GT 37: Estética y filosofía del arte

El azar como principio heurístico en el arte vanguardista

Rodrigo Eugui Ferrari

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar

the_cheshire_cat@aol.com

El arte ama al azar y el azar al arte
ARISTÓTELES (Ética a Nicómaco, Libro VI, Cap. IV, 1140a)

La diferencia entre la creación (ποίησις) y la acción (πρᾶξις) se funda, según Aristóteles, en el modo-de-ser de las 'cosas': o bien contingente, o bien necesario. Al respecto, la necesidad se opone a la contingencia, en tanto entraña lo que *per se* no puede no ser. Esto es, aquello que —en su *obediente* fatalidad— sigue la *determinación* de la naturaleza (φύσις). Si se mantiene —entonces— la primitiva oposición entre naturaleza y arte (τέχνη), se desvelará al entendimiento, el sentido del epígrafe. En efecto, el azar (τύχη) puede concebirse como una fuerza *anterior* al Cosmos y, de esta manera, asociada al Caos[1]; o como una circunstancia que [*dentro* del Cosmos] se contrapone a la (necesaria) causalidad de los 'hechos'. Esta doble concepción implica una relación (de amor) ambivalente con-y-en el arte: basada tanto en la indeterminación, como en la aleatoriedad. Ahora bien, ¿qué influye para que una «predomine» sobre la otra? ¿Y en qué facetas [de la producción artística] *se revela* tal «predomino»? En este punto, encontrar respuestas conllevará —inevitablemente— a profundizar en la búsqueda de las preguntas. Pero lo importante es que, desde esta construcción/red semántica, se dispone de un horizonte interpretativo a partir del cual [y hacia el cual] la reflexión proyectará *sus* respuestas. Proyección que, a nivel histórico-circundante, se contextualizará *en* el arte vanguardista: donde, según Peter Bürger en su *Theorie der Avantgarde* (1974), el azar adquiere el status de «poder creativo» *par*

[1] Conforme a Hesíodo en su *Teogonía* (v. 115-120)

excellence, sustituyendo así (en la obra artística, sea 'proceso' o 'resultado') las viejas-y-clásicas categorías estéticas por las nuevas-y-modernas formas de la sensibilidad. Luego, este trabajo se orientará hacia el «cómo» y el «por qué» de susodicha adquisición, atendiendo a aquellas obras que —por su notoriedad— materialicen las pinceladas azarosas, al igual que representen el peculiar *spiritus* de su [enmarcante] movimiento vanguardista. Esta atención (o mejor, selección) afirma la apertura del contexto[2], puesto que la posibilidad de abarcar *todos* sus elementos implica negar la «esencial» finitud del presente trabajo, además de ser una tarea intelectualmente titánica. Al respecto, el uso de la preposición posicional-modal «en», en lugar de la posesiva «de», señala tal apertura. Pero también sugiere el enfoque que *se dará* al objeto de estudio: i. e., concentrado en el juego de relaciones que lo atraviesan, lo actualizan y que, a fin de cuentas, lo definen. Sin negar la «esencial» finitud, se buscarán vías para poder trascenderla.

El azar como indeterminación

> *La misma noche que hace blanquear los mismos árboles.*
> *Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.*
> PABLO NERUDA (Poema XX de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*)

Artista, obra y espectador constituyen una tríada que —ab aeterno— ha configurado [y sigue configurando] la comprensión del concepto «arte». Luego, ¿cómo *surge* lo 'azaroso' (en tanto sinónimo de 'indeterminado') en cada elemento triádico? En este sentido, el uso del verbo «surgir» resulta más adecuado [i. e., menos contradictorio, a nivel semántico] que el de «producirse» (el cual —a contrario sensu— resultará más adecuado al considerar lo 'azaroso' como 'aleatorio'). Pero antes, ¿*qué* surge de lo indeterminado? O mejor: ¿qué entraña por fuera y por dentro de sí? Según la cosmogonía hesiódica, del Caos «surgieron Érebo y la negra Noche»[3]. Abstrayéndose de las figuraciones mitológicas, las ideas representadas [en-y-por ellas] componen una brújula para el entendimiento. La insistencia en una obscuridad primordial, en efecto, se asocia —desde una perspectiva freudiana— con *ese* contenido que dormita en la profundidad del inconsciente. Sin reducir esta tesis a una interpretación psicoanalítica, puede afirmarse que su fortaleza consiste en tratar lo azaroso no como 'creador' (esto es, sustituyendo u ocupando el lugar *del* artista), sino como 'principio' de/para la creación. Por ello, aunque entregue su genio a la lóbrega indeterminación, es el artista quien posibilita su existencia. Es él quien, al *mover* «su»

---

[2] Afirmación que se sustenta en la argumentación contra-esencialista de Morris Weitz, desplegada en su célebre artículo «The Role of Theory in Aesthetics», publicado [ab origine] en: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, 1956, pp. 27–35

