

Contra la interpretación



Susan
Sontag

Contra la interpretación

Susan Sontag

Traducido por Horacio Vázquez Rial
En *Contra la interpretación y otros ensayos*
Seix Barral, Barcelona, 1984

Edición original:
Against interpretation
and other Essays, 1966

La paginación se corresponde
con la edición impresa

Letra e

CONTRA LA INTERPRETACIÓN

El contenido es un atisbo de algo, un encuentro como un fogonazo. Es algo minúsculo, minúsculo, el contenido.

WILLEM DE KOONING, en una entrevista.

Son las personas superficiales las únicas que no juzgan por las apariencias, El misterio del mundo es lo visible, no lo invisible.

OSCAR WILDE, una carta.

1

La primera *experiencia* del arte debió de ser la de su condición prodigiosa, mágica; el arte era un instrumento del ritual (las pinturas de las cuevas de Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiega, etc.). La primera *teoría* del arte, la de los filósofos griegos, proponía que el arte era mimesis, imitación de la realidad.

Y es en este punto donde se planteó la cuestión del *valor* del arte. Pues la teoría mimética, por sus propios términos, reta al arte a justificarse a sí mismo.

Platón, que propuso la teoría, lo hizo al parecer con la finalidad de establecer que el valor del arte es dudoso. Al considerar los objetos materiales ordinarios como objetos miméticos en sí mismos, imitaciones de formas o estructuras trascendentes, aun la mejor pintura de una cama sería sólo una «imitación de una imitación». Para Platón, el arte no tiene una utilidad determinada (la pintura de una cama no sirve para dormir encima) ni es, en un sentido estricto, verdadero. Y los argumentos de Aristóteles en defensa del arte no ponen realmente en tela de juicio la noción platónica de que el arte es un elaborado *trompe l'oeil*, y, por tanto,

una mentira. Pero sí discute la idea platónica de que el arte es inútil. Mentira o no, el arte tiene para Aristóteles un cierto valor en cuanto constituye una forma de terapia. Después de todo, replica Aristóteles, el arte es útil, medicinalmente útil, en cuanto suscita y purga emociones peligrosas.

En Platón y en Aristóteles la teoría mimética del arte va pareja con la presunción de que el arte es siempre figurativo. Pero los defensores de la teoría mimética no necesitan cerrar los ojos ante el arte decorativo y abstracto. La falacia de que el arte es necesariamente un «realismo» puede ser modificada o descartada sin trascender siquiera los problemas delimitados por la teoría mimética.

El hecho es que toda la conciencia y toda la reflexión occidentales sobre el arte han permanecido en los límites trazados por la teoría griega del arte como mimesis o representación. Es debido a esta teoría que el arte en cuanto a tal —por encima y más allá de determinadas obras de arte— llega a ser problemático, a necesitar defensa. Y es la defensa del arte la que engendra la singular concepción según la cual algo, que hemos aprendido a denominar «forma», está separado de algo que hemos aprendido a denominar «contenido», y la bienintencionada tendencia que considera esencial el contenido y accesoria la forma.

Aun en tiempos modernos, cuando la mayor parte de los artistas y de los críticos han descartado la teoría del arte como representación de una realidad exterior y se han inclinado en favor de la teoría del arte como expresión subjetiva, persiste el rasgo fundamental de la teoría mimética. Concibamos la obra de arte según un modelo pictórico (el arte como pintura de la realidad) o según un modelo de afirmación (el arte como afirmación del artista), el contenido sigue estando en primer lugar. El contenido puede haber cambiado. Quizá sea ahora menos figurativo, menos lúcidamente realista. Pero aún se supone que una obra de arte es su contenido. O, como suele afirmarse hoy, que una obra de arte, por definición, dice algo («X dice que...», «X intenta decir que...», «Lo que X dijo...», etc., etc.).

