

De las vanguardias al espectáculo

EDUARDO SUBIRATS

Vanguardia, ambigua palabra. En vano las culturas estatales esgrimen totalizadamente en todos los aires mediáticos un perfil heroico de sus virtudes trascendentes. Su existencia perfectamente institucionalizada supone en la actualidad, y por doquier, un sonoro vacío. En las decadentes culturas geopolíticamente marginales, y bajo la atmósfera débil e invertebrada de sus empobrecidos medios intelectuales, los multicolores signos bajo los que se arroja, los *gadgets high-tech*, las instalaciones multimediáticas, los hipermercados artísticos o los eventos mediáticos se han asociado, no obstante, a un agresivo principio modernizador, confluyente con estrategias de racionalización económica y un brutal desarrollo tecno-industrial, a menudo atravesado por momentos explícitamente autoritarios. La vanguardia, purificada musealmente de los momentos críticos o reformadores que le dieron otrora el prestigio de una inteligencia combativa y libre, ha adquirido un aura de militancia catequética y el significado de una esclerótica cruzada. Sus gestos de protesta se han convertido en una pose tanto más rutilante, cuanto más vacía.

Pero si su realidad mediática es tan fascinante y evanescente como cualquier *spot* publicitario, su concepto histórico resulta profundamente contradictorio, conflictivo y ambivalente. Originalmen-



UNA ESTUDIANTE CON MASCARA Y ACCESORIOS DE LAS DANZAS DE LA BAIHAUS

te era un término militar. Definía una preponderante función destructiva: romper frentes, destrozarse infraestructuras, batir retaguardias, desarticular e inutilizar las formas de subsistencia del enemigo. El concepto, enteramente negativo, de vanguardia militar, designaba una disolución general de todo cuanto fuera sólido en provecho de un principio arcaico de violencia y poder. Sus medios eran la sorpresa, la rapidez, la eficacia, la universalidad o la economía de sus estrategias destructivas. Un carisma heroico inflamaba sus aventuras de avanzadilla. La destrucción vanguardista expresó

siempre la virtud ejemplar de un originario principio constituyente de poder.

Las vanguardias socialistas y revolucionarias añadieron a la función militar de las avanzadillas el significado metafísico de un destino histórico y civilizador, que se confundía con la razón, la libertad, la igualdad y la justicia, en fin, idéntica con el progreso, entendido en un estricto sentido a la vez tecno-económico, y ético y social. Una organización disciplinada y racionalizada de la producción industrial, la configuración global de la existencia, desde lo más pequeño hasta los grandes acontecimientos históricos, a partir de las normas y definiciones de la historia y la sociedad, directamente instauradas por el nuevo Estado, una producción sistemática de los símbolos y mitos universales de su nuevo poder... todo ello debía configurar la nueva civilización como una realidad global y homogéneamente estructurada.

En su formulación más avanzada, debida a la socialdemocracia del periodo de la revolución soviética, esta proyección histórico-universal de las vanguardias políticas compartía formas, valores, objetivos y estrategias que eran comunes a las vanguardias artísticas. Constructivistas, productivistas, dadaístas, letristas o neoplasticistas, cubistas, surrealistas o futuristas, surgieron a comienzos de siglo a la par que las nuevas estrategias sociales de transformación revolucionaria, y bajo afines signos trascendentes y carismáticos. Vanguardia artística y vanguardia política intercambiaron ampliamente sus signos.

escribir en vez la palabra que lo nombra. Me fascina esta solución pues muchas veces hay mayor fuerza en lo oculto que en lo evidente. Efectivamente, ahí escogí la palabra en vez de la imagen y además sentí la necesidad particular de utilizar el fonema en alemán. Escribir en mi pintura se ha convertido en un sinónimo de dibujar. Asimismo, las palabras tienen sin duda una integración formal dentro de la composición.

En 1979 se presentó en el Museo de Arte Moderno su trabajo realizado a lo largo de esa década, sobre el cual Fernando Gamboa señaló "el aspecto inesperado, inédito y desolador del hombre de hoy". Asimismo, tengo entendido que se está organizando una gran exposición en Monterrey. ¿Qué nos puede decir de su pintura reciente? En mayo realicé una exposición en Nueva York y ahí me di cuenta que la mayoría de los cuadros reflejaban una inspiración política. Por ejemplo, hay un cuadro titulado *P. en el Medio Oriente* que tiene que ver evidentemente con esa vergüenza que fue la Guerra del Golfo. Otro lienzo llamado *Aniversario* hace alusión al nacimiento y muerte del régimen soviético: es un cua-

un juego de tres: el espectador, el lienzo y el pintor: una verdadera trinidad en la que cada uno juega un papel igualmente importante. El drama, hoy en día, es justamente que el espectador no sabe cómo —o no quiere— establecer una relación con el cuadro: va al museo, se pasea, ve las obras pero no da ni recibe nada, entonces se aburre. Es fundamental que el espectador esté en disposición de participar activamente.

Yo pienso que esto tiene que ver con la educación visual moderna que está sometida a un bombardeo de imágenes dadas que de alguna manera han anulado la capacidad de imaginar, por lo tanto el espectador permanece pasivo.

Así es, se ha perdido la capacidad de comprender las metáforas. Las emociones son hoy en día inconcebibles dentro del ámbito de la pintura. Resulta que para recibir emociones hay que ir a los toros, a las carreras de autos, al fútbol, o en el mejor de los casos a la ópera. Entonces hay quienes recurren a la violencia para atrapar al espectador. ¿Por qué un cuadro ha de propinar bofetadas? No estoy de acuerdo.

KOZORO CURTIS



dro lleno de metáforas en el que aparece una avioneta derribada que corresponde a la fe que se tuvo en la industrialización al inicio de la revolución rusa. En fin, no hay que describir los cuadros sino verlos. Me han invitado a exponer en Monterrey en 1994 y se está contemplando la posibilidad de traer parte de la obra a la ciudad de México, posiblemente al Museo de José Luis Cuevas. Tengo grandes amigos y afinidades profundas con este país y siempre he deseado instalarme aquí una larga temporada. Usted mencionó en alguna otra entrevista una cita de John Ruskin la cual, a mi parecer, definiría perfectamente su pintura: "La belleza de un cuadro no radica en su belleza visual, sino en la belleza del razonamiento que provoca."

Me gusta mucho esta cita y, efectivamente, es algo que el espectador debería tener presente ante mi obra. La creatividad sigue aquellos caminos donde la razón forma parte de la lógica del irracional. La pintura es un viaje constante hacia lo desconocido y el papel del espectador debe ser tan difícil como el del pintor: necesita reconstruir su capacidad creativa para poder descubrir sus propias sensaciones ante una pintura. El cuadro es sin duda

Pasa lo mismo en el cine actual. Si la película no tiene sexo, violencia y drogas, el espectador se aburre porque resulta que no pasa nada. El público tampoco está dispuesto a participar en la aventura del llamado cine de arte.

Yo tuve una experiencia importante en relación al cine en los setenta, aun así no me interesó repetirla. Tanteando un lenguaje diferente, realicé con mi hermano una película que se llamó *Vacaciones en el desierto*, la cual —si bien no me proporcionó lo que yo esperaba— se presentó con éxito en varios festivales de Europa. Entonces buscaba el puente entre la temporalidad de la imagen pictórica y la de la cinematográfica. Descubrí que mi libertad frente al lienzo era mucho mayor que la que me ofrecía el cine. La intimidad, que es algo totalmente subjetivo, deviene sobre la tela algo objetivo. Y con esto vuelvo a la vieja idea de mi abuelo de la comunicación a través del dibujo para expresar las ideas. Cuando el cuadro está terminado, las ideas le pertenecen. Y, ¿cuándo está un cuadro terminado? ¿Cuándo se pone la palabra fin? El cuadro corta sólo el cordón umbilical. El fin es siempre un punto de suspensión... ◀



VESTUARIO DEL BALLET TRIADICO EN LA OBRA TEATRAL DE NUEVO METROPOL, EN EL TEATRO METROPOL DE BERLIN, 1926

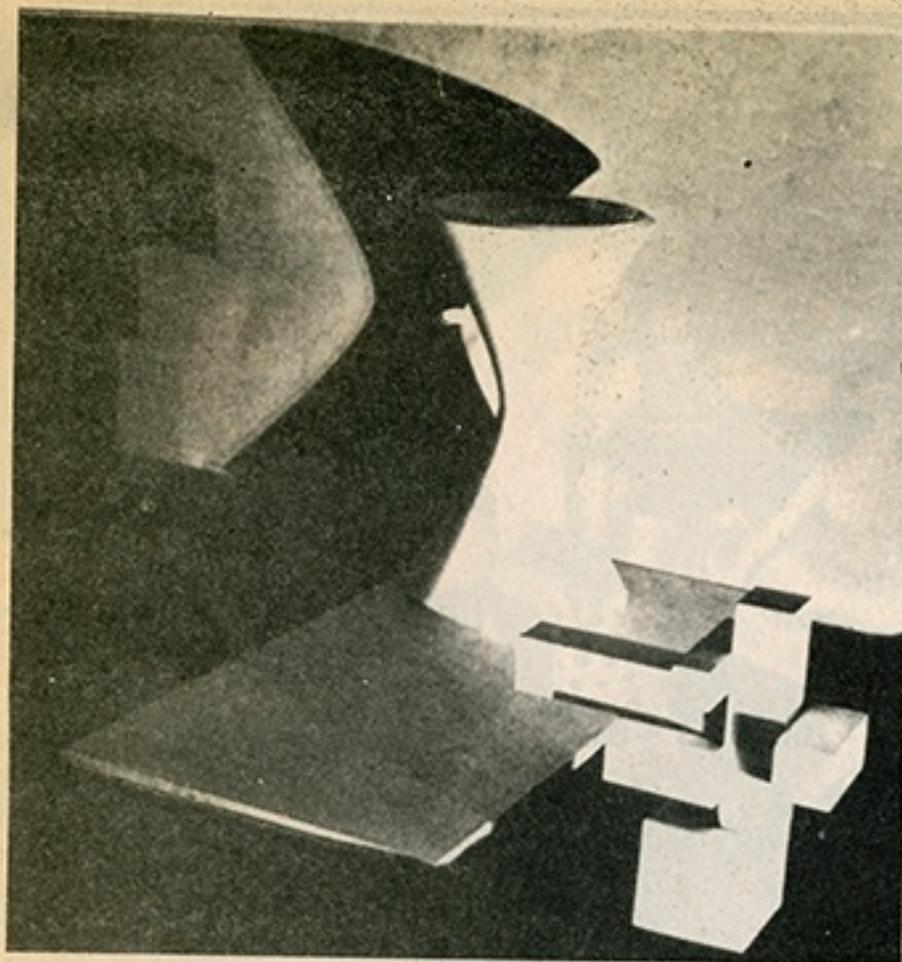
La pregunta por el carácter progresista de las vanguardias, el cuestionamiento de la ambigüedad política que las distinguió a lo largo de su historia, el significado totalitario que han tenido algunos de sus exponentes más destacados, todos estos aspectos se convierten en anécdotas irrelevantes en cuanto se considera su última y fundamental consecuencia, entre tanto cuestión elemental en la sociedad tardointindustrial: su tendencia al espectáculo, la estetización del poder y de la comunicación social, la construcción artificial de lo real como una obra de arte. Allí donde el arte se definió revolucionariamente como principio constituyente de un nuevo orden social, allí también las relaciones sociales, desde la existencia minimizada en las unidades industrializadas de habitación, hasta la performatización de los grandes acontecimientos políticos como eventos mediáticos, se convirtieron en una extensión del diseño artístico a escala planetaria. Tal el dilema final de la estética de las vanguardias.

