

..... Vacío y materia

De las obras inconclusas y el factor *t*

ALEX SCHLENKER

¿Qué hay en el proceso creativo que puede derivar en logros o abandonos? ¿Realmente se concluye una obra artística o queda abierta a posibilidades inesperadas? ¿Se pueden continuar obras de otros artistas? Alex Schlenker, docente investigador de la UASB-E, profesor de Investigación Documental del Instituto Superior de Cine, artista visual y cineasta, hace un sugerente balance de la génesis creativa.

*¡Pintor, no eres un orador!
¡Por lo tanto, pinta y calla!*

Salvador Dalí

“

¿En qué momento un/a creador/a ha concluido lo que el campo del arte y la dimensión pública llamarán *obra*?

”

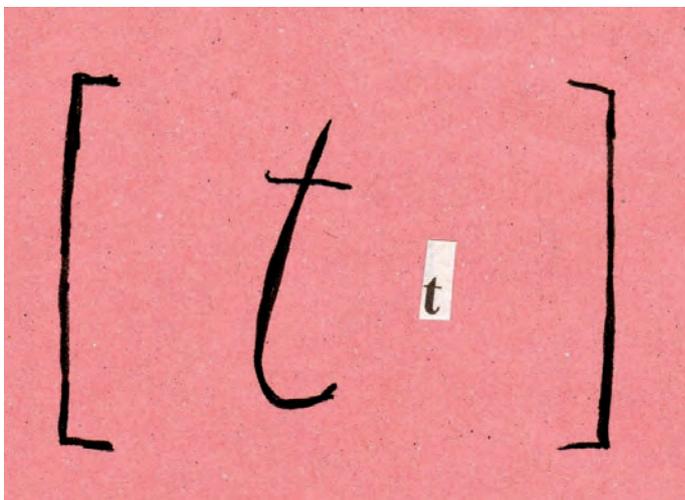
Crear/proceso/obra son los términos que conectan el vacío y la materia, el instante previo a la creación artística y la materialidad resultante del proceso respectivo. ¿Qué hay detrás de una creación visual, artística, literaria? ¿Qué experiencias del mundo de la vida detonaron en el artista la articulación de determinados elementos expresivos en un todo integrado? ¿En qué momento un/a creador/a ha concluido lo que el campo del arte y la dimensión pública llamarán *obra*? Los estudios sobre el arte, especialmente la teoría del arte, intentan, como parte de sus preocupaciones epistemológicas, entender qué devenires posibilitarían que una determinada obra exista y, además, pueda ser conocida por parte de un público específico, ya sea en un libro, una exposición, un filme o una pieza musical, entre otras posibles formas de circulación.

La pregunta por la presencia de la obra terminada en el mundo encierra una doble complejidad: por un lado, implica tratar de entender qué es lo que parecería decir una obra a través de



sus rasgos formales y discursivos, y por el otro, qué vivencias tratarían de sostener tales intenciones. Los artistas nos formamos en un océano de referentes de todas las épocas y latitudes, muchos de los cuales han de guiarnos y motivarnos en el camino de dar vida a determinadas experiencias estéticas. Esas presencias, llamadas comúnmente *obras* por la historia del arte, son comprendidas como algo concluido, libre de alteración o corrección posterior. Pero ¿qué o quién decide en qué momento una creación es ya una obra? La primera interpelación a esa lógica de base mecánica —se origina un algo que deviene en exterioridad relativa al cuerpo que la produce— ha de ser dirigida con precisión crítica hacia el mismo uso del lenguaje. La mayoría del tiempo, todos los artistas tenemos en nuestros talleres procesos sobre nuestras mesas de trabajo y no obras. En algún momento distintas fuerzas en constante movimiento al interior del campo del arte empujan a que el proceso detenga su dinámica y el resultado sea definido como una obra que, en términos de Walter Benjamin, puede circular. Habría entonces en el gesto de creación una posibilidad de cierre de aquello que se produce entre la vida y la materialidad que, a través de ese gesto, irrumpe en el mundo dado que ha dejado de producirse porque ya es.