[3] *Teogonía*, v. 124

obra hacia el «mundo del arte», la excluye del «mundo de la naturaleza»; inaugurando —de esta manera— una problemática, compleja y pluridimensional, que las metarreflexiones contemporáneas intentan clarificar, para después proponer [posibles] 'soluciones'[4]. Al romper con la *claridad* simbólica-normativa de la pintura figurativa, la abstracción pictórica retorna [en su postura antitradicionalista] al amorfismo caótico. Es decir: no hay (o mejor, no se preconcibe) una figuración que sea *previa* al 'hacer' [como ποίησις] artístico y que, por consiguiente, lo *determine*. Así, el Caos helénico se aproxima más al sentido latino, introducido por Ovidio[5], de «confusión elemental». Aproximación que el fauvismo ya insinuaba al promover la liberación del color, respecto al dibujo, en la obra pictórica (a través de la animación de los contrastes cromáticos: técnica desarrollada por Paul Gauguin) para —de ese modo— exaltar su *esencial* [y desordenada] 'expresión'; enseñando su consolidación tanto en las pinturas cubistas (especialmente, las generadas en/de su fase hermética: dado que, al romper *in toto* con la relación plano-volumen, el cuadro 'se abre'[6] a una multiplicidad de perspectivas[7]), como en las esculturas biomórficas de Jean Arp. *En* éstas últimas, el azar se funde a-y-con la intención que tiene el escultor, de «representar» el crecimiento; si bien no se trata [sensu stricto] de una representación mimética, existe un paralelismo (entre proceso natural y artificial) que reivindica la *nocturna* ocultación de la forma, a través de un «llegar a ser» indeterminado: puesto que alberga una 'principal' confusión. De este modo, Arp —al abstraer la cualidad que, según Aristóteles, define a los seres naturales; para luego expresarla a/en «sus» creaciones— introduce *ab origine* la indeterminación que entraña [y que emerge desde] la carencia de un fin (τέλος). Pero quizá, donde lo caótico asegure *a fortiori* su presencia, sea en las action paintings de Jackson Pollock. Partiendo —con frecuencia— de un fondo negro, el pintor libera *a* «la» obra *de* la inmanente temporalidad [o mejor, historicidad] del significado, por medio del pouring y del dripping

---

[4] Al respecto, la teoría bürgeriana defiende la 'moderna' *naturalización* del ámbito social, como un proceso que —indirectamente— *incluye* a las producciones artísticas, sintetizando la reacción que ellas ejercen/representan: «Nimmt man das Verhalten des surrealistischen Ich als Prototyp avantgardistischen Verhaltens, dann kann man feststellen, daß hier Gesellschaft auf Natur reduziert wird. Das surrealistische Ich sucht Ursprünglichkeit von Erfahrung dadurch wiederherzustellen, daß es die vom Menschen produzierte Welt als natürliche setzt.» [Bürger, Peter. Theorie der Avantgarde; Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974, p. 96]

[5] «Ante mare et terras et quod tegit omnia caelum / unus erat toto naturae vultus in orbe, / quem dixere Chaos: rudis indigestaque moles, / nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem / non bene iunctarum discordia semina rerum.» [Metamorphoseon, Liber I, v. 5-10]

[6] Recuperando así, la etimología del término Χάος («hendidura» o «espacio que se abre»)

[7] Como bien señala Bürger, el acento a/de susodicha multiplicidad, lo proporciona el carácter rupturista —y no el novedoso— de las obras vanguardistas respecto a sus predecesoras, subsumidas en la Tradición: «Wenn es sich um die Erfassung einer Veränderung der künstlerischen Darstellungsmittel handelte, wäre die Kategorie des Neuen anwendbar. Da die historischen Avantgardebewegungen aber einen Traditionsbruch bewirken, in dessen Folge es zu einer Veränderung des Darstellungssystems kommt, ist die Kategorie zur Beschreibung des Sachverhalts nicht geeignet.» [Bürger, P. Op. cit., 1974, p. 85]

(técnicas 'inventadas' por Janet Sobel) que desplazan el movimiento creativo, humanamente finito y necesario, hacia un espacio donde, al existir sólo la instantaneidad, permanecerá *siempre* inacabado: deviniendo así, infinito y contingente. En síntesis, si el artista evita el acto que —en sí mismo— contiene significado, su 'hacer' escapará de la tiranía de Cronos [ya que será anterior a ella]. Esto lo logra de una manera paradójica: i. e., determinando la indeterminación. Aunque la energía (del griego ἐνέργεια y ésta, a su vez, del adjetivo ἐνεργός: «fuerza de acción») creativa provenga del azar, la fuente energética dimana del artista. Es él quien forja la circunstancia para que el surgimiento azaroso se funda-con su 'hacer' y no, e. g., con el descuido de un derrame de tinta que avanza, por el escritorio, hacia unas hojas de papel. Ahora bien, ¿cuál es la situación, tanto del pintor como del espectador, ante la obra? Ambos se ubican frente a-y-de *algo* que [prima facie] es incomprensible; ambos pre-sienten que la sustancia de ese *algo* no es fenoménica, sino nouménica. Y esto es así, porque el retorno al Caos implica (*a contrario sensu* de la relación verbal entre «retornar» y «acercarse») lo que puede denominarse, un primordial «sentido de alejamiento». *Para sí* negarlo —esto es, *para sí* volverlo comprensible—, el sujeto debe aceptar la singularísima interpelación de 'la' obra: el Éter y el Día nacen de la Noche[8]. Peter Bürger, en su *opus citatum*, vincula este «sentido de alejamiento» con la postura reaccionaria de las vanguardias históricas, hacia/contra los esquemas sociales que (según la primera formulación de la Teoría Crítica) se subsumen en una [omnipresente] racionalidad instrumental, consecuencia de la «fatal» expansión del sistema capitalista-burgués, a casi todas las esferas vitales[9]. En efecto,

> Daß der im Zufall gesuchte Sinn dabei stets ein unfaßbarer bleiben muß, hat seinen Grund darin, daß als bestimmter er sogleich wieder in zweckrationale Beziehungen eingehen und damit seinen Protestwert verlieren würde.[10]

Hasta aquí, el desarrollo semántico-argumentativo dilucida su concordancia con los capitales versos de Neruda. Sin embargo, éstos introducen también una segunda vía de indagación, que ramifica el análisis. Ciertamente, ese «nosotros» no entraña la ipseidad que caracteriza al *cogito* cartesiano. El uso del artículo determinado [«los»] sugiere que su presente le pertenece a un *otro* («los de entonces»); sugerencia que refuerza —a continuación— la negación del verbo *ser* acompañada del adverbio temporal *ya* («ya no somos los mismos»). Y dicha pertenencia descubre un desdoblamiento del «nosotros»: i. e., una nueva modalidad de aprehender aquel

---

8 *Teogonía*, v. 125

9 «Ausgehend von der Erfahrung, daß eine zweckrational geordnete Gesellschaft die Möglichkeiten der Entfaltung des einzelnen immer mehr beschränkt, suchen die Surrealisten Momente des Unvorhersehbaren im alltäglichen Leben zu entdecken. Ihre Aufmerksamkeit richtet sich daher auf diejenigen Phänomene, die in der zweckrational geordneten Welt keine Stelle haben.» [Bürger, P. Op. cit., 1974, p. 89]

10 Bürger, P. Op. cit., 1974, p. 90

«sentido de alejamiento», la cual fue *ab initio* explorada por el psicoanálisis freudiano, y retomada [implícitamente, al campo artístico] en/por la vinculación bürgeriana. Luego: al subvertir el sujeto cartesiano, la teoría psicoanalítica rompe con la concepción de una 'subjetividad' identificada con la 'conciencia' y —a su vez— subsumida en la 'razón'. Lo relevante aquí, es que el *yo* (razón e instancia mediadora entre las exigencias del mundo externo, y las del *ello* y el *super yo*) emerge del *ello*[11]: esto es, de la instancia identificada [fundamentalmente] en/con la parte inconsciente, per se caótica (sólo sometida al irracional mandato del placer) del psiquismo humano. Por consiguiente, aunque la zona inconsciente se subordine a sus propias leyes, su contenido —no obstante— participará de la indeterminación, en tanto sea ajeno a la *consciente* voluntad humana: la cual, en este sentido, se dirigirá a determinarlo (i. e., a volverlo consciente, a 'iluminarlo'). Ahora, conviene preguntarse *qué* [se] incluye [en] la zona inconsciente del sujeto freudiano. Retomando la construcción semántica (cimentada en la tradición hesiódica), los Sueños (Ὄνειροι) nacen de la Noche[12]. De ella, también nacen Hypnos y Thanatos, los cuales —según Homero[13]— eran gemelos. Tales representaciones permiten una asociación de ideas que, a fin de cuentas, son racionalizadas por el psicoanálisis. Si se considera ese «valor de protesta» que —conforme a Bürger— posee el arte vanguardista, opuesto [lato sensu] a una «pulsión de vida» instrumentalizada e institucionalizada, se elucidará que su posesión implica la reivindicación de la pulsión tanática (como tendencia hacia la destrucción de un Eros instrumentalizado, para —de esta manera— restablecer su 'estado' anterior), conjuntamente a/con un *impulsivo* regreso al mundo onírico: donde el 'vigilante' Cronos carece de autoridad efectiva. Dentro del vanguardismo, el movimiento surrealista fue —quizá— el defensor *par excellence* de la esfera inconsciente, como prima cantera para/de la creación artística. La novedad que introducen los surrealistas, influidos por la teoría psicoanalítica [cuyo punto de partida lo constituye el quién, y no el qué de la representación], radica en un apoderamiento de lo azaroso. El artista no sólo «determina» la indeterminación (Pollock), sino que también «se apodera» de ella. Esto es, si bien él *es afectado* por el contenido de su inconsciente, tiene —al mismo tiempo— la absoluta potestad de «representarlo» o no: ya sea por una 'clara' elección, o por un 'oscuro' olvido. En síntesis, el azar surge de lo que se presenta [en la

---

[11] «Como primero llegamos a establecer una característica del *yo* propiamente dicho, en cuanto es posible diferenciarlo del *ello* y del *super yo*, es considerando su relación con la parte más extensa y superficial del aparato anímico, a la que damos el nombre de sistema percepción-conciencia. Este sistema está vuelto hacia el mundo exterior, facilita las percepciones del mundo y en él nace, durante su función, el fenómeno de la conciencia. […] El *yo* no es, de todos modos, más que una parte del *ello* adecuadamente transformada por la proximidad del mundo exterior, preñada de peligros.» [Freud, S. *Nuevas aportaciones al psicoanálisis* EN *Obras completas*; Madrid: Biblioteca Nueva, 1968, vol. 2, p. 914]

[12] *Teogonía*, v. 212-215

[13] *Ilíada*, Libro XVI, v. 670-675

obra] y el creador (aunque no aprehenda el sentido de aquello que produce) interviene *ad directum* en su presentación. Síntesis que queda ejemplificada en las pinturas de Yves Tanguy y de Salvador Dalí.

Yves Tanguy. *Through Birds, through Fire, but Not through Glass*, **1943. Oil on canvas. 40 x 35 in. Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Minnesota, USA**

¿Pero cómo se actualiza semejante intervención? En los cuadros orgánicos-surrealistas de Tanguy, la proyección onírica *se sirve* de la habilidad técnica-y-manual que posee el pintor, para fijarla (o mejor, real-izarla) en el lienzo[14]. La intención de realizar [es decir: adjudicar las propiedades, propias de la zona consciente, a la zona inconsciente] la imposibilidad de un paisaje, alojado en el *ello*; conduce tanto a la búsqueda de una «armonía y complementariedad cromática» (enraizada en la pintura del *Quattrocento*), como a la aproximación formal hacia las esculturas de Arp. Respecto a éstas, la participación del tacto —siempre posible, mas no necesaria— expande la jurisdicción de lo azaroso, más allá de los estrechos límites que impone la visión. Luego, la indeterminación juega en-y-con un 'plano' plurisensorial, donde cada roce libera *el* movimiento, de una oscura danza en el espacio. Volviendo a Tanguy, la existencia enigmática de los seres que pueblan sus composiciones, invierte el modelo teleológico-natural, al inducir un devenir que va *de* la forma orgánica (i. e, amebiana) *a* la inorgánica (i. e., mineral). Devenir que emerge de una «confusión formal», complementada tanto por el silencioso [e intenso] latido de los colores[15], como por los sombríos reflejos de tales «seres-objetos»; y que dota a esos bodegones mentales, de un «efecto de verosimilitud» que —ipso facto— funda una distancia inconmensurable [«sentido de alejamiento»] entre el artista y *la* obra. De esta manera, el automatismo pictórico de Tanguy significa la descarga de la pulsión tanática, en un escenario donde lo azaroso despega de una realidad inconsciente, dividida por el horizonte cromático que [como límite psíquico-visual] concilia varios Opuestos.

---

[14] «Characteristically he painted in a scrupulous technique reminiscent of that of Dalí, but his imagery is highly individual, featuring marine or lunar-like landscapes whose ghostly plains are scattered with structures that suggest giant weathered bones arranged into fantastic pylons.» [Chilvers, Ian. The Oxford Dictionary of Art; Oxford University Press, 3ª ed., 2004, p. 688]

[15] Conforme a Marcel Jean, «la qualité de la couleur chez Tanguy est une sorte de conscience laiteuse. Son univers est celui de l'homme primitif ou de l'enfant, un univers comestible […] Les tableaux de Tanguy nous placent à l'intérieur d'un globe gonflé de lait, au centre d'un immense sein maternel […] la peinture de Tanguy est tout entière nourriture…» (citado en Clébert, Jean-Paul. Dictionnaire du surréalisme; Paris: Le Seuil, 1996, p. 21)

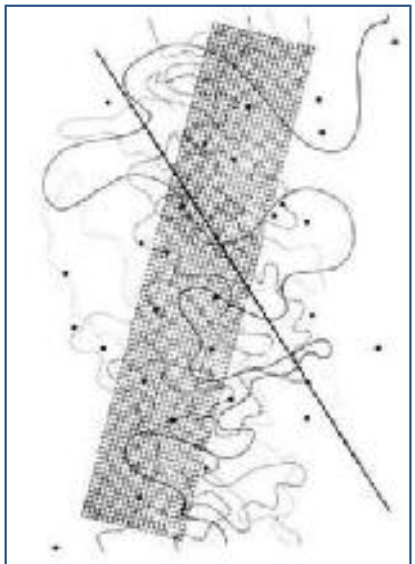
En resumen: este modo-de-entender lo azaroso, en la obra artística, funda [a posteriori] una relación de simetría entre el creador y el espectador. Ambos son *impelidos* a otorgar/iluminar con un sentido (siempre particular e inmediato), a *una* presentación caótica que [per se] rechaza la entropía. Tal estimulación —no obstante— se vale de una predisposición activa; i. e., de un estado subjetivo que tienda a la 'construcción' y no (sólo) a la 'contemplación'. En su plenitud, el «sentido de alejamiento» hace que la obra *se abra* más allá de las posibilidades. Y su apertura —al mismo tiempo— reivindica su emancipación del artista. La locución adverbial «más allá de», se sustenta en la tenue [o nula] presencia de 'elementos' que contengan un valor figurativo-y-temporal. Desde una perspectiva gestáltica, puede concebirse esta carencia/ausencia de figuración y temporalidad, como la remisión perceptiva *a* una realidad que obscurece *sus* objetos: donde las imágenes son posteriores a la captación, pero anteriores a la consciencia subjetiva. Sin duda, el surgimiento de la indeterminación enriquece no sólo la comprehensión [y la transformación] del proceso creativo, sino que también recupera una dimensión del azar que —tradicionalmente— ha sido o bien ignorada, o bien reducida a otra de sus acepciones.

El azar como aleatoriedad

> *… le hasard est la liberté des choses, l'impression que nous avons de la pluralité et de l'indifférence des solutions…*
> PAUL VALÉRY (Tel quel; Paris: Gallimard, 1941, vol. 1, p. 170)

Según su etimología, el sustantivo «azar» proviene del árabe hispánico *az-zahr* y éste —a su vez— del árabe clásico *zahr*, el cual refería [ab initio] a la marca que «daba la suerte» en la taba (la 'flor'). Más adelante, el uso de la palabra incluyó —también— el significado de «dado», fruto de la asimilación a/con la palabra latina *alea* (juego de dados), de la cual proviene el adjetivo «aleatorio» [y a la cual remite]. Según su etimología, por consiguiente, la aleatoriedad es la cualidad que mejor se asocia/aplica a la fuerza azarosa. Esta asociación exige, no obstante, la existencia de un Cosmos previo, desde-y-dentro del cual logra *realizarse*. Sólo así, la libertad afirmada por Valéry, hallará los *necesarios* límites de [y para] su 'desenvolvimiento'. Conjuntamente, tal exigencia establece una oposición modal entre «aquello que es y no puede no-ser» (causalidad) y «aquello que es pero puede no-ser» (casualidad). Oposición que juega en un conjunto cerrado, donde las relaciones [entre sus elementos] se orientan *hacia* fines que son o bien previsibles, o bien imprevisibles mas —sin embargo— probables (i. e., en el uso matemático del adjetivo). Al respecto, el origen de la palabra, que bautiza al movimiento dadaísta —conforme

a su explicación más corriente[16]— ilustra lo anterior: el libro (quizá, un diccionario) donde Tzara 'encontró' [sin esperarse] el término *dada*, constituyó un conjunto finito de vocablos desde-y-dentro del cual la elección subjetiva devino en un acto fortuito. La necesidad de construir un Cosmos inicial, ya se patentiza en el texto *Pour faire un poème dadaïste*, escrito por Tzara e incluido al *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* (sección VIII); discurso leído [por primera vez] en la galería parisina Povolozky el 9 de diciembre de 1920. Allí, la ambigüedad genérica del sustantivo «orden», se conjuga con un 'hacer' cuya finalidad radica en producir lo azaroso. En efecto, el artista decide *conscientemente* qué artículo tomar y qué palabras recortar: él ejerce —en todo momento— la facultad de circunscribir [ad líbitum] *su* Cosmos («choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème»). Pero dicha facultad cesa cuando la composición de las líneas, que constituyen el poema, no obedece a las leyes de la versificación; sino que —para objetivar 'el' efecto azaroso— recurre a la gratuidad del sorteo, esto es, a la inseguridad que entraña una elección-ordenación ajena y/o desconocida («sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre dans l'ordre où elles ont quitté le sac»). Ante ella, tanto el espectador como el creador, juegan con-y-en la indiferencia que genera un resultado [variantemente] indefinido, mas —por su origen— pasible a/de una aprehensión psicológica. Luego, «ce monde n'est pas spécifié ni défini dans l'œuvre, il appartient dans ses innombrables variations au spectateur. Pour son créateur, il est sans cause et sans théorie»[17]. Sin embargo, esta carencia [causal y teórica, según los dadaístas] pareciera no presentarse en los versos líricos o en las piezas musicales, donde la determinación es intrínseca [y además, guía] al proceso productivo. Partiendo del reconocimiento de susodicha dificultad, el concretismo (poético y musical) intentó evadirla, por medio de la 'visualización' de *sus* obras: que las singulariza, al ceñir la posibilidad de una reproducción *in vivo*. La «partitura» que se muestra a la derecha, ejemplifica esta elusión.



John Cage. *Fontana Mix*, 1958. Premiered in Rome, January 5, 1959, with Aria

[16] I. e., la que recupera el (ridículo) testimonio de Jean Arp: «Je déclare qu[illegible]A le 8 février 1916 à 6h du soir; j'étais présent avec mes 12 enfants lorsque Tzara a prononcé pour la première fois ce mot qui a déchaîné en nous un enthousiasme légitime. Cela se passait au café Terrasse à Zurich et je portais une brioche dans la narine gauche.» [citado en Pegrum, Mark A. *Challenging Modernity: Dada Between Modern and Postmodern*; New York: Berghahn Books, 2000, p. 80]

[17] Tzara, Tristan (editor). «Manifeste Dada 1918» EN *Dada*, No. 3 [version française]; Zurich, Décembre 1918, p. 2

Puesto que su escritura rompe con los (tradicionales) cánones de la notación musical, su ejecución —consecuentemente— se desvinculará de una única lectura y/o interpretación de la pieza. Cada símbolo «se carga» con la impresión que el intérprete deposita *en* un orden, conmovido por el absurdo silencio de las formas gráficas. Silencio que 'potencia' la pluralidad de ejecuciones, pero que [ipso facto] 'actualiza' la irrepetible singularidad de cada una. La transparencia de ciertas figuras podría indicar tanto una «suavidad» de-y-en el color sonoro, así como también su «grado» de relevancia dentro de la composición. La línea que, por su saturación cromática, sobresale respecto a la superficie reticular; constituiría *un* eje, a partir del cual se mediría el tiempo y se marcarían las relaciones entre los elementos (curvas, rectas, puntos). Mas estas conjeturas sólo adquieren validez con el uso del condicional. No existe la certeza de una univocidad subyacente, dado que el compositor produce la aleatoriedad con el *fin* no de 'reproducir' [y en este sentido, connotaría —conforme a la argumentación bürgeriana— un rechazo a la «moderna» instrumentalización de la praxis vital], sino de 'sentir' la inmediatez de un paisaje que acontece en-y-por los sonidos. Un fin que, según Pierre Schaeffer, no debe ser ajeno a la *consciente* comprensión[18].

Otro aspecto distintivo de este modo de entender el azar, es la historicidad que encierra la obra, al incorporar [en su mundo] elementos de la realidad externa. Si bien, como observa Bürger, esa incorporación deviene en una fragmentación significativa[19]; el corte y la reunión de las partes se consumen en la voracidad de Cronos. Ello permite *situar* —reflexivamente— las creaciones vanguardistas en un contexto de ruptura histórica, al igual que *orientar* la pluralidad [de 'posibles' sentidos] hacia una finitud enmarcante. El artista quiere que el espectador cuestione *su* circunstancia vital (así, le presenta —ad directum— elementos que definen una cotidianeidad imperativa, 'racional'), pero también desea que la impresión/significación subjetiva conduzca a un afloramiento de la diferencia. Luego, la producción del efecto azaroso se propone «armonizar» ambos estados, con frecuencia no coincidentes: puesto que, mientras el primero implica presencia, el segundo requiere carencia.

La producción de la experiencia azarosa implica, a priori, una doble ruptura: (α) por un lado, de la linealidad temporal y (β) por el otro, de la uniformidad espacial. En relación a la segunda,

[18] «…dans cette recherche d'ailleurs, nous ne perdons pas de vue ce postulat, pour nous fondamental, que toute musique est faite pour être entendue. Nous rattachons ainsi tout langage musical possible à des valeurs élaborées au niveau de la perception.» [Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*; Paris: Seuil, 1966, p. 133]

[19] «Dem Avantgardisten dagegen ist das Material nur Material; seine Tätigkeit besteht zunächst in nichts anderem als darin, das «Leben» des Materials zu töten, d. h. es aus seinem Funktionszusammenhang herauszureißen, der ihm Bedeutung verleiht. Wo der Klassiker im Material den Träger einer Bedeutung erkennt und achtet, sieht der Avantgardist darin nur das leere Zeichen, dem Bedeutung zu verleihen einzig er befähigt ist. Dementsprechend behandelt der Klassiker sein Material als Ganzheit, während der Avantgardist das seine aus der Lebenstotalität herausbricht, es isoliert, fragmentiert.» [Bürger, P. Op. cit., 1974, p. 95]

las técnicas del fotomontaje y del collage pictórico ilustran su actualización. La superposición de materiales externos (e. g., recortes de diarios, trozos de telas) *en* la obra artística, conduce al desplazamiento imaginativo-perceptivo para el encuentro de la representación objetiva. Esto es: al cancelarse la dependencia entre disposición material y diseño formal, desaparece la certeza que presupone (la intuición de) 'un' espacio estable, donde la percepción puede [directamente] *fijar-se* en sus objetos, y así obtener —de ellos— 'una' representación clara e invariable. Cada fragmento que el artista introduce, plantea una nueva discontinuidad que se carga con el valor de su procedencia, y que se descarga en la comprensión general de la obra. Luego, superar la discontinuidad fragmentaria —para llegar a un significado comprehensivo— exige que la imaginación (del espectador) desplace las percepciones particulares, con el fin reunirlas y/o ensamblarlas en una metonímica totalidad. Aquí, el signo «se toma por» la cosa significada, et viceversa. La metonimia —entonces— orienta el encuentro de la representación objetiva, pero también abre [a la imaginación] otras vías de búsqueda y desplazamiento perceptivos. Considérese, por ejemplo, la composición que se muestra a la izquierda. Prima facie, la materialidad de los papeles *collés* inducen a una visión bidimensional del cuadro, donde el diseño formal se reduce a un efecto de «ilusión espacial», cuya impresión no incita al movimiento constructivo. Sin embargo, cuando se concibe dicha materialidad en relación complementaria a-y-con el diseño subyacente, la imaginación encuentra el estímulo que necesita para ensamblar las partes, y así representar (o mejor, recomponer) el objeto latente. El rectángulo carmín, superpuesto al rectángulo azul y dispuesto en la diagonal del cuadro, se complementaría con las volutas figurativas de una guitarra, situadas en el fondo, para formar su imagen a través del desplazamiento de las percepciones particulares. Por otro lado, la figura amarilla que aparece en el centro del rectángulo carmín, funcionaría como *un* eje, a partir del cual se trazaría la continuidad [cromática] del recorte periodístico, y que introduciría —a su vez, dada la posición central que ocupa en la obra— el dinamismo cotidiano *en* la comprensión subjetiva. Las volutas de un violoncello, ubicadas en el mismo plano que las volutas de la guitarra, se reunirán en el trazo imaginativo que tendría como puntos claves, los vértices izquierdos del rectángulo carmín, según la división vertical que impondría la figura amarilla. Sintéticamente, se

Georges Braque. *Guitare (Petit Éclaireur)*, 1913. **Fusain et papiers collés sur toile**. 92 x 65 cm, coll. **Musée d'Art Moderne de Lille-Métropole, Villeneuve d'Ascq** © ADAGP

descubre/construye el paisaje fragmentado en-y-de la obra artística: una guitarra, un violoncello y una página periodística dispuestos conforme al orden espacial de las superposiciones materiales. No obstante, el paisaje permanece [para sí] abierto, puesto que las superposiciones *también* conducen a otros deslizamientos, que pueden proyectar representaciones divergentes y múltiples. En cambio: si fuese [en sí] cerrado, el ejercicio subjetivo de identificación objetiva implicaría *la* correspondencia unívoca (e inmediata) entre signo y cosa significada. Pero la metonimia —en este caso— cancela tal implicación, ya que introduce la mediación imaginativa para ligar los elementos que [dentro del cuadro] no obedecen a una designación/combinación *sensu stricto* causal. Luego, la composición «se abre» (conforme a Valéry) a la pluralidad de 'soluciones' que produce un orden precedente y no autoritario [i. e., que al no imponer *una* interpretación cerrada-esencialista, libera al signo de la correspondencia unívoca]. El efecto azaroso, entonces, se concibe como el fruto de ese doble juego: donde la materialidad de cada fragmento «se pega» al carácter metafórico del diseño formal, con el fin de transformar —al mismo tiempo— el espacio y la imagen construida en él. Y con el fin ideológico de incorporar (en una experiencia simultánea) la praxis vital al mundo artístico[20].

En resumen, la aleatoriedad necesita de un Cosmos preexistente para [y donde] efectuar su despliegue. Esta necesidad se conjuga con la exigencia de sustituir el modelo teleológico-cósmico, por otro que estimule las futuras actualizaciones (o mejor, construcciones) *de-y-desde* las posibilidades presentes; esto es, por un modelo que habilite al espectador a «lanzar» sus interpretaciones, a partir/por medio de los distintos [e interrelacionados] «aspectos» que posee la obra. Así, la intención del artista —como creador de *ese* Cosmos— no radica [sensu stricto] en 'determinar' los lanzamientos, sino más bien en 'orientarlos' hacia las posibles objetivaciones de un *mismo* fenómeno. Por consiguiente, la producción del efecto azaroso tenderá a ello: a multiplicar las construcciones *finales*; volviendo irreductible la experiencia subjetiva, a una «sola» representación objetiva. En este sentido, la constitución de un tiempo fragmentado (i. e., no lineal e ininterrumpido), la superposición espacial-material y la renuncia a una definición voluntaria, vehiculizan la realización de susodicha tendencia. Una tendencia que —a fin de cuentas— reivindica, por medio del arte y en forma de protesta, el lado oculto, sorprendente y cuasi mágico de la vida cotidiana.

[20] «El interés del collage como instrumento para la crítica reside parcialmente en el impulso objetivista del cubismo (opuesto a los movimientos no objetivos que inspiró). El collage cubista, al incorporar directamente a la obra un fragmento real del referente (forma abierta), sigue siendo «representacional», mientras que rompe por entero con el ilusionismo *trompe d'oeil* del realismo tradicional. Además, estos objetos tangibles y no ilusionistas presentaban una nueva y original fuente de interrelación entre expresiones artísticas y la experiencia del mundo cotidiano. Se había dado un paso importante e imposible de predecir en el acercamiento del arte y la vida como una experiencia simultánea.» [Foster, Hal (editor). La Posmodernidad; trad. Jordi Fibla, Barcelona: Editorial Kairós, 2008, 7ª ed., pp. 126-127]

El azar como fortuna

Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos:
As cousas não têm significação: têm existência.
As cousas são o único sentido oculto das cousas.
FERNANDO PESSOA (Poema XXXIX de *O Guardador de Rebanhos*)

En el transcurso argumentativo y/o interpretativo, se articularon las dos acepciones que incluye la palabra «principio»: i. e., como «origen *de* algo» y como «norma fundamental *para* hacer algo». Esta articulación se conjugó —a su vez— con el doble sentido del azar, según se aproxime más al 'efecto' o a la 'causa' *en* la obra artística. Tal aproximación fue *singularmente* aplicada, diversificada, profundizada e impulsada por-y-en las distintas vanguardias históricas. El carácter ideológico (de las mismas) se vinculó con su carácter procedimental, para así proyectar una síntesis que reuniera [de manera comprensiva] las dimensiones material y formal de cada caso. La teoría bürgeriana —en este sentido— propició a la proyección sintética, pero su perspectiva implica (ipso facto) un estrechamiento que conviene problematizar. Las valoraciones de las producciones neo y post vanguardistas, en función a las creaciones vanguardistas[21], plantea una lectura sincrónica que *a priori* afirma [se basa en] la tradicional rigidez de las periodizaciones históricas. Esta lectura tiende a derivar el 'fenómeno' vanguardista (como fenómeno acabado, «concluido») de las producciones 'particulares' [que lo conforman]: esto es, tiende a derivar el *proceso* de sus *resultados* y a tratarlo como tal. Así, su tendencia incurre en un modo de «error categorial» que se ajusta (y reivindica) a una sucesión ya determinada/periodizada, donde la convergencia del *ser* y del *deber ser* impide que el *poder ser* alcance su realización. Luego, garantizar la actualización potencial exige plantear —a su vez— una lectura diacrónica, en la cual se deconstruyan los «hechos» derivados de/contenidos en cada categoría histórica. De esta manera, se recuperará el carácter procesual del fenómeno vanguardista, y se matizarán las valoraciones de las producciones posteriores. En este sentido, el azar como fortuna se dirigirá a abrir *una* vía para la comprensión diacrónica.

Implícitamente, los casos anteriores activaron una «poética del desvelamiento». La aleatoriedad media entre la presencia y la ausencia, y su mediación tiende a cumplir la intención

[21] «Pointiert formuliert: Die Neoavantgarde institutionalisiert die *Avantgarde als Kunst* und negiert damit die genuin avantgardistischen Intentionen. Das gilt unabhängig von dem Bewußtsein, das die Künstler von ihrem Tun haben und das sehr wohl avantgardistisch sein kann. Was die gesellschaftliche Wirkung der Werke betrifft, so wird diese nicht durch das Bewußtsein bestimmt, das die Künstler mit ihrem Tun verbinden, sondern durch den Status ihrer Produkte. Neoavantgardistische Kunst ist autonome Kunst im vollen Sinne des Wortes, und das bedeutet: sie negiert die avantgardistische Intention einer Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis.» [Bürger, P. Op. cit., 1974, p. 80]

(del artista en la obra) de «descubrir» *esa* otredad indirecta, finita, posible. Ahora bien: para una lectura diacrónica, esta poética —a fin de cuentas— «se cierra» en el resultado creativo. Y su cierre propicia más [y mejor] a una reflexión sincrónica-comparativa, que a una reflexión orientada hacia-y-por el carácter procesual del fenómeno. Para esto, conviene resignificar la idea de azar y, desde allí, preguntarse qué [y cómo] se desvela en el efecto azaroso. En griego antiguo, la palabra τύχη comprehendía lo que (hoy) se denomina como azar. Su uso frecuente correspondía a/con los acontecimientos afortunados. Para el sujeto, un hecho es 'afortunado' cuando —al mismo tiempo— es independiente de su voluntad e influye *favorablemente* sobre ella[22]. Al respecto, los versos de Pessoa logran articularse con/en esta concepción, y su articulación sugiere una nueva perspectiva de interpretación. Si la existencia de los hechos antecede al significado que se les adjudica, la *inmediata* correspondencia (entre ambos) dependerá del 'oportuno' acaecimiento. El artista «buscará» aquello que —a posteriori— corresponda con *su* significado, pero la búsqueda le impide —a priori— intervenir en *el* posible encuentro. La carga histórica que enmarca a la fotografía de la izquierda, ayudará a elucidar el carácter procesual que acompaña a susodicha resignificación. Tomada y producida por el fotógrafo Ed Freeman, en los albores del siglo XXI, para una portada de la revista *Frontiers*; la imagen es —en definitiva— un pastiche de la celebérrima fotografía «Raising the Second Flag on Iwo Jima», capturada el 23 de febrero de 1945, por Joe Rosenthal. Si bien, en la creación de Freeman, el significado incluye tanto la finalidad artística, como la intención política (i. e., la reivindicación del «orgullo gay»); esta inclusión está mediada por la popularidad, el valor histórico y la emotividad que posee la fotografía de Rosenthal, la cual —conforme al juicio del profesor Robin Kelsey[23]— devino en «the product of good fortune». El joven fotógrafo de The Associated Press, «estaba-ahí» cuando el evento *se produjo*: buscando/tomando imágenes que concordaran con *un* sentido preciso, definido por el contexto de descubrimiento (el cual, además, justifica su carácter de 'verdadero'). Sin embargo, la inmediatez de esa concordancia, consumida en *un* disparo afortunado, no se

Ed Freeman. *Gay Pride*. **12.30 x 16.39 in. The Image Bank ©Ed Freeman**

[22] Física, Libro II, Cap. V, 197a

[23] Véase el artículo electrónico «Lucky shot? Photography and chance», escrito por Emily T. Simon, el 1 de mayo de 2008, en/para la subsección Art & Photography de la HARVARDgazette. Enlace: *http://news.harvard.edu/gazette/story/2008/05/lucky-shot-photography-and-chance/* (Consulta 12 de junio de 2013)

reduce al «estar-ahí» de Rosenthal, sino que [desde la finitud de *su* sentido concreto] se proyecta (deconstructivamente) hacia-y-en futuras circunstancias, como la que enmarca a la creación de Freeman: donde la «re-producción» del evento desvela la lucha [por el reconocimiento] del colectivo LGBT. En síntesis, el artista (como sujeto histórico) *se encuentra* con un hecho que [en el «estar-ahí» de su acaecimiento] corresponde a/con el referente de su significado. Para que el producto de esta correspondencia (i. e., la obra) adquiera el prestigio, que la distinga [y separe] del mero accidente, es indispensable tanto el reconocimiento, como la justificación institucional: intra-y-extra artísticas. Pero el acaecimiento, que constituye *a* la obra, es (en sí) independiente de tal adquisición y —por consiguiente— irreductible a un único sentido. Así, su comprehensión (siempre finita e histórica) conduce más a una proyección diacrónica, que a una reducción sincrónica. El evento 'capturado' en la fotografía de Rosenthal, y re-producido en el pastiche de Freeman, posibilita que [desde su afortunada existencia] se proyecten valoraciones más allá (e incluso, por fuera) de su enmarcante «estar-ahí». Y tales valoraciones, siguiendo un criterio wittgensteiniano, son las que —a fin de cuentas— configuran el significado del mundo (*en* la obra artística): porque, justamente, trascienden sus límites[24].

A lo largo de este trabajo, el epígrafe aristotélico ha sido el horizonte desde-y-hacia el cual, se fue forjando [y descubriendo] el camino metarreflexivo. Un camino que (*en sí*) es finito, y que —por su mismísima finitud— también (*nos*) oculta aquello que, irreversiblemente, supera sus 'concretos' límites. Pero si —más allá de cualquier desavenencia pasada, presente o futura— la relación entre el arte y el azar posee [de manera constitutiva] el indisociable afecto que une a los amantes; se tendrá un faro que trascienda, oriente y asegure el sendero construido: puesto que, conforme al dicho popular, «en el amor no se trata de contarlo todo, se trata de no ocultar nada».

[24] Wittgenstein, L. *Logisch-Philosophische Abhandlung* (1921); Prop. 6.41