

# La “ruptura” como una suerte de posmodernidad: el pensamiento crítico de Octavio Paz entre 1950 y 1967

## The “Rupture” as Postmodernity: The Critical Thought of Octavio Paz from 1950 to 1967

Daniel Enrique Montero Fayad  
Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM  
hombre\_tictac@hotmail.com

**Enviado:** 2 marzo 2021 | **Aceptado:** 1° diciembre 2021

### Resumen

El presente texto señala algunas de las categorías fundamentales de la crítica de arte de Octavio Paz entre 1950 y 1967 como aparición y poesía, para demostrar que la noción de “ruptura” se retoma en la década de los sesenta para realizar un cuestionamiento profundo a la modernidad mexicana, sugiriendo una teoría de la posmodernidad y de la neovanguardia local. Además del texto llamado “Tamayo en la pintura mexicana” (1950), se hará referencia a otros cinco ensayos escritos en la década del sesenta, en los que se puede encontrar un programa y una conceptualización de su crítica, sustentada en lecturas que realiza de Kant, Heidegger y del estructuralismo, entre otros, cuya influencia es evidente. Además, se señalará que la crítica de arte de Paz es constitutiva de su pensamiento general.

Palabras clave: Octavio Paz, crítica de arte, ruptura, neovanguardia, posmodernidad.

### Abstract

The present text points out some of the fundamental categories of Octavio Paz’s art criticism between 1950 and 1967 as appearance and poetry, in order to demonstrate that the notion of “rupture” is taken up again in the 1960s to make a profound questioning of Mexican modernity, suggesting a theory of postmodernity and the local neo-avant-garde. In addition to the text called “Tamayo en la pintura mexicana” (1950), reference will be made to five other essays written in the sixties, in which we can find a program and a conceptualization of his criticism, based on his readings of Kant, Heidegger and structuralism, among others, whose influence is evident. In addition, it will be pointed out that Paz’s art criticism is constitutive of his general thought.

Keywords: Octavio Paz, art criticism, rupture, neo-avant-garde, postmodernity.

## Introducción

La noción de “ruptura” en el contexto del arte mexicano es muy particular, porque designa a la vez una generación de artistas y un relevo en la comprensión de las prácticas artísticas del país que pasaron del realismo social del muralismo al arte abstracto, durante las décadas de los cincuenta y sesenta. La llamada Generación de la Ruptura, entre cuyos exponentes se encuentran artistas abstractos como Vicente Rojo (1932), Manuel Felguérez (1928-2020) y Lilia Carillo (1930-1974), fue llamada así por primera vez en la exposición “Ruptura. 1952-1965” de 1988, que se llevó a cabo en el Museo Carillo Gil de la Ciudad de México, y que fue decisiva en la manera en que se comenzó a comprender la historiografía del arte mexicano de ese periodo.

En efecto, la idea de “ruptura” con la que se conceptualizó esa exposición viene de un texto de Octavio Paz de 1950 llamado “Tamayo en la pintura mexicana” y en el que aparece por primera vez esa palabra para referirse a un arte otro, que no era el de la Escuela Mexicana de Pintura, pero que seguía siendo mexicano en esencia. Sin embargo, tanto el catálogo de esa exposición como en posteriores referencias,<sup>1</sup> la idea de ruptura se toma como ese relevo doble (de lo figurativo a lo abstracto; de Siqueiros a Tamayo) o como un reinicio de la tradición moderna, pero nunca se elaboró críticamente a qué se refería Paz con “ruptura”, más allá de esa diferencia.

La noción de “ruptura” en Octavio Paz es compleja de explicar porque a pesar de que se enuncia en ese texto de 1950 sobre Tamayo, se va a desarrollar plenamente en otros, como lo mostraré en este trabajo. Además, el concepto no solo marca una diferencia generacional, sino que es constitutivo de la noción de modernidad y de crítica de arte, que para el poeta están relacionadas. Lo que me gustaría mostrar entonces es que en la teoría de Octavio Paz ruptura y modernidad son indisociables, y ello tiene consecuencias fundamentales para comprender nociones tan diversas como identidad y realidad, colocando así a la obra de arte como fundamentación de la existencia humana.

El contexto de debate en que se desarrollan los argumentos de Paz en las décadas de los cincuenta y sesenta es muy complejo, porque abarca asuntos políticos y culturales en un momento de tensiones nacionales e internacionales provocadas por la Guerra Fría, así como el intervencionismo norteamericano y soviético en Latinoamérica, que en el fondo es un debate por la libertad, algo que le preocupaba particularmente a Paz. Además, localmente en México existe una disputa sobre cuál debe ser el arte mexicano, marcada por esas mismas tensiones y que va a afectar a la crítica del arte y a la producción artística de manera recíproca. Por último, hay que señalar que la discusión en esas décadas está marcada por la crisis del nacionalismo artístico que inauguró la Revolución mexicana en la década de los treinta.

---

1 Es tal vez David Fuente el que ha hecho una genealogía de la noción de “ruptura” con mayor dedicación en su libro *La disputa de “la ruptura” con el muralismo (1950-1970): luchas de clase en la rearticulación del campo artístico mexicano* (2018).

Por un lado, al respecto del contexto geopolítico, y como Patrick Iber lo ha señalado en su libro *Neither Peace nor Freedom: The Cultural Cold War in Latin America* (2015), durante la Guerra Fría las tensiones entre los bloques norteamericano y soviético fueron alimentadas tanto política como culturalmente por órganos de propaganda: en el caso de la Unión Soviética por el World Peace Council (WPC), y en el caso de los Estados Unidos, a través de la CIA, se financiaba el Congress for Cultural Freedom (CCF). Sin embargo, eso no quiere decir que desde cada país no hubiera habido pugnas por lo que cada uno entendía por libertad y por el sujeto revolucionario, y que las y los intelectuales locales no hubieran tenido un rol fundamental en los debates motivados por sus propios intereses. De hecho, Iber sitúa a México como uno de los ejes de los debates de la Guerra Fría cultural por la manera en que se llevó a cabo el proceso posrevolucionario, las experiencias del Frente Europeo Popular en la década de los 30 y la guerra civil española.

Por supuesto, y como el lugar de las y los intelectuales en la política local fue tan relevante, su discurso crítico sirvió como plataforma para divulgar, promover e instaurar ciertas ideas políticas que estaban estrechamente vinculadas con sus posturas artísticas. Es por ello que no se pueden separar crítica y política, porque como el mismo Iber recuerda, la Guerra Fría fue al mismo tiempo una guerra cultural. Fue en México que

en las décadas de los 30 y 40, figuras como Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros y europeos exiliados como Victor Serge, Julián Gorkin y León Trosky, así como los grupos a los que ellos pertenecían, debatieron la relación de los intelectuales a la Revolución, y especialmente al comunismo, en formas que establecieron el apalancamiento fundamental de la Guerra Fría Cultural: la identificación del anti-comunismo con la independencia artística del estado y del partido (13).

Ahora bien, recordemos que a pesar de que Paz estuvo gran parte del tiempo fuera de México entre 1950 y 1967, conoció y participó del ámbito cultural mexicano en ese periodo. El escritor estuvo desde finales de 1943 y hasta 1953, primero en Estados Unidos (después de recibir una Beca Guggenheim en 1943) y luego de terminada la Segunda Guerra Mundial en París, después de ingresar en el Servicio Exterior mexicano. Allí comenzó su alejamiento del marxismo y el existencialismo que marcó la primera etapa de sus intereses intelectuales para acercarse a un socialismo utópico y sobre todo al surrealismo, y en cuyos círculos se introdujo gracias a Benjamin Péret y a André Breton. Este texto muestra, en general, esa transformación.

En ese periodo, regresó a México en 1955 y volvió a salir del país en 1960. En 1955 fundó el grupo poético y teatral Poesía en Voz Alta, y posteriormente inició sus colaboraciones en la *Revista Mexicana de Literatura* y en *El Corno Emplumado*. En ese momento empieza a defender claramente lo que va a ser considerado el arte abstracto local y va a realizar relecturas de las mitologías fundacionales del arte mexicano. En la década de los 60 volvió al Servicio Exterior como funcionario de la embajada mexicana

en París (1960-1961) y más tarde en la de la India (1962-1968). En 1966 editó con José Emilio Pacheco y Homero Aridjis la antología *Poesía en movimiento*. Terminó su actividad diplomática en 1968, cuando renunció como protesta contra la política represiva del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (Fernández y Tamaro).

En relación con el debate nacional, entre 1950 y 1967 empieza una pugna sobre cuál tiene que ser el arte que debería generar un relevo del Realismo mexicano para la segunda mitad del siglo xx. Con la muerte del Diego Rivera en 1957, son David Alfaro Siqueiros y el Frente Nacional de Artes Plásticas<sup>2</sup> los que asumen la continuidad de la Escuela Mexicana de Pintura, acompañados por críticos como Antonio Rodríguez. Además, en ese periodo ocurren varios eventos que son fundamentales para entender la transformación de la escena local: la Primera y Segunda Bienal Interamericana de Pintura y Grabado en 1958 y 1960, respectivamente; el Salón de Arte Joven (conocido como Salón Esso, organizado por la *Standard Oil Company* y la OEA, por parte de su director de artes visuales José Gómez Sicre); y Confrontación 66, un evento en el que exponían artistas de la tendencia abstracta y figurativa, y que sirvió como una evaluación del estado del arte local. Además, en esas fechas el pensamiento de Paz va a encontrar eco en escritores más jóvenes como Juan García Ponce –defensor de los artistas abstractos, quien va a tomar algunas de las ideas de Paz para desarrollar sus propias críticas– o un poco mayores, como Luis Cardoza y Aragón.

