

La autotranscendencia en el arte*

Jolanta Brach-Czaina

Llamaré aquí autotranscendencia al fenómeno consistente en que cierto dominio es suprimido por su propio desarrollo interno y traspasado por éste en dirección a valores que se hallan fuera de él. Esos valores externos son reconocidos como más valiosos que los valores específicos del dominio dado, el cual, por ende, pierde autonomía y deviene substrato de valores heterotélicos. La trascendencia en que estoy pensando, no es meramente un traspaso. Es un traspaso hacia arriba. La desintegración de un dominio no equivale a una trascendencia, aunque suele ser una etapa de ésta. En el fenómeno de la trascendencia quisiera distinguir la trascendencia externa y la interna. Con la trascendencia externa nos encontramos cuando los valores hacia los que gravita un dominio dado, son establecidos fuera de él, e independientemente de él. El dominio que trasciende hacia esos valores no influye en esos valores externos: puede acercarse a ellos, pero no puede modificarlos. Esos valores son un objetivo, pero siguen siendo siempre un objetivo extraño. No pertenecen al dominio, aunque determinan su movimiento. El dominio que trasciende hacia valores externos está completamente subordinado a esos valores. Esta forma de trascender es propia de las culturas estabilizadas.

* «Samotranscendencja w sztuce», en: J. B.-CZ., *Etos nowej sztuce*, Varsovia, PWN, 1984, pp. 192-212.

2 Jolanta Brach-Czaina

Con una situación distinta nos encontramos cuando el movimiento de trascendencia surge del área interna del dominio dado. También el trascender interno conduce, es cierto, a valores que se hallan fuera de ese dominio y por encima de él, pero esos valores no están dados, no son invariables, y no están fundados fuera del dominio. La trascendencia interna, como fenómeno cultural, suele ser más creadora que la externa. Los valores hacia los cuales se desarrolla el dominio dado, son creados dentro de él, y a pesar de eso no pertenecen a él. Esto es un acto creador particularmente interesante desde el punto de vista cultural: la creación, en algún dominio, de un orden que rebasa a ese mismo dominio, que es superior a él.

Esta situación singular en que los valores creados dentro de cierto dominio no pertenecen a éste, se ve de manera particularmente clara cuando al proceso de producción de los valores hacia los que el dominio dado trasciende, lo acompaña un proceso de destrucción, de desintegración del dominio: un proceso consistente en que dentro del dominio dado se rompe, se destruye, se rechaza precisamente lo que es específico de ese dominio. Y el estado de devastación es incluso una condición de la aparición de la trascendencia. Únicamente una condición preliminar. Porque «*trascendere*» significa aquí no sólo «traspasar», sino también «superar».

Para traspasar un dominio dado, bastaría abandonarlo, o destruirlo, apartarse de las reglas vigentes en él. La autotrascendencia es un traspaso hacia arriba, aun cuando la superioridad de los valores escogidos fuera imaginada, aun cuando la elección de los valores estuviera desprovista de fundamentación. La autotrascendencia suele ser un comportamiento trágico.

Ante todo, porque lo acompaña la destrucción de un dominio. Y, además, a causa de cierta arbitrariedad de la elección de los valores aquí pueden ocurrir errores, a saber, la elección de valores que pronto son rechazados y reconocidos como antivalores, o que resultan valores inadecuados a las necesidades, o sea, reconocidos erróneamente como los valores buscados en el momento dado.

La autotrascendencia es un movimiento vivo, creativo en alto grado, porque precisamente consiste en el avance hacia unos objetivos y la simultánea creación de esos objetivos. Tampoco hay reglas de conducta, que pueden ser mantenidas en el caso de la trascendencia externa. Se rechazan las actividades que han devenido rutinarias. La autotrascendencia sólo puede aparecer cuando el curso establecido de los acontecimientos o el modo instituido de funcionamiento de un determinado dominio es cuestionado, cuando parece extraño e infundado. La detención del curso habitual de las

cosas, de la visión y comprensión habituales de éstas, es un punto esencial desde el que puede comenzar el movimiento de autotrascendencia. Esta última es, pues, el inicio de un movimiento en la cultura. Empieza en un vacío escogido con premeditación, arreglado premeditadamente. Desde ese punto cero arreglado empieza un movimiento de trascendencia intensiva. A veces en dirección a valores vistos con mucha claridad, desconocidos o erróneamente reconocidos.

El trascender hacia valores es un importante mecanismo creador de cultura. Constituye una construcción que eleva la cultura. Las distintas culturas se diferencian por la fuerza o intensidad de su trascender. Suele haber culturas muy exigentes desde este punto de vista.

En cambio, la autotrascendencia, aunque es un fenómeno creador de cultura, no es culturalmente necesaria. Ciertas culturas existen sin ella. Una cultura así era la europea de la primera mitad del siglo XX. Son culturas cuyos distintos dominios están encerrados en sí mismos: el arte no va más allá del arte, la ciencia no va más allá de la ciencia.

El fenómeno de la trascendencia puede desempeñar una doble función en la cultura. En primer lugar, puede sostener la existencia de una cultura dada, o sea, dirigir el mecanismo de reproducción de la cultura. En segundo lugar, puede crear cultura.

El primer caso lo tenemos cuando en una cultura dada —o en un determinado momento de su existencia— se establecen y se aceptan ciertos grupos de valores autotélicos principales. El proceso de trascendencia está vinculado entonces a la repetición de ciertos esquemas culturales conducentes a los valores previamente aceptados. Se ejecutan ciertas actividades —no por ellas mismas—, y se construyen ciertos objetos —no por ellos mismos—, sino para, mediante esos objetos y actividades, evocar* valores a los que la cultura dada aspira incesantemente. Valores conocidos y externos respecto a las actividades que constituyen su substrato. Una situación fugaz y a la vez esquemática —la repetición del proceso de la trascendencia— es el mecanismo que mantiene la existencia de tal cultura. Un trascender que reproduce cierto esquema de trascendencia propio de la cultura dada. El trascender hacia valores, por tanto, no tiene que ser un proceso creadoramente original. Puede reproducir, regenerar, sostener la cultura.

* N. del T.: Aquí y en el resto del texto la autora utiliza los verbos polacos «*przywolic*» y «*ewokowac*» no en el sentido de «recordar, representar(se) cosas pasadas», sino en el de «llamar, hacer venir, hacer presentarse», más cercano al etimológico

4 *Jolanta Brach-Czaina*

Creo una situación distinta la trascendencia interna, sobre todo ese género particular de ella que es la autotrascendencia: el traspasamiento del dominio, el ir más allá de la acción directa hacia valores que apenas surgen de ese acto de trascendencia. La orientación de esta trascendencia es presentida apenas o creada en el acto. Sin embargo, esos valores creados o presentidos como necesarios, aunque son evocados dentro de un dominio dado, enseguida surgen como realidad reconocida por encima de las acciones que los crean: como objetivos a los que el dominio dado aspira al precio de su autodestrucción. Este género de trascendencia es la creación o presentimiento del núcleo mismo de la cultura, de su más profunda estructura, de su sentido.

Pienso que precisamente un momento así es el que estamos viviendo en la actualidad, y que precisamente una situación cultural semejante se ha manifestado de manera muy clara en los últimos años. Es visible en muchas regiones de la cultura actual: entre otras, en el arte.

Desde luego, cada vez que decimos que algo «es visible» en la cultura de un momento dado, estamos hablando solamente de cierta tendencia. De una de las tendencias, porque en la cultura coexisten tendencias de vanguardia con corrientes tradicionales, e incluso muchas tendencias nuevas diversas con muchas líneas tradicionales diversas. Lamentablemente, para poder emitir cualquier juicio que caracterice la cultura de algún período, y, en particular, para hablar de las tendencias de desarrollo de una cultura dada, debemos pasar por alto los hechos que están en desacuerdo con las tendencias que nos interesan, y que, no obstante, sin duda están también presentes en la cultura. Pienso que en particular en las reflexiones sobre la cultura esas áreas desatendidas son por lo general considerables.

Y una reserva más: existe una divergencia entre el carácter de la masa fundamental de la producción artística y el arte de vanguardia ocupado en la búsqueda. He aquí que, al hablar de las tendencias trascendentes del arte actual, no pienso en la masa fundamental de la producción artística que se mantiene en el territorio del arte entendido de manera convencional y, la mayoría de las veces, es ora una continuación de las tradiciones del realismo siempre presente en el arte, ora una continuación de las orientaciones formalistas del arte de la primera mitad del siglo XX (o sea, una producción artística que ora copia la realidad real, ora crea territorios cerrados de realidad artificial).

Mi intención, por el contrario, es prestar atención a la existencia de un arte trascendente en medio de las orientaciones de vanguardia, porque

considero que la autotrascendencia es el más valioso movimiento de la cultura actual.

El fenómeno de la autotrascendencia en el arte actual puede ser percibido de manera particularmente clara cuando se compara el arte de vanguardia actual con el arte de la Gran Vanguardia de la primera mitad del siglo XX. He aquí que el arte de la primera mitad del siglo XX —en general, toda la cultura de aquellos tiempos— estaba desprovisto de manera particularmente radical de la capacidad de trascender. Era un arte cerrado en sí mismo, limitado a su propio dominio, desprovisto de salida al exterior. La acción artística era una acción puramente estética, únicamente estética. No traspasaba el círculo cerrado de los valores estético-artísticos. Todas las corrientes formalistas en el arte fueron resultado de una actitud que negaba la trascendencia. Para los artistas de la Gran Vanguardia, era un valor la pertenencia misma del objeto al dominio del arte.¹ Este valor les parecía tanto mayor, cuanto más incompartidamente pertenecía el objeto a ese único dominio. El arte era concebido como un territorio específico, desconectado de otros dominios de la cultura, y valioso en ese su aislamiento y su peculiaridad. Se apreciaba ante todo la autonomía del arte, y también la autonomía de sus subsistemas, es decir, de sus distintas disciplinas. Se reconocía el arte como fuente de valores autotélicos que se realizaban en el nivel de la construcción misma del objeto artístico. La consecuencia última de la aspiración a encerrar el arte en él mismo fue, en las artes plásticas, el abstraccionismo, y en el teatro, la obra teatral autónoma de la reforma de Craig.

En las artes plásticas, el abstraccionismo fue el más alto logro del arte tratado como dominio aislado, autónomo. Fue también el agotamiento definitivo de las posibilidades del arte así entendido y el fin de esa orientación. En rigor, la concepción del arte autónomo encerraba otra posibilidad. Esto es, cuando el arte en sí mismo constituye un valor autotélico, se pueden apreciar ora sus objetos, ora la propia actividad del artista. Las orientaciones artísticas formalistas vinculaban los valores ante todo al objeto artístico. Pero con el tiempo se percibió también la otra posibilidad mencionada: el valor directo de las acciones pictóricas. En esta dirección fueron las inspiraciones de Jackson Pollock, que hizo de la actividad de

¹ Sobre este fondo constituye una excepción el surrealismo, considerado con razón hoy día por muchos críticos una tendencia precursora respecto a la vanguardia de los años 60 y 70 aquí examinada.

pintar el objetivo del pintar. Sin embargo, esta orientación, como más fugaz, fue un acontecimiento que no alcanzó la fuerza de desarrollo del formalismo objetualizado.

La situación existente en el arte de la primera mitad del siglo XX fue acompañada por la reflexión teórica de una estética que investigaba esos objetos artísticos específicos. Se procuraba describir las propiedades de esos objetos, y ante todo de aprehender los rasgos estructurales específicos de los mismos. Por ende, la estética describía los objetos en aislamiento, en lo cual estaba en armonía con las tendencias del arte. Observando las propiedades y formas de existencia de los objetos estéticos, se los apreciaba precisamente por su esteticidad, lo que estaba en armonía con la tendencia de toda la cultura de aquel entonces, especializada y perfeccionista en esa especialización.