II

Conocemos perfectamente el relato estructuralista de los años sesenta y setenta sobre las vanguardias, y su prolongación a lo largo del relativismo postestructuralista y la contrarreforma postmoderna: la obra de arte como "metáfora epistemológica", según lo formuló Umberto Eco en *Opera aperta*.¹ El formalismo nominalista de la estética que en los años sesenta se llamó informal, procede directamente de la revolución de la representación que inauguró el cubismo o el dadaísmo. Gris, Mondrian, Malewich lo habían formulado con mucha mayor precisión en sus escritos y manifiestos. Análisis de la forma; independencia de los elementos pictóricos; construcción sintética de la nueva obra. Kahnweiler había trazado firmemente su fundamento epistemológico ya en 1914 y 1915: "El pintor [...] puede crear de este modo una síntesis del objeto, esto es, de acuerdo con Kant, 'relacionar entre sí las diferentes representa-

ciones y concebir su pluralidad en un conocimiento'."²

Las asociaciones entre el arte abstracto y la crisis de los símbolos de la cultura moderna sugeridas por los análisis de Sedlmayr y Poggioli han tenido el mérito precisamente de señalar un camino contrario: la radicalidad semántica sobre lo que tan sólo aparecía como una ruptura formal y una nueva concepción de la función de la obra de arte, del significado de creación y el valor de la experiencia artística. El concepto-clave es nihilismo: liquidación de los valores que otorgaban a los lenguajes artísticos un sentido espiritual, aparición de corrientes artísticas de carácter eminentemente agónico y destructivo, una nueva fe en la máquina y sus valores simbólicos como un nuevo principio de orden social y cósmico, al mismo tiempo que la conciencia de la desarticulación de las antiguas formaciones sociales y culturales, y su destrucción revolucionarias, asunción por parte del nuevo artista de un credo científico, fin del arte...



ESTUDIOS DE COMPOSICIÓN Y LUZ CON CUERPOS ELEMENTALES. TALLER DE ESCULTURA, HACIA 1908

III

La abstracción, entendida como separación de lo real, en un plano de la creación y contemplación artísticas, lo mismo que en la experiencia científica, aquel maravilloso poder de lo negativo, como lo llamó Hegel, es la condición metodológica de su dominación racional y de un conocimiento productivo desde el punto de vista económico e industrial.

Esta relación entre la abstracción artística y científica se pone de manifiesto allí donde la *peinture conceptuelle*, el arte abstracto o el concepto absoluto de creación plástica a partir de categorías plásticas universales, identificaba explícitamente sus principios compositivos con la racionalidad de la máquina, con una lógica económica y con un conocimiento productivo. Tal sucedía allí donde Loos enarbolaba la Guerra Santa contra el ornamento en nombre de un principio económico de racionalidad formal. Se puso claramente de manifiesto en los programas de Le Corbusier por una racionalización

de las formas arquitectónicas bajo una lógica formalizada matemáticamente, concebida con miras a la producción industrial a gran escala de los módulos arquitectónicos, inaugurando con ello el concepto industrial de existencia mínima. La unidad de abstracción estética y dominación técnica de la naturaleza se elevó asimismo a credo en aquellos planteamientos paradigmáticos debidos a Oud en el que se identificaba materialmente la búsqueda de un nuevo lenguaje exacto, universal y absoluto con los principios de la reproducción mecánica y producción industrial de las formas. Se estilizó en los más delicados experimentos plásticos en el amplio panorama intelectual y artístico de la Bauhaus: los bailarines de Schlemmer que forzaban el cuerpo a un movimiento mecánico en el espacio, el teatro bauhausiano que experimentó la fragmentación maquinal de las expresiones emocionales abstractas, la iconografía arquitectónica bauhausiana que confundía voluntariamente los elementos de la iglesia con los de la casa, la fábrica y la vivien-

da en un todo homogéneo, en fin, el urbanismo del Bauhaus que subsumía totalizadora y totalitariamente el conjunto de todas las manifestaciones humanas, desde la existencia íntima, la fantasía y los sueños, hasta la producción industrial, bajo un mismo principio funcional y racional...

IV

La utopía estética de la obra de arte total permitió articular teóricamente la experimentación formal abstracta en torno o hacia la construcción práctica de un mundo artificial: música y teatro, pintura y arquitectura, transformaron la metrópolis industrial en las grandes escenografías arquitectónicas y cartelarias de la ciudad moderna. La creación surrealista de un mundo alucinatorio generado a partir de la fantasía y el sueño, lo inconsciente y el misterio alimentan la estética de la publicidad como sistema generalizado de estímulos ambientales, de gratificación alucinatoria y de ocultamiento de la realidad. La idea del simulacro, concebida en sus orígenes literarios como una metáfora ilusionísticamente realizada y técnicamente producida, ha sido transformada en el principio de una cultura industrial que ya ha demostrado ser capaz de definir la vida como un gran espectáculo tecno-industrial que comprende desde los objetos más banales de nuestro uso cotidiano hasta la performatización mediática de la historia.

Del universo cubista de guitarras, flores y botellas de vino, en fin, de las naturalezas muertas concebidas como experiencia de lo real, se pasó al artefacto visual por un complejo proceso de transformación de la sensibilidad y la conciencia modernas. "Compongo con abstracciones y decido [...] cuando se hacen objetos", escribía Juan Gris. Más tarde, aquel objeto virtual se transformó en un espacio real, devino en construcción arquitectónica, mundo de los objetos que nos rodean, simulacros alucinatorios encarnados en objetos imaginarios. Es la consecuencia última del principio vanguardista de una creación concebida como producción de una realidad nueva: la producción del espectáculo.

Las vanguardias habían creado un sistema lingüístico abstracto adecuado a las exigencias expresivas y a la racionalidad



FOTO DE ESCENA DE LA DANZA DE LOS GESTOS, 1927

realidad maravillosa, idéntica con su reino *sui generis* de la fantasía, el juego y lo irracional, define aquel espectáculo que futuristas y cubistas habían anunciado como el futuro del arte moderno. Formulan, más exactamente, un sentido interior de este espectáculo real: su significado alucinatorio.

Primer momento de este programa estético: una vez más, la negación de la experiencia de lo real. Breton lo formuló con aquel mismo impulso de cruzada que fue el que distinguió también al neoplasticismo de Mondrian o al suprematismo de Malevich: "Estamos convencidos de que ganaremos el proceso contra la realidad", escribió en *Le surrealisme et la peinture*.⁹ En su lugar, la abstracción superrealista proclamaba una nueva estética alucinatoria: "Todo, en definitiva, depende de nuestra facultad de *alucinación voluntaria*."¹⁰

Pero la tendencia general de las vanguardias hacia el espectáculo también se pone de manifiesto, en cuanto a sus aspectos constructivos racionales, en el amplio panorama de la abstracción "carte-

siana". Puede hablarse en este sentido de la construcción formal, geométrica y exacta, del espectáculo, considerado como estructura lógica y arquitectónica de la realidad, del mismo modo que existe una concepción ilusionista o ilusoria del espectáculo como sistema de simulacros, iconos y mitos.

Punto de partida es aquella misma reducción de la representación a un orden formal en el cubismo. Punto de llegada es la traducción de este orden formal en el plano o más bien en los múltiples espacios virtuales que se han desarrollado desde el neoplasticismo y los constructivismos hasta el *computer-art*.

Las utopías de integración de la creación artística a la producción de ambientes globales y la "transformación de la existencia" humana, según las palabras de Le Corbusier, tuvo una inmediata aplicación en la arquitectura y el urbanismo.¹¹ En el terreno específico de la arquitectura, aquellas formulaciones totalizadoras tuvieron efecto a través del ideal romántico del *Gesamtkunstwerk*, la integración de las artes en la nueva obra arquitectónica

global, una idea influyente en los propios pronósticos teóricos de Mondrian, y poderosamente efectiva en el pensamiento del Bauhaus. Y es interesante considerar globalmente el experimento colectivo, tanto formal o estilístico, como pedagógico y constructivo que significó esta escuela precisamente bajo esta perspectiva. Punto de partida fue el análisis de las formas artísticas hasta sus exponentes elementales más puros, ya se tratase del color, de las figuras geométricas, del movimiento corporal en el espacio o de la expresión emocional en el ballet o el teatro. Tal había sido precisamente la tarea emprendida al mismo tiempo, o unos años antes, por los pintores del cubismo, Klee, Kandinsky o Taut. Estos elementos purificados elementales se iban a constituir más tarde en el lenguaje puro y universal de una arquitectura global.

Pensamiento racional, certeza en los objetivos, precisión y economía, cualidades que distinguen la obra de ingeniería, tienen que convertirse en la base de la nueva arquitectura [...] a este fin la pintura ha proporcionado una valiosa labor preparatoria. Ella ha

económica de la metrópolis industrial moderna. Ellas dieron una eficacia productiva real a los nuevos postulados estéticos del punto, la tonalidad, la composición en el plano, las armonías, el color, la masa... El nuevo arte productivo se confundía con el principio de un nuevo orden. Este nuevo orden era formal en primer lugar, pero trascendía a la realidad física de la civilización, y a sus espacios así como a sus símbolos vitales, y, en su pretensión universalista, se identificaba con una creación cosmogónica. Tal el sentido original de las utopías arquitectónicas de Taut, de la pintura neoplasticista de Mondrian o las declaraciones apocalípticas de Malevich. Pero la nueva producción artística anticipaba, al mismo tiempo, la construcción de una segunda naturaleza, de obras totales que integrasen el conjunto de las artes, de *environments* globales capaces de configurar exteriormente la totalidad de la nueva vida. *Espectacle* y *cosmogonie*, tales fueron las palabras empleadas por Le Corbusier para definir el nuevo proyecto civilizatorio del arte moderno.³

La tendencia del nuevo arte al "espectáculo", en el sentido amplio del conjunto de hábitats artificiales susceptibles de subsumir la existencia individual, y configurarla, adaptarla o convertirla a un estado estético prediseñado, se puso de manifiesto, en primer lugar, bajo su forma más banal, es decir, como un interés inmediato por el mundo del espectáculo moderno. El *music-hall* fue un motivo de fascinación para los futuristas. Mondrian habló de él como uno de los signos privilegiados de los nuevos tiempos. Marinetti en particular describió el *music-hall* como la moderna obra de arte total por excelencia: "Es la síntesis de todo lo que la humanidad ha refinado hasta hoy en sus nervios para distraerse riéndose del dolor material y moral [...] la fusión hirviente de todas las risas y sonrisas, contorsiones y muecas de la humanidad futura..."⁴

La misma fascinación que Marinetti mostraba por el *music-hall* la extendió años más tarde Léger a todos los fenómenos urbanos nuevos en general. La avenida, los medios de comunicación, las luces caóticas, el movimiento, las aglomeraciones de masas, la agitación... se convertían en su imaginación artística en un prodigioso escenario viviente y real. Ninguna obra de arte podía compararse en grande-



ESTUDIOS DE COMPOSICION Y LUZ CON CUERPOS ELEMENTALES. TALLER DE ESCULTURA, HACIA 1928

za, intensidad y veracidad, con el turbulento ajeteo, la agitación y el color, el dinamismo y la fuerza de las metrópolis industriales, en fin, lo que el propio Léger llamó la *frénétique du spectacle*. Su conclusión era sencilla pero renovadora: *là est l'origine du spectacle moderne*.⁵

En todas las expresiones programáticas o reales de la obra de arte total, entendida como la extensión de la obra de arte hacia la producción de nuevos espacios exteriores o nuevas realidades imaginarias, habitaba una intención formadora, reeducativa, colonizadora de la existencia: configurar la vida, generar las condiciones de su desarrollo y modificación, crear un nuevo orden, transformar o convertir la sociedad al nuevo principio artístico... Las vanguardias no solamente defendían una trascendencia social de la forma artística, sino que además definían un "estado estético", una nueva condición simbólica del hombre moderno directamente producida en el *atelier* del artista. Arvatov lo había formulado en los sencillos términos de un "*montage* de la vida". En consonan-

cia con ello concebía al artista como "ingeniero o montador de la vida cotidiana", y a su *atelier*, como "el laboratorio, técnica y fábrica del hombre cualificado".⁶ En el marco específico del cine, que por sus capacidades técnicas y su difusión masiva tenía un papel prioritario en la definición de las nuevas potencialidades artísticas, Sergeij Eisenstein resaltaba idénticamente su función como "la fábrica de puntos de vista y actitudes frente a los hechos".⁷ También Ozenfant y Jeanneret habían postulado en este sentido, en *L'Esprit Nouveau*: "L'oeuvre d'art est un objet artificiel qui permet de mettre le spectateur dans un état voulu par le créateur."⁸

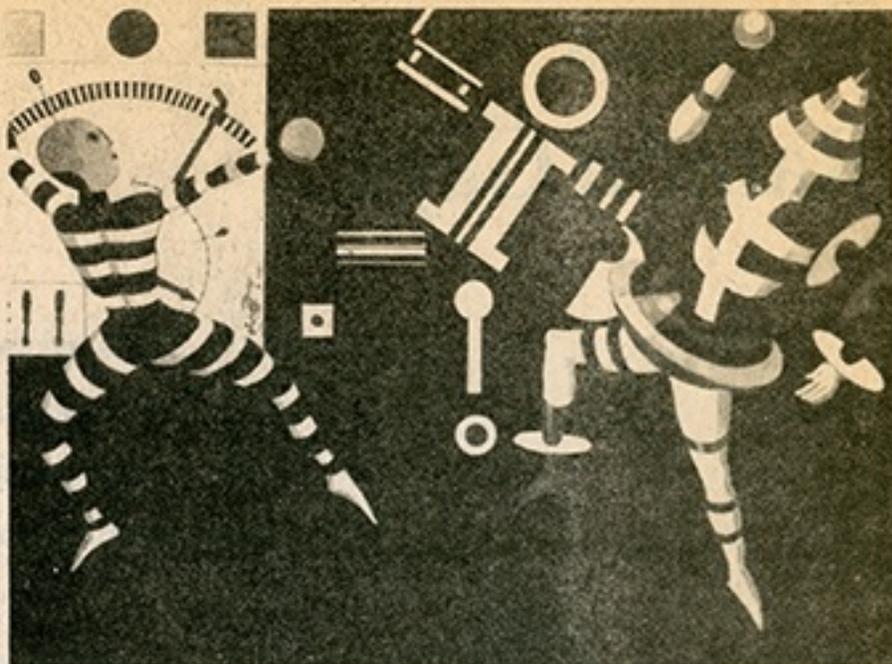
Los surrealistas abrazaron asimismo, y precisamente no en menor medida, esta extensión de la creación artística al mundo de un espectáculo de nuevo estilo y de la mayor envergadura social. La *Exposición Internacional del Surrealismo* tenía también el doble carácter de una obra de arte global y un inmenso espectáculo social. Su principio, arrancarse de la realidad y escapar al reino de una segunda

puesto de manifiesto las formas fundamentales de todo arte, los elementos geométricos y cúbicos y no susceptibles de una ulterior objetivación... su determinación corporal obliga a la claridad formal introduciendo de la manera más real el orden en el caos.¹²

El mismo programa de una ley analítica elemental, absoluta y universal que esgrina Hilberseimer, y la misma transformación o conversión de la existencia humana bajo su principio total se desarrolló en el llamado "Teatro de la totalidad", según formularon Schlemmer, Moholy-Nagy Molnar. Su cometido fundamental era aslar un lenguaje abstracto, geométrico y mecanizado a los movimientos corporales y su interacción con el espacio. El "Teatro de la totalidad" tampoco era meramente una representación de formas, movimiento y luz, sino una composición abstracta de color, luz y movimiento que configuraba la realidad humana y su expresión corporal precisamente como "portador de elementos funcionales orgánicamente adecuados", de acuerdo con las palabras de sus fundadores.¹³ Se cumplía así aquella subsunción del espectador a la obra de arte constituida como *environment* global, la puesta del espectador en "el centro de una nueva construcción de la extensión espacial", según las citadas palabras de El Lissitzky. Como la arquitectura y el urbanismo de Hilberseimer, el teatro de Bauhaus también asumía la dimensión de un espectáculo global capaz de subsumir, convertir y adaptar la existencia humana a las nuevas formas de vida de la sociedad tardoindustrial. ◀

Notas:

- ¹ Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, 1984, pp. 198 y ss.
- ² Daniel Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, Stuttgart, 1928, p. 61.
- ³ Le Corbusier, "La leçon de la machine", en *L'Esprit Nouveau*, núm. 26, París, 1925.
- ⁴ F.T. Marinetti, *Le music-hall. Manifeste futuriste*, 21 de noviembre de 1913.
- ⁵ Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, París, 1965, p. 131.
- ⁶ Boris Arvatov, *Kunst und Produktion*, München, 1972, pp. 94 y ss.
- ⁷ Sergeij Eisenstein, *Schriften*, Munich, 1984, t. IV, p. 120.
- ⁸ Ozenfant et Jeanneret, "Le Purisme", en *L'Esprit Nouveau*, núm. 4, París, 1921, pp. 370 y 376.
- ⁹ André Breton, *Salvador Dalí*, Centre George Pompidou, París, 1986, pp. 124-125.



KURT SCHMIDT, EL HOMBRE EN EL CUADRO DE MANDOS, 1924

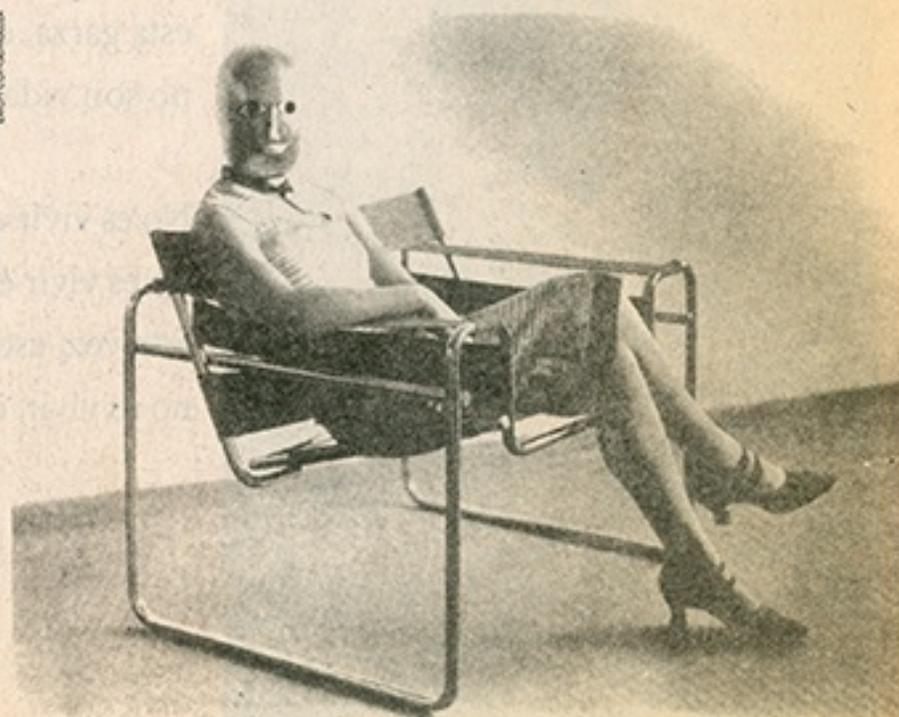
¹⁰ *Idem*.

¹¹ Le Corbusier, "La leçon de la machine", en *L'Esprit Nouveau*, núm. 26, París, 1925.

¹² Ludwig Hilberseimer, *Großstadtarchitektur*, Stuttgart, 1927, pp. 99 y ss.

¹³ O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnar, *Die Bühne im Bauhaus*, Mainz-Berlin, 1964, pp. 50 y ss.

◀ EDUARDO SUBIRATS: *Autor de los ensayos: La ilustración insuficiente (1981), El alma y la muerte (1983), La cultura como espectáculo (1989), El final de las vanguardias (1990), y El continente vacío (de próxima aparición). Subirats ha enseñado estética y filosofía de la cultura en las universidades de Sao Paulo, Madrid, México y Caracas, y es actualmente profesor en la Universidad de Princeton.*



MUJER CON MASCARA DE SCHLEMMER EN UNO DE LOS PRIMEROS SILLONES DE TUBOS DE MARCEL BREUER

Ramón Gaya



No es mi vida, es mi tiempo
como un ala de nadie,
quien transcurre sin verme,
quien me lleva en su cauce.

No soy yo quien perdura,
no es mi vida quien pasa,
por cumplirse a sí mismo
va este día en su agua.

Esta luz, estos brotes,
esos labios pasando,
esta garza, esa lluvia,
no son vida, son años.

No es vivir esta carne,
no es vivir este espejo,
esta voz, esta frente
no es vivir, es ser tiempo.