

PASAJE AL ACTO

Xavier Franquesa Llopart
xfranquesa@teleline.es

RESUMEN

El artista se debe a la producción, pero ¿cómo interaccionan producción e investigación artística en el contexto actual? Tras analizar el discurso artístico, la conclusión es que tal vez no deberíamos arrastrar la investigación artística hacia lo que habitualmente llamamos investigación, ya que su forma de proceder raramente conduce a resultados objetivos y la búsqueda experimental se inicia sin planteamientos claros, de modo que el arte acontece, sin que el que lo hace quiera saber de él mientras lo practica. Con todo, sólo la indagación en lo que le rodea puede hacerle evolucionar.

PALABRAS CLAVE: discurso artístico, investigación, oficio, arte, interpretación, análisis, experimentación, forma, materiales, medios y procedimientos.

ABSTRACT

The artist has a duty to produce something, but how do artistic research and the production of something interact in today's context? After analysing artistic discussion, the conclusion is that perhaps we should not drag artistic research towards what we normally call research, since the methods used rarely lead to objective results and experimental searches do not start out with a clearly-formed approach, such that art happens, without the person producing it wishing to know of it at the time. Only by investigating all that surrounds it, can it evolve.

KEY WORDS: Artistic discussion, research, trade, art, interpretation, analysis, experimentation, form, materials, means and procedures.

El discurso artístico no es puro, desconoce propiamente lo que llamamos especificidad, es decir, la adecuación de ciertas palabras a su objeto para que así, paso a paso, determinen lo que entendemos por arte. Lo que llamamos arte, y me refiero, claro está, al rabioso presente, no parece interesado en delimitar un campo de acción que pueda considerarse propio, algo así como un saber que le pertenezca, sino más bien en extender sus sinuosos tentáculos hacia todos los rincones de la actividad humana, por alejados que en principio puedan parecer de cualquier supuesto artístico o estético, y problemática su aproximación a la belleza. Para el arte



es suficiente la descripción, unas pocas palabras comunes tomadas en préstamo. A mi entender la descripción es condición indispensable para que la belleza se instale en la comparación y permita así que arraigue la metáfora. En el pasado, el bien decir, o el describir con elegancia y mesura, convirtieron a la metáfora en un clásico artilugio que sustentaba la expresión; se enfatizaba, por ejemplo, el apego a un paisaje, o su terrible poder al espiritualizar el mutuo afecto que naturaleza y hombre se profesan, y el correcto ejercicio del oficio eran para el poeta y el pintor garantía suficiente de acierto y discreción. El paisaje interior, intuido con acierto desde los albores de la edad moderna, y escenificado con gusto e intensidad, parece ya el único posible desde el relato romántico de Stendhal, desde Delacroix y Baudelaire, el ejemplo escindido de un gusto pintoresco que toma el alma y sus sentimientos como modelo para nuestros ojos modernos. Ustedes ya saben lo ocurrido desde entonces. Hoy, la voluntad de rechazar la representación de todo cuanto nos disgusta incluye el recurso a lo feo, acepta todo lo que es desagradable y excitante como condición de verdad, o como trámite para salvaguardar la articulación de un discurso subjetivo que vuelve la espalda a la intersubjetividad. Y ¿no es eso justamente aquello que lo expresivo ha llegado a ser, un pacto con el diablo con tal de acariciar la felicidad efímera como contraste? El ego del artista es, en lo más reciente, viva encarnación del mito fáustico, sin que sea justo olvidar que la condena y el infierno pesan sobre todos los que aplaudimos, pues somos todos los llamados a sustentar ese castillo de naipes que llamamos cultura.

No es puro el discurso del artista, no puede serlo, le sobra autenticidad, anda sobrado de motivos para no ser parco, ecuánime, y atenerse a lo formal, al estrictamente ¿cómo hacerlo?, que nos tranquilizaría a todos. ¿Qué hacer? parece en cambio una pregunta más inteligente a la hora de referirse a la investigación artística. Por eso creo plenamente justificado hacer uso de un concepto psicoanalítico que estimo procedente, vamos, que ni pintado se adecuaría mejor a nuestras vicisitudes.

El concepto de «pasaje al acto», concepto ampliamente elaborado por Jacques Lacan en el «seminario de la angustia», pero vivo ya, con anterioridad, en el seno de la teoría psicoanalítica como «acting out», en su versión inglesa, sugiere la intervención *in extremis* del paciente, quien, ante una manifiesta insuficiencia de la interpretación, rechaza la palabra y se dispone a pasar a la acción; es el caso de aquel paciente de Kries, quien comenta haber comido sesos crudos antes de acudir a la consulta. En última instancia el «acting out» es una pregunta por el sentido, una demanda que tiende a restaurar la transferencia toda vez que el paciente la siente dañada, interrumpida quizá ante la urgencia del síntoma. Alguien sabe acerca del síntoma, de eso al paciente no le cabe duda, y, como cualquier paciente que acude a la consulta del médico, cree que ese alguien es el analista; un ser que desde el exterior, y eso es de mi cosecha, puede suprimir el castigo que es el síntoma en la medida en que lo entiende, lo administra y dispone de él. Ustedes ya lo saben, ese ser no existe ni dentro ni fuera del psicoanálisis, aunque quien más quien menos nos resistimos a aceptarlo y, de manera casi religiosa (a veces abiertamente religiosa), rechazamos la angustia que siempre acarrea sentirse huérfano.

Desde luego es un exceso pensar que el psicoanálisis pueda ilustrar el que-hacer artístico. Aun admitiendo que el artista tardomoderno, o moderno a secas, es

parcialmente inconsciente y anda a ciegas cuando articula el sentido de la obra, el énfasis no recae aquí en el significado, ni el arte es síntoma que pueda comprenderse desde una larga cadena de significantes. El arte es sublimación no síntoma, no está determinado desde el inconsciente y sólo de manera tangencial habla de lo que allí se niega, del regreso de lo reprimido. Eso sí, si ustedes son generosos conmigo y dejan que siga hablando del síntoma arte, la exageración nos presta su ayuda, y no es poca si se la ve desde otros puntos de vista. La inmensa mayoría de las veces la obra de arte reciente es fea, como el síntoma, si se me permite hablar del síntoma en sentido estético, y si no es fea incluye la fealdad como un supuesto que no le es desconocido; perjudicial pues desde una moralidad pública que termina por hacer la vista gorda hasta divertirse y olvidar el sufrimiento que esconde. La obra de arte es además aparentemente inútil, parece innecesaria si se observa desde una rutina enunciativa convencional; también en eso se asemeja al síntoma, pues su utilidad no asoma fácilmente a la superficie y habla una lengua extraña, se expresa de un modo indirecto donde forma y contenido son inseparables.

CARACTERIZACIÓN DE LA OBRA MODERNA

Pero es mi deseo extraer de la metáfora un mejor partido. Pasaje al acto, y no paso a la acción, por ejemplo, sugiere la necesidad evidente de interpretar. Pensamos en la acción como antinomia de pasividad, incluso de la reflexión; el acto es otra cosa. En él lo que se valora es lo irremediable del acontecimiento que aparece a nuestros ojos con la lógica oculta de algo que es más que natural, que es significativamente la naturaleza manifestando su dominio. Quizá por esto no es feo, tampoco inútil, ya que, en esta forma de expresión, la intención ha de encontrar materialmente su sustento en algo complejo y adecuado, urgente, que mediatiza cualquier posible significación. En tal acto no somos libres, o no como sería de desear. Se trata de un gesto que sólo es expresivo por contraste, de modo que, y no es de extrañar, suele dejar un estrecho margen de elección al proponer la conveniencia de su forma; sobre todo si no es claro su sentido y, como el paciente, esperamos que alguien interprete nuestras necesidades, nuestras urgencias, de manera equívoca. A diferencia del paciente el artista sabe, es su obligación, que los actos son contradictorios, que no convergen hacia un horizonte que facilite su interpretación. Si me permiten insistiré en el hecho de que no comunican, salvo si se entiende por comunicación la expresiva certeza de que la comunicación es siempre problemática. También el artista es problemático, como paciente resulta incómodo, su papel es no halagar a nadie y menos a quien ha de contemplar y analizar su obra, pues, a fin de cuentas, qué aporta el análisis sino la posibilidad de acceder a un origen del que huye como de la peste.

No hace mucho, aquí mismo, en La Laguna, les hablaba de cómo el dibujo rehuye el análisis (y no me refiero al psicoanálisis), decía que el dibujo se acoge al carácter descriptivo que toda práctica acarrea, aun sin querer. Pongo un ejemplo: sólo en la mimesis cobra sentido el trabajo del carpintero, quien hace sillas y mesas que de algún modo se parecen a otras sillas, a otras mesas. Me propongo ahora, con





motivo de reclamar su atención sobre cuál pueda ser el concepto de investigación útil en las bellas artes, hacer extensiva esa estrategia al conjunto de la práctica artística. Al arte no le interesa el análisis; el artista es el portavoz de un síntoma socializado (y sólo es relevante si lo es, cuando es social y habla de lo colectivo, cuando determina históricamente su forma, su aspecto), un síntoma socializado que deja en suspenso el concepto clásico de mimesis: la carpintería por ejemplo, y se abre a lo experimental, es decir, tensa la distancia entre oficio y tradición, o si lo prefieren problematiza la mimesis procurando que una silla no se parezca a una silla, pues al fin y al cabo no ha de servir para sentarse. Sus productos no son útiles, ya se lo advertí, o no son útiles así, sin más, como resultado de una evidencia. Sucede, pues, que la práctica se abre a lo experimental sin tener garantía alguna de cuál puede ser el éxito del experimento. Ésta es una significativa novedad, aunque quizá no tan novedosa como para que sea imposible rastrear su evolución, para que ese síntoma no tenga una historia aparte que se debate siempre contra el éxito de la ideología; lucha, además, sin la cual fracasaría en su intento de expresar algo singular, algo que a pesar de todo le pertenece y que los demás reconocen en el acierto de una presencia objetiva, es decir, en el objeto artístico que reclama nuestra atención, en la novedad inesperada.

Bien, les ruego que sigan atentos. Es éste un aspecto sobre el que acabo de pasar de puntillas. El experimento consiste en provocar ciertos fenómenos para estudiarlos o estudiar sus efectos. Al respecto puede ser ilustrativo recordar el método experimental basado en el doble trayecto inducción-deducción, sólo que el arte no procede de forma estrictamente metódica, no lo puede hacer porque el objeto de su atención se desvanece constantemente, es efímero salvo a su conclusión. Pero entonces ya es un objeto inmune al experimento y adquiere un valor documental. En el curso de la deriva formal, no es posible volver atrás sin que el material, todo el material (el viejo y el que espera completar la obra) cobre un nuevo aspecto; es así porque el objeto artístico no es exclusivamente un discurso (aunque también lo incluya como material, es decir, como un dato del que ya no puede separarse). Lo que se niega como posibilidad acentúa lo positivo en la forma que aparece como alternativa, pero nada confirma esta positividad sino la expectativa de nuevas negaciones. La obra es pues única en la medida que no es genérica, y si su presencia es real lo es bajo la condición de no proseguir con el experimento. Si se mira con atención, lo experimental es el sino del arte, pero sólo como abuso de la experiencia, como amenaza hacia el objeto que se resiste a ser el simple depositario de una idea, o de una idea que pueda componerse. En la obra de arte contemporánea la articulación es siempre problemática, no es nunca el resultado de una simple acumulación de trabajo, de modo que el proyecto coincide con el proceso y este proceso requiere un posible paso atrás, el ensayo imprevisible.

EL DISCURSO CRÍTICO COMO PARTE DEL PROCESO

No es sin angustia que el artista se entrega a la crítica, sobre todo a la de su propio trabajo, sabe que es imprescindible, constituye esa parte discursiva que hil-

vana los retazos y articula la tarea de arriba abajo; es en la crítica donde se aceptan o rechazan las transformaciones y donde el rostro renovado de lo viejo toma otro cariz, olvidando lo que poco antes parecía previsible. Y es esta crítica la que materialmente sostiene la experiencia artística, la impulsa hacia delante por medio de juicios que niegan o afirman la disposición provisional de los fragmentos sin alcanzar nunca un enunciado confortable. Este enunciado sólo es posible en una estrategia formalista, desde un discurso autónomo, consolador para con la forma, que al fin sería libre de moverse a sus anchas para pensar en el objeto íntegro (de una pieza) y descuidar su quiebra, es decir, la presencia de las partes. Pero no es eso todo, porque no es cierto que el artista se entregue alegremente al fragmento, es la sombra de la totalidad la que nos amenaza desde la modesta opacidad de las partículas. Se produce un doble movimiento. En primer lugar, desde el encuadre (y entiéndase el término con amplitud, pues no me refiero sólo a la pintura) el artista bien quisiera proceder sistemáticamente con la creación de sentido, por exceso o por defecto, proceder con todo aquello que es expresivo a causa de la desmesura, por eso de manera sospechosa se torna caricatura de lo real, o de las convenciones que aprisionan lo real. En segundo lugar, la subjetividad no resiste un despliegue tan ambicioso, un despliegue que termina por arrebatarle la elasticidad necesaria; se desgarrá así el tejido que pretendía cubrir las apariencias, mostrar lo mismo de otro modo, como si los ángulos y aristas de las cosas no aceptaran pasar inadvertidas. Si no es ingenuo (y la ingenuidad es en este caso imperdonable), al proceder, el artista tratará de invertir la misma lógica con tal de remediar el desastre previsible, exigirá que el fragmento, inopinadamente presente, crezca hasta ser él quien consiga apropiarse de todo aquello que promete. Que la alternancia de ambos ritmos le arrastre al fracaso no parece importarle, la fragmentación no es más que un síntoma que aparece entre sus manos, un síntoma no deseado y que, más allá del artista, habla de lo social, del arte como hecho social, algo que le atrae pero que a un tiempo rechaza, y que repercute en la clásica labilidad artística, en el rechazo de cualquier punto de observación confortable.

MATERIALIDAD DE LOS DISCURSOS

Más allá de ciertas matizaciones imprescindibles, que obligarían a hablar de lo específico en el interior de las prácticas artísticas, para no olvidar que el artista se debe a la acción, a la producción más propiamente, y que ésta no se encuentra directamente inmersa en lo social sino mediada en la materialidad que sustenta dichas prácticas, es decir, autónoma en sus concretos resultados y no en lo abstracto de la actividad artística genérica; como decía, más allá de esas matizaciones parece oportuno referirse al pronóstico que desde discursos ajenos a la práctica artística amenaza con predeterminar un supuesto punto de partida que pueda condicionarlos y que de hecho nos condiciona. De todos ellos, el discurso estético parece el más fino, el más sutil a la hora de referirse tanto a la autonomía del arte y a su crisis, como a su carácter negativo e inorgánico, o a la lógica de su construcción, de la articulación. Pero ¿cómo eludir tan lúgubre pronóstico?

¿Cómo escapar a la determinación en un trabajo que, se me antoja, ha de correr libre y a sus anchas?, ¿no suena, el discurso estético, como publicidad indeseada de una distancia que tampoco deseamos? Es posible que sea éste un prejuicio artístico y que, después de todo, la estética no haga sino cumplir con su obligación al interesarse en cierto tipo de juicios (acto mental por medio del cual pensamos un enunciado), enunciados a los que, al rechazar lo analítico, también nosotros nos enfrentamos, dando así pie a una posterior y posible interpretación. La estética juzga al arte como naturaleza y, a través del arte, se pregunta si la naturaleza se adecua a un fin; pregunta, por otra parte, a la que difícilmente se podría responder desde nuestro oficio.

Frente a la exquisita perspicacia de algunas estéticas (desde luego no me refiero a la herencia del idealismo que todavía sirve de acicate a la inmensa mayoría de la historiografía al uso y a las gacetillas críticas), el discurso histórico sigue contemplando la autonomía artística como positividad, minimizando el componente negativo del arte actual (de rechazo incluso de la misma práctica artística) para dedicarse a la bendita tarea de suturar los cortes e interrupciones que históricamente se producen, a plantear una filigénesis de ciertos datos, hechos y acontecimientos, subrayando inocentes rupturas que, no obstante, resisten a la muerte del arte y encuentran un fácil acomodo (a la moda) en el interior de un mercado ávido de novedades. El producto artístico, más allá de la inocente intención que asoma a veces como crítica (inocente por cuanto a menudo su contenido oportunista se piensa de espaldas a la forma, sin percibir ahí una dialéctica sutil que inesperadamente hace brotar el mensaje desde la articulación, desde lo más material), se adecua así a los nuevos tiempos donde cualquier objeto es no sólo mercancía sino hábil y codiciosa condición para un mercado que a su vez se sabe simbólicamente autónomo.

No quisiera entretenerme mucho en este punto, pues creo andar todavía en el diagnóstico y lo que se me pide, entiendo, es una propuesta que trate de encontrar un remedio. Añadiré sin embargo que el papel de las instituciones, de la institución arte (también de las facultades de bellas artes), la persistencia de un modelo idealista que no detecta en la oscilación entre cosas y signos más que un divertimento pintoresco, fácil de reducir a la intención, al contenido aparente, allana el camino para neutralizar los verdaderos contenidos presumiblemente ocultos en el objeto tras un goce estético que no distingue entre tensión y armonía, entre articulación y composición. La tensión entre construcción y expresión, que representa a las obras recientes en sí mismas como fragmento, como articulación metonímica aludiendo a un todo que no sólo es artístico, se ve así arropada por discursos condescendientes que procuran contemporizar los fragmentos y depositarlos en los museos. Allí, en los museos, reside ahora ese concepto clásico que llamamos euritmia, es decir: la adecuación entre las partes y el todo en el interior de la obra, desterrada desde hace tiempo de nuestros trabajos, o al menos de los más perspicaces, pero vigente en los catálogos. En la tradición, la obra de arte se nos presentaba como un acontecimiento orgánico gracias a la euritmia, y el material, homogéneo, era por sí mismo artístico. Hoy el arte se nutre de todo tipo de materiales sin que importe su procedencia, su condición no artística; de tal manera que el mestizaje del material no es ahora un problema porque el arte no brota como antaño, como respuesta conveniente a una



demanda adecuada, hoy son las instituciones las que intentan salvaguardar la coherencia de la producción, en su devenir histórico, aun cuando no la tiene ni puede tenerla. Evitan así presentar esta producción como lo que es: una pregunta oportunista acerca de su existencia; acerca de la posibilidad de referirse a la totalidad sin caer en la ideología o, si lo prefieren, indagando sobre el objeto en su individualidad, investigando la yuxtaposición heterogénea de sus componentes, lo que, de manera ostensible, supone una crítica a la identidad entre texto y realidad, entre conceptos y materiales, entre articulación y sentido.

Imposible disponer de la coherencia necesaria para proceder a una colección, para dar a entender su ejemplaridad. Sin insistir en la disfunción de sus propuestas, ¿qué hace un Kandinsky al lado de un Hopper; un Duchamp junto a un Balthus o un Freud frente a un Beuys? Son el fruto aislado de una coyuntura problemática y desesperanzada, un modo de dar por concluido el tiempo de la descripción ingenua y a su vez el de la metáfora. Pero quisiera ir más allá en un asunto que a todos los reunidos nos compromete. ¿Es hoy posible una propedéutica a la práctica artística?, ¿hay algún modo de dar con lo fundamental, lo «básico», cuando un estudiante solicita iniciarse en la práctica del arte? Mucho me temo que nuestras modernas facultades responden eludiendo el compromiso y señalan a la tradición, o a lo que queda de ella; y no me parecería mal si el abusivo dominio que la tradición ejerce sobre los distintos materiales se diera por concluido en el mismo curso de la instrucción (donde sin duda el fenómeno puede apreciarse en sus justos términos con profusión de detalles); es decir, como ejercicios que sólo crean el vacío a su alrededor y neutralizan la expresión de lo que a todos (y más a nuestro joven alumno) nos parece significativo e importante. No es desde el dominio de la técnica (y recalco el término dominio) como mejor puede abordarse la necesaria comprensión de la crisis de los valores tradicionales, de los géneros, de las materias y asignaturas que siguen ostentando un pomposo rótulo junto a la puerta de aulas y talleres, o en nuestros planes de estudios. Es necesario apreciar la inflexión, comprenderla, notar el vacío que abre a nuestros pies un dominio ejercido sin motivo, abusivamente, por cuanto los modelos sólo son útiles (y esto es válido con cualquier modelo que se proponga) para tratar de descubrir su insuficiencia. Insuficiencia que, desgraciadamente, no es hoy achacable a la técnica toda vez que lo expresivo opera contra la técnica. Es éste un matiz importante, y más aún cuando parece no haber pasado inadvertido a nuestros compañeros más inquietos. En efecto, son numerosos los comportamientos artísticos (e introduzco subrepticamente la peculiar noción de acontecimiento del arte más reciente) que han pasado directamente a nuestras aulas como modelo de un hacer que podría tratarse como asunto, casi como asignatura. Se trata de la otra cara de la moneda, de la misma moneda, pues, inmersos en la producción de lo moderno (o posmoderno), la tradición, y me refiero también a la tradición de lo moderno, no es más que la cáscara ya hueca que impide que busquemos el fruto en otra parte; no ofrece seguridad alguna, pero añade una complejidad suplementaria a la noción de mimesis (a todas luces todavía indispensable) orientada así hacia lo más externo, lo más superficial del estilo. Si la técnica media entre el material y la forma, y la forma no puede ser ya convencional, habrá que entenderla como su contrario, aunque no de un modo ingenuo; habría que tomarla en cuenta





como tiempo ganado en el curso de esa obstrucción, con el fin de que nos sorprenda la novedad y encuentre el acomodo entrecortado de lo que siendo necesario no es conveniente. No obstante, y no hay que pasarlo por alto, se diluye así el oficio, que sobrevive ahora en una memoria contra aquello que ya se sabe, contra un experimento que no es tal. No estoy proponiendo la disolución de nuestras facultades de bellas artes, pero sí quiero enfrentarles a un hecho que me parece cierto, y es que el arte nuevo no casa demasiado bien con la institución, también con la institución arte en general, de modo que un cierto desorden en su seno no es a mi modo de entender sino un mal menor.

Pero quizá el modo más burdo de detener esta sangría del sentido, de encontrar una salida a la incómoda senda por la que el artista actual anda a trompicones, consista en fiarlo todo a la tecnología. El salto cualitativo que en el arte supone la irrupción de la tecnología ilustra sin lugar a dudas sobre cuál es la parte de las técnicas artísticas (y no sólo de las técnicas) que se nos enajena, de manera que a menudo la técnica (necesaria a pesar de todo para dotar de cierto crédito a la forma y por tanto a la representación) subsiste como la instrumentación de un maravilloso milagro destinado a desacreditar un juego formal, vacío sin su concurso o, en cualquier caso, previsto por el artefacto. Es evidente que el desarrollo tecnológico no ha hecho más que confirmar algunas de las hipótesis que tanto el arte como determinada estética manejan desde hace algún tiempo al referirse a las modernas técnicas artísticas, y más concretamente cuando hacen referencia a la inorganicidad y a la articulación de producciones relativamente recientes. Desde la fotografía a la informática, la estrategia expresiva consiste en forzar el medio para que acepte algo de lo subjetivo, algo que sea ejemplar en su singularidad, sin que se quede simplemente en la intención, es decir, para que sea algo más que un mensaje. Sin embargo, su eficacia incuestionable, prevista con anterioridad desde dispositivos y programas, exige meditadas precauciones para evitar convertir el producto en un mensaje redundante de la tecnología y, por extensión, del discurso seudocientífico. Un discurso que siempre está dispuesto a posponer la prometida articulación y a dejar el conflicto artístico para más adelante. De ningún modo propongo que el arte se mantenga alejado de la tecnología, pero la posibilidad de contar con ella es inversamente proporcional a la resistencia que ofrecen sus dispositivos a ser manipulados. Por supuesto no me refiero a la difusión sino a la articulación de un sentido que puede y debe abordar la incógnita de qué es hoy lo artístico, sin entregarse al sugestivo artilugio que cumple fielmente nuestras órdenes y vierte a raudales la positividad más optimista.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Llegados a este punto, espero haber conseguido explicarles con cierta claridad lo que quería decirles. Yo no arrastraría la investigación artística hacia lo que habitualmente llamamos investigación (investigar: hacer gestiones o diligencias para llegar a saber cierta cosa), no es eso, al menos no sin ciertas precauciones. Investigación es aquí algo más blando toda vez que el arte desconoce propiamente la forma

de la cosa; desconocimiento que supone algo así como un saber sin objeto. Mucho me temo que esta ignorancia (aunque sabia a su modo) no es una bagatela tratándose, como es el caso, de una actividad eminentemente formal. Y no es que me guste la labilidad resultante, pero es inevitablemente; una falta de consistencia que debate discursivamente su objeto debe, ateniéndose a una coyuntura siempre cambiante, acomodarse a contrapelo entre los discursos para hilvanar el suyo propio (el del arte). Si el arte permanece indeciso al asumir ciertos valores que la tradición le supone, si duda ante cualquier certeza o positividad y en el mejor de los casos amenaza siempre con la negatividad de una escritura que problematiza tanto la materialidad como un supuesto lenguaje entre sus signos, es porque exige una urgente interpretación de unos síntomas que sin pudor está dispuesto a manifestar; pasaje al acto lo llamé al comienzo. Es la acción, la experimentación, el acto mismo de creación lo que va por delante, sin que consienta vagas generalidades dispuestas a arroparlo. La investigación artística ha de ceñirse por tanto al término consensuado de poética para no renunciar al arte y ser un puro remedo de la tradición (también de la moderna tradición). La investigación es, en nuestro campo, personal e intransferible, y haremos bien en sospechar de un término que abarca por completo el conjunto de nuestra actividad, de nuestro saber.

Si, con todo, he de atenerme a problemas de forma para convencerles, les diré que a pesar de cómo se entiende a menudo la investigación en las bellas artes (interpretación que identifica el contenido con la intención previa, o lo da por supuesto como resultado de un juego sobrentendido), a mí, la actividad artística me parece algo más profundo, más elemental que la razón (a la que no obstante apela sin cesar), algo que se debate entre el juego y esa facultad intuitiva que se atiene a los sentimientos, allí donde encuentran acomodo las emociones; actividad que oscila entre ambos polos y que no debería inclinarse en exceso hacia los extremos. Ya no tenemos sobre nuestra espalda el peso de las grandes formas: la novela, el retrato, el cuadro de género, el concierto, la sonata, aunque podrían seguir siendo el lugar idóneo para que aparezca lo inesperado o para que el buen hacer brille por su ausencia. El oficio trabaja ahora en otra dirección, aquella que toma en cuenta el sufrimiento sobre el que se sustenta la cultura. Por una parte la construcción, es decir, la articulación del síntoma que sólo precisa del virtuosismo para ser creíble, y por otra parte el juego formal (como experimento desconfiado), junto a la expresión intelectualmente honesta de lo más íntimo, son la razón de una estrategia pensada para el pasaje al acto. Pero, como en cualquier auténtico síntoma, la demanda de interpretación no puede consistir ni en un juego baldío (ser un simulacro) ni en la confesión lúcida de aquellas causas que lo provocan. De manera vital (es decir, social) tiene que salir a cuenta ese no querer saber del arte mientras se practica, y ésta, creo entender, es la línea correcta de la investigación en las bellas artes.