EL FACTOR t COMO FACTOR DE CIERRE

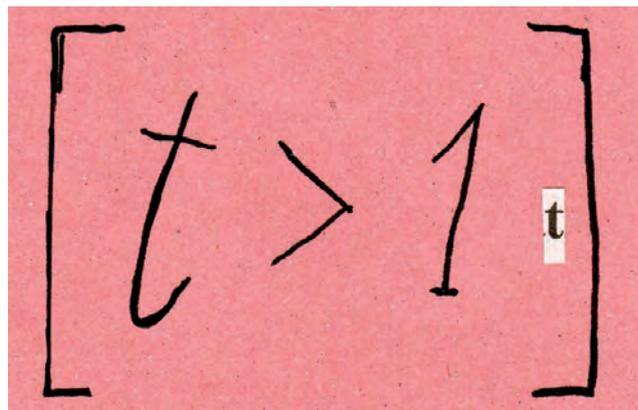
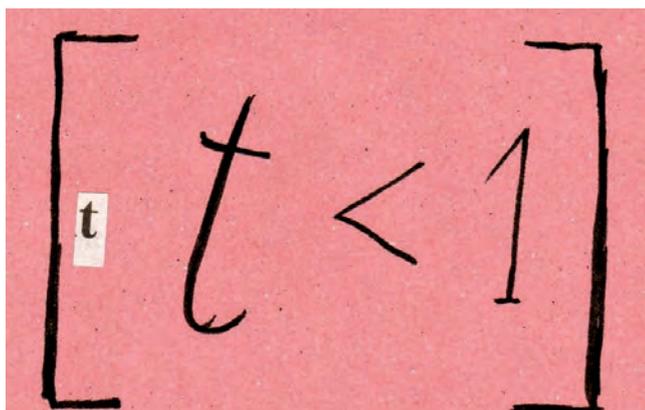


© Alex Schlenker

Gregor Williams decía que una obra está concluida cuando el factor t (factor del tiempo de creación) es igual a 1, es decir que al completar la obra se ha completado el factor perfecto de 1,0. Un valor inferior a 1 [$t < 1$] implicaría que la obra aún está en proceso, y un factor mayor a 1 [$t > 1$], que ha perdido su naturaleza como tal, entre otras razones, por ejemplo, por el deterioro, la intervención o la ampliación o transformación hacia otras obras (por ejemplo, en creaciones audiovisuales o musicales que permiten obras derivadas a través de figuras legales como el

creative commons). Williams asigna al cuadro *Golden Cave* de Nick Ramieri, abandonado de manera inconclusa, el factor [$t = 1,5$].

Para Williams el factor t no obedece a una dimensión matemática de la materialidad de la obra (el número de páginas, la cantidad de minutos de un filme, la superficie cromática de una pintura, etc.), sino al proceso social que entrelaza percepciones y apreciaciones de distintos actores, y que desemboca en acordar a la obra como terminada/concluida y, por lo tanto, lista



“

Sobre todo los agentes de las industrias culturales tienden a influir de manera significativa en el factor t , pues les interesa poner la obra en circulación para su venta lo antes posible.

”

para ser puesta en circulación a las audiencias y con ello al mercado.

Dependiendo del lenguaje artístico, el factor t no necesariamente está bajo el control de los creadores, es decir, de pintores, escritores, cineastas, artistas visuales, músicos, dramaturgos, etc., sino que es la resultante de una amalgama de percepciones y decisiones (muchas no son del orden estético) en las que participan otros agentes del campo cultural y artístico, como los editores, productores, curadores, teóricos, historiadores, coleccionistas, etc. Sobre todo los agentes de las industrias culturales tienden a influir de manera significativa en el factor t , pues les interesa poner la obra en circulación para su venta lo antes posible.

¿En qué momento la obra deja de interpelar a su creador para hacer que el factor t se acerque al valor de detonación 1 [$t \approx 1$]? En muchos formatos y géneros artísticos, los creadores se preguntan constantemente qué otro elemento podría faltar en lo que ha de convertirse en una obra. ¿Falta acaso un capítulo en la novela? ¿El guion