No obstante, el arte de aquel tiempo —muy altamente apreciado, y a la vez no-trascendente— se halló de manera inesperada en una situación paradójica. Sus objetos eran valorados de manera extraordinariamente alta en su objetualidad y eran sólo objetos, nada más que objetos. Y aquel gran arte se halló en la vecindad natural de otros objetos (artísticos) que no servían a la trascendencia: objetos de uso cotidiano. La primera mitad del siglo XX fue un período de gran desarrollo del arte utilitario producido industrialmente, en escala masiva. Pienso que en el proceso de destrucción del gran arte no trascendente desempeñó un importante papel el arte industrial: el objeto estético domesticado, subordinado a objetivos utilitarios, que hacía que actividades banales se tornaran agradables; el objeto que podía combinar la perfección formal (la posibilidad no era, sin embargo, necesidad) con la utilidad, la cual devenía el valor supraordinado. El arte extremadamente autónomo de la primera mitad del siglo XX comenzó a perder autonomía bajo la presión de la realidad más cotidiana. Era un movimiento extraordinariamente natural, tomando en cuenta el extremo dinamismo con que la industria en desarrollo llenaba el mundo de objetos que con el tiempo dominaron toda nuestra cultura. El arte que rechazó la trascendencia no tenía nada que oponer a la realidad cotidiana materializada, e incluso era simplemente menos atractivo en comparación con esa realidad extraordinariamente dinámica y rápidamente cambiante. Ya a mediados del siglo se podía prever que el arte aislado, cerrado, sería destruido y suprimido por esa realidad cotidiana. De esta situación tomaron conciencia los artistas y la aceptaron. Desde ese momento, ya no de parte de la realidad cotidiana, sino del territorio interno del arte del circuito alto co-

menzó el proceso de destrucción de ese dominio, de destrucción de su especificidad, es decir, de destrucción del mismo precisamente como dominio distinto. Empezó un proceso de arreglo consciente de ese punto cero, un proceso de detención del orden establecido y del curso de las cosas. Con el tiempo surgió de ahí el arte autotrascendente.

A fines de los años 50, los artistas del pop-art, la primera gran rebelión contra el arte cerrado efectuada desde las posiciones del no-arte, dieron expresión en sus programas a la convicción de que la realidad cotidiana del hombre que vive en las condiciones de nuestra civilización es incomparablemente más atractiva que la obra de arte aislada. El realismo perverso del pop-art fue el primer ataque exitoso al arte autónomo, después del cual éste no recuperó ya su distinguida posición ni siquiera en la opinión de los artistas que crean el arte del circuito alto, y, con el tiempo, sobre todo en la opinión de éstos. Y así, como se lo imaginó Andy Warhol, el arte empezó a disolverse en la realidad, como el café instantáneo en el agua.

No obstante, aunque los artistas del pop-art, y también los hiperrealistas de los años 70, dieron expresión a la conciencia que degradaba la obra de arte con respecto a la realidad real, en la medida en que pintaban lienzos y los exponían en salones de exposición, no eran consecuentes hasta el fin. Entre la lata de conservas que está en el refrigerador y esa misma lata pintada por Andy Warhol hay un abismo. Sin embargo, el proceso del que aquí estamos hablando fue llevado consecuentemente hasta el fin, y la lata en el refrigerador, junto con el refrigerador, sustituyó las latas pintadas en los lienzos. Así pues, sólo el *environmental art* constituye el fin definitivo de una situación y el inicio de una nueva.

No se trata aquí de hacer una cronología exacta, puesto que a menudo las mismas personas y en el mismo período creaban diferentes orientaciones nuevas en el arte y diferentes situaciones extraartísticas nuevas. Sin embargo, el *environmental art* era algo cualitativamente distinto. No sólo una nueva tendencia en el arte, sino una nueva situación existencial de éste, desarrollada, continuada y enriquecida por el *land art*, el *happening* y el *performance*. A partir del *environmental art* comienza realmente el proceso de la autotrascendencia, o sea, esa autodestrucción del dominio que conduce a valores que se hallan fuera de él.

El proceso de traspaso del arte, de negación de su especificidad, de degradación del mismo respecto a la realidad corriente, transcurría simultáneamente en los dos planos existenciales que aquí entran en juego. A saber, por una parte, se efectuaba una desacralización del arte, y por la otra, se

conferían significados simbólico-culturales a la realidad corriente. Trasladando a los salones de exposición fragmentos encuadrados de la realidad que rodea al hombre contemporáneo: objetos de uso cotidiano, muebles, equipos de cocina, fragmentos enteros de locales de vivienda, ropa junto con percheros y escaparates, gavetas junto con su contenido, los artistas que cultivaban el *environmental art* efectuaron la desacralización del objeto de arte igualándolo con los objetos de uso cotidiano. Ante todo, sin embargo, se privaba de especificidad a la obra de arte quitándole lo que en ella era específicamente artístico y la distinguía entre todos los otros objetos, lo que era precisamente «*artificial*», y lo que provocaba que el objeto de arte fuera, desde el punto de vista práctico, un objeto inútil y únicamente pudiera funcionar como objeto perteneciente al arte, o sea, únicamente como fuente de valores estéticos. En cambio, el refrigerador desconectado del enchufe y trasladado a la galería conserva en potencia sus funciones de uso, aunque en acto es únicamente un objeto de arte. De la intención del artista depende si aprovechará ese objeto prácticamente, o si segregándolo de la realidad cotidiana le conferirá significados simbólicos, y en dependencia de su visión verá en él un símbolo de la decadencia de los valores espirituales en la cultura contemporánea o un símbolo de la magnificencia de nuestra civilización.

Por otra parte, las acciones emprendidas en el *environmental art* emanciparon la realidad corriente en sus funciones simbólico-culturales. La destrucción del arte consistía, pues, en la simultánea degradación del mismo como dominio distinguido y la plena valoración de la realidad cotidiana, como realidad distinguida por la atención de un observador sensible. Ese observador sensible no tiene que ser un artista. Puede ser cada cual. Debe serlo. Porque el artista pierde su particular posición social desde el instante en que deja de construir independientemente objetos distinguidos como específicamente artísticos.

Sin embargo, del hecho de que no se creen objetos distinguidos como artísticos no se sigue en absoluto que no se realicen acciones dirigidas hacia valores. El abandono de las acciones específicamente artísticas no tiene que significar el desvío de los artistas de la creación de valores. Y no significa eso. Porque los artistas de la nueva vanguardia rompen el arte no por una necesidad nihilista de destrucción, sino para sustituir las acciones artísticas por otras acciones, directas, cuyo objetivo es la evocación de valores. Así pues, la destrucción del arte resultó un proceso de autotranscendencia: el arte fue traspasado en dirección a valores, fue rechazado en

favor de acciones que evocan directamente valores de cultura: nuevos o renovados.

Los artistas de la vanguardia de los años 60 y 70 perciben el arte como un dominio ya degradado. Grotowski, por ejemplo, expresa con persistencia su presente aversión al arte y la convicción de que los valores que le interesan existen fuera del arte. Convicciones semejantes expresan J. J. Lebel y J. Beck. Porque la vanguardia de estos años subordina el arte a las búsquedas de nuevos valores y modelos de cultura. Y no parece que los propios artistas consideren que en el dominio del arte pueden crear esos valores de manera más hábil que en otros dominios de acciones culturopoyéticas del hombre. De esos valores no-estéticos hacia los que tiende el proceso de trascendencia en el no-arte, hay muchos. Los valores de que hablamos aquí, son creados no sólo por los artistas. Se los puede hallar en todo el campo de la cultura actual. Se puede pensar que la elección de esos valores y no de otros es una respuesta a la situación cultural que ha surgido. Por ejemplo, el hecho de la destrucción del medio natural por la expansión de la industria forma parte de nuestra situación cultural. Una respuesta a él es la creación de valores ecológicos. Parece que se aprecia cada vez más altamente la totalidad común: hombre-naturaleza-Tierra, mientras que antes parecía valiosa la distinguida posición del hombre en la naturaleza.

De la situación cultural del hombre actual forma parte también el hecho de la alta socialización del individuo por la vinculación de acciones individuales en conjuntos de acciones de grupos más amplios y la muy profunda irrupción de la sociedad en la vida individual. Una respuesta a esa situación cultural es la creación de valores. En este caso, la respuesta es doble: por una parte, los valores comunitarios adquieren una forma cultural en las acciones paraartísticas, y por otra, se reconoce como valor particularmente precioso el desarrollo individual. La situación cultural determina los territorios de las búsquedas de valores, pero respuestas posibles a la situación hay muchas, y la creación de esos valores y no de otros entre los valores posibles es precisamente un acto de creación de cultura. Sólo un miembro de ese acto, porque el otro son los modos de evocar esos valores.

Quisiera llamar la atención sobre algunos de los valores en que está interesada la nueva vanguardia. Son, a saber: *a)* los valores ecológicos; *b)* el valor autotélico de la pertenencia a una comunidad; *c)* el valor del desarrollo individual; *d)* el valor del sentimiento de una responsabilidad personal por los acontecimientos que se desarrollan en el mundo; *e)* el valor

puro del trascender las propias acciones, es decir, el carácter valioso del emprender acciones trascendentes.

a) El primer grupo lo constituyen valores ligados a la así llamada conciencia ecológica. Esto es, se vivencia intensamente el sentimiento del vínculo del hombre con su entorno natural y artificial: la unión con la naturaleza, la tierra, pero también con la ciudad. El sentimiento de una amenaza común y de un destino común del hombre y de todo su entorno hace que los artistas (y no sólo ellos) empiecen a reconocer esa coexistencia, esa unidad del hombre y el mundo circundante, como un valor particularmente precioso. Esa conciencia ecológica resultó propensa a asimilar ideas de la filosofía budista. El *environmental art* fue un terreno en el que los valores ecológicos aparecieron de manera particularmente natural, porque esta tendencia se basaba, en considerable medida, en las intervenciones del artista en el entorno del hombre: un fragmento de la capa baja de la vegetación del bosque, encuadrado por una ventana, hierba que crece, unos polluelos que salen del cascarón (Hans Haacke), un callejón cerrado por una barricada de recipientes metálicos vacíos (Christo), situaciones organizadas o solamente observadas en las calles.

He aquí un ejemplo de una acción de Teresa Murak que pertenece al *environmental art* y evoca valores ecológicos. Cito un registro de los sucesos realizado por la artista.

21.2. Viernes: un grano de berro sembrado en la camisa y estimulado por el agua empezó a hincharse y a reventar en la oscuridad, lo riego cada hora, no duermo, velo, enciendo la luz. 22.2. Sábado: los gérmenes empiezan a entrar en el tejido, no pueden llegar hasta el otro lado, los ayudo con la luz, aumento la frecuencia del riego. 23.2. Domingo: las raíces son fuertes y blancas, aparecen aisladas hojitas blanco-amarillo-verdosas, es de noche, los tallitos crecen de manera desigual, con una rapidez desproporcionadamente mayor que las raíces. 24.2. Domingo: equilibrio trastornado, trato de ayudarlas poniendo gasa húmeda, no produce efecto, he regado ya setenta y cinco veces, noche, cambio de posición la camisa, la quito del perchero, la corto y la coloco sobre una lámina, con las raíces hacia abajo, en el curso de dos horas se desarrollan todas las hojas, las raíces levantan el tejido, el berro se volvió mullido y saludable. 25.2. Martes: crece, riego, pienso en él [...]
2.3. Domingo: la planta alcanza su tamaño máximo y la plenitud

de su verdor. 3.3. Lunes: después de once días me pongo la camisa de berro, recibo la planta sobre mi cuerpo, el momento de la unión durará mucho hasta la fatiga en la posición semisentada (quiero soportar el más largo tiempo posible).²

El comportamiento de Teresa Murak allí descrito se sustrae de manera esencial al territorio del arte aislado. La siembra de berro, como actividad, no es un acto específicamente artístico. La siembra del grano, el crecimiento de las plantas, son sucesos pertenecientes al orden natural. El territorio aislado del arte, el terreno *artificial*, es traspasado. No obstante, esa actividad natural de sembrar un grano y cuidar las plantas es sacada de su contexto corriente y ejecutada con fines culturales particulares. No es ejecutada para obtener resultados naturales o prácticos, sino por los valores que evoca. El berro no fue sembrado en tierra, sino en una camisa y, además, esa camisa, al final del suceso descrito, fue puesta sobre el cuerpo.

Asimismo, de la descripción del suceso realizada por Teresa Murak surgen valores ecológicos: en este caso el valor evocado es la unidad del hombre y la naturaleza; un trocito de naturaleza, y, además, generada en condiciones artificiales. La actitud particular hacia la planta cuidada no sólo se expresa a través de las operaciones de cuidado realizadas en torno a ella —«no duermo, velo, enciendo la luz»—, sino que también se revela en ciertos giros empleados en la descripción del suceso: «trato de ayudarlas», «pienso en ella». El momento culminante del suceso —que pone de manifiesto finalmente los valores hacia los cuales estaba dirigida la conducta— es la unión con la planta: «recibo la planta sobre mi cuerpo». Es un acto simbólico.

Las acciones dirigidas hacia valores que estamos examinando no pertenecen al antiguo territorio del arte. Porque aquí no hay mediación a través del arte (por ejemplo, la imagen), sino acción directamente trascendente hacia los valores. Y esta conducta es tanto más consecuente, cuanto más alejada está del arte. Los valores ecológicos de que estamos hablando aquí, los hallaremos también en ciertas acciones parateatrales de Grotowski, y también en algunas acciones provocadoras de J. Beck.

La inclinación de las acciones de los artistas a la acción directa es tanto más comprensible, cuanto que esos valores ecológicos pueden ser realiza-

² Registro de los sucesos publicado por T. Murak en *cdn*, 15-1-197, Wyd. Galeria Współczesna.

dos de la manera más plena en la acción real. Verdaderamente consecuentes desde este punto de vista son los adeptos del budismo, quienes una vez cada cinco años siembran un árbol y lo cuidan: este es un acto directo y trascendente hacia valores. Cuando el arte es rechazado, quedan la actividad y el valor hacia el cual esa actividad está dirigida. El artista es innecesario. Queda el hombre que crea valores, todo el que se incline a emprender ese género de esfuerzo consciente.

b) Un valor distinto es el valor de la unión del individuo con el grupo, concebido como valor autotélico y vivenciado en forma cultural. No se trata aquí del hecho mismo de la pertenencia a una comunidad —puesto que en toda cultura el individuo es miembro de una comunidad—, sino del sentir la unión con el grupo como un valor en sí mismo. En el territorio del arte de vanguardia de los últimos veinte años, ese valor aparece a veces directamente, y a veces únicamente en una forma simbólico-cultural, cuando es evocado en condiciones en las que no se puede hablar de un auténtico vínculo entre los participantes de los acontecimientos paraartísticos, puesto que son personas casuales y totalmente extrañas unas para las otras, y el suceso que se desarrolla entre ellos es de corta duración.

En los últimos veinte años se pudo observar la aparición de numerosas manifestaciones artísticas en las que el elemento esencial, tanto de la estructura artística como de la recepción, eran las *acciones colectivas* [*zespolowe*]. Este modo de proceder se puso de manifiesto con particular fuerza en las artes plásticas, el teatro y la música. Muchos happenings, por ejemplo, se basaban en la cooperación de un numeroso grupo de personas que en determinado lugar ejecutaban colectivamente acciones proyectadas en un guión. Los happenings colectivos no requerían actores entrenados —lo que subrayó Michael Kirby—, sino solamente ejecutantes a quienes se confiaba la reproducción de acciones sencillas planeadas. Estos ejecutantes eran ora preparados de antemano por el organizador, ora escogidos de entre el público durante el happening. Surgían de esa manera situaciones cualitativamente distintas de los happenings en que el que proyectaba el suceso era su ejecutante solitario ante el público. Los happenings colectivos eran basados siempre en acciones muy sencillas, para que sin dificultad pudieran realizarlas ejecutantes no adiestrados o incluso completamente casuales. Aplastar balones inflados, desgarrar periódicos, destruir la carrocería de un automóvil son cosas que puede hacer todo participante casual de un suceso. En cambio, al artista organizador le toca planificar esas acciones sencillas de tal manera que formen un todo supraordinado dotado de sentido.

A partir de los happenings colectivos en las artes plásticas y en la música, después de las así llamadas creaciones colectivas en el teatro, el *carácter colectivo de la acción* devino un valor que reemplazó a los antiguos valores artísticos y estéticos autónomos.

La convicción de que la acción colectiva (la cooperación con otros) tiene un carácter valioso puede ser percibida también en la propagación que alcanzaron en los años 60 y 70 los grupos teatrales que trabajaban con el método de creación colectiva y que subrayaban ese hecho, o sea, que manifestaban conscientemente la convicción de que la cooperación con otros es altamente apreciada y preferida a la acción individual. Los registros de las presentaciones del Living Theatre están provistos de una anotación: *collective creation*; sus manifiestos de ideas están firmados así: The Living Theatre, *a collective*. Se podría pensar que en esto no hay nada nuevo, porque el trabajo en el teatro siempre fue colectivo. Sin embargo, el cambio de los valores apreciados es bien visible: mientras que en el siglo XIX se subrayaba la presencia de un actor eminente en una presentación, y en la primera mitad del siglo XX se subrayaba la presencia del director, hoy día se subraya el hecho del esfuerzo colectivo.

Al reconocimiento de este nuevo valor están ligados, además, cambios esenciales en el proceso del trabajo artístico, tendientes a liberar la creación colectiva, y no sólo la ejecución colectiva. En muchos grupos que trabajan con este método, el enunciado artístico, desde el proyecto hasta la forma definitiva, surge como resultado de meditaciones, discusiones y ejercicios colectivos. Un factor importante de la colectivización del contenido del enunciado es el hecho de que los conjuntos que aplican el método de creación colectiva no se sirven de textos ya hechos, sino que se esfuerzan por exteriorizar los contenidos de los que, como grupo, ellos mismos son portadores.

El proceso creador colectivo se diferencia de los métodos aplicados antaño en el teatro: cuando el autor mismo componía la pieza, el director mismo planeaba la escenificación, y el actor buscaba independientemente la concepción del papel. Aunque al fin y al cabo sus acciones debían ser armonizadas y ejecutadas conjuntamente en el curso de los ensayos, el método del trabajo creador era distinto del aplicado hoy. En la creación colectiva un momento esencial del propio proceso creador es la mutua estimulación de la actividad creadora de las distintas personas: el completamiento de las ideas, el choque de las distintas asociaciones, la insinuación de una idea propia a otros que la continúan o la combaten, la inmediata

formación de una idea propia a partir de una ajena, o la inmediata oposición a esta. Esta creación nace en el choque de distintas personalidades y de diferentes visiones artísticas en las que se descubre un territorio común. El producto surgido de esa manera es un producto colectivo anónimo y, salvo en situaciones excepcionales, realmente sería difícil establecer por su nombre la autoría hasta de las distintas partes del mismo. Los artistas renuncian aquí a una posesión antaño celosamente guardada: la creación individual. El individualismo del creador es rechazado, y a veces hasta condenado.

Los críticos teatrales en más de una ocasión han subrayado los exiguos resultados artísticos obtenidos por los conjuntos que trabajan con el método de la creación colectiva. Es difícil negarles la razón a esos críticos: porque las acciones aquí comentadas tampoco aspiran a valores artísticos. En este caso el arte atraviesa un proceso de autotranscendencia, y de las nuevas acciones surgen valores reconocidos fuera del territorio del arte, pero experimentados como valores que se hallan por encima de él. De esto no se ha de inferir que la creación colectiva imposibilita la producción de obras eminentes también desde el punto de vista artístico. Pues esa dificultad fue vencida en el medioevo, cuando de manera anónima y colectiva se construyeron las catedrales de Chartres, Reims y Amiens.

En los casos comentados hasta ahora, el valor de la cooperación y de la unión del individuo con el grupo surge de la propia estructura organizativa del proceso creador, y también de la estructura de los objetos creados en ese proceso. La vivenciación y creación de esos valores no está ligada necesariamente a experiencias particularmente fuertes. Esos valores culturales colectivistas hallan, sin embargo, en el arte, y sobre todo en las acciones paraartísticas, una expresión más fuerte, al devenir la base de vivencias extáticas. El valor de la unión con el grupo aparece a veces como *senti-miento de comunidad vivenciado extáticamente*. Este valor se forma sobre la base de las situaciones antes comentadas. Esto es, cuando la experiencia del carácter colectivo de las acciones tiene una particular intensidad, aparece a veces una conmoción emocional más profunda en la que los participantes de los sucesos colectivos experimentan vivencias más profundas ligadas a la sensación de su copresencia activa.

En el comportamiento del Teatro Laboratorio se puede observar cómo la búsqueda de ese valor, que comienza todavía en el terreno del arte, conduce fuera de éste. Sobre su participación en *Apocalypsis*, Stanislaw Scierski escribe lo siguiente:

Todo ese trabajo era para mí una vivencia tan arrebatadora como dramática, al tiempo que tenía, además, el presentimiento de la comprensión de esa particular comunidad en la que la proximidad del prójimo lleva esa imprevisible esperanza y fuerza, y de ninguna manera podía emparentarla con la teatralidad, ni siquiera con la más honestamente entendida, o ni siquiera con la «vivencia estética».³

Aquí se siente claramente el valor de la vivencia de la comunidad como un valor que reemplaza a los valores artísticos de antaño, y se lo vivencia en lugar de ellos. Scierski declara aquí su renuncia al interés en el arte por sus valores autotélicos, y su interés en él como substrato de los valores comunitarios heterotélicos de la cultura actual. Esta declaración es tanto más paradójica —y por ello testimonia de manera particularmente clara las transformaciones de la conciencia y de la jerarquía de los valores reconocidos—, cuanto que no concierne a acciones parateatrales, sino exclusivamente a una obra *expressis verbis* teatral, como fue *Apocalypsis*.

Los participantes de los encuentros de adiestramiento en el Teatro Laboratorio escriben a veces sobre las vivencias extáticas de comunidad que experimentaron. La aspiración a provocar este género de vivencias es visible también en las declaraciones de Grotowski. También se puede notar que los guiones de los encuentros de adiestramiento organizados por el Teatro Laboratorio están basados a menudo en la oposición entre la situación de soledad del participante y la situación de hallarse en un grupo. Por ejemplo, un participante que dejaron solo en el bosque de noche, espera una señal o la llegada de un guía que lo conduce al grupo. O un participante del adiestramiento ha de gritar su nombre, y cuando el grupo que se halla detrás de una colina le responde gritando el nombre, entonces corre por la colina hacia el grupo. Este género de guiones conduce a la vivencia del valor de la comunidad. La evocación de este valor tiene aquí a menudo un carácter únicamente simbólico a causa de la falta de un vínculo duradero entre los participantes del encuentro. Además, ciertos guiones de estos encuentros conducen claramente a la asociación de ese valor con estados extáticos, o, en otras palabras, a la aparición de ese valor en estados extáticos. Ocurre así cuando, de situaciones que imponen un sentimiento de ser distinto o de soledad, el participante es conducido a danzas colectivas extá-

³ *Apocalypsis cum figuris*. Conversación con Stanislaw Scierski, *Teksty*, Instytut Laboratorium, Wrocław, 1975, p. 84.

ticas que tienen lugar con el acompañamiento de golpes de tambor, o a rodar sobre granos, o en la hierba, o en un montón de cuerpos sobre el piso. En los encuentros basados en la sucesión de actividades que posibilitan la vivencia del valor de la comunidad, esos son a menudo los momentos culminantes de su ritmo.

El carácter colectivo de las acciones, la cooperación con otros, la comunidad, la unión extática con el grupo, no son valores específicamente artísticos o estéticos: son realizados también en el movimiento de las comunas o en la terapia de grupo. Pertenecen al grupo de los valores supraordinados de la nueva cultura, son evocados en diferentes situaciones y de muchas maneras.

c) El valor del desarrollo individual. Las acciones de los artistas están subordinadas de diferentes modos a ese valor —no artístico. Ante todo, esas acciones han de servir al desarrollo individual de los propios artistas, y, además, de las personas que se colocan en la posición de receptores coparticipantes, al tiempo que el proceso de desarrollo individual ha de realizarse durante el contacto con las acciones paraartísticas, pero también después. Las acciones paraartísticas deben, pues, iniciar y estimular el desarrollo ulterior. Por desarrollo individual se entiende el examen interior, la ampliación de las posibilidades de experimentar el mundo (ante todo, la ampliación e intensificación de las experiencias emocionales) y el aumento de las posibilidades de comportarse de acuerdo con las necesidades individuales interiores del individuo. Tal comportamiento ha de reemplazar a las actividades por lo regular ejecutadas bajo la influencia de una presión social externa.

Las declaraciones de Grotowski testimonian, entre otras cosas, que él quisiera que las acciones parateatrales efectuadas en el Teatro Laboratorio determinaran una transformación interior de los participantes de esos encuentros. El arte traspasado debe, pues, servir para provocar procesos fuera de él, y liberar valores no pertenecientes al arte. Valiosos son la creación realizada por un individuo sobre sí mismo, el traspaso de sí mismo, la multiplicación de la vida personal propia y el hallazgo independiente de una respuesta a la pregunta ¿qué ha de ser lo más importante en la vida de un determinado individuo?

El «traspaso» se realiza aquí de dos maneras. Se traspasa el arte mismo como dominio autónomo y específico. Grotowski afirma claramente que los encuentros por él organizados no pertenecen al arte del teatro. Las actividades no-teatrales ejecutadas durante los mismos —como el sumer-

girse en un arroyo o el abrazar árboles en el bosque— se emprenden para que la conmoción psíquica que puede producirse durante los encuentros, inicie una transformación interior de los participantes del suceso. Esa transformación interior es un valor supraordinado.

Así pues, se traspasa no sólo el arte, sino también el estado de la personalidad del participante. El individuo emprende un esfuerzo tendiente a salir del estado en que se encuentra y a entrar en un estado que aprecia más. A autotranscendencia está sujeto, pues, no sólo el dominio, sino también la persona. Tanto la persona del artista como la persona del coparticipante. Así se presenta el modelo de una situación que en la práctica puede no surgir (o no para todos). Puede ocurrir que esa conmoción no se produzca, o que tenga sólo una significación destructiva. El efecto de la acción será entonces sólo una destrucción que no será organizada para dar origen a un proceso de autotranscendencia.

Grotowski no precisa con claridad el rumbo del desarrollo del individuo, únicamente postula la necesidad de una tensión creadora incesante en la conformación de sí mismo y de la actitud de uno hacia los otros. Vale la pena recordar que también los psiquiatras que observaban los adiestramientos parateatrales del Teatro Laboratorio estaban interesados en sus eventuales consecuencias para la vida psíquica de los participantes de esas ocupaciones. Sobre las consecuencias del adiestramiento en lo que respecta a la personalidad, han hablado tanto los que aprueban la presente actividad del Teatro Laboratorio y —como K. Dabrowski— consideran que los adiestramientos son «un misterio evolutivo», como los que no la aprueban —como M. Kostecka, quien, percibiendo la semejanza del modo de proceder durante el adiestramiento con las técnicas psicoterapéuticas, previno de los efectos negativos que para la personalidad de los participantes tiene ese modo de proceder, diletante desde el punto de vista de esta psiquiatra.

d) El siguiente de los valores mencionados es el valor de la corresponsabilidad y la coparticipación en los sucesos que se desarrollan en el mundo (los cercanos y los lejanos, de los cuales no se es autor directo). Los artistas que aspiran a realizar ese valor, en vez de acciones artísticas organizan, por ejemplo, cooperativas que se ocupan de la producción y distribución de comida en Harlem, o, sin ser obreros, participan en los trabajos de las organizaciones sociales obreras en las fábricas, o, siendo europeos blancos, participan en la organización de la vida social de los países de Africa, Asia o América del Sur. Se puede decir que ese valor siempre fue

apreciado por los artistas comprometidos socialmente y no es hoy nada original. Sin embargo, sobre el fondo de las condiciones de civilización de la segunda mitad del siglo XX adquiere una importancia especial. Las causas que determinan que esos valores se sientan con mayor intensidad, residen seguramente en el desarrollo de la comunicación que permitiera la rápida transmisión de la información desde cualquier lugar del globo a cualquier otro, y también en la facilidad y la frecuencia de los viajes, y están ligadas al cierre completo del sistema mundial como totalidad conectada económica, política, social y culturalmente. En cambio, la importancia especial que tiene hoy ese valor está ligada a la fuerza efectiva, incomparablemente mayor que nunca antes, que tienen las acciones accesibles a los hombres actuales, así como al aumento de las posibilidades de manipulación del individuo por las organizaciones y las instituciones.