Ahora bien, el texto “Tamayo en la pintura mexicana” procura situar la obra de Tamayo en la pintura mexicana para 1950, en relación con la historia del arte mexicano hasta ese momento. Sin embargo, el objetivo general es pensar la pintura de Tamayo como universal, y no solo como mexicana. Allí, identifica la obra de ese artista como una “ruptura” en relación con la Escuela Mexicana de Pintura. Sin embargo, lo primero que hay que decir es que para Paz la “ruptura”, lo moderno y lo que él llama “nuevo realismo” son indisolubles: esos términos permiten pensar a la pintura como un fenómeno autocontenido que se dirige hacia el hombre, no hacia la retórica o hacia la política.<sup>3</sup>

2 Como lo recuerda Guillermina Guadarrama, el Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP) fue un colectivo de colectivos fundado en 1952, justo en un momento de “cruce” entre dos tendencias estéticas adversas: el realismo de la llamada Escuela Mexicana de Pintura y lo que se ha denominado como “ruptura”. El organismo se propuso la construcción de un proyecto cultural de grandes dimensiones, que incluía mejorar las condiciones económicas de las y los creadores, en especial de las y los jóvenes que carecían de difusión y apoyo en un país donde no había suficiente mercado para la obra artística y el mayor mecenas era el Estado. Los organizadores fueron pintores, profesores de enseñanzas artísticas como Rosendo Soto y Manuel Echaury y maestros normalistas como Ignacio Márquez Rodiles y Miguel Salas Anzures, algunos de los cuales militaban en el Partido Comunista Mexicano (PCM) u otras agrupaciones de izquierda. Otros más no manifestaban tendencia política alguna. Participaron además José Chávez Morado, Xavier Guerrero, Francisco Dosamantes, Carlos Sandoval, Celia Calderón, Ignacio Aguirre, Berta Taracena, Erasto Cortés Juárez, Gabriel García Maroto, Carlos Hernández Serrano, Luis Arenal, Raúl Anguiano, Amador Lugo, Feliciano Peña, Mariano Paredes, Guillermo Meza, Gilberto Larios, Marco Arturo Montero, Fanny Rabel, Francisco Mora y Ángel Bracho.

3 En su texto sobre Octavio Paz y Tamayo, llamado “La oscilación entre el mito y la crítica. Octavio Paz entre Duchamp y Tamayo”, Cuauhtémoc Medina va a decir que “La importancia de Paz estriba no en marcar para sus contemporáneos una ruptura con la hegemonía mural sino más bien ser el origen de una nueva hegemonía visual” (287).

El texto está dividido en tres secciones: la primera tiene que ver con una crítica al muralismo y su relación con la modernidad pictórica; la segunda desarrolla la idea de la ruptura en relación con la pintura de Tamayo; la tercera retoma la idea de la modernidad desde Tamayo y la relaciona con este nuevo realismo. Al respecto del primer asunto va a decir algo fundamental: la pintura en 1950 es hija de la Revolución mexicana, a la que considera como una “inmersión de México en su propio ser”<sup>4</sup> (Paz, “Tamayo” 9) y “un regreso a los orígenes tanto como una búsqueda de una tradición universal”. Pero la pintura que surge de ese momento no logra la universalidad precisamente por la “ideología” marxista que la sustenta a la que caracteriza como una “máscara” que no les sirve para “establecer y que la vínculos orgánicos con la realidad” (11).

Es allí donde va a tener éxito Tamayo y es donde comienza el segundo apartado del texto. La relación que plantea Paz entre tradición y rompimiento al respecto de Tamayo es necesaria porque es allí en donde se forja la noción de ruptura como fundamentación de lo moderno cuyo sustento es lo universal. En primer lugar, afirma que la “ruptura” es producto de una respuesta aislada, de individuos, y no de una organización; en segundo lugar, que las y los artistas de la ruptura se rehúsan a seguir el camino trazado por sus predecesores. Para ello era necesario una pintura que se refiriera a sí misma en un sentido autónomo y no que apelara a ninguna ideología, como lo hacía el muralismo mexicano, que predeterminaba tanto sus imágenes como su proyecto. Una pintura que pudiera ser entendida como superficie pictórica, como lugar desde el cual se abriría un mundo poético en sí mismo que se vinculara con el hombre por una vía expresiva y libre, que “abre las puertas del viejo universo sagrado de los mitos y de las imágenes que nos revelan la doble condición del hombre: su atroz realidad y, simultáneamente, su no menos atroz irrealidad” (Paz, “Tamayo” 16).

En ese sentido, lo que se describe es un procedimiento de alcanzar esa universalidad: de lo particular del cuadro como manifestación del mundo a la generalidad poética que conecta, por la vía de la expresión, al hombre con su esencia y con su realidad profunda, que llama a su vez a una mitología fundacional. Pero no es una mitología nueva, sino vieja, que se puede ver perfectamente en los ancestros prehispánicos de Tamayo, porque “este hombre moderno también es muy antiguo. Y la fuerza que guía su mano no es distinta de la que movió a sus antepasados zapotecas” (Paz, “Tamayo” 16-17). Así, lo que propone Paz es un arte que conecte diferentes temporalidades desde el mito, algo que permitiría esa valoración universal.

El tercer apartado del texto tiene que ver con la inauguración de un “nuevo realismo” que es provocado por este nuevo sentido de modernidad, un realismo al servicio del hombre y no de la política ni de ninguna ideología, es decir, un nuevo

4 Esa idea de inmersión está expresada también en *El laberinto de la soledad*, cuando va a decir que “La Revolución es una súbita inmersión de México en su propio ser. De su fondo y entraña extrae, casi a ciegas, los fundamentos del nuevo Estado. [...] La Revolución es una búsqueda de nosotros mismos y un regreso a la madre. Y por eso, también es una fiesta” (134).

realismo universal. Ese “nuevo realismo” es producto de una relación inmediata con el mundo a partir de una observación directa.

[Las obras de realismo político] de la noche a la mañana han perdido su carácter “realista” y por decirlo así, hasta su realidad. Pero hay otro realismo, más humilde y eficaz, que no pretende dedicarse a la inútil y onerosa tarea de reproducir las apariencias de la realidad y que tampoco se cree dueño del secreto de la marcha de la historia del mundo. Este realismo sufre la realidad atroz de nuestra época y lucha por transformarla y vencerla con las armas propias del arte. No predica: revela. Buena parte de la pintura de Tamayo pertenece a este realismo humilde, que se contenta con darnos su visión del mundo (Paz, “Tamayo” 19).

En efecto, el objetivo es pensar en otra “pintura realista” que esté acorde con su tiempo pero que sea a la vez trascendente y que tense de diferentes maneras tiempos y espacios, interioridades y exterioridades. Tamayo es un pintor moderno en el sentido de que “revela” la temporalidad a la que pertenece, pero al realizar esa operación por la vía de la pintura no narrativa-poética, se vincula con su pasado indígena y con su futuro trascendente como arte. Así, Tamayo es un nuevo realista en el sentido de que la pintura puede llegar a expresar diferentes tiempos para llegar a exhibir el tiempo propio y su realidad específica en busca de un cambio de la realidad “real”, no desde el discurso, sino desde lo que ofrece a la visión. Todo ello es fundamental dentro de la retórica de Paz porque piensa que entre la pintura de Tamayo y la pureza pictórica humana ritual hay un vínculo, que es al mismo tiempo formal y expresivo.

Como se puede ver, ese texto de Paz es fascinante porque la ruptura no solo describe una transición de una forma de pintura a otra, sino una alteración sustantiva de la realidad que se puede ver en la pintura y que es descrita como nuevo realismo: lo moderno para Paz no es otra cosa que una nueva realidad que permite ver diferentes tiempos, que refiere siempre a una identidad universal, susceptible a circular por el mundo afirmando dicha identidad. En ese sentido, “ruptura” es una suerte de colapso del tiempo como evidencia de que ya está operando una nueva comprensión del mundo, algo que es expresado en la pintura. Sin embargo, no es en el texto de 1950 sobre Tamayo que va a desarrollar a plenitud estas ideas, sino que habrá que esperar hasta 1960 para su exposición.

## Hacia una teoría de la crítica

La teoría de la crítica de arte y de la modernidad de Octavio Paz está descrita claramente en el libro *Puertas al Campo*, de 1966.<sup>5</sup> El año de la publicación es significativo porque, como se puede dar cuenta, la crisis de las formas de enunciación sobre el arte para esas fechas ya se habían hecho manifiestas y se estaba generando un relevo de la Escuela Mexicana que habían empezado artistas como Tamayo y Mérida a fines de los cuarenta.

*Puertas al Campo* es una compilación de ensayos sobre arte que tiene textos escritos desde 1958 hasta 1966. En ese volumen se puede ver cómo es que la posición sobre la crítica de arte de Paz se va refinando desde 1960 hasta 1966 específicamente en 4 textos. El primero de ellos es “De la crítica a la ofrenda”, un escrito a propósito de la obra de Tamayo publicado originalmente en 1960 en el que describe la forma en que entiende la crítica de arte y su función. Una concepción de la crítica basada en la observación de la obra a la que considera autónoma, que a su vez va a producir un texto autónomo en relación con esta, en una relación en la que no hay una pre-determinación recíproca. El texto es fundamental porque va a pensar esa noción de autonomía de la obra como un “aparecer” que no se puede pre-determinar en función de la observación y en el que considera a la historicidad de la obra de arte como una apertura, y no como una conclusión, es decir, la obra de arte más allá de la historia pero en relación con ella.

En el segundo texto al que me referiré, “Presentación de Pedro Coronel” (1961), Paz describe la imposibilidad de la interpretación o el momento de síntesis de la pintura. En el tercer texto al que haré alusión, “Pinturas de Rodolfo Nieto”, publicado en 1964, señala el “aparecer” de la obra de arte y cuestiona la nacionalidad del arte como un elemento valorativo de esta. El cuarto texto que abordaré será “El precio y la significación” (1963), en el que va a desarrollar la noción de *ruptura*, es decir, una reconsideración de la noción de historia en función de la obra de arte y de su interpretación a través de la crítica.

Estos cuatro textos combinan las apreciaciones de Paz sobre la observación (desde la que todo ejercicio crítico debe partir), la de autonomía de la obra y del texto, la de historia y, por último, la de ruptura como elementos fundamentales para su crítica de arte, todos encaminados en pensar la modernidad. Como se puede suponer, todos están interconectados y son codependientes, porque a pesar de que Paz no era un filósofo, y no es sistemático en ese sentido, le interesaba pensar las relaciones entre la obra y el texto, y cómo se podían comprender ambas cosas, ya que para él es tan vinculadas. Si se cruzan todos los textos se puede dar cuenta de que lo que está operando Paz en

5 Es importante hacer notar que los planteamientos de Paz no se estancan en 1966, sino que se van a ir desarrollando paulatinamente. El libro en el que se puede encontrar claramente un avance en estos argumentos es en *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, de 1974.

su definición de crítica de arte es una conciencia de la modernidad (su definición) y su superación, en el sentido en que señala una imposibilidad de un momento sintético en una interpretación. Para poder hacer eso, parte de la noción de autonomía moderna,<sup>6</sup> tanto del arte como de la crítica, en el sentido de autoconciencia del yo y de los límites de conocimiento para cuestionar cómo es que la obra de arte se resiste a cualquier interpretación cerrada y, por supuesto, a una predeterminación discursiva y temporal. La concepción de Paz respecto de la crítica de arte no se puede separar de su concepción de la modernidad porque, por un lado, es la modernidad la que permite la crítica, y por el otro, es la crítica la que permite una conciencia del ser en el mundo: una conciencia moderna. Es por ello que el planteamiento de Paz es complejo respecto del fenómeno del texto crítico y de su justificación dentro de su trabajo como escritor.

Precisamente, Paz va a pensar la relación entre obra de arte y texto crítico, relación que solo puede establecer pensando en, por un lado, la posibilidad creativa de la crítica (la crítica como creación) y en la criticidad del arte, dos fenómenos que parten del mismo principio: la observación de un fenómeno a partir de la sensibilidad. El resultado es, por un lado, la definición un juicio crítico como creativo (que crea a la obra simultáneamente a su presentación), independiente de la obra y autónomo en sí mismo, no explicativo pero indispensable a la obra, porque sin este la obra no podría ser definida como arte. Por el otro, una obra de arte crítica que produce el mundo al cuestionar la realidad.

Es precisamente en “De la crítica a la ofrenda” (un texto en el que también piensa la obra de Tamayo) en donde se puede ver todo ello. Ese ensayo está dividido en dos partes: la primera en la que el autor ofrece la relación entre crítica de arte y obra en esa coexistencia creativa. La segunda, la que habla respecto de la obra de Tamayo, define a toda obra de arte moderno como crítica y postula una teoría de la modernidad.

El objetivo de esa primera parte del texto es dilucidar cómo se puede pasar de una experiencia sensible a un juicio crítico, y qué consecuencias tiene este pasaje en relación con la crítica de arte y el sujeto que enuncia. Paz comienza su argumento diciendo que la primera relación que todo observador debe tener con una obra de arte es una experiencia estética (sensible) “que suspende capacidad razonante, paraliza la razón” y que no permite el razonamiento del juicio para luego preguntar: “¿Cómo escribir sobre arte y artistas sin abdicar de nuestra razón, sin convertirla en servidora de nuestros gustos más fatales y de nuestras inclinaciones menos premeditadas?” (Paz, “De la crítica” 265).

La repuesta que ofrece es que esa primera impresión, que suspende todo razonamiento, debe ser superada, y esa superación solo puede ser posible a partir de un

---

6 Tal vez el texto más interesante al respecto de la autonomía en Octavio Paz lo escribió Sofía Arredondo Lambertz en su tesis doctoral “La autonomía del arte en Octavio Paz” (2017). En ese orden de ideas, hay otro trabajo de grado doctoral que también procura exponer las ideas críticas de Paz: el de Raúl L. Miranda. “En la casa de la mirada: la crítica de arte de Octavio Paz” (2003).

juicio que esté de acuerdo, a su vez, con esa primera sensibilidad, es decir, un juicio que “solo añade más placer a mi placer” (Paz, “De la crítica” 265): uno que no es plenamente razonante pero que, en tanto juicio, no es pura sensibilidad. “Tal es el punto de partida de toda crítica” (265). El comienzo la crítica para Paz parte de una relación sensible con la obra y que fuerza, por decirlo de algún modo, a superar esa pura sensibilidad en el juicio, que más que ofrecer un conocimiento del fenómeno, es un autorreconocimiento de la sensibilidad, y en este punto se puede encontrar una coincidencia con el pensamiento kantiano. Recordemos que para Kant, el juicio de lo bello es puramente subjetivo, es decir, depende del sujeto y no del objeto. En ese sentido el juicio de lo bello siempre está en relación con los objetos, pero no en función del sentimiento de placer o pena, “sino en ella el sujeto siente de qué modo es afectado por la representación” (Kant, “Crítica del juicio” 209) y tiene “conciencia de esa representación unida a la sensación de satisfacción” (Kant, “Crítica del juicio” 209). Esa es una de las ideas que va a tomar Paz de Kant, y que es muy importante para poder entender su argumento sobre la relación entre la obra y la crítica.

Así, el juicio de la obra queda sustentado entre la pura sensibilidad y el reconocimiento de esa sensibilidad por parte del sujeto a través de su juicio. Toda crítica debería reconocer que, en principio, está completamente predeterminada por el juicio de gusto, no por un ejercicio intelectual que está subordinado al gusto. La necesidad de juzgar está relacionada con añadir más placer del que ya ha producido la obra.

Pero el asunto no se puede quedar solo en la sensibilidad y en el autorreconocimiento del yo a partir de esa sensibilidad. Por eso, luego va a preguntar:

¿Pero si a la luz de la reflexión mi placer se evapora? Solo queda confesar un engaño de los sentidos. Me hicieron creer que una sensación fugitiva era duradera. Los sentidos pueden engañar. El juicio me enseña a desconfiar de mis sentidos y emociones. Pero los sentidos son irremplazables. El juicio no puede sustituirlos porque su oficio no es sentir. Tendré que adiestrarlos, hacerlos [...] más lúcidos. Oiré con la vista y con la piel, me cubriré los ojos. Todo, el mismo juicio, será tacto y oreja. Todo debe sentir. También pensaré con los ojos y con las manos: todo deberá pensar (Paz, “De la crítica” 265).

La relación que existe entonces entre el juicio y la sensibilidad es siempre complementaria, y una cosa no excluye a la otra porque el juicio permite poner en orden, si se quiere, a esa primera sensibilidad que puede ser traicionera. Así, y “aunque la crítica no destrona al sentir, se ha operado un cambio, el juicio ya no es criado sino compañero” (Paz, “De la crítica” 265). Esa idea es sustantiva porque la idea de un acompañamiento crítico se hace completamente explícita en este pasaje. La crítica debería acompañar la sensibilidad porque las dos son necesarias como operadoras del fenómeno estético.

En ese sentido, el juicio crítico “es” sensibilidad estabilizada en una textualidad que permite distinguir lo que es arte de lo que no. El contraste que establece Paz entre arte (obras vivas) y la industria cultural es muy ilustrador, porque muestra

cómo es que el juicio solo puede operar en relación con la verdad de las obras de arte y es el que permite ejercer una separación entre el verdadero arte y el falso. Así, el carácter de verdad de la obra no está sostenido solamente por la sensibilidad, sino por el razonamiento que permite establecer la separación entre lo verdadero y lo falso. Obra y juicio son entonces necesarios porque el carácter de verdad solo se puede manifestar en esa relación.

Sin embargo, la crítica no es solo una opinión sobre la obra, ni una interpretación de esta, porque al estar siempre sostenida por la sensibilidad, es al mismo tiempo producto de la obra y de la propia sensibilidad. Es por eso que todo juicio crítico solo es posible en una relación dialéctica entre el sujeto y el objeto, generando así una autonomía relativa de la obra en tanto su contemplación siempre me incluye a mí como sujeto del juicio y, como ya lo señalaba, es también un autorreconocimiento del sujeto que juzga. Eso solo puede ocurrir sin la intermediación de discursos que predeterminen el deber ser de la obra: en tanto la sensibilidad debe operar frente al fenómeno, lo constituye. Es una contemplación activa en la que el juicio crítico produce un texto que es a su vez una creación paralela a la obra, o como lo dice literalmente Paz, “la crítica es imitación creadora, reproducción de la obra” (“De la crítica” 266).

De esa manera, Paz reconoce que la crítica de arte y el fenómeno artístico no son fenómenos separados, sino que en la crítica siempre existe una identificación del sujeto con la obra, porque todo lo que puedo decir de ella se desprende de mi sensibilidad frente a esta. Así, la crítica no es una explicación de la obra de arte, sino más bien una narración de esa experiencia sensible. Es por eso que el texto crítico es paralelo a la obra, autónomo en sí mismo, pero correlacionado a ella, y debe ser, al mismo tiempo, creativo de la obra no como interpretación ni como opinión, sino como manifestación de la subjetividad frente al fenómeno: “La crítica no es la traducción en palabras de una obra como una descripción de una experiencia. La historia de unos hechos, una gesta, que convirtieron un acto en obra. Acto: obra: gesta. Tal es, o debería ser, el fin de toda crítica” (Paz, “De la crítica” 266).

¿Por qué la crítica de arte no es una explicación o traducción? ¿Por qué hay que mantenerla como un texto aparte? La crítica se singulariza a través de la experiencia del yo en relación con la obra y no solamente en función de lo que la obra es. La obra, para que sea de arte, debe ser más que un hecho, más que una cosa. Debe convocar a una experiencia del juicio. Si no convoca esa experiencia no es obra de arte. En ese sentido, la crítica es consustancial a la obra, no solo porque permite identificar qué es arte, sino que esa definición de la obra solo puede operar en un sentido negativo. ¿Qué es la negatividad? Una imposibilidad de una definición definitiva.

No hay definitividad porque lo que propone Paz es que en tanto el juicio siempre es experiencia creativa, no puede llegarse a una síntesis interpretativa con un sentido fijo. No es solo que haya pluralidad de definiciones o de experiencias con la obra. Es imposible hablar “de” la obra. De lo único que se puede hablar es de “mi” experiencia con ella. La obra, así, es autónoma en relación con lo que yo pueda decir de ella. No

está predeterminada por nada, pero no podría ser sin el juicio crítico. Lo que está en juego en toda esta idea es precisamente la experiencia moderna de libertad, porque a pesar de que juicio y obra están en correlación, solo son posibles en tanto ambos son libres (autónomos), efectuados por sujetos igualmente libres.