Ninguno de nosotros podrá recuperar jamás aquella inocencia anterior a toda teoría, cuando el arte no se veía obligado a justificarse, cuando no se preguntaba a la obra de arte qué *decía*, pues se sabía (o se creía saber) qué *hacía*. Desde ahora hasta el final de toda conciencia, tendremos que cargar con la tarea de defender el arte. Sólo podremos discutir sobre este u otro medio de defensa. Es más: tenemos el deber de desechar cualquier medio de defensa y justificación del arte que resulte particularmente obtuso, o costoso, o insensible a las necesidades y a la práctica contemporáneas.

Éste es el caso, hoy, de la idea misma de contenido. Prescindiendo de lo que haya podido ser en el pasado, la idea de contenido es hoy fundamentalmente un obstáculo, un fastidio, un sutil, o no tan sutil, filisteísmo.

Aunque pueda parecer que los progresos actuales en diversas artes nos alejan de la idea de que la obra de arte es primordialmente su contenido, esta idea continúa disfrutando de una extraordinaria supremacía. Permítaseme sugerir que eso ocurre porque la idea se perpetúa ahora bajo el disfraz de una cierta manera de enfrentarse a las obras de arte, profundamente arraigada en la mayoría de las personas que consideran seriamente cualquiera de las artes. Y es que el abusar de la idea de contenido comporta un proyecto, perenne, nunca consumado, de *interpretación*. Y, a la inversa, es precisamente el hábito de acercarse a la obra de arte con la intención de *interpretarla* lo que sustenta la arbitraria suposición de que existe realmente algo asimilable a la idea de contenido de una obra de arte.

Naturalmente, no me refiero a la interpretación en el sentido más amplio, el sentido que Nietzsche acepta (adecuadamente) cuando dice: «No hay hechos, sólo interpretaciones». Por interpretación entiendo aquí un acto consciente de la mente que ilustra un cierto código, unas ciertas «reglas» de interpretación.

La interpretación, aplicada al arte, supone el desgajar de la totalidad de la obra un conjunto de elementos (el X, el Y, el Z y así

sucesivamente). La labor de interpretación lo es, virtualmente, de traducción. El intérprete dice: «Fíjate, ¿no ves que X es en realidad, o significa en realidad, A? ¿Que Y es en realidad B? ¿Que Z es en realidad C?»

¿Qué situación pudo dar lugar al curioso proyecto de transformar un texto? La historia nos facilita los materiales para una respuesta. La interpretación apareció por vez primera en la cultura de la antigüedad clásica, cuando el poder y la credibilidad del mito fueron derribados por la concepción «realista» del mundo introducida por la ilustración científica. Una vez planteado el interrogante que acuciaría a la conciencia postmítica —el de la *similitud* de los símbolos religiosos—, los antiguos textos dejaron de ser aceptables en su forma primitiva. Entonces, se echó mano de la interpretación para reconciliar los antiguos textos con las «modernas» exigencias. Así, los estoicos, a fin de armonizar su concepción de que los dioses debían ser morales, alegorizaron los rudos aspectos de Zeus y su estrepitoso clan de la épica de Homero. Lo que Homero describió en realidad como adulterio de Zeus con Latona, explicaron, era la unión del poder con la sabiduría. En esta misma tónica, Filón de Alejandría interpretó las narraciones históricas literales de la Biblia hebraica como parábolas espirituales. La historia del éxodo desde Egipto, los cuarenta años de errar por el desierto, y la entrada en la tierra de promisión, decía Filón, eran en realidad una alegoría de la emancipación, las tribulaciones y la liberación final del alma individual. Por tanto, la interpretación presupone una discrepancia entre el significado evidente del texto y las exigencias de (posteriores) lectores. Pretende resolver esa discrepancia. Por alguna razón, un texto ha llegado a ser inaceptable; sin embargo, no puede ser desechado. La interpretación es entonces una estrategia radical para conservar un texto antiguo, demasiado precioso para repudiarlo, mediante su refundición. El intérprete, sin llegar a suprimir o reescribir el texto, lo *altera*. Pero no puede admitir que es eso lo que hace. Pretende no hacer otra cosa que tornarlo inteligible, descubriéndonos su verdadero significado. Por más que alteren el texto, los intérpretes (otro ejemplo notable son las interpretaciones «espirituales» rabínicas y cristianas del indiscutiblemente erótico *Cantar de los cantares*) siempre sostendrán estar revelando un sentido presente en él.