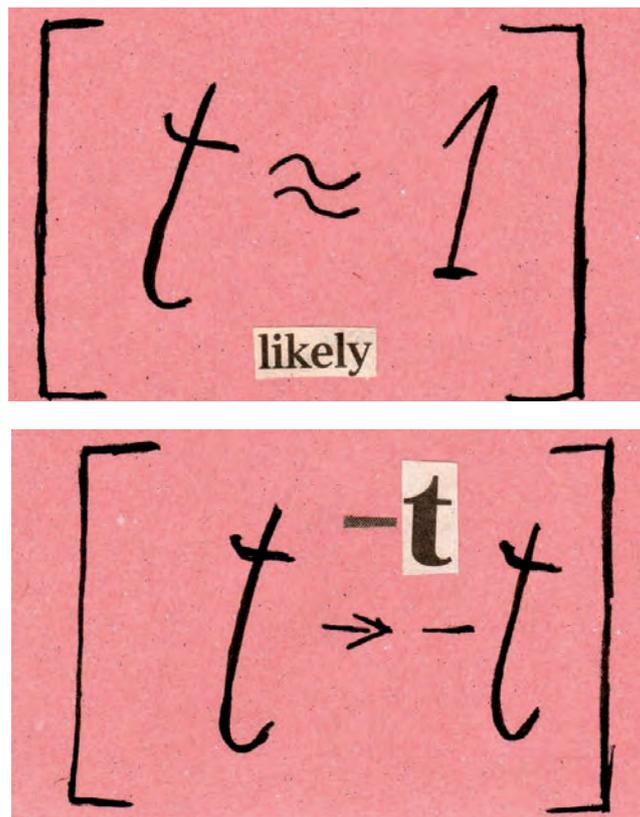
o el libreto requerirán de escenas adicionales en ciertas partes de su estructura? ¿Existen en la composición y el desarrollo los elementos y las texturas cromáticas suficientes para considerar el cuadro, el dibujo, el *collage* como concluidos? Es difícil determinar con precisión cuándo una obra puede ser llamada como tal. Un maestro me solía decir que muchos procesos deberían, además, estar abiertos a considerar el rumbo contrario: la desintegración de un proceso de creación, lo que Williams llamaría *el factor negativo* [$-t$], cuando la obra abandona su condición de (potencialmente) concluida. La recomendación de mi maestro en ese sentido era que un artista/creador debería tener la percepción y autocrítica necesarias para comprender en qué momento su proyecto de creación arribó a

“

Muchos procesos deberían, además, estar abiertos a considerar el rumbo contrario: la desintegración de un proceso de creación.

”

un estado del que no avanzará y, por ende, no llegará ya a ser una obra, sea porque el impulso original que desencadenó la idea de creación fue perdiendo fuerza, sea porque lo que debería ser una obra es apenas un gesto, sea porque la obra se ha tornado poco viable o porque obstaculiza recursos para otros proyectos de mayor importancia para el artista (la creación



“

Un artista/creador debería tener la percepción y autocrítica necesarias para comprender en qué momento su proyecto de creación arribó a un estado del que no avanzará y, por ende, no llegará ya a ser una obra.

”

artística es el intento por realizar la idea de un yo-pasado).

Estos signos, de mayor o menor dimensión o alcance, deberían permitir al creador aceptar que aquello que el proceso amasaba no tenía futuro como objeto de trascendencia social; tal conciencia implicaría un estado en el que se es capaz de aproximarse a lo creado hasta ese momento para deshacerlo, destruirlo. De la misma forma en la que hay pintores que han vuelto a fondear el lienzo pintado para empezar de nuevo, muchos escritores han quemado sus manuscritos originales. El mismo maestro sostenía que no todas las ideas que nuestros diarios de trabajo albergan pueden o deben convertirse

en una obra. Gregor Williams sostiene que el factor temporal de las ideas es apenas una temporalidad anterior y le llama *el factor idea* [t_i], en el que la obra tiene presencia potencial, aunque no real, pues es apenas una idea. Cadabrae Proaño, un prolífico artista multidisciplinar, discrepa. Para él la idea es ya una obra. En estos casos los artistas exhiben las ideas, a veces apenas existen unos pocos bocetos; en otros casos, ni siquiera eso. Siguiendo a Proaño, el factor t sería entonces una ruptura matemática a ser expresada tal vez en [$t/0$] o [t^0].

Pero frente a la idea de un tiempo progresivo, acorde a la noción aristotélica de que ante un deseo movilizador existe en algún momento un desenlace (la obra se concluyó y existe), irrumpe como interpelación la concepción de que una obra podría estar en constante desarrollo y transformación y «nunca» llegar a ser concluida —dos tercios de quienes viven en Barcelona sostendrán seguramente que *La Sagrada Familia* de Gaudí es un caso ejemplar—. Un formato de trabajo cada vez más común en las artes, sobre todo en las artes visuales, son los llamados *work in progress*, una suerte de

“

Irrumpe como interpelación la concepción de que una obra podría estar en constante desarrollo y transformación y «nunca» llegar a ser concluida.

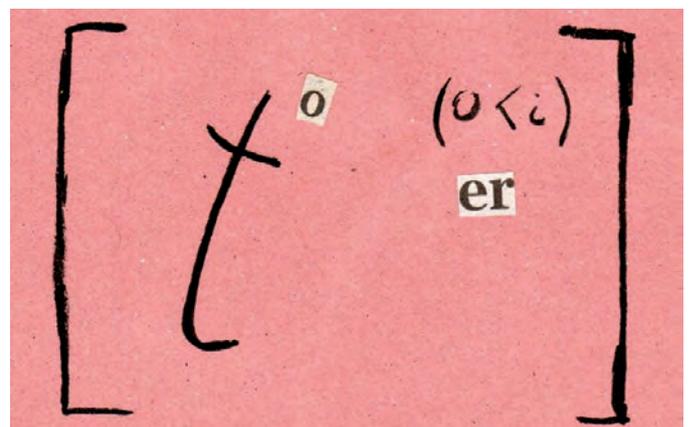
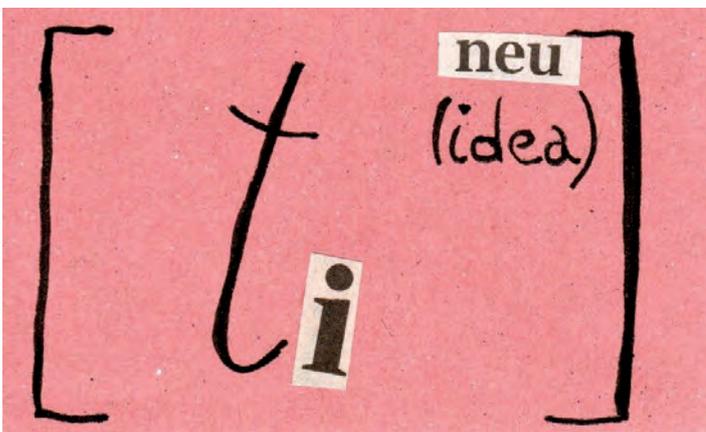
”

procesos en flujo progresivo que, asumiéndose inconclusos, admiten que, previa aclaración de su condición de obra en proceso, distintos de sus momentos pueden ser observados por un determinado público. Ello no implica necesariamente que un *work in progress* se concluya en algún punto. Para Williams es la obra con factor [t_∞].

Aferrados a lo que el proceso nos brinda y enmarcados en un sinnúmero de dudas, muchos artistas mantenemos ese formato de trabajo sin necesariamente clausurar el proceso de creación. En última instancia, ¿no es la vida misma un *work in progress* que, tal como señala Alan Watts, no concluye sino con la muerte? La BBC británica lleva casi seis décadas entrevistando a los mismos «jóvenes» que a la edad de siete años entrevistó a fines de la década de 1950; cada siete años ha avanzado con una nueva secuencia reuniéndose con sus personajes cuando cumplieron 14, 21, 28, 35, 42, 49, 56. En dos o tres años sumarán el capítulo 63+.

CREAR A VARIAS MANOS EN DISTINTOS TIEMPOS [tⁿ]

Si bien el artista tiene, en mayor o menor grado, control sobre la clausura de su obra, sobre la declaración para considerarla terminada, ello presupone en todo momento que siga vivo. Sin embargo, la historia de las prácticas artísticas está llena de casos en los que el artista falleció antes de concluir su obra. Y para nada ha de sorprendernos ello, ya que nadie puede sincronizar su proceso de creación con la vida misma y menos con su final. Notadas excepciones las de aquellos artistas que terminado tal o cual cuadro, se han suicidado para cerrar ambos procesos, el de la creación y el de la respiración. Y han existido además, de manera más bien excepcional, aquellos artistas que intuyendo la cercanía de la muerte y habiendo concluido una obra, deciden no emprender una nueva. Es conocido que muchos escritores dejan bocetos y borradores de años o décadas anteriores de manera inconclusa entre el legado que les sobrevive tras su muerte. Para Williams esto equivale a un tiempo potencial pero inconcluso [t']. Con frecuencia inicia el debate que busca determinar si un boceto ha de poder considerarse una obra y, por lo tanto, estaría en capacidad de emprender el camino para ser publicado. Al pintor austriaco Egon Schiele le sobrevive una cantidad de dibujos no concluidos. Ello no fue obstáculo para que hace pocos años se los publicara bajo esa categoría, como si de un género nuevo se tratase: bocetos no





concluidos. A pesar de la muerte, la obra parece encaminada, dirigida hacia un sentido que apunta a lo público (del mercado).

Un caso muy distinto son los descartes o bocetos descartados. Gerhard Richter, probablemente el más importante pintor vivo de Alemania, enjuició a Helmuth S., su vecino por más de media década, por vender en una plataforma *online* los bocetos que Richter había descartado al contenedor de papel del edificio en donde vivían. En su defensa, Helmuth S. alegaba que lo que para Richter era ya un desecho, para otros podía ser una obra coleccionable.

¿Existe alguien autorizado para terminar la obra inconclusa de quien no puede acabarla? En el esquema planteado por Gregor Williams queda una categoría adicional, la de [t.], en la cual una potencial obra, aunque inconclusa, es considerada una obra que ha de ser terminada. Ello implica que tras la ausencia definitiva del artista alguien ha de asumir el reto de concluir la obra. Así el novelista alemán Wolfgang Herrendorf reunió en su habitación de hospital, en la que se preparaba para morir a manos de un cáncer incurable, a sus amigos más cercanos para pedirles que asumieran tras su partida la conclusión de la novela *Imágenes de un amor* que había estado escribiendo, incluso durante su estancia en el hospital, y que por obvias razones no llegaría a concluir. Si bien sus amigos aceptaron en ese momento el encargo, la novela se publicó de manera inconclusa con una nota del editor, quien a su vez era uno de los amigos designados para terminarla, aclarando que tal encargo no podía ser realizado por razones éticas y estéticas. Nadie se sentía capaz de completar el relato de la voz de Herrendorf. El argumento final aseveraba que, aunque inconclusa, seguía siendo una obra de arte literario.

Un caso emblemático en la historia de las obras inconclusas es la película *Qué viva México* (1930/1979) del director Serguei Eisenstein y su primer asistente Grigori Alexandrov. El realizador ruso inició con el proyecto en 1930. La película prometía ser un retrato épico de la cultura mexicana, con una mirada que abarcaba desde los tiempos precolombinos hasta la Revolución mexicana. El proyecto, sin embargo, tuvo un enorme traspié cuando los coproductores de la Paramount Pictures se retiraron del contrato. La producción pasó entonces a manos de Abdon Sinclair a través de la figura de una corporación legal que los incorporaba como inversionistas y comprometía a Eisenstein a entregar una película concluida para ser estrenada en las salas de cine de los EE. UU. en 1931. Para Sinclair y sus socios el proyecto debía ser ante todo económicamente rentable y, por lo tanto, con un tono menos político que lo que el director ruso estaba proponiendo.

“

¿Existe alguien autorizado para terminar la obra inconclusa de quien no puede acabarla?

”

En febrero de 1932, y aunque Eisenstein había ya filmado cerca de 70 000 metros de película (lo que equivale aproximadamente a 40 horas de «material en bruto» para la instancia de montaje), Sinclair canceló el proyecto por conflictos entre sus representantes y el director. Además, el presupuesto inicial de 30 000 dólares ya había subido a casi 50 000 y el formato político del filme incomodaba a los inversionistas. Lo inconcluso caía sobre el proyecto de Eisenstein. A pesar de las diferencias, Sinclair guardó el material filmado (no se habían hecho registros sonoros aún) por considerarse su dueño. En el momento en que el proyecto fue cancelado, el filme aún no estaba editado; al contrario, todavía quedaban pendientes algunas escenas por ser filmadas. En 1956, Abdon Sinclair entregó el material filmico al Museo de Arte Moderno de Nueva York. Eisenstein había fallecido en 1948. La Guerra Fría, en sus versiones de las décadas de los 50 y 60, no ayudó a que la película se pudiera concluir. Es apenas en la década de 1970 que, en el marco de un intercambio de fondos filmicos, el material llegó a la Unión Soviética. El encargado de hacer el montaje del filme fue Grigori Alexandrov a partir de apuntes y relatos que recordaba de Eisenstein. Alexandrov se propuso montar las secuencias acorde a las estructuras de cuatro partes que el director había anotado. En 1979, casi cuarenta años más tarde, la obra fue estrenada como desafío a la acechante sombra de lo inconcluso.

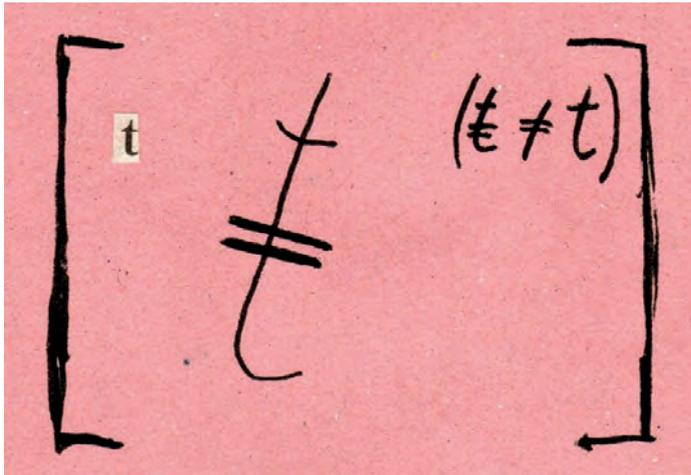
EL VACÍO IDEAL O EL FACTOR [t]

En la idea de una creación está ya implícita su condición estética, y con ello sus limitaciones. Ninguna obra de arte podrá cubrir la totalidad del cosmos. Cada obra de arte está concebida desde su idea inicial como aquella que hablará o mostrará algo en detrimento de la totalidad del universo. La novela se concibió para contar esta historia y no otras. El encuadre fotográfico se pensó para mostrar esos tiempos-espacios frente al lente y no otros. En la idea de un guion está ya inscrita la limitación misma de ese guion que narrará unos acontecimientos dramáticos y no otros. Toda creación es entonces, al mismo tiempo, destrucción. Destrucción de aquellas otras posibilidades que la obra no abordará. Podría hacerlo, pero no lo hará. Kafka pudo haber contado la historia de Ivan Rosenberg o de Esther Lauthang, vecinos de Gregor Samsa, pero no lo hizo porque decidió contar la historia de este personaje. En la pintura *El vaso de vino*, Vermeer podía haber pintado al personaje que preparaba el vino, o al personaje que lavaba las copas de cristal, o el mismo momento en que el licor era servido en la copa, pero no lo hizo, porque retrató en la pintura el instante en que la

“

Cada obra de arte está concebida desde su idea inicial como aquella que hablará o mostrará algo en detrimento de la totalidad del universo.

”



“

La verdadera obra de arte es aquella que supera sus imposibilidades de creación, lo que implica la idea, la creación y la conclusión.

”

mujer bebe las últimas gotas de una copa prácticamente vacía. Christo y Jean Claude hubieran podido envolver en telas gigantes el muro de Berlín pero no lo hicieron porque decidieron cubrir el Reichstag. La obra es entonces una posibilidad que emerge del vacío por encima de aquellas otras posibilidades que al menos en ese momento se descartaron.

Cabe recordar que toda obra de arte es un montaje, en los sentidos formal y discursivo, de aquello que compone el mundo. Para tender un puente entre el vacío (la inexistencia de una obra) y la obra (presencia), el artista parte de su experiencia en el ámbito de la vida y de aquellos elementos y objetos que ha observado y recolectado a través de las distintas vivencias. Estos fractales del mundo son, entre otras, las palabras de una lengua común que el escritor comparte, los elementos pictóricos que el pintor despliega sobre el lienzo, los personajes que el guionista ha creado con retazos de personas del mundo real; nada de aquello que compone la obra de arte está constituido por una materia distinta a aquella que compone el mundo en sí, pues no existe en el mundo de la vida exterioridad relativa a la sustancia que lo compone. Los creadores no inventamos sustancias nuevas, la invención se da en los modos para crear la disposición y el reordenamiento de este material en nuevas formas. Si entonces existe una relación entre la experiencia del mundo y el gesto de creación, no ha de ser siquiera necesario concebir la obra, pues su espíritu (*der Geist*) reposa ya en el plano mismo de la vida.

Surge entonces una última y final variante: la imposibilidad original. En el marco de un foro latinoamericano sobre arte, el artista cubano Peteco Rodríguez sostenía que la verdadera obra de arte es aquella que supera sus imposibilidades de creación, lo que implica la idea, la creación y la conclusión. Tal afirmación reduce la posibilidad de pensar y crear la obra contenida en la compresión total del universo a una esfera del tamaño de un guisante. En ese sentido ontológico, la verdadera, profunda y potente obra de arte sería aquella capaz de asumir desde una suerte de vacío su condición de imposible tanto en el plano de la concepción como en el de la creación y ejecución. No habrá, decía Rodríguez, en el universo mayor obra que aquella que no puede ser pensada o materializada. Es en el vacío absoluto en el que habrá de reposar aquella obra perfecta, sin siquiera haber sido pensada; un algo apenas insinuado en tanto sustancia de la vida: [t], factor de lo imposible en todas las dimensiones posibles de la creación.