Lo que hay que valorar es el lugar de la experiencia y la relación objeto-sujeto. La experiencia particulariza la obra, así como ella misma es ya una particularización del mundo. Pero esa experiencia particular solo es posible en forma de texto. Y el texto es igual de creativo a la obra en la medida en que yo la singularizo a ella, a través de mi experiencia. En ese sentido la crítica no es solo una opinión, sino que debe partir del dato sensible. Si no, es imposible escribir sobre la obra. Cuando Paz dice que “la obra también es mía”, tiene que ver con la manera en que mi experiencia siempre está en juego en el texto. Sin experiencia, “que es solo mía”, no habría texto, pero tampoco había obra de arte. En otras palabras, solo porque la obra de arte es autónoma convoca a una experiencia singular. Una obra que solo está en función de sí misma y no está en función de su carácter de mercancía.

La escritura del texto produce así una exacerbación de mi gusto, porque es un reconocimiento de la experiencia. En ese sentido, la posibilidad de la interpretación nunca puede ser una síntesis, sino más bien lo que reporta a la obra como obra es su apertura por las múltiples experiencias que convoca. La frase “lo único que queda es enseñar al espectador a que haga algo similar” (Paz, “De la crítica” 266) es que el texto que produce el crítico es tan singular pero tan abierto que otra experiencia podría a su vez producir un nuevo texto crítico, y Paz invita a que otros hagan una operación similar. Así, no hay nunca una interpretación definitiva. Lo único seguro sería la sensibilidad y el juicio crítico.

Ahora bien, en la segunda parte del texto Paz se encarga de describir la obra de arte moderno como crítica, en el sentido de que toda obra de arte moderno debe desprenderse de su inmediatez para volverse trascendente tanto en el tiempo (es atemporal) como en el espacio (es universal). Describir a la obra como crítica con el mundo, cuyo resultado es la apertura del mundo como imagen, le permite establecer una relación entre la obra y el texto, porque solo así tendrían un comportamiento análogo por su autonomía: no podría haber una crítica de arte si la obra de arte no fuera autónoma. Precisamente la obra de arte es autónoma porque establece una distancia crítica frente al mundo al que refiere. No niega el mundo al que pertenece, sino que lo abre, como veremos más adelante. Como el mismo Paz va a decir,

La obra de Tamayo [...] es tanto crítica como descubridora de realidades. [...] La creación implica una actividad crítica en diversos niveles: el artista está en una lucha con el mundo y en un momento a otro pone en tela de juicio la realidad, la verdad, o el valor de este mundo. Lucha con las obras de arte que lo rodean, contemporáneas o del pasado. Lucha consigo mismo y con sus propias obras (Paz, “De la crítica” 266-267).

Así, Paz describe el comportamiento del artista moderno en medio de una lucha que parte de una inconformidad con el mundo presente, pero también, porque reconoce su propia condición en el mundo, lucha consigo mismo y con su propio trabajo. Esa lucha con el mundo y consigo mismo siempre es productiva porque es creativa: la creación siempre parte de una lucha con el mundo y del reconocimiento del papel del sujeto en ese mundo. Precisamente, el mundo con el que es crítico el artista moderno es el que fue fundado por el muralismo mexicano, que para el poeta se había convertido en una escuela, o para ser más precisos, en un estilo.

Para Paz el artista debe entonces luchar contra los estilos que son los que normalizan la producción artística y la detienen. Ahora bien, y como se sabe, el estilo que es una característica formal, que para Paz se funda en un tiempo histórico específico, es “la forma de encarnación del espíritu y las tendencias de una época” (Paz, “De la crítica” 267). Pero el estilo, una vez fundado, puede moverse en diferentes contextos sin ningún arraigo, es decir, sería pura forma sin un contenido específico y puede adaptarse dependiendo de la conveniencia temporal. El uso acrítico de esas formas estilizadas es para Paz un problema, porque las obras pertenecerían más a la dictadura de la forma y de la moda y por ello no serían trascendentes. Lo que se necesitaría es, de nuevo, una lucha con el estilo, adoptarlo, pero de manera crítica, original. De esa manera, lo que un artista debe hacer para producir una obra crítica es luchar contra el estilo y obvio, no dejarse ganar.

El artista sobreviviente al estilo es aquel que antepone su mirada a la estereotipación de las formas con las que convive, separándose de la tradición a la que pertenece. Esa mirada, que se sirve del estilo pero que ya no está predeterminada por este, es una mirada sensible al mundo que es nueva, porque depende de la sensibilidad directa del artista, sin ningún filtro ideológico que se le anteponga. Así, la separación de la noción de estilo es fundamental: en tanto el estilo configura una afirmación de lo artístico moderno, la lucha contra el estilo es una lucha contra la vieja idea de lo moderno en el arte que inaugura otra a través de la observación del presente, que siempre es sorprendente y nuevo.

En este punto se establece una relación entre la creación del texto crítico y de la obra de arte porque los dos dependen de la mirada. Pero la mirada del artista moderno es una mirada singular porque no es solo una mirada curiosa, sino también fundante, una mirada despojada de toda intermediación, que penetra en el mundo y lo muestra como verdaderamente es. Es un desvelamiento del mundo por la imagen de la obra. Así, para Paz siempre existe una tensión entre lo nuevo y lo viejo, entre lo establecido y lo que está por venir. Un artista moderno es el que puede identificar esa tensión y separarse de lo viejo para inaugurar, desde su crítica, una forma nueva. Pero lo interesante en el argumento es que ese conflicto siempre está presente y nunca se resuelve. Si se resolviera, el artista dejaría de crear porque es ese conflicto el que permite que la creación avance. Si elimina el conflicto, lo que eliminaría sería la crítica. Pero solo puede haber crítica en el conflicto interno de la creación de la

obra, desvinculándolo de la tradición, del mundo y del sujeto que la crea, es decir, de nuevo, una obra autónoma.

Aquí es donde se puede ver la teoría de la modernidad que Paz está intentando mostrar a través de la obra de Tamayo, porque para él lo moderno no es un estilo, sino una aventura, es decir, una experiencia del mundo. En este sentido lo moderno no tiene una forma definida, sino que, en tanto esa experiencia del mundo parte de un conflicto particularizado por el artista desde su experiencia, siempre es una variación. Lo que surge es una tensión entre esa particularización de la mirada del artista que lo hace ser quien es, y el mundo que crea en la imagen, del que él hace parte pero que ya no sería idéntico al artista. No es la imagen del mundo del artista, es la imagen del mundo visto por el artista, que son dos cosas muy diferentes, porque la primera tendría que ver con una anécdota y la segunda con su carácter universal. De nuevo, lo que se produce es una obra autónoma.

La obra de Tamayo se despliega en dos direcciones: 1. Guiado por el instinto es una búsqueda por la mirada original. 2. Crítica del objeto, es decir, búsqueda de la realidad esencial. No hay dispersión porque los dos caminos se cruzan. La crítica, la pintura intelectual, es una suerte de vía negativa. Es un ejercicio acético destinado a encauzar al instinto más que a domarlo. Gracias a la crítica, no a pesar de ella, Tamayo sigue siendo un pintor instintivo. El instinto lleva a Tamayo a un arte directo (Paz, "De la crítica" 270).

En la pintura de Tamayo siempre aparece una relación dialéctica que se cruza pero que no se resuelve. Es negativa. En tanto la pintura de Tamayo es crítica, esa crítica debe ser negativa. En este punto se hace evidente la doble relación de la obra de arte crítica y el texto crítico: ambos parten de la observación directa, ambos son creativos, ambos son autónomos. La diferencia clara es que el artista se enfrenta con el mundo de forma directa, y el crítico con la imagen que crea al artista.

Como es obvio, esta noción de autonomía de la cual depende el ejercicio crítico debería producir un sentido y una forma de comprensión que van más allá de una única interpretación definitiva. Esta imposibilidad de interpretación definitiva (la imposibilidad del momento de síntesis) en relación con la autonomía la va a desarrollar mucho más en otro ensayo, llamado "Presentación de Pedro Coronel", en el que también aparece la idea de la significación, como veremos en seguida.

## **El momento de la autonomía de la obra de arte**

En general Paz considera que la obra es irreductible a un único significado, y esto se debe a su condición autónoma en tanto es un lugar de encuentro de miradas: la del artista y la del espectador. La autonomía en este caso aparece como un momento de apertura y cerrazón que permite que la obra tenga una lógica interna, pero al

mismo tiempo una relación tripartita con artista y el espectador, es decir, para que se pueda producir una interpretación la obra se debe abrir a la vista, pero cuando el espectador intenta asir un significado, la obra se vuelve a cerrar para volver a ofrecerse a la vista, permitiendo así un nuevo sentido. Esa tensión entre apertura y cerrazón impide cualquier clausura de los significados. Pero también cualquier clausura de la obra en el tiempo y en el espacio, porque en tanto ofrecimiento indeterminado a la vista puede comprenderse más allá de las fronteras con las que fue hecha. Es por eso que se puede hablar de ella en cualquier momento histórico y en cualquier contexto, sin limitaciones.

El propósito de Paz es señalar que el sentido de la obra no está “dentro” de la obra ni que dependa de lo que quiere “decir” el artista, sino más bien que su sentido siempre se mantenga en una relación, abierto. Y esa apertura depende de la distancia que convoca cada obra cada vez que es vista, porque no se puede acceder plenamente a ella. De esta manera, se niega cualquier impostura y “uso” de la obra con otros fines que no tengan que ver con el arte mismo. Es por ello también que se niega a considerar a la obra de arte como solamente mercancía. De nuevo, el “decir” de la obra no estaría en el ámbito de la comunicación, sino más bien en el de la experiencia. Una experiencia moderna.

Precisamente, el pensamiento de la obra como un “campo de *re-conocimiento*” (Paz, “Presentación” 361) no solo le permite establecer a Paz el sentido del arte, sino el del sujeto que ve, porque allí es que se puede afirmar como tal, dándole al arte un lugar central dentro de la vida. Pero ese *re-conocimiento* no es colectivo, sino que se da a partir de relaciones individuales en la relación tripartita que señalé más arriba (artista-obra-espectador/a), porque si no fuera así la obra no podría ser universal y solo tendría un sentido particular, convirtiéndose en pura comunicación o en mercancía. Para Paz,

El sentido de una obra no reside en lo que dice la obra. En realidad ninguna obra *dice*; cada una, cuadro o poema, es un decir en potencia, una inmanencia de significados que solo se despliegan y encarnan en la mirada ajena. Sin ojos que lo miren no hay cuadro. Y sin cuadro no hay esa potencialidad de significados que duermen en las formas, los ojos no tendrían, literalmente nada que ver. Hacemos las obras y después ellas nos hacen. Coronel concibe la pintura como una constelación de significados, como un lenguaje. Solo que se trata de un lenguaje que, apenas se constituye, apenas se transforma de materia bruta en materia animada, recobra su autonomía y se desprende del creador. Si Coronel no es un médium, es un medio. La pintura, la poesía, se sirve de Coronel para manifestarse. La relación de este artista con la pintura es erótica, mejor dicho, amorosa, en el sentido en que reconoce la existencia de la obra como una realidad autónoma. La obra no existe sin Coronel pero sin la obra no existe Coronel. El cuadro le da (nos da) otra existencia. Si el espectador desea penetrar en la pintura de Coronel, debe reproducir esta relación perpetuamente creadora. El secreto de una obra reside tanto en ella como en quien la contempla (Paz, “Presentación” 361).

Pero, cómo entender a la obra de arte sin esa predeterminación que le inquietaba tanto a Paz. La única manera era identificar a la obra de arte como una presencia que aparece. Y ese reconocimiento se da a la vista como aparición. No hay otra posibilidad. En el ensayo llamado “Pinturas de Rodolfo Nieto” es donde se puede ver el desarrollo de esa idea. Y es que la noción de aparición es sustantiva, porque si fuera de otro modo, se predispondría a la obra “como” arte, previamente a su presentación a la vista: la obra se debe presentar, aparecer como tal, es decir, como autónoma. De nuevo el eje central del argumento de Paz es la vista, el ejercicio de la sensibilidad. Sin él, no se podría distinguir una obra de arte de otra que no lo es. En ese punto se regresa al principio de toda crítica de arte que depende, como ya se ha dicho, de la experiencia sensible. Pero en el texto sobre Nieto hay un avance en el argumento si se compara con el ensayo sobre Tamayo escrito 3 años antes, que tiene que ver con la manera en que considera la imagen del arte y en donde radica su presencia.

Para Paz, “la esencia de la pintura es la presencia” (Paz, “Pinturas” 384). Esa definición de “esencia” es muy sugerente porque, en primer lugar, llama a una simultaneidad entre la obra y quien la ve, y en segundo lugar, asume que la esencia aparece a la vista de forma intempestiva. Pero, entonces, qué sería esencia y qué presencia. Para poder responder estas dos cuestiones, Paz vuelve a hacer alusión a la noción de distancia crítica, que es fundamental para poder pensar en una crítica a la realidad del mundo inmediato a través del arte. Para Paz el mundo está cada vez más lleno de información, de mensajes y de objetos.

La industria lanza todos los días combinaciones de formas, sonidos y colores que de esta o aquella manera nos invitan a usar las cosas; y con pareja abundancia, por todas partes se levantan muros y letreros que nos advierten: no hay paso. Alto y adelante, obstáculos y convites, constituyen un sistema de señales. Y todo está a la vista. Sólo que la distancia entre las cosas y el hombre que es lo que hace posible la visión y la reflexión, ha cesado prácticamente de existir. [...] mundo abigarrado de signos, más que de imágenes, del que ha desaparecido aquello que podemos contemplar sin miedo de ser poseído o sin avidez de poseer –aquello que no se gasta con el uso: las presencias. Nadie sabe dónde se han ido pero todos sabemos que se fueron por el mismo hoyo que se tragó las esencias- (Paz, “Pinturas” 385).

Ante la saturación de información del mundo (signos) se genera una confusión por la ausencia de distancia. El mundo está lleno de información y de las imágenes producidas por la industria (cultural) que supedita todas las imágenes a un consumo. Las presencias se resisten a ser consumidas porque su consumo es inagotable al darse solo a la vista. En ese sentido, una presencia está completamente fuera del ámbito de las mercancías y, por lo tanto, establece una distancia con el mundo porque solo se dan a la vista y nada más, es decir, aparece de nuevo la noción de autonomía.

En efecto, para Paz la pintura contemporánea hace notar esa situación, nos la hace visible al intentar introducir de nuevo las presencias en el mundo y le da “al hombre la posibilidad de verse a sí mismo como un inagotable surtidor de visiones” (Paz, “Pinturas” 385). En ese sentido, la pintura aparece como una presencia que produce un distanciamiento entre el ser humano y el mundo, que le hace posible ver de manera crítica.

Pero de nuevo habría que preguntar en qué sentido es esencial esa presencia. Sería una esencia no-esencial, porque no depende solo de la cosa misma, sino más bien de la relación entre el artista y el mundo, y entre el espectador y la pintura. La esencia aparece como presencia en la pintura porque singulariza la imagen del mundo y lo muestra como lo que es: no como lenguaje, sino como aparición. Una apariencia que estaba oculta y que solo el artista, con su particular visión, puede sacar a la luz. Así,

La pintura no es sino una manera de conjurar esa presencia que se esconde en cada cosa y en cada ser, que no está en ninguna parte y que nos sale al paso en los lugares y en los momentos más inesperados. Nieto ha puesto sus grandes e incalculables dones de pintor al servicio de su visión interior. La presencia –no la que inventamos sino la que descubrimos, la que llevamos dentro– está a punto de aparecer en estos cuadros (Paz, “Pinturas” 386).

Estas afirmaciones parecen un contrasentido porque, ¿cómo una presencia puede ocultarse en el interior si se ofrece a la vista? Estas ideas son tomadas particularmente del “Origen de la obra de arte” de Heidegger (1996), quien explica la esencia del arte en términos de los conceptos de ser y verdad. En ese texto, Heidegger describe la capacidad del arte para establecer una lucha activa entre “Tierra” y “Mundo”. “Mundo” representa el significado que se revela. “Tierra” sería algo así como el trasfondo sobre el que emerge todo “mundo” significativo, es decir, que es inteligible o “está a la mano”. La obra de arte es inherentemente un objeto de “mundo”, ya que crea un mundo propio; nos abre a otros mundos y culturas, así como a mundos del pasado o a mundos sociales diferentes. Sin embargo, la propia naturaleza del arte apela a la “Tierra”, ya que el arte siempre refiere a los materiales utilizados para crearlo, así como al trasfondo implícito al que alude. De esta manera, “Mundo” está revelando la ininteligibilidad de la “Tierra”, y por lo tanto admite su dependencia a esta. Esto nos recuerda que el ocultamiento es la condición previa necesaria para el desocultamiento (Aletheia), es decir, la verdad. La existencia de la verdad es producto de esta lucha que tiene lugar dentro de la obra de arte.

Precisamente allí radica la complejidad de todo el argumento de Paz. La presencia solo puede estar oculta, porque si estuviera a la vista, solo haría parte del mundo de las mercancías y de los signos como lenguaje. Hacerla aparecer es el objetivo de los artistas: el hombre como un “inagotable surtidor de visiones”. En ese sentido, la noción de autonomía y la de apariencia son consustanciales.

Así, la apariencia sale a la luz. Como se puede notar, la condición de la presencia que describe Paz tiene que ver con una especie de suspensión del sentido

del mundo ante una incalculable acumulación de información que se produce en el mundo contemporáneo. De esta manera, el trabajo de la visión vuelve a ser central en el argumento porque es esta la que permite una separación, un tiempo sostenido, reflexivo, crítico, en comparación con las otras imágenes que se producen. La aparición no produce una distancia, sino una suspensión temporal y un reconocimiento de mundo como lo que es.

Ahora bien, todas estas ideas van a derivar de nuevo en la noción de ruptura que va a volver a abordar en el ensayo “El precio y la significación”. La ruptura para Paz es un momento posterior –pero a la vez anterior– a la modernidad, un asunto que pone de nuevo a la temporalidad del arte (su pertinencia al tiempo) como eje argumental. Pero también esta ruptura está en una relación tensa entre lo universal y lo local. Para poder establecer esta noción de ruptura, es decir, esta nueva noción de modernidad (una suerte de posmodernidad), establece una nueva narración que para ese momento era novedosa. Dicha narración está construida a partir de otra idea fundamental: la de influencia.

Paz reconoce que para que exista el arte debe haber influencias. Pero esas influencias son más que una imitación; la influencia es un reconocimiento de un arte anterior, pero también es una distancia de este a partir de su crítica. Lo que se toma no es la forma (el estilo), sino más bien su fuerza, su voluntad, su estímulo para producir un arte diferente al anterior, pero que al mismo tiempo desarrolla algunas de las premisas aprendidas de este. Al hacer eso, lo que se produce es un arte que se arraiga al territorio pero que es a la vez universal, un arte que va hacia adelante pero también remite al origen. Así, la ruptura no es una pura diferencia, sino más bien un retorno que pone en juego la noción de origen y de tiempo.

El ensayo “El precio y la significación” está dividido en 3 partes. La primera refiere constantemente a las ideas de su ensayo escrito en 1950 sobre Tamayo para volver a afirmar que él nunca ha estado en contra del muralismo mexicano, pero sí de un arte lleno de ideas preconcebidas y de ideologías, y que la potencia del muralismo no está en su ideología, sino en “verlas como visiones del mundo” (Paz, “El precio” 322), “verla con los ojos puros” (322). Además, recuerda que la pintura mural no fue consecuencia de las ideas revolucionarias del marxismo (así hayan dicho eso Rivera y Siqueiros), sino de un conjunto de circunstancias históricas llamadas Revolución mexicana.

Sin la Revolución no hubieran existido esas obras. Sin esas obras la Revolución no hubiera sido lo que fue. Pero “el muralismo fue ante todo un descubrimiento del presente y del pasado de México” es decir, la conciencia de una identidad, o como el mismo Paz reconoce, el descubrimiento de una “tradición”. Esa fundamentación identitaria va a ser necesaria porque es lo que permite tener una conciencia del tiempo propio. Sin embargo, y acá es donde el asunto de la influencia empieza a argumentarse, para Paz “el descubrimiento de México se realizó por la vía del arte moderno de occidente. Sin la lección de occidente Rivera no hubiera podido ver el arte indígena” (Paz, “El precio” 322). Lo que enseñó el arte de Occidente a los mu-

ralistas fue a mirar el mundo de otra manera, directamente, y le ayudó a separarse de esas ideas preconcebidas que venían del siglo XIX y que se habían anquilosado en el porfirismo.

Sin embargo, es la segunda parte del ensayo la que modifica radicalmente la narrativa respecto de las “influencias” entre el arte norteamericano, mexicano y europeo, algo que es crucial en la manera de comprender la obra de arte más tradicional que no concibe la relación entre esas tres tradiciones. Lo interesante es que en esta parte del texto habla específicamente del arte norteamericano, porque es en ese contexto en que se produce por primera vez la ruptura, que para Paz es el movimiento artístico que se conoce como expresionismo abstracto. En ese sentido, los “verdaderos discípulos de los muralistas no son sus seguidores sino los que se atrevieron a penetrar a nuevas comarcas” (Paz, “El precio” 323).

En primera medida reconoce que la influencia del muralismo hacia el arte estadounidense se ejerció en la década que antecede a la Segunda Guerra Mundial, ya que muchos de los expresionistas norteamericanos fueron alumnos de los muralistas mexicanos: Jackson Pollock, Isamu Noguchi y Philip Guston tomaron clases o fueron asistentes de Rivera, Orozco y Siqueiros. Además, y a pesar de que en el Armory Show de 1913 en el MoMA exhibió principalmente obras de los artistas europeos, “las experiencias de vanguardia europea no fueron asimiladas inmediatamente por los angloamericanos y hubo que esperar 25 años para que fructificaran” (Paz, “El precio” 323), es decir, la influencia no fue directa, sino que pasó primero por el muralismo mexicano para que fuera posible. Pero a su vez, los artistas mexicanos no hubieran sido lo que fueron sin esa experiencia de la modernidad artística europea.

Paz afirma –siguiendo a Gregory Ashton– “que por esos años los artistas norteamericanos estaban obsesionados con un arte que fuera nuevo y americano” (Paz, “El precio” 323). Se recordará, y a pesar de que Paz no lo nombra, que ese es el momento de la gran depresión, en el que en Estados Unidos se comienza a pensar en una unidad nacional para salir de la crisis económica. Para Paz, esa obsesión hace que los artistas de ese país miren hacia México, que fue el primer país de América en generar esa identidad artística en relación con el contexto a partir de una ideología definida, sustentada en el marxismo y que, a diferencia de los artistas soviéticos –estalinistas– habían adoptado algunas de las invocaciones de vanguardia europea. Precisamente por esa época Roosevelt comisiona pintura para decorar muros a artistas como Gorky, de Kooning, Gottlieb, Pollock, todos ellos artistas que después van a ser protagonistas del expresionismo abstracto.

En este caso, “la pintura mexicana cobró como un estímulo y no solo como un modelo” (Paz, “El precio” 323), y pone el caso de la relación que se estableció entre Siqueiros y Pollock. El primero le muestra al segundo la espontaneidad y las posibilidades del accidente. La idea de estímulo es crucial en este punto porque se ve como un elemento activo que es lo que permite el acto creativo, lo que permite la ruptura. Sin estímulo no habría movimiento hacia otra situación.

Ahora bien, para Paz, luego de la década de la influencia mexicana –que va del 20 al 30– sigue la época de la ruptura, hacia 1940, año en el que la Federación de Pintores y Escultores se declaró contra el arte social, especialmente contra el nacionalismo “que niega la tradición universal, base de los movimientos artísticos modernos” (Paz, “El precio” 325), pero fue el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial el que pone fin a las ideologías, provocado por un cansancio de la propaganda y de las versiones simplistas de realidad. Los artistas norteamericanos mostraron entonces una libertad de espíritu y desafiaron el paternalismo estatal en pro de un individualismo. Así, Paz reconoce que el arte norteamericano para la segunda mitad de la década de los 40 es una ruptura brusca con el muralismo mexicano. Pero entonces, si la idea de influencia es crucial, qué es la ruptura.

Lo que plantea el autor es que el arte norteamericano continúa con la idea de encontrar un arte universal, americano, primitivo y de nuestra época, ideas que a simple vista parecen contradictorias entre sí. Sin embargo no lo son.

La idea, no formulada enteramente es: América ha llegado a la universalidad y toca a sus aristas expresar esta nueva visión universal. Como todas las visiones nuevas o revolucionarias, la de estos pintores es al mismo tiempo una antigüedad no histórica. Esa nueva visión es la original o primitiva. Así su arte es la culminación de la modernidad, y simultáneamente, la expresión de ello que está antes de la historia. Doble rebelión: contra Europa símbolo de la historia; contra el nacionalismo primario de sus antecesores (Paz, “El precio” 326).

Este párrafo es ilustrativo de todo lo que he dicho hasta el momento y sintetiza bastante bien la postura y relación entre los otros ensayos a los que he referido. La ruptura tiene que ver con el tiempo y el espacio. Pero esta no se podría manifestar sin una búsqueda individual, no ideologizada, que se atiene a una observación del mundo inmediato de forma directa. La enseñanza de la modernidad, que es la observación directa del mundo a partir de una sensibilidad que está atenta a su entorno, produce a su vez una obra autónoma, desvinculada de cualquier predeterminación y libre, consciente de su posición en el mundo que afirma así su identidad.

Pero con esa enseñanza, hay una superación: la obra de arte aparece entonces a la vista, como algo indeterminado, es decir, original, primitivo, en el sentido de que la misma visión es la que permite esa operación. Así, la obra se ve arrojada a un tiempo indeterminado en ese aparecer que solo se puede dar con la presencia tanto del mundo como de la obra. Esa superación temporal, original, es la superación de la modernidad como pensamiento materialista por un lado, y de las ideologías por el otro. Como punto culmen de la modernidad, la pintura (norteamericana) manifiesta esa superación como imagen, en la que se acumulan todas esas experiencias que son reconocibles allí, en la presencia de la obra.

Las consecuencias de esto son fundamentales, no solo para la consideración de la obra de arte sino para la crítica de arte, porque sería esta la que permite dar

cuenta del fenómeno del arte a través de los textos. La crítica de arte no sería solo el momento de singularización de la experiencia del arte a partir de la observación de la obra, cuyo producto sería a su vez una creación paralela, sino la posibilidad de dar cuenta de que esa superación de la modernidad ya está operando como suceso inteligible, es decir, un momento de la autoconciencia del yo que afirma su identidad por fuera de cualquier determinación histórica e ideológica: un sujeto completamente libre. Desde esa perspectiva, el arte ocupa un lugar fundamental en el pensamiento de Paz, porque sería uno de los lugares en donde esa liberación sería posible. El texto crítico es la evidencia de ello.

Por supuesto, luego de las consideraciones sobre el arte de ruptura norteamericano, Paz va a decir que el arte de ruptura en México aparece en la década del 50, que describe como una “nueva era” luego de un “periodo vacío”, entre 1940 y 1950. Durante la década de 1950 la ruptura se consuma por la intervención decisiva de un grupo de jóvenes artistas, el rompimiento con el academicismo de la llamada Escuela Mexicana de Pintura por parte de artistas europeos como Felguérez, Rojo, y Carrillo.

No es casual, luego de desarrollar esa idea de ruptura, que vuelva entonces a pensar en la idea de significado de la obra de arte, pero esta vez bajo un peligro: el del mercado, que no solo aplana todas las obras de arte bajo la misma significación: su precio. Para Paz, muchas de las obras que se comenzaron a producir en la década de los 60 solo responden a la moda y al mercado, y el sentido contestatario moderno, la subversión, fue asimilada e incorporada al mismo sistema de legitimación. Describe a esas obras como “monstruos inofensivos” que se parecen en todas partes del mundo, “extirpando” la originalidad de la obra. Lo que hace el mercado es poner a circular obras (hechas en fábricas) como signos por todo el mundo, pero ya no hay un verdadero significado en ellas, sino que se cancela la pluralidad de sentidos.

El mercado suprime a la imaginación: es la muerte del espíritu. El mecenas, el estado el partido no siempre han mostrado buen gusto. El mercado ni siquiera tiene mal gusto. Es impersonal es un mecanismo que transforma en objetos a las obras y los objetos en valores de cambio. Los cuadros son acciones, cheques al portador. El mercado no tiene principios; tampoco preferencias: acepta todas las obras, todos los estilos. No se trata de una imposición. El mercado no tiene voluntad. Es un proceso ciego cuya esencia es la circulación de objetos que el precio vuelve homogéneos. En virtud del principio que lo mueve, el mercado suprime toda significación: lo que define a las obras no es lo que dicen sino lo que cuestan (Paz, “El precio” 335).

Así, el verdadero peligro de la relación precio-significación es la cancelación del arte en la medida en que no se puede pensar ya en la relación con la crítica como consecuencia del mercado. La cancelación de toda significación por parte del mercado es la debacle del sentido para Paz, porque suprime la experiencia particular y así no puede ya generarse ninguna relación ni con el sujeto ni con la colectividad, es decir, ya no

había permanencia del sentido en el texto, que es lo que en el fondo le interesa. Es por ello que el texto crítico es tan importante para Paz, no solo como acompañante de la obra sino como reconocimiento de la propia sensibilidad hacia el mundo.

### **Baudelaire como partida y como llegada: sobre una suerte de posmodernidad**

Es importante señalar que todas estas ideas se concretan y desarrollan una vez más en un texto escrito en 1967 sobre Baudelaire, llamado “Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte”, en el que, desde mi perspectiva, Paz se presenta como un continuador del pensamiento baudeleriano, pero lo desplaza hacia una reflexión sobre la situación del arte en 1967 y lo ajusta hacia una suerte de teoría de la posmodernidad: si Baudelaire es el poeta/crítico moderno, Paz sería entonces el poeta/crítico posmoderno. El ensayo es de interés no solo por la clave estructuralista<sup>7</sup> con la que Paz lee los textos de Baudelaire, sino porque reelabora la noción de ruptura desde el pensamiento del poeta, volviéndolo determinante para el concepto de crítica.

El objetivo es pensar en un arte que a la vez que supera su propia condición moderna permite generar una crítica al presente desde el arte y del texto, dos asuntos que para Paz son indisolubles. Así, un arte que es crítico no puede pensarse sin una decodificación textual que permita su socialización en común, volviéndolos codependientes en un sistema de signos. En ese sentido, la crítica es necesaria a la obra moderna tanto en su constitución como en su relación con el mundo. Además, el argumento de Paz tiene que ver con la transformación de la crítica para 1967 y se ve en la necesidad de ampliar las ideas que ya se encontraban en “El precio y la significación”, porque para que una obra de arte sea crítica debería aludir, por un lado, a su condición moderna, y por otro, al sistema de consumo que neutraliza las cadenas de significación a favor de su condición de mercancía. Además, en este ensayo se da la licencia de imaginar un arte por venir: uno que prescindiera incluso del objeto y que se presente como puras relaciones para poder pensar, así mismo, en una nueva comunidad posible agrupada ya sea alrededor de la fiesta o de la contemplación. Me gustaría entonces mostrar ese desplazamiento.

En la primera parte del ensayo Paz procura pensar en la relación entre obra pictórica moderna y lenguaje crítico, porque para él Baudelaire introduce un desplazamiento en la interpretación del arte al considerar ya no “la imagen de la historia ni la de la filosofía”, sino la relación de colores que se muestran allí. Esa relación de colores implica a su vez una operación de traducción que solo puede ser realizada a través del lenguaje, ya que ella misma es lenguaje. Así, “la idea de lenguaje contiene a

<sup>7</sup> Se sabe que Octavio Paz tuvo una gran influencia del estructuralismo, en particular de Claude Lévi-Strauss, sobre quien escribió el libro *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*.

la de traducción: el pintor traduce la palabra en imagen –el crítico es poeta que traduce en palabras las líneas y colores–” (Paz, “Presencia y presente” 43). Esa operación de traducción no es otra que una transmutación que transforma signos no lingüísticos en signos lingüísticos y viceversa, y produce a su vez una nueva obra que es una metáfora de la original. Así, pintura y lenguaje son análogos en su operación; lenguaje: combinación de sonidos; pintura: combinación de líneas y colores.

Así, “la pintura sigue las mismas reglas de oposición y afinidad que rigen el lenguaje. En un caso se producen formas visuales, en el otro formas verbales. Como la palabra, depositaria de una gama de sentidos virtuales, uno de los cuales se actualiza en la frase de acuerdo con su posición dentro del contexto, el color no posee valor por sí mismo: no es sino una relación” (Paz, “Presencia y presente” 44). Como se puede ver, tanto la obra de arte como el lenguaje tienen un comportamiento estructural, ya que sus elementos no se pueden entender de forma aislada, sino que su sentido depende de las relaciones que se puedan establecer entre sus elementos. Pero aún más importante es que el sentido de la obra, es decir, “el tránsito entre lo sensible a lo inteligible” no está al interior de la pintura, sino en su exterior, y se despliega en un universo no pictórico. De esa manera, “el lenguaje de la pintura es un sistema de signos que encuentra su significación en otros sistemas” (Paz, “Presencia y presente” 44).

Que la significación de la obra no se encuentre en su “interior”, sino en sus relaciones exteriores, hace que la observación y la textualidad cambien de forma necesaria porque ya no se considera que la obra expresa, enseña o cuenta algo, sino que su sentido depende de las operaciones que se pueden ver, literalmente, en su superficie. Así, la obra adquiere un estatus completamente diferente porque ya no opera como una sustitución de la realidad o una representación, sino que es ya un objeto que demanda una interpretación en esa cadena de signos. Paz divide entonces las obras de arte en dos: las primeras dependen de la representación, es decir, las que remiten a objetos reales o imaginarios en lo que muestran por medio de relaciones entre colores y líneas. El universo de estas obras son “todas las obras pictóricas de todas las civilizaciones, salvo las puramente ornamentales y las del periodo moderno” (Paz, “Presencia y presente” 44). Para Paz, desde Baudelaire se rompe con la representación para dar paso a la presencia ya que los elementos pictóricos aspiran a significar por sí mismos, es decir “la pintura no teje una presencia: ella misma es presencia” (45).

Así, lo que introduce Baudelaire es una ruptura con la representación abriendo un camino doble que puede ser también un “abismo”: por un lado la pintura cancelaría el lenguaje arrojándose al mundo de los objetos; el segundo, que es el que sigue Baudelaire (y de paso Paz), es considerar a la pintura como lenguaje. Precisamente esa es la ruptura que desde 1950 Paz estaba procurando elaborar y que se va a concretar de forma sistemática en este ensayo sobre Baudelaire: la ruptura no es otra cosa que la desaparición de la representación a favor de un arte como lenguaje. Las consecuencias de ello son fundamentales para la crítica de arte porque cambia tanto el estatus de la pintura como la concepción del crítico. En palabras de Paz,

al renunciar a la representación que la significaba, la pintura se convierte en haz de signos proyectados en un espacio vacío de significación. El antiguo espacio habitado por la representación se despuebla o mejor dicho, se cubre de enigmas: ¿qué es lo que dice la pintura? Las relaciones entre el espectador y la obra sufren una inversión radical: la obra no es respuesta a la pregunta del espectador sino que se vuelve interrogación. La respuesta (o sea, la significación) depende del que contempla el cuadro. La pintura nos propone una contemplación –no de lo que muestra sino de una presencia que los colores y las formas evocan sin jamás manifestar del todo: una presencia realmente invisible. La pintura es un lenguaje incapaz de decir, salvo por omisión y alusión: el cuadro nos presenta los signos de una ausencia- (Paz, "Presencia y presente" 46).

La operación que describe Paz en este párrafo es significativa porque al pensar a la pintura como lenguaje, es decir, como presentación, la convierte en una pregunta que se ofrece siempre al crítico de forma indeterminada, permitiendo consecuentes aperturas y cierres del sentido en función de múltiples textualidades. Lo que ello posibilita es un sentido múltiple que nunca es definitivo, aludiendo de nuevo a la libertad que se expresa como presencia en la relación obra-sujeto.

En la segunda y tercera parte del ensayo Paz va a describir otra característica de la ruptura que es una consecuencia directa de la noción de la pintura como lenguaje: el tiempo trastocado del arte moderno. Como hemos visto, esa idea ya la venía elaborando Paz con anterioridad, pero es en este ensayo en que aparecen tal vez con mucha más potencia. Considerar el arte como presencia y no como representación trae consigo, como es obvio, una variable temporal: si el arte aparece en esa presencia solamente puede ser considerado como novedad, porque si no fuera así, estaría fundado en una concepción de eternidad desde el principio de la cual se derivarían las otras obras. Así, la ruptura (moderna) es para Paz siempre una que asegura la continuidad: "una novedad que reintroduce en el presente un principio inmemorial" (Paz, "Presencia y presente" 49).

Esa sería por principio la contradicción más grande de la pintura moderna (de la ruptura) en el sentido de que la modernidad siempre es una búsqueda constante del cambio, pero al hacer eso siempre aparece como una fundación del presente como presencia y como una pluralidad, y en ese sentido se vuelve una crítica del tiempo y de la misma modernidad. Así, la modernidad nace como una contradicción de principio, y es por ello que es tan difícil definirla: es una crítica y a la vez afirmación. Permite ver su condición y simultáneamente la ejecuta. Como lo va a señalar Paz, "del mismo modo que la crítica se vuelve creadora por la analogía, la creación también es crítica por ser histórica. En lucha constante con el pasado, el arte moderno está en lucha consigo mismo. El arte de nuestra época muere y vive de modernidad" (Paz, "Presencia y presente" 49).

En la cuarta parte del ensayo Paz pretende repensar las premisas de Baudelaire porque para él, "la situación de 1967 es tanto la negación de 1860 como su resul-

tado” (Paz, “Presencia y presente” 51). Paz identifica que para 1967 se ha llegado a una situación de crisis en la que la constante transformación y su necesidad se ha convertido en la regla, es decir, la refutación del cambio, llegando así a un momento de inmovilidad y repetición, provocando que la modernidad termine por negarse a sí misma: “la vanguardia de 1967 repite las gestas y los gestos de la de 1917” (51). Así declara que “vivimos el fin de la idea de arte moderno” (51). La solución que ofrece es que los artistas y los críticos deberían regresar a las premisas que había señalado Baudelaire en el siglo XIX, es decir, una crítica a la tradición; una tradición en la que ya se había convertido el arte moderno para esas fechas. El problema de fondo es, de nuevo, que ve una sustitución del sentido de la obra por su carácter de mercancía. Los artistas y los críticos, para realizar una crítica a la estética de la modernidad, deben entonces hacer una crítica al mercado y del carácter mágico-mercantil de la obra, que son los factores que han cancelado el sentido del arte, convirtiéndolo en meros objetos de cambio.

Para el poeta, los objetos que son intercambiables ya no representan la fundación de un sentido como lenguaje. Como ejemplo de esa crítica que a él le parece pertinente nombra al Groupe de Recherche d’Art Visuel<sup>8</sup> (GRAV), un grupo que cuestiona varias de las premisas del arte moderno: vuelven al trabajo en equipo; sustituyen el taller por el laboratorio; reemplazan la producción artesanal por la investigación; transforman la idea del maestro patrón por el de asociación de artistas y ponen en el centro de sus preocupaciones a la imaginación. Todo ello provoca que “la obra se disuelve en la vida pero la vida se resuelve en la fiesta [...] Se trata de encontrar, a través de las máquinas, una forma colectiva de consumir y consumir el tiempo” (Paz, “Presencia y presente” 53).

Sin embargo, esa forma festiva que se puede ver en el GRAV no es la que le interesa particularmente a Paz, y va a proponer otra que tiene que ver con el fin del “objeto de arte” y el de la concepción del arte como mera producción de objetos. “La fiesta que yo sueño no solo sería repartición y consumación del objeto sino que, a diferencia de la de los primitivos, no tendría objeto: ni conmemoración de una fecha ni regreso al tiempo original, sería [...] disipación del tiempo, producción de olvido” (Paz, “Presencia y presente” 53).

8 Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV) (Grupo de Investigación de Artes Visuales) fue un grupo de artistas que residían en París, conformado por once personas: François Morellet, Julio Le Parc, Francisco Sobrino, Horacio García Rossi, Yvaral, Joël Stein y Vera Molnár, quienes adoptaron el concepto de Victor Vasarely de que el artista único ya no era vigente y que, según su manifiesto de 1963, apelaba a la participación directa del público con influencia en su comportamiento, en particular mediante el uso de laberintos interactivos. GRAV estuvo activo en París desde 1960 hasta 1968. Su principal objetivo era fusionar las identidades individuales de los miembros en una actividad colectiva vinculada a las disciplinas científicas y tecnológicas en torno a eventos colectivos denominados Laberintos. Sus ideales los incitaron a investigar un amplio espectro de efectos ópticos del arte cinético y del arte óptico mediante el uso de varios tipos de luz artificial y movimiento mecánico. En su primer Laberinto, celebrado en 1963 en la Bienal de París, presentaron el resultado de tres años de trabajo que consistió en dispositivos ópticos y cinéticos. A partir de entonces, descubrieron que su esfuerzo por involucrar al ojo humano había cambiado sus preocupaciones hacia la participación del espectador.

Lo que le interesa a Paz en ese sentido no es la producción de objetos, sino la producción de relaciones, es decir, se regresa a una idea de comunidad por la vía de un tiempo que depende precisamente de esas relaciones y no de algo exterior a él. Una particularización del tiempo común, o mejor, la comunidad a través de ese tiempo festivo particular. Un tiempo sin restricciones, por fuera del ritual que carece de objeto.

Sin embargo, Paz considera que la misma fiesta, a la larga, vuelve a producir la discordia entre lo pictórico y lo metapictórico, ya que es una supresión transitoria de las contradicciones entre presencia y representación: la presencia se agota, de nuevo, en el reparto del sentido. Así, sugiere una vía alternativa que sería la de otra comunidad: la sociedad de seres solitarios en la contemplación. Si la fiesta “satisface una carencia en nuestra sociedad de masas, la contemplación satisface otra en nuestra sociedad de solitarios”. Así,

el arte de la contemplación produce objetos pero no los considera cosas sino signos: puntos de partida hacia el descubrimiento de otra realidad, sea esta la presencia o la vacuidad. Escribo *hacia el descubrimiento* porque en una sociedad como la nuestra el arte no nos ofrece significados ni representaciones: es un arte en busca del significado. Un arte en busca de la presencia o de la vacuidad donde se disuelven los significados. Este arte de la contemplación rescataría la noción de obra sólo que en lugar de ver en ella un objeto, una cosa, le devolvería su verdadera función: la de ser un puente entre el espectador y esa presencia a la que el arte alude siempre sin jamás nombrarla del todo (Paz, “Presencia y presente” 54).

De esta manera, lo que procura hacer Paz es liberar el arte moderno de la situación como mercancía en la que se encontraba para él en 1967, ya fuera a través de la fiesta o de la contemplación. La modernidad, es decir, esa ruptura que tanto le interesaba a Paz y sobre la que escribió desde la década del 50, se ponía en duda para la década del 60, porque para esa fecha ya era imposible pensar el arte por fuera de su carácter mercantil. Introducir una crítica a la mercancía desde el propio arte, pero también desde la crítica de arte es indispensable, porque lo que propone Paz es pensar en una suerte de tiempo paralelo que permita detener el flujo sin sentido de los signos, no para adjudicarles uno, sino para poder señalar su lógica y su operación. Generar un espacio en común que fuera dependiente del arte, “una sociedad de solitarios”, es necesario en el argumento porque solo así, desde esas particularidades, es que podrían generarse lugares de resistencia de las transformaciones que consideran el arte solo como mercancía.

Esta nueva modernidad que describe Paz en la segunda mitad de los sesenta sería entonces la continuidad del proyecto baudeleriano por la vía de la crítica como obra y como lenguaje que tal vez no revertirá la situación de la obra objeto-mercancía-exhibición permanentemente, sino que funcionaría como una especie de resistencia momentánea que permitiría ver en sí misma la operación de esa transformación: es decir, de nuevo, el arte como crítica y el texto como obra en una comunidad de sen-

tidos propiciados por esa obra-signo. No es casual entonces que diga que es probable que las obras del GRAV terminen exhibidas en los museos a futuro, asunto que “no le importa”. Lo que le importa es la existencia de esas prácticas ahora, como la evidencia del fin de la modernidad baudeleriana para dar paso a otra, en la que la fiesta o la contemplación sean posibles. Así, se presenta esta otra modernidad (se podría decir una posmodernidad) como una interrupción del tiempo por intervalos que no sería posible sin la crítica. Modernidad, crítica y obra se entrelazan en la producción de nuevas comunidades transitorias, resistentes por intervalos y que exhiben las mismas condiciones de esa primera modernidad que para 1967 ha llegado a su fin. Para 1967, Paz ha reelaborado la noción de ruptura ya no solo como una transformación de la representación a la presencia, sino como la presencia que produce nuevas temporalidades en búsqueda de nuevas presencias o, mejor, la obra como un “puente entre el espectador y la presencia a la que el arte alude siempre sin jamás nombrarla del todo” (Paz, “Presencia y presente” 54). Una ruptura por partida doble.

## Reflexiones finales

Como se puede ver, el lugar que ocupan el arte moderno y la crítica de arte en la obra de Octavio Paz es fundamental, porque son los que permiten una particularización del mundo y una resistencia a las mercancías por la vía de la experiencia sensible del mundo, algo que se presenta bajo el término de “ruptura”. Así, la “ruptura” no es un término más dentro del pensamiento de Paz, sino que es constitutivo de su trabajo en tanto permite pensar en las condiciones del sujeto moderno en función de su sensibilidad, de su creatividad, de su tiempo y espacio, entre otras cosas. A diferencia de las caracterizaciones que piensan a la “ruptura” solo como un proceso de diferenciación formal e incluso temporal, se puede ver que su carácter es más bien ontológico en tanto define el ser del arte moderno y permite pensar en las relaciones en que este se presenta al sujeto, quien a su vez debería reconocerse como moderno a través del arte.

Además, vale decir que la crítica de arte (la crítica en un sentido amplio) es un ejercicio fundamental y consustancial al arte, porque es lo que permite establecer la artisticidad de las obras, no porque ejerza juicios de valor o descalificaciones sobre ellas, sino que es una práctica constitutiva de la misma actividad artística. No se puede concebir la obra sin la crítica, pero la crítica no puede existir sin la obra.

A través del recorrido que acabo de trazar se puede dar cuenta de que la idea de “ruptura”, que en principio es consustancial al de modernidad en 1950, se va alimentando de reflexiones posteriores, todas articuladas bajo la clave de la autonomía relativa de la obra y del sujeto como libertad. Dicha autonomía, que se da siempre en una relación codependiente entre obra y texto a partir de la experiencia de la o el observador, es lo que permite pensar en la forma en que el arte es constitutivo de la vida del ser humano como parte fundamental de su existencia: una obra autónoma

solo puede ser realizada por un artista libre; una obra autónoma solo puede ser percibida por un o una espectadora igualmente libre. El objetivo entonces es pensar en una comunidad de sujetos libres, todos ellos “unidos” por el arte, que sería en el fondo un elemento constitutivo y una evidencia de esa libertad. Es por ello, también, que se puede pensar que en esencia la relación entre mundo y sujeto se presenta siempre de manera estética para develar su sentido poético.

## Agradecimientos

Se agradece al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica de la UNAM, registrado bajo el número IN400918.

## Referencias

- Arredondo Lambertz, Sofía. “La autonomía del arte en Octavio Paz”. Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía, Universidad de Barcelona, 2017.
- Fernández, Tomás y Elena Tamaro. “Biografía de Octavio Paz”. *Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona, España, 2004. Disponible en [https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/paz\\_octavio.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/paz_octavio.htm)
- Fuente David. *La disputa de “la ruptura” con el muralismo (1950-1970): luchas de clase en la rearticulación del campo artístico mexicano*. Ciudad de México, Instituto Mora, 2018.
- Guadarrama, Guillermina. *El frente nacional de artes plásticas (1952-1962)*. México, INBA, 2005.
- Heidegger, Martin. “El origen de la obra de arte. 1935-1936”. *Caminos de bosque*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid, Alianza, 1996, pp. 11-59.
- Iber, Patrick. *Neither Peace nor Freedom*. Cambridge, Harvard University Press, 2015.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. Trad. Manuel García Morente. España, Técnos, 2007.
- Medina, Cuauhtémoc. “La oscilación entre el mito y la crítica. Octavio Paz entre Duchamp y Tamayo”. *Materia y sentido. El arte mexicano en la mirada de Octavio Paz*. México, Landucci, MUNAL e INBA, 2009, pp. 275-304.
- Miranda, Raúl. “En la casa de la mirada: La crítica de arte de Octavio Paz”. Tesis para optar al grado de Doctor en Letras, The City University of New York, 2003.
- Paz, Octavio. “Tamayo en la pintura mexicana”. *Tamayo*. México D. F., UNAM, 1959, pp. 9-21.
- . *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- . “De la crítica a la ofrenda”. *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, Ed. Octavio Paz. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 265-271.

- —. “El precio y la significación”. *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, Ed. Octavio Paz. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 321-337.
- —. “Pinturas de Rodolfo Nieto”. *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, Ed. Octavio Paz. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 382-386.
- —. “Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte”. *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*, Ed. Octavio Paz. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 43-55.
- —. “Presentación de Pedro Coronel”. *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, Ed. Octavio Paz. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 359-363.
- —. *Puertas al campo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.