En nuestra época, sin embargo, la interpretación es aún más compleja. Pues el celo contemporáneo por el proyecto de interpretación no suele ser suscitado por la piedad hacia el texto problemático (lo cual podría disimular una agresión), sino por una agresividad abierta, un desprecio declarado por las apariencias. El antiguo estilo de interpretación era insistente, pero respetuoso; sobre el significado literal erigía otro significado. El moderno estilo de interpretación excava y, en la medida en que excava, destruye; escarba hasta «más allá del texto» para descubrir un subtexto que resulte ser el verdadero. Las doctrinas modernas más celebradas e influyentes, la de Marx y la de Freud, son en realidad sistemas hermenéuticos perfeccionados, agresivos e impías teorías de la interpretación. Todos los fenómenos observables son catalogados, en frase de Freud, como *contenido manifiesto*. Este contenido manifiesto debe ser cuidadosamente analizado y filtrado para descubrir debajo de él el verdadero significado: el *contenido latente*. Para Marx, los acontecimientos sociales, como las revoluciones y las guerras; para Freud, los acontecimientos de las vidas individuales (como los síntomas neuróticos y los deslices del habla), al igual que los textos (como un sueño o una obra de arte), todo ello, está tratado como pretexto para la interpretación. Según Marx y Freud estos acontecimientos sólo son inteligibles *en apariencia*. De hecho, sin interpretación, carecen de significado. Comprender es interpretar. E interpretar es volver a exponer el fenómeno con la intención de encontrar su equivalente.

Así pues, la interpretación no es (como la mayoría de las personas presume) un valor absoluto, un gesto de la mente situado en algún dominio intemporal de las capacidades humanas. La interpretación debe ser a su vez evaluada, dentro de una concepción histórica de la conciencia humana. En determinados contextos culturales, la interpretación es un acto liberador. Es un medio de revisar, de transvaluar, de evadir el pasado fenecido. En otros contextos culturales es reaccionaria, impertinente, cobarde, asfixiante.

La actual es una de esas épocas en que la actitud interpretativa es en gran parte reaccionaria, asfixiante. La efusión de interpretaciones del arte envenena hoy nuestras sensibilidades, tanto como los gases de los automóviles y de la industria pesada enrarecen la atmósfera urbana. En una cultura cuyo ya clásico dilema es la hipertrofia del intelecto a expensas de la energía y la capacidad sensorial, la interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte.

Y aún más. Es la venganza que se toma el intelecto sobre el mundo. Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados. Es convertir *el* mundo en *este* mundo (¡«*este* mundo»! ¡Como si hubiera otro!).

El mundo, nuestro mundo, está ya bastante reducido y empobrecido. Desechemos, pues, todos sus duplicados, hasta tanto experimentemos con más inmediatez cuanto tenemos.

En la mayoría de los ejemplos modernos, la interpretación supone una hipócrita negativa a dejar sola la obra de arte. El verdadero arte tiene el poder de ponernos nerviosos. Al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar *aquello*, domesticamos la obra de arte. La interpretación hace manejable y maleable al arte.

Este filisteísmo de la interpretación es más frecuente en la literatura que en cualquier otro arte. Hace ya décadas que los críticos literarios creen que su labor consiste en traducir en algo más los elementos del poema, el drama, la novela o la narración. Habrá ocasiones en que el escritor se sienta tan incómodo ante el manifiesto poder de su arte que ya dentro de la misma obra instalará —no sin una nota de modestia, un toque de ironía de buen tono— su clara y explícita interpretación. Thomas Mann es un ejemplo de autor tan excesivamente cooperativo. En el caso de autores más reacios, le falta tiempo al crítico para llevar a cabo por sí mismo esta tarea.