También es preciso decir que el valor de la corresponsabilidad y la coparticipación en los sucesos que se desarrollan en todo el mundo y la importancia de ese valor en el sistema de la cultura actual han sido expresados de manera muy clara por ciertos economistas actuales como Schumacher, Mesarowic o Pestel. Y si, a pesar de todo, vale la pena asignarles a los artistas cierto papel en la creación de este valor, es porque en sus acciones adquiere un particular carácter simbólico-cultural.

e) El último de los valores mencionados es el del trascender. El comportamiento aquí descrito de las personas que crean los valores hasta ahora comentados, puede ser considerado de una manera más generalizadora, y entonces se nos presenta un valor más general que los abarca: el valor del trascender. Los valores hasta ahora comentados fueron presentados de una manera que permite percibir sus fuentes en el territorio interno de la cultura, en las situaciones culturales elementales del hombre. Esto es, estaban ligados a cómo es el hombre en sí mismo, cómo se descubre entre los otros hombres y en medio del mundo circundante. Y, aunque el movimiento del trascender hacia valores es bien visible aquí, todavía es incompleto precisamente en el logro de la trascendencia. En los casos comentados la capacidad propia del hombre para el trascender puro no fue puesta de manifiesto plenamente. La aspiración a la trascendencia es perceptible, sin embargo, a través de los valores aquí examinados, cuando pasamos por alto los contenidos particulares de los mismos.

El trascender consiste en la creación, por las personas comprometidas en ese movimiento, de un orden superior —que puede no surgir, no ser construido, no ser emprendido—, pero cuando ese acto de trascender ocu-

rre, surge un valor particularmente elevado, y que ordena de la manera más omniabarcante todas las acciones. Ese acto innecesario es extraordinariamente creador desde el punto de vista cultural cuando aparece en las aspiraciones de los grupos sociales, formando estructuras del más profundo ordenamiento: independiente y activo.

No hay muchas personas capaces de adoptar tales actitudes y perseverar en ellas: es poco numerosa la vanguardia de la cultura que realiza el valor de la trascendencia.

El acto de la trascendencia —innecesario y raro—, desde el momento en que, no obstante, es emprendido, adquiere una importancia absoluta. Entre los lazos que el hombre se impone a sí mismo, la trascendencia es el valor que ata de la manera más absoluta, porque queda impreso en todas las acciones.

En la nueva cultura que está surgiendo hoy a nuestro alrededor se puede percibir el movimiento del trascender puro hacia los valores buscados. El propio trascender hacia valores es un valor: el último de los aquí comentados a que apuntan los artistas de la vanguardia que rechaza el arte. Hablando con propiedad, aquí ya no sólo no hay arte, sino tampoco artista. Hay un hombre ante valores que él mismo escoge, que él convierte en la base de todas sus acciones y que él coloca por encima de sí mismo. Las personas capaces de trascender evocan incesantemente los valores escogidos por ellos. Pueden transformar de tal manera las situaciones en que se hallan y organizar hasta las acciones menudas, que cada actividad es orientada hacia valores, es emprendida teniéndolos en cuenta, los evoca, los realiza. El trascender es creación realizada, ya no en el material del arte, sino en el de toda la vida propia.

¿Es posible en general la realización de este valor? ¿Era posible la realización de lo bello en los tiempos en que era un valor al que aspiraban los artistas? El valor de la trascendencia es, pues, alcanzable en una medida no menor ni mayor de lo que era alcanzable el valor de lo bello.

El mantenerse en la actitud trascendente es muy difícil. Exige una constante concentración y una vivenciación intensa de los valores que se reconocen. No hay manera de prever cuánto tiempo cierta persona o grupo es capaz de resistir en esa actitud. Es difícil decir cuánto tiempo pueda mantenerse esa corriente de la nueva vanguardia cultural, que apenas se está dibujando hoy. Ya hay también grupos y personas tales que, después de un par de años de intensivas búsquedas, regresan a las seguras regiones del arte estabilizado.

En una conversación autorizada con Grotowski que fue insertada en *Kultura* en el año 1975, se planteó la pregunta sobre su presente actitud hacia el arte y su propio status como artista. La pregunta: «Sobre el objeto y la clase. El objeto: el arte. La clase: el artista». Grotowski responde: «Más bien *ex*». «Para mí, esa es la clase anterior. Pero empezaré por ella. Estuve en esa clase anterior, en la clase del artista. Aceptaba que era una clase más bien de metodología, porque eso daba posibilidades. Estoy hablando de un período en que ya existía el Teatro Laboratorio y ya era más o menos algo».⁴ Para entrar en la vanguardia de la cultura, era preciso salir de la vanguardia del arte; ésta es una situación singular y un momento particular en el desarrollo de la cultura contemporánea. La autotranscendencia del arte contemporáneo introduce a los artistas de antaño en el territorio de la acción cultural directa, en el cual todas las actividades del hombre pueden ser dirigidas hacia valores.

La cultura de cada sociedad es determinada por el sistema de valores reconocidos y por los modos de evocar esos valores, es decir, por los conjuntos de comportamientos y objetos que se dirigen hacia valores. Las transformaciones culturales pueden ora abarcar uno de esos dos estratos, ora realizarse tanto en el estrato de los valores como en el de los modos de evocarlos. El fenómeno aquí descrito de la autotranscendencia en el arte actual está vinculado tanto al cambio de los modos de evocar los valores como al cambio de los valores mismos. Al mismo tiempo, la autotranscendencia está ligada más bien a la búsqueda intensiva que a la seguridad de la elección.

Queda aún la pregunta: ante la situación descrita en el arte, y, más exactamente, ante las corrientes trascendentes del arte de vanguardia, ¿hay aún lugar para el cultivo de la estética? Junto con el traspaso del arte debe ser traspasado por necesidad el terreno de la estética. La investigación de los valores aquí descritos y de los modos de evocarlos pertenece más bien a la axiología general o a la antropología cultural que a la estética.

Traducción del polaco: *Desiderio Navarro*

⁴ Conversación con Grotowski, sostenida por A. Bonarski, *Kultura*, núm. 13/615, 1975.