
LA LUCHA DE LO EFÍMERO EN BUSCA DE LA VERDAD

Nataly Dal Pozo

El artista y la guerra como tema con ocasión del seminario de estética, ha sido considerado en esta breve reflexión bajo tres aspectos, tomados deliberadamente en medio de una infinita posibilidad de otros aspectos; los dos primeros sólo son mostrados para marcar diferencia respecto al tercer asunto, en un intento por resaltarlo desde el ámbito de la estética.

I
La guerra como un recurrente tema a lo largo de la historia de la humanidad, ha sido tempranamente plasmada en episodios de luchas tribales del neolítico como las primeras expresiones de pueblos primitivos al abrigo de las cuevas.

Posteriormente, con la organización y desarrollo de las nacientes culturas, la guerra se hizo de un lenguaje artístico oficial, cobrando un protagonismo excepcional a través de las grandes representaciones apoteósicas, míticas, de las primeras civilizaciones. Cómo no referir entonces a la *Ilíada*, que nos ha dejado un símbolo universal en el Caballo de Troya, así como relatos de las cruentas, a la vez que heroicas, batallas de los griegos.

O las batallas entre los dioses mismos por ejemplo, representadas en los tímpanos del Partenón de Atenas, al destacarse la disputa por la primacía entre la diosa protectora Atenea y el dios Poseidón. O más adelante, para saltarnos unos siglos, la no menos gloriosa columna de Trajano, emperador y conquistador de Roma, entre otros muchos monumentos erigidos al término de las victorias.

Pero no quiero aquí hacer mención detallada de una historia de batallas, luchas, conquistas. Habría tanta obra plástica, arquitectónica, literaria por mencionar, demasiados episodios históricos por contar, no sólo desde la cuna de la civilización occidental, sino también de las representaciones bélicas de nuestros pueblos prehispánicos, logradas en pinturas, relieves e inclu-

so, en el uso del lenguaje poético, que dio lugar a los poemas producto de Las Guerras Floridas.

No se trata tampoco de abordar la guerra como paradoja del horror que le es inherente, pero que ha cobrado un carácter de belleza dentro del gran arte o la literatura magistrales. Ni siquiera abordar el carácter de anonimato de esas obras, pues finalmente el artista habla de sí desde su anonimato mismo. En sus trazos, en sus palabras, están los gestos y las voces de los héroes, de los protagonistas, y en esas voces, apagada, su propia voz.

II
A partir del Renacimiento el artista deja el anonimato; en su condición de creador, tematiza plástica y poéticamente, entre otros temas, el de la guerra, desde Paolo Uccello con su obra *La batalla de San Romano*, hasta *La rendición de Breda*, de Velásquez. Más cercana aún, la obra *Guernica* de Picasso, densa y desgarradora, manifiesta abiertamente la visión genial y la sensibilidad de un hombre, de un artista, ante la tragedia impuesta por la guerra.

Antes de pasar a la tercera consideración, quiero referir a dos artistas latinoamericanos del siglo XX, entre muchos otros, cercanos a las implicaciones y consecuencias de la guerra, que han puesto en sus lenguajes plásticos contenidos de crítica interesantes por sus planteamientos.

Nicolás García Urriburu, artista argentino, al que le podemos denominar de diversos modos, como artista efímero, artista ecológico, sólo como activista pro-naturaleza, etc., en repetidas oportunidades irrumpió en los más consagrados eventos a nivel mundial dedicados a las artes, con sus intervenciones de color, motivadas en parte como un modo de alertar y protestar en contra de la producción de armamento nuclear, en contra de la guerra fría, etc. Así por ejemplo, en la Documen-

ta 5 de Kassel, en 1972, Alemania, interviene con estri-
dentes coloraciones las 14 fuentes de la ciudad. En la
Documenta 7, igualmente de Kassel, en 1981, Uriburu
hace una intervención al realizar la plantación de 7 mil
árboles, que resultan pocos si los comparamos con
el proyecto de siembra de 50 mil árboles propuestos
para la ciudad de Buenos Aires en 1982 o la coloración
de las fuentes de la pirámide ubicada frente al museo
del Louvre en 1989.

Más allá de las consideraciones artísticas de su
propuesta, podemos hallar otros posibles niveles de
interpretación de su obra. Lo estrictamente efímero
enfatisa su claro propósito de negar la guerra, la vio-
lencia, y todo proyecto armamentista en la afirmación
de la vida, vida estrechamente vinculada a la naturaleza,
a través del lenguaje del arte.

Por otra parte, tenemos al artista Marcos Ramírez
Erre, con una de sus obras más recientes, septiembre
de 2003, en la que se pronuncia a propósito de la gue-
rra de Estados Unidos contra Irak, en un proyecto de
obra-texto, para ser exhibida en una valla publicitaria
a gran escala, formando parte de una señalización de
tránsito, donde el kilometraje señalado es, sin embargo
el de los territorios objeto de propósitos bélicos esta-
dounidenses, o, como en otra de sus obras, de 1997,
partiendo del ya citado símbolo universal del caballo
de Troya, en una nueva interpretación, absolutamente
irónica y más contemporánea en la que ha modificado
su esencia. El caballo de Troya de Ramírez Erre es
ahora un símbolo traslúcido de la guerra, despojado de
enigma, magnificencia, secretos y sorpresas. Su cuerpo
bicéfalo, apostado entre la frontera de México y Esta-
dos Unidos, mira y a la vez advierte en ambas direccio-
nes, sobre las ya consabidas intenciones de lado y lado.
Se denuncia con él otros tipos de guerra, de violencia,
se torna explícito un conflicto.

Refiero a estos dos aspectos de manera muy gene-
ral en una consideración paralela de la historia del
hombre representada en la historia del arte. La guerra
acogida en el seno del arte anónimo, para luego

otorgarle el espacio que el artista merece al colocar el
tema de la guerra como co-protagonista de su propia
historia, desde en un situarse no ya en la distancia ob-
jetiva respecto a la guerra como tema, sino en el papel
activo del pronunciarse sensiblemente a través del
discurso artístico. Me resulta más relevante que este
simple enumerar y describir, considerar el problema
del artista y la guerra desde el sentido de la ontología
de la estética inaugurada por Nietzsche a finales del
siglo XIX.

III

El fundamento de la metafísica de artista reside en la
frase de Nietzsche que abre el pensar metafísico sobre
el arte, a saber, “...ver la ciencia con la óptica del artista,
y el arte, con la de la vida...” Con este anuncio de una
nueva mirada sobre el problema de la ontología, en un
primer intento de separarse de la metafísica tradi-
cional, al abrir otro horizonte, Nietzsche ha logrado
colocar el problema de la estética en el corazón del
problema ontológico. Abordaré esta onto-estética nie-
tzscheana, a la luz de la interpretación que de ella hace
el pensador italiano Gianni Vattimo como enunciados
básicos.

i) **“El arte es ciertamente ilusión, sin embargo
necesita restituirse, reconducirse hacia la verdad”**.
Visto como un juego ilusorio de lo estrictamente
mostrado en las intervenciones de Uriburu, podría-
mos señalarle como un artista que en sus incesantes
intervenciones de color en corrientes de ríos, canales,
lagos, así como de fuentes y espacios públicos recono-
cidos, juega en lo más simple de la posibilidad creativa,
al hecho de producir efectos ilusorios de color sobre
lo límpido de las corrientes y superficies del agua. En
tal sentido y como tal efecto visual ilusorio, estricta-
mente pasajero, disuelto no sólo en las aguas como
elemento natural, sino disuelto como efecto temporal
de la impermanencia propia del color disuelto, habría
que afirmar que la obra de Uriburu, desplegada en esta
modalidad, se ajusta a la afirmación de Vattimo, de que
el arte es ilusión. Casi por extensión, habría que to-
marlo igualmente como afirmación según la argumen-

tación del filósofo, en relación a toda manifestación artística, particularmente las de finales del siglo XX.

“...ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...”

En el arte contemporáneo, sin que el interés sea aquí el de desarrollar los postulados acerca del arte efímero, el giro de la originaria identificación se revierte a la puntual revalorización de otros órdenes estéticos. Pero que, en particular la obra de Uriburu, nos lleva a mirarle cómo eso precisamente no ilusorio, que descansa en la más genuina colocación del hombre actual, posmoderno, ante una dimensión fusionada de su existir con la cotidianidad, le sitúa y eleva por encima de su propia existencia.

Así, tal carácter del arte tomado ligeramente podría tener simplísimas connotaciones de ilusión como el mostrar algo a distancia del contexto de la realidad, en Uriburu –como muchos otros artistas contemporáneos-, se convierte en la obligada necesidad de ‘resituírle’ al arte a través de sus propuestas, una lectura afín a la afirmación inicial del arte como posibilidad de verdad.

Ahora, no es posible dejar como aceptada tal afirmación sin preguntarse ¿verdad de qué?, ¿caso más allá del lenguaje y de las épocas, el arte ha intentado colocarse a la par de la posibilidad cognitiva? o ¿es propio del arte, sin intención deliberada, sino como parte de su ser arte, ser al mismo tiempo conocimiento?, y, en tanto que conocimiento, ¿como arte que conoce y en el descansa verdad alguna?

“Antes, el artista ha de aproximarse a una mirada puesta sobre los mismos planteamientos que el hombre desde sus orígenes ha cuestionado –el ser, el origen del ser, etc.- y que apuntan a partir de la estética de Nietzsche, a la existencia como ámbito desde y hacia la cual se ha de referir la obra del arte.”

Uriburu, en su vivencia de las vivencias colectivas, de unas décadas en las que emergen los más variados lenguajes y posibilidades artísticas, donde las implicaciones de temporalidad arrojan la dispar realidad de la guerra fría, armas nucleares, etc., así como a la humana cotidianidad del hombre, no sólo aproxima sus expresiones artísticas a esa relevancia de lo cotidiano, sino que destaca precisamente y de forma simultánea lo ilusorio y lo efímero -incluso utópico-, del acontecer diario del hombre, llevándolo a una realidad superada en la que emerge una comprensión distinta de lo cotidiano.

ii) **“Paradójicamente, se podría decir que la verdad del arte consiste propiamente en el ser ilusión, es decir, en el ser algo distinto del mundo real, y que, manteniéndose en esta tensión –término heideggeriano-, ejecuta, realiza, lleva a término, la función de verdad para la cual ha nacido”.**

En Uriburu tal paradoja se manifiesta gracias a sus intervenciones; antes que suscitar irreverentemente contradicciones conceptuales y posiciones encontradas dentro de la crítica de arte, resalta que, como arte meramente de ilusión, de intervenciones colorísticas leves, pasajeras, de no verdad, distinto del estructurado mundo ‘apolíneo’, en el cual impera la precisión de las formas como si éstas fuesen esencias, aparece un mundo igualmente ilusorio, convertido en el topos de la verdad contenida en su obra. En esta fugacidad de la verdad yace la paradoja.

Pero su obra no se agota cuando logra emerger efímeramente contra el topos apolíneo del mundo contemporáneo, sino que destaca en el establecimiento de los límites de lo real y lo ilusorio, como verdad. Su emerger como obra también reviste de significación la notoria ‘tensión’ generada desde la cotidianidad del hombre. Y no es tanto en aquel primer mostrarse como obra lo que determina su carácter como verdad, sino precisamente cuando de manera simultánea destaca en lo cotidiano la tensión del arte como verdad de un mundo de ilusiones, donde siempre le ha correspondido el lugar de la mera ilusión.

iii) **“El arte reivindica un contenido de verdad, y es una experiencia de verdad sólo en cuanto es en la medida en la cual modifica la idea de verdad”.**

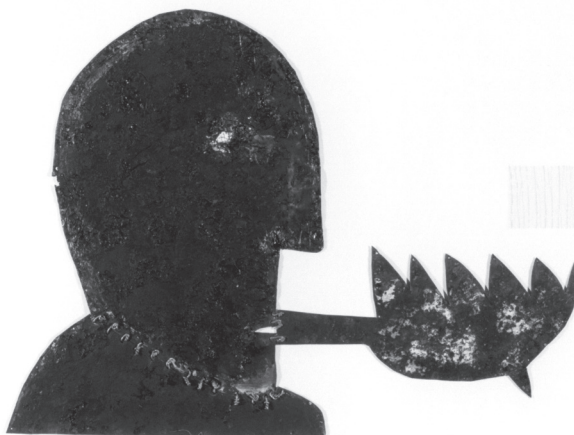
No podemos seguir defendiendo la idea de verdad como absoluto, por demás que estéril para la comprensión de las estéticas vanguardistas. Se trataría antes de una consideración más cercana al contenido como al lenguaje mismo, de cierta noción de verdad en la obra. Desde esta perspectiva, se abordaría en una nueva dimensión la idea de la verdad como tal y quizá, situados en ese horizonte, se logre que tal modificación incida, además, en una adecuación e incorporación de dicha idea de verdad en nuestra cambiante cotidianeidad.

Uriburu hace un interesante despliegue de reformulación de lo que ha estado siempre, desde siempre dado por la naturaleza al hombre, eso que intocado conserva como elemento la pureza en toda su magnitud de vida, de movimiento: el agua. Uriburu introduce en lo más notorio de las cualidades del agua no sólo sus colores como un hecho meramente estético formal. Gracias a los colores biodegradables, intensidades fosforescentes de amarillos o verdes, es que resalta unas consideraciones de la verdad mediante la exposición misma de la naturaleza efímera.

iv) **“La verdad de la que se trata en el arte no es ciertamente una proposición verdadera”.**

Tal y como se ha dicho, no se trata de mostrar a través de una obra de arte, de la obra de Uriburu, la verdad de modo absoluto. El arte no puede asumir como suya la tarea que la ciencia ha creído deber ejercer. Nada más contradictorio a la esencia fundamental del arte contemporáneo que revestirse de proposiciones verdaderas, medibles, distinguibles.

Antes, el artista ha de aproximarse a una mirada puesta sobre los mismos planteamientos que el hombre desde sus orígenes ha cuestionado —el ser, el origen del ser, etc.— y que apuntan a partir de la estética de



Nietzsche, a la existencia como ámbito desde y hacia el cual se ha de referir la obra del arte. Ese sentido ontológico nuevo que se abre desde este pensador, y que incluso redimensiona el valor de la ciencia y de la vida desde la perspectiva del arte, es la que nos viene a confirmar la afirmación de Vattimo.

v) **“La verdad es más que todo el transferir de la realidad hacia una esfera considerada como más ilusoria... es más verdadera porque no pretende identificarse con la realidad cotidiana”.**

Vattimo nos coloca en la respuesta de lo que se ha de comprender por ese aspecto notorio, distinguido, de verdad, pues aunque pareciera que regresa a su afirmación inicial, aquí es donde realmente abre el sentido de verdad en la obra. De allí que podamos acercarnos a la obra de Uriburu tratando de ver en ella, no el mero sentido de reafirmación en lo efímero de la obra, de lo efímero de la existencia, por ejemplo, sino por sobre todo, como la obra en tanto que posibilita que su contenido de verdad alcance un nivel en el que, en apariencia ilusorio, descansa en una elevada esfera de comprensión de dicha verdad.

Uriburu intenta despertar no una conciencia en lo simple de una propuesta anti-armas nucleares, por ejemplo; está abriendo y transgrediendo el horizonte

elemental de un posible inmediato discurso, para que el hombre comparezca gracias a sus intervenciones, al más soez y destructivo acto contra la naturaleza, contra su naturaleza humana, y hace de una denuncia, un evento de posible comprensión de contenidos más cercanos a lo real, más ilusorios, más verdaderos, onto-estéticos.

Vi) “Hoy nuestra experiencia estética es diferente... No se trata de super-estética, sino de fragmentación de los valores estéticos, una suerte de estética difusa. No porque nuestra existencia esté situada en el complejo ‘más bella’, sino por la cantidad de valores estéticos, de modelos, que aumentan en progresión geométrica”.

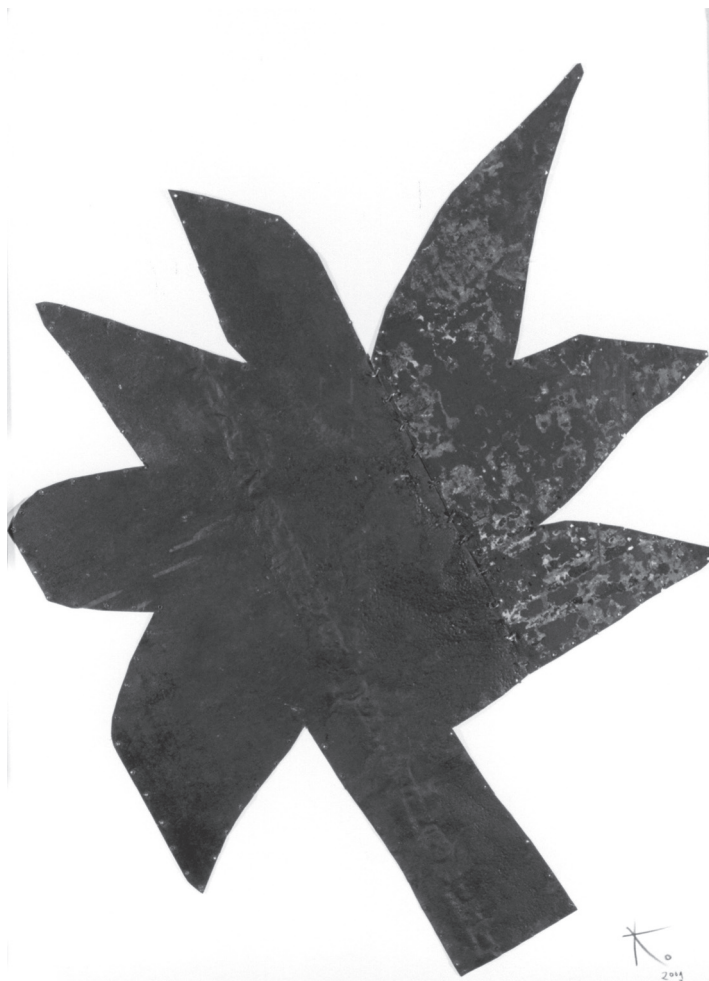
Resulta obligatorio, por tanto, regresar a la discusión que movía la estética tradicional más clásica, en torno al problema de la belleza. Vattimo nos plantea una posibilidad plural de comprensiones de verdad gracias a los contenidos de las obras de arte. Hemos visto cómo podríamos pensar este asunto en particular en las obras citadas de Uriburu. Cuando anteponemos sus obras y las asumimos como un hecho estético con precedentes formales, más no conceptuales, surge la inquietud ahora por la respuesta estética referida a lo bello en la obra.

Si se trata de una experiencia estética diferente y en ella no hay preeminencia de lo bello, y, si por consiguiente no es de lo que se trata la búsqueda –si la hubiera-, del arte contemporáneo, entonces no habría que privarse de las nuevas experiencias estéticas por prejuicios infundados actualmente. De hecho, quizá la menor de las pretensiones es precisamente que no hay una necesidad de buscar en la obra de Uriburu, un evento único de lo bello. Negada de plano una belleza, la vasta riqueza de experiencias estéticas se profundiza en la misma medida como obras y respuestas artístico-plásticas ocurran.

Uriburu pareciera estar muy próximo a la experiencia estética kantiana de lo sublime. No es poco el efecto

“sensible-conceptual” de sus incandescentes coloraciones, pero va más allá de un breve asombro, no por lo bello en sí de sus propuestas, sino fundamentalmente por lo que Vattimo denomina parte de una riqueza de difusa experiencia estética. Uriburu acentúa ese carácter quizá no único, pero sí complementario con el logro añadido de sacar al espectador, al hombre común, de su contexto cotidiano para elevarlo desde su condición a una contemplación clara de lo que, aunque ilusorio, también es verdadero.

Vii) “Lo bello como experiencia de dislocación parece ajustarse sobre todo con la idea que tomamos de Heidegger, de la representación de una multiplicidad de posibilidades de existencia que rige nuestra simple existencia”.



Con esta afirmación Vattimo cierra el despliegue que ha formulado desde el planteamiento inicial, enfatizando el rigor de la posibilidad de una estética difusa comprendida a partir la dimensión de la multiplicidad de propuestas artísticas. Además de esto, esa noción de contenido de verdad que descansa en la obra, también se muestra en su doble posibilidad de verdad, como contenido y como referente. En este último caso, se da una afirmación y aceptación de la pluralidad de posibilidades de la existencia, donde la única, la que parece verdadera y única, es realmente una en una gran diversidad.

Pero quisiera hacer notorio una vez más el carácter que destaca el contenido de verdad en la obra de arte. Finalmente dicho contenido se hace ontológico, pues en la pretensión de una esfera superior respecto a la cotidiana, desde donde se confrontaría la existencia del hombre ante una obra, gracias a que ésta le disloca inicialmente de su realidad y le muestra otra realidad

“... que yo estoy convencido que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida...”

aparentemente ilusoria, tal contenido no es más que precisamente el contenido de verdad de la obra de arte.

Uriburu arriba a este territorio en el que hay irremediamente un topos más elevado, hacia el cual ha ascendido y desde el cual desciende simultáneamente para propiciar nuestra experiencia, no como una experiencia estética parcial, definitiva, única, certera, radical, excluyente, sino como la experiencia que permite la apertura a otras experiencias estéticas igualmente valederas, reconocibles por sus transvaloraciones conceptuales de verdad, realidad e ilusión.

Para finalizar, me gustaría hacer notoria esta otra frase de Nietzsche, que se encuentra en el Prólogo de El Nacimiento de la Tragedia, en la que expresa: ■