La obra de Kafka, por ejemplo, ha estado sujeta a secuestros en serie por no menos de tres ejércitos de intérpretes. Quienes leen a Kafka como alegoría social ven en él ejemplos clínicos de las frustraciones y la insensatez de la burocracia moderna, y su expresión definitiva en el estado totalitario. Quienes leen a Kafka como alegoría psicoanalítica ven en él desesperadas revelaciones del temor de Kafka a su padre, sus angustias de castración, su sensación de impotencia, su dependencia de los sueños. Quienes leen a Kafka como alegoría religiosa explican que K. intenta, en *El castillo*, ganarse el acceso al cielo; que José K., en *El proceso*, es juzgado por la inexorable y misteriosa justicia de Dios... Otra obra que ha atraído a los intérpretes como a sanguijuelas es la de Samuel Beckett. Los delicados dramas de la conciencia encerrada en sí misma de la obra de Beckett —reducidos a los elementos esenciales, recortados, frecuentemente presentados en situación de inmovilidad física— son leídos como una declaración sobre la alienación del hombre moderno por el pensamiento o por Dios, o como una alegoría de la psicopatología.

Proust, Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide..., podríamos citar autor tras autor; es interminable la lista de aquellos que se han visto rodeados de gruesas capas de interpretación. Pero debe advertirse que la interpretación no es sólo el homenaje que la mediocridad rinde al genio. Es, precisamente, *la* manera moderna de comprender algo, y se aplica a obras de toda calidad. Así, de las notas que Elia Kazan publicó sobre su versión de *A Streetcar Named Desire*, se desprende que, para dirigir la obra, tuvo que descubrir que Stanley Kowalski representaba el barbarismo sensual y exterminador que iba adueñándose de nuestra cultura, y que Blanche Du Bois era la civilización occidental, la poesía, los ropajes delicados, la luz tenue, los sentimientos refinados y todo lo que se quiera, aunque, naturalmente, dentro ya de cierto desgaste. El vigoroso melodrama psicológico de Tennessee Williams se nos vuelve inteligible: se trataba de *algo*: de la decadencia de la civilización occidental. Al parecer, de haber seguido siendo un drama sobre un atractivo bruto llamado Stanley Kowalski y una mustia y escuálida belleza llamada Blanche Du Bois, no le habría sido posible dirigir la pieza.

Nada importa que los artistas pretendan o no que se interpreten sus obras. Quizá Tennessee Williams crea que *A Streetcar Named Desire* trata de lo que Kazan cree que trata. Pudiera ser que Cocteau, respecto de *Le sang d'un poète* y de *Orphée*, deseara las esmeradas conferencias que se han pronunciado sobre estas películas, en términos de simbolismo freudiano y crítica social. Pero el mérito de estas obras ciertamente radica en algo distinto de sus «significados». Es más, los dramas de Williams y las películas de Cocteau son defectuosos, falsos, forzados, faltos de convicción, precisamente porque sugieren tan portentosos significados.

De algunas entrevistas se desprende que Resnais y Robbe—Grillet concibieron conscientemente *L'année dernière a Marienbad* de modo que satisficiera interpretaciones múltiples e igualmente plausibles. Y, sin embargo, debiera resistirse a la tentación de interpretar *Marienbad*. Lo importante en *Marienbad* es la inmediatez pura, intraducible, sensual, de algunas de sus imágenes, así como sus soluciones rigurosas, aunque rígidas, de determinados problemas de la forma cinematográfica.

Abundando en todo esto, pudiera ser que Ingmar Bergman pretendiera representar con el tanque que avanza con estrépito por la desierta calle nocturna de *Tystnaden* un símbolo fálico. Pero si lo hizo, fue una idea absurda. («No creas nunca al cuentista, cree el cuento», dijo Lawrence.) Esta secuencia del tanque, considerada como objeto bruto, como equivalente sensorial inmediato de los misteriosos, abruptos y acorazados acontecimientos que tenían lugar en el hotel, es el momento más sorprendente de la película. Quienes buscan una interpretación freudiana del tanque sólo expresan su falta de respuesta a lo que transcurre en la pantalla.

Siempre sucede que las interpretaciones de este tipo indican insatisfacción (consciente o inconsciente) ante la obra, un deseo de reemplazarla por alguna otra cosa.

La interpretación, basada en la teoría, sumamente cuestionable, de que la obra de arte está compuesta por trozos de contenido, viola el arte. Convierte el arte en artículo de uso, en adecuación a un esquema mental de categorías.

La interpretación, naturalmente, no siempre prevalece. De hecho, es posible que buena parte del arte actual deba entenderse como producto de una huida de la interpretación. Para evitar la interpretación, el arte puede llegar a ser parodia. O a ser abstracto. O a ser («simplemente») decorativo; o a ser no-arte.

La huida de la interpretación parece ser especialmente característica de la pintura moderna. La pintura abstracta es un intento de no tener contenido, en el sentido ordinario; puesto que no hay contenido, no cabe interpretación. El pop-art busca, por medios opuestos, un mismo resultado; utilizando un contenido tan estridente, como «lo que es», termina también por ser ininterpretable.

Asimismo, buena parte de la poesía moderna, comenzando con los grandes experimentos de la poesía francesa (incluido el movimiento equívocamente denominado simbolismo), al poner silencios en los poemas y restablecer la *magia* de la palabra, ha escapado de la garra brutal de la interpretación. La revolución más reciente en el gusto poético contemporáneo —la revolución que ha destronado a Eliot y elevado a Pound— representa un rechazo del contenido en poesía en el antiguo sentido, una impaciencia que dejó a la poesía moderna a merced del celo de los intérpretes.

Me refiero principalmente a la situación en los Estados Unidos. Aquí, la interpretación cunde rápidamente en las artes de vanguardia débil y despreciable: la ficción y el drama. La mayoría de los novelistas y dramaturgos norteamericanos son, de hecho, periodistas, o caballeros sociólogos y psicólogos. Escriben el equivalente literario de la música programada. Y tan rudimentario, falto de inspiración y esclerosado ha sido el concepto de lo que la *forma* puede representar en la ficción y en el drama que, aun cuando el contenido no es simplemente información, noticia, es todavía peculiarmente visible, más fácilmente manejable, más ostensible. En la medida en que las novelas y los dramas (en los Estados Unidos), a diferencia de la poesía, la pintura y la música, no reflejen ninguna preocupación interesante por variar su forma, estas artes continuarán siendo presa fácil ante los asaltos de la interpretación.

Pero el vanguardismo programático —que se ha propuesto

fundamentalmente experimentaciones con la forma a expensas del contenido— no es la única defensa contra las interpretaciones que infestan el arte. Al menos, así lo espero, pues ello supondría condenar al arte a una persecución perpetua. (También perpetúa la misma distinción entre forma y contenido que es, en último término, una fantasía.) Idealmente, es posible eludir a los intérpretes por otro camino: mediante la creación de obras de arte cuya superficie sea tan unificada y límpida, cuyo ímpetu sea tal, cuyo mensaje sea tan directo, que la obra pueda ser... lo que es. ¿Es esto posible hoy? Sucede, a mi entender, en el cine. Por ese motivo, el cine es en la actualidad, de todas las formas de arte, la más vivida, la más emocionante, la más importante. Quizás el indicador de la vitalidad de una determinada forma de arte consista en su capacidad para admitir defectos, sin dejar de ser buena. Por ejemplo, algunas de las películas de Bergman —pese a estar plagadas de mensajes poco convincentes sobre el espíritu moderno, invitando así a interpretaciones— están por encima de las pretenciosas intenciones de su director. En *Nattvardsgästerna* y *Tystnaden*, la hermosa y visual sofisticación de las imágenes subvierte ante nuestros ojos la endeble pseudointelectