, surrealismo. La juventud de entonces no se encerró en sus límites, sino que se instaló en lo abierto del proceso, del cual a veces lamenta el fin con discreta lágrima: “Juventud, divino tesoro, / ya te vas para no volver...”, nostalgia que, aparentemente, no se da en el Futurismo, cuyo rechazo irredimible del pasado condena a la hoguera incluso la propia obra, en una actitud prospética nihilista. Así dirá Marinetti en el *Manifiesto inicial*:

“Vendrán contra nosotros nuestros sucesores: vendrán desde lejos, de todas partes, danzando al compás de sus primeros cantos, adelantando sus dedos como garras depredadoras, olfateando como perros en las puertas de las academias, el buen olor de nuestras mentes en putrefacción, ya prometidas a las catacumbas de las bibliotecas. Pero nosotros no estaremos allí... Nos encontrarán, al fin —en una noche de invierno— en el campo abierto, bajo un triste hangar golpeado por la lluvia monótona y nos verán acurrucados delante de nuestros aviones trepidantes, en el acto de calentarnos las manos al fuego mezquino que harán nuestros libros de hoy, llameando bajo el vuelo de nuestras imágenes.

“Habrá un tumulto a nuestro alrededor, jadeando por angustia y por despecho; y todos ellos, exasperados por nuestra soberbia e incansable osadía, se nos lanzarán encima para matarnos, impulsados por un odio tanto más implacable cuanto más sus corazones estén llenos de admiración por nosotros”. El pasaje no tiene desperdicio; y no vacilamos todavía en transcribir una cita más: “La fuerte y sana Injusticia estallará radiante en sus ojos. El arte no puede ser más que violencia, crueldad e injusticia”.

El comentario de estos pasajes no podría excusarse, sobre todo si se tiene en cuenta que pueden comportarse como un telón de fondo sobre el cual se proyecta esta presencia de la juventud en el arte, desde hace más de medio siglo. Plantean una lógica... darwiniana, diríase, con la supervivencia del más fuerte en una lucha nada retórica que, para destruir al adversario, lo ataca en sus fundamentos. Y el fundamento del arte eran

los arquetipos, maestros del aula o del museo, tan perfectos como inalcanzables. (¿Quién podría rivalizar con Michelángelo, con Tiziano, Greco o el propio Rafael; con Leonardo o Rembrandt, con Bernini, en las academias italianas de 1910?). Un pasaje verdaderamente insólito del Manifiesto — “. . . los jóvenes se nos lanzarán encima para matarnos”, evoca el complejo de Edipo aplicado a la cultura. Pero la alusión a la crueldad, a la “sana Injusticia”, permite extremar la relación sincrónica entre Marinetti y Freud; pues el episodio del relevo generacional, que destaca sobre un trasfondo de “tristes hangares bajo la lluvia monótona”, traduce bajo la máscara romántica los objetos y fines propios de toda cultura, involucrados en algo mucho más profundo: “un haz frágilmente anudado de pulsiones, entre ellas la crueldad, siempre presto a desatarse, haciendo de la neurosis el negativo de la perversión”. (Ricoeur, p. 167). Frente a la sublimación freudiana, Marinetti libera sus pulsiones usándolas como reacción directa contra la cultura heredada.

POLÍTICA “EXPRESIVA” VERSUS CREATIVIDAD

Por más que la situación haya cambiado con el transcurso del tiempo, el diagnóstico se asemeja sorprendentemente al de ahora. *Irreverencia, inconoclasia*; pero como no es ya fácil redactar manifiestos con sentido plausible, en medio de la gran confusión, la irreverencia —manejada con “slogans” adaptados a una crítica social “desprovista de cimientos intelectuales y convicciones políticas”— suele desdoblarse en la búsqueda del chivo emisario. Esta situación se ve muy clara en las escuelas de arte donde los jóvenes, impacientes por no hallar una salida directa a sus inquietudes, realizan una “política expresiva” que funciona como derivado colateral, suficiente para justificarse. Y la justificación viene por la denuncia de las contradicciones del taller, por la *inaplicabilidad* de las técnicas que se imparten; por el dirigismo, o paternalismo, o muchachismo, o severidad de la jerarquía —directores, profesores, jefes, etc.—, por las reivindicaciones del personal no docente; por el sistema de promoción, por los trabajos prácticos, por el plan de estudios, por el sistema de ingreso limitativo; por el colonialismo artístico, por la guerra de Vietnam, por la represión, por las efemérides, por la falta de espacio o de presupuesto . . . Como se echa de ver, los motivos sobran. Se comprende que el joven idealista, que llegó a la plástica con sueños de gloria, se sienta a menudo frustrado si le dicen que el arte es un trabajo como cualquier otro, y que “lo mejor que puede hacer el artista es desaparecer”. On the other hand, el joven de mentalidad progresiva encuentra que es muy difícil eva-

La juventud en el arte

dir el culto de la personalidad en una tarea tan insólita como es el trabajo artístico. Se le prescribe que intente el trabajo en grupos; en cuyo caso las dificultades arrecian. Supongamos que el grupo funcione: ¿qué harán sus integrantes cuando, una vez graduados, deban enfrentarse a una sociedad competitiva, que encarga y paga por el nombre, y que probablemente no habrá sido aún modificada? El lugar común es que la unidad se disuelva —como ocurre también con todos los movimientos— y cada cual trate de realizar su obra; o que se incruste en la sociedad como *élite*, cosa que tampoco agrega sentido.

Pero lo más común es que el trabajo artístico en grupo se ha mostrado hasta ahora muy poco factible, por la índole misma de lo que suéle entenderse por arte. Puede ocurrir que, sin abandonar este concepto, algún profesor actualizado opine que es preciso evitar el factor competitivo, que el mal está en el *uso privado* que se hace de la obra de arte. Por lo tanto el artista debe negarse (Schmucler: *no firmar* sería una manera); no hacer la obra única, sino la serie, que puede llegar a un número mayor de gustadores. Quizá el malentendido haya que buscarlo en el fundamento *estadístico* que supone esta actitud. Lo peor es que cuando el alumno va al museo o a la desacreditada galería y discretamente da vuelta la obra de su profesor, advierte con sorpresa que el precio está puesto en el dorso de la tela, como el otro lado de las cosas . . .

La opinión más reciente que podríamos aducir sobre el trabajo en equipo proviene de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Un grupo numeroso (más de 60 alumnos) realiza un Taller de Experimentación con los artistas Alejandro Puente y Hugo Soubielle. A la pregunta “¿Qué objetivos se plantean en los trabajos en grupo?”, se dieron las siguientes respuestas:

Grupo 1

- 1 — De todo, hacer nuevas experiencias, lo que no he visto hasta ahora.
- 2 — Lo que venga.
- 3 — Ver cosas que no he visto.
- 4 — Librementemente, con lo visto, con lo no visto.

Grupo 2

- 1 — No entiendo nada.
- 2 — Lo voy sacando sobre el trabajo.
- 3 — El teatro. No quiero ir por las ramas.
- 4 — Lo que salga, sobre el trabajo.

5 — Político, pero según lo que encuentre.

6 — No sé.

Grupo 3

1 — Experimentando, esto es difícil.

2 — Aspectos de la comunicación.

3 — 4 — 5 — Idem anterior.

Grupo 4

1 — Discusión absoluta.

2 — No me planteo nada.

3 — Mezclar técnicas.

4 — Interrelación de técnicas.

5 — No tengo objetivos.

6 — Concretar una idea con Volúmenes Planos.

7 — Mezclar técnicas para llegar a una idea.

Grupo 5

1 — Qué se yo, lo que salga.

2 — Lo mismo digo.

3 — Qué se yo, divertirme.

4 — La verdad que . . .

5 — Mm-mm . . .

6 — Lograr algo.

7 — Llegar a un acuerdo a ver qué quiere el grupo.

8 — No tengo.

Grupo 6

1 — Mi objetivo es el del grupo.

2 — Hacer cosas vividas.

3 — Tener una vivencia individual y grupal.

4 — Integrarme al trabajo en grupos de plástica (soy de música).

5 — Conocer experiencias grupales.

Grupo 7

Cuatro personas: Trabajar sobre la *represión* en todas sus manifestaciones.

La encuesta, en sí, no revela nada creador. Los resultados parecen ser más interesantes en la práctica, donde algunos grupos han realizado interpolaciones insólitas de gran efecto en contextos no habituales —mensajes de política, propaganda, afiches, caricaturas . . . con materiales no artísticos, inmediatamente después de una clase introductoria. Por su

parte, el arquitecto Jorge Togneri habló con entusiasmo, en una mesa redonda, sobre tareas de grupo, aunque realizadas con mensajes de otra índole que la expresamente creativa de los artistas plásticos. La diferencia reside en que, en el caso de la arquitectura, el trabajo puede ser definitivo, con aporte de soluciones a problemas utilitarios de técnica y empleo de lo producido como logro tipo, diríamos, “cuatro ojos ven más que dos”; en plástica, el resultado es más bien la integración de *improvisaciones*, en una estructura similar en muchos aspectos a la de los poemas conversados del surrealismo. Estas condiciones son las que pueden haber desembocado en una experiencia poco satisfactoria del trabajo grupal en escenografía.

Un trabajo en equipo de concepción ambiciosa ha sido el de la cátedra de pintura mural, a cargo del profesor César López Osornio. Los murales de la Casa Cuna y de la Casa del Niño (1969/70), ambos en La Plata, pueden considerarse como modelos de *integración* de un grupo humano numeroso y, como punto de partida, altamente heterogéneo. La experiencia fue reveladora, por cuanto dio a los integrantes del grupo una nueva manera de conocerse a sí mismos.

“Al principio —explica el profesor— los alumnos estaban disgustados y tensos porque debían abandonar su individualidad en beneficio del equipo. *No podían separarse*, aun cuando sintiesen deseos de hacerlo, pues al primer descuido el muro aparecía cubierto con soluciones personales o con indiscretos agregados. Tampoco se trataba de imponer la imagen del maestro (una cabeza que dirige y obreros que le sirven, caso de Siqueiros en México). La amalgama del grupo se logró al fin. *Grupo* es algo distinto a equipo, ya que supone una connotación ética. Lo curioso es que en el curso lectivo de este año los alumnos, después de haber terminado *en el taller* su trabajo individual, piden el trabajo en grupos”.

Este sistema de trabajo se aproxima bastante a la idea de una revolución sin rostro, indica que en arte no hay enseñanza, sino sugestión, inducción. Un taller vertical tiene asegurado el éxito, aunque no beneficie a sus colaboradores; pero también un taller sin guía tiene que fracasar, pues como dice Héctor Cartier, “se llegaría a un practicismo sin sentido, lo contrario a una formación de criterios”.

... ELIMINAR AL MAESTRO

Una reacción corriente contra el arte de galerías y salones, al que se toma en bloque como inauténtico, es la vuelta a la artesanía: se fabrican

lamentables réplicas (aunque haya excepciones) de los buenos artesanos antiguos para comercializarlas en boutiques y boliches. ¿Es preciso advertir que esta no es una salida, sino que más bien se asegura el proceso de una industria cultural? Los cinturones y bolsas de Roberto, los collares, anillos, amuletos y cruces de Marilyn, con los que se entiende enfrentar el arte firmado de los “maestros” sustituyen la vida rumbosa de algunos —muy pocos— artistas que *llegaron* por la venta azarosa que apenas alcanza para vivir. Reinciden, a niveles ínfimos, en lo que precisamente se trataría de evitar. Pero el acompañamiento de esa neoboemia con un estilo de vida más o menos “hippy” es una forma de promoción por vía *derivada* —aparte de eludir la responsabilidad social: el periodismo, la crítica, los *Mass media* se ocupan del joven que encarna un papel insólito, pero no del que trabaja y estudia seriamente, ya que éste no es noticia de consumo para una sociedad que teme a la introspección.

En el fondo, el mimetismo artesano, como *el taller total* tienden a eliminar al maestro, llegar a la anti-universidad, tal como pueden ser ejemplo muchas instituciones de EE. UU. aparecidas desde mediados del decenio precedente, a la búsqueda de “una nueva educación y una nueva versión de humanidad basada en *valores libertarios, comunitarios y democráticos*. Sólo de los jóvenes podrían emanar esperanzas tan amplias; pocas universidades hoy podrían colocar tan alta su meta” (A. Garrigó, *La rebelión universitaria*. Guadarrama, 1970; p. 70). El intento no está libre de dificultades: los estudiantes de arte de la Universidad de Córdoba tomaron la Casa e inauguraron un sistema nuevo donde, según la opinión corriente, “ellos son los propios profesores”. Pero aunque la iniciativa ha resultado promisoria no se dispone aún de experiencia en los nuevos métodos —lo que es algo más que una dificultad— ni mucho menos de la comprensión del ambiente, trabajado por intereses y tradiciones muy tenaces; y también por las propias debilidades humanas, en el mismo sentido, de quienes deben aplicarlos.

Estamos en una situación de pasaje, y “el concepto de líder está pasando a la historia”. Pero hasta este momento, de acuerdo con los ensayos realizados entre nosotros, no hay un verdadero cambio de mentalidad: no hemos abandonado aún la política expresiva. Si, como suele decirse, el arte es un trabajo *no productivo*, que por lo tanto podría evitar el doble escollo de la alienación y la plusvalía, queda pendiente, de todos modos, el problema de su canalización. ¿De qué podría vivir el artista, quien, en cualquier sociedad, aparece como un ser marginado?

¿UN SALTO EN EL VACÍO?

Sólo si abandona el orgullo tradicional, aquella ascesis de individuo fuera de serie, el espejismo de la obra que lo consagre de golpe, el premio, la beca, ese flirt con la suerte esquiva (todos proyectos que han perdido vigencia) y se dedica al cine, a los medios de comunicación masiva que parecen ser el arte de hoy, podría entrar en el juego fuerte de la participación en el presente inmediato y, por ser juventud, en el futuro.

Para ello puede ser necesario nada menos que un salto en el vacío: ya no somos “artistas” —es decir, lo seremos en otra dimensión humana e histórica—. Es difícil hablar de *presencia* en el arte sin hablar del arte mismo; sobre todo sin definir una perspectiva que permita abarcar la nueva realidad en su conjunto.

De todos modos, y teniendo en cuenta la tan traída y llevada opinión de McLuhan según la cual el masaje importa más que el mensaje —esta juventud actual bombardeada por los medios audiovisuales, se ha convertido en lo que ha dado en llamarse una “juventud fílmica”, en la que priman los papeles de la interpretación—. Los jóvenes procuran vivir como actores de un drama, a veces inocentemente revolucionarios; para lo cual se hallan dadas, y diríamos acentuadas, las condiciones que convierten a la vida en una representación. De ahí el auge del teatro experimental, como de los conjuntos musicales improvisados, los coros, contrafigura de la patota, que es el lado letal de una juventud sin rumbo. Una constante y ya insufrible confinación en la pasividad, en lo que ha desembocado nuestra cultura burguesa paternalista y previsora, genera la rebelión contra lo que, de un modo denigrativo, traduce el neologismo *Establissement*. Por eso hay tantos jóvenes enrolados en corrientes anárquicas —esa tendencia, desesperante para los mayores, a la vida irregular— y por eso también no es extraño que hoy gobiernen los que entienden la anarquía. Frente a los contínuos episodios de rebelión, la mentalidad ordenada se impacienta, denuncia la pérdida de un “tiempo precioso” (el tiempo fue *oro* para un adagio secular) sustraído al taller, a las clases . . . “perdido” ese tiempo en asambleas, en trasnochadas, en pegar carteles o sopletear slogans, donde cada cual ejerce su derecho a ser, su “ansia de presencia en el mundo”.

Las apetencias naturales de un joven son más apremiantes que las de un hombre ya formado: búsqueda de prestigio a través de valores como la técnica pura, la ideología programática, el simbolismo ingenioso . . . aunque una vez alcanzados deba desecharlos como lastre.

Sin embargo, la quiebra del paternalismo burgués puede ser mirada desde otro enfoque: en los Estados Unidos, la libertad de iniciativa otorgada a los hijos derivó en libertinaje: alcohol y drogas, enfermedades contraídas en la promiscuidad, delincuencia y criminalidad juveniles. Es muy notable que la palabra *vicio*, anatema de la novela realista y base de la educación liberal, haya sido erradicada del vocabulario corriente.

Una de las pérdidas que resultan quizá más amargas para el estudiante de artes plásticas, y también de literatura, es la certeza ya de no ser “maestro”, “artista” ni “poeta”, y, sobre todo, no saber cómo llegar a serlo. ¡Cuán lejanas resuenan las palabras de Thomas Wolff, en la reciente cita de William Etyron: “Eres poeta y el mundo es tuyo . . . Alzábamos los ojos a los cielos de Boston borrachos de luna, conscientes sólo de que éramos jóvenes, de que habíamos bebido, de que teníamos veinte años y de que jamás moriríamos”. Sólo en 1958 se abre paso la idea de que en la Escuela Superior de Bellas Artes no se forman artistas. Hasta entonces, muy pocos imaginan que la gloria no es más que un trágico malentendido, producto de una filosofía demasiado idealista que carece de toda vigencia. Pérdida que no ha sido sustituida aún por otra motivación plausible.

Con ello se junta el ya aludido problema de la *interpretación*, que también tiene otras caras. Desde Freud, Marx y Nietzsche, todo tiende a descubrir al *enmascarado*, todos somos pesquisas de una verdad oculta. Interpretar ha sido y sigue siendo, pese al libro de Susan Sontag (“Contra la interpretación”) la tarea, el pasatiempo, el argumento, la finalidad de nuestra vida; porque se supone que tras la interpretación ha de venir el acto de decisión existencial que oriente en el caos. Por eso, quizá, el auge también de una filosofía positiva semánticamente orientada.

ALGUNOS Matices y Salidas

Pero hablar de presencia de la juventud en el arte no significa tomarla en bloque. Razones de temperamento, cultura, ambiente van introduciendo una fina matización, aun dentro de los caracteres típicos de la época. Por de pronto, existen vocaciones afirmativas, tanto como reaccionarias. Agréguese el hecho de que vivimos, para el arte singularmente, en un período de crisis profunda. La inseguridad subsecuente lleva a muchos artistas a reprimir su propia personalidad; y muchos jóvenes, que se encuentran en las dificultades propias de todo comienzo, “sienten que es más fácil y cómodo volverse hacia un verbo que les permite reposo absoluto de las facultades creativas y facilidades en la técnica” (Prampolini).

La juventud en el arte

El malestar se origina, no es ocioso repetirlo, en el estado actual de las artes. La crisis del mundo de valores afecta al más frágil de ellos, lo convierte en juguete de los cambios. Ya el futurismo ruso insistió en “una típica contradicción por la que el artista “proletario” —lleno de ideas revolucionarias— está activamente comprometido para crear un arte abstracto de tipo permanente, independiente de la imitación, pero también protegido de la confusión del cambio social y del relativismo cultural que el cambio implica” (Higgins). Esto funciona aún en muchas mentes juveniles que buscan ansiosamente un punto firme de partida que la escuela, evidentemente, no puede darles. El artista, dicho mejor, la imagen del artista “arrojado al mundo” no ha muerto con la moda existencialista: una profunda nostalgia de ser lo acosa.

El problema de crear un arte viviente en esta era de tremendo desarrollo tecnológico se interpone con sus medios entre la idea y su realización. La era artesanal estaba perfectamente asimilada por el artista de antaño en un tipo de obra basada, por supuesto, en la artesanía; y el que estudiaba, sabía a qué atenerse. Pero, evidentemente, los medios que hoy ofrece la técnica han desbordado al artista de mentalidad tradicional. Frente a ello, una cosa es segura: los nuevos medios no pueden ser aptos para producir obras de tipo artesanal, donde hasta la lucha contra el material no era uno de los menores estímulos. En efecto, después de haber estudiado las 1.483 estructuras básicas del método compositivo de Mozart, hoy es posible crear nuevas (digamos sonatas) por medio de computadoras. ¿Qué sentido puede tener esto? La salida debiera buscarse, más bien, en el arte aleatorio —para el que la computadora se presta admirablemente; lo cual permitiría en este caso evadir la manía racionante que, por su empleo abusivo, ha esterilizado a tantos creadores de Occidente.

Ello abriría, además, el amplio e interesante proyecto de un arte *experimental* (personal o de grupos) que subyuga a los jóvenes. Lo cual nos reconduce de golpe al salto en el vacío.

“Este proceso creador —ha escrito Bert Schierbeek, en *Los Experimentales*— es un peculiar proceso de toma de conciencia. Es decir de tanteo, de busca, de hallazgo. Es un hacerse consciente de sí mismo tanteando y trabajando, mediante las posibilidades del material con que se expresa. Pero ¡nada de un saber cierto! Sino de experimentar, de bailar sobre la cuerda floja en medio de un precipicio. No basta con saber si algo puede hacerse así o asá: el artista no puede saber lo que ha *hecho* antes de hacerlo. Y la misteriosa armonización y confabulación de fuerzas que intervienen en este proceso, pone en actividad a la vez consciente e inconsciente al artista”.

La experimentación continua y a fondo es siempre riesgosa: puede echar a perder cualquier cosecha. Por eso no la practican quienes desean cuidar su pequeño logro, la comfortable heredad . . . Son las palabras, en verdad sarcásticas, que corrían durante los años Sesenta, aquí en La Plata. Es lógico que los experimentales sean jóvenes, aunque sea porque nada arriesgan con ello, a veces con una vital inconsciencia, que se inicia con la edad de la expresión gráfica, anterior al lenguaje discursivo.

LA EDAD CREATIVA

Massaccio murió a los 27 años; Giorgione y Boccioni a los 34; Rafael a los 39; Juan Gris a los 40. Como ejemplo de vocación tardía suele darse a Corot, que comenzó a pintar a los 27. El artista se revela desde joven, casi podría decirse que la creatividad infantil se prolonga dichosamente en él, sin interrupciones. Tal ha sido el caso de nuestro artista más completo, Emilio Pettoruti, quien pintó desde niño para deleite y orgullo de su abuelo y logró sus primeras obras maestras entre los 20 y 30 años: *Movimiento* (1914, a los 22); *Mi ventana en Florencia* (1917, a los 25); el *Arlequín* de la colección Candiotti (1927, a los 34). También resulta sorprendente la madurez temprana de Carlos Morel y de Prilidiano Pueyrredón: *Payada en una pulpería* (1840) y *Manuelita* (1850/51) ambas pintadas cuando sus autores contaban 27 años; mientras que Sarmiento escribía el *Facundo* (1845) a los 34 años y Echeverría, *La cautiva* (1837) a los 32. La obra maestra de Cervantes, el *Quijote*, la escribe a los 58 años.

¿Qué significa esta presencia inmediata del artista instalada en la materia que descansa en sí misma, la aclimata a la forma para volverla trascendente; que nos pone de inmediato “en otra parte diferente de aquella en que solíamos estar de ordinario”; que “pone en obra la verdad de lo existente”?

Significa, en primer término, una efusión, una exaltación: en 1912 los estudiantes ingleses, fascinados por la obra *Creced y multiplicaos*, del escultor argentino Pedro Zonza Briano (1866-1941), quisieron romper los mármoles de Fidias. Algo de la iconoclasia futurista ardía en ellos. Tal impetuosidad, otrora concebida como desinterés, como impulso generoso, ha recibido en todo tiempo interpretaciones no unánimes. En la época románica se llegó a tildar de groseros a los artistas que esculpían demonios en los capiteles de las columnas . . . “La juventud me interesa —decía Pettoruti— cuando es inteligente”; y agregaba: “los artistas más jóvenes tienen una serie de premisas que los conducen inevitablemente a la con-

La juventud en el arte

fusión de los valores estéticos y morales. Quieren renovarlo todo y carecen de conocimientos históricos; no poseen oficio, que es la base de la obra de arte. Parecen olvidar que Leonardo y Miguel Angel comenzaron su carrera aprendiendo a limpiar los pinceles”.

No es preciso compartir “ad literam” este juicio lapidario para comprender que algo no anda entre la juventud y el arte (aunque el artista adulto tampoco se halla libre de problemas). El verbalismo de las últimas generaciones ha trastocado los valores: el arte hoy es alegato. Con ello se juntan palabras como *desacralización*, *demistificación*, oportunas frente a la crisis de las academias, donde una gran parte del alumnado realiza una política expresiva como desagüe lateral de actitudes no asumidas en el aspecto creativo; cuando los graduados no exponen, atemorizados frente a los planteos de vanguardia y los discípulos se limitan a la adquisición de técnicas (= maneras) lo que los convierte en cómplices de la situación creada, sin excluir el intento de legitimación con el *triunfo* en otras latitudes... Esto podría involucrar también a los artistas jóvenes que durante diez años fueron promovidos por la Fundación Di Tella (Buenos Aires), con su rebeldía sólo aparente, ya que aceptaron la publicidad interesada, la digitación de los méritos y, sobre todo, la dependencia cultural. Pero la efigie tiene también su reverso. Lo que piensan los jóvenes es a menudo desconcertante para el hombre que, sin dejar de ser culto, se atiene a sistemas de valores perimidos. Así, no debiera extrañar demasiado que las respuestas a “¿Qué objetivo se plantea en los trabajos de grupo?” sonasen a burla para algunos empleados de la propia Escuela Superior de Bellas Artes (La Plata).

Existe, decíamos, *confusión*, propia de las épocas de crisis. En el estado actual de las cosas el dogmatismo, el cogobierno, el *exodus* (“cierto exilio de la situación dada a priori en la sociedad existente”) adolecen de una falla común: la verdad excluyente. Frente a ellos, un ejemplo juvenil que retorna, el del movimiento “Martín Fierro” (Buenos Aires, 1924/27), no parece excusable como actitud en la encrucijada: el pensamiento martinfierrista no estuvo maleado por la ideología ni el dirigismo; conservó una saludable actitud *crítica* que siempre limita el exceso y vuelve flexibles las fronteras del arte.

Finalmente, el movimiento de la historia nos coloca en un nuevo punto de partida: juventud es, después de todo, *vitalidad*. El fin de la juventud artística suele detectarse fácilmente cuando se abandona la imagen vital por la imagen estética. La hipótesis es de Herbert Read. El artista renuncia a la energía inicial, depura, v. gr. la vitalidad del arte animalista buscando la simetría, el equilibrio, la belleza —todo lo cual se viene reiterando desde

el neolítico. En el arte contemporáneo, algunos futuristas repiten el proceso: ellos, que habían luchado contra el arte viejo de todos los humanismos, recaen en la tentativa de un arte ordenado que llega hasta lo pompier . . . También Giorgio de Chirico, con sus *renuncias* a etapas anteriores, revela no sólo una crisis de inspiración, sino el paso del artista creador a un arte convencional: en la aceleración histórica del siglo XX, una vida, un breve lapso bastan para cumplir el proceso. Y todo el arte joven de esta hora, basado en la fuerza, la agresividad, la síntesis, el movimiento, insinúa que “el artista recobra la confianza en sí mismo . . . en un reto al nihilismo, a la desesperación producida por los refinamientos del idealismo o del intelectualismo”.

BIBLIOGRAFÍA

1. RICOEUR, PAUL: *Freud: una interpretación de la cultura*. Siglo XXI, México, 1970.
2. LIPSET, SEYMOUR MARTIN: *Los estudiantes activistas: una semblanza*. (En “Facetas”, vol. 2, 1969, N° 2.)
3. TOGNERI, JORGE: *Arte y alienación*. Escuela Superior de Bellas Artes, 1971.
4. GARRIGÓ, A.: *La rebelión universitaria*. Guadarrama, Madrid, 1970.
5. PETTORUTI, EMILIO: *Un pintor ante el espejo*. Hachette, Buenos Aires, 1968.
6. SCHIERBEEK, BERT: *Los experimentales*. J. M. Meulenhoff, Amsterdam, s/f.
7. CIRIGLIANO, GUSTAVO F. J. y ZAVALA AMEGHINO, ANA: *El poder joven*. Librería de las Naciones, Buenos Aires, 1970.
8. READ, HERBERT: *Imagen e idea*. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1957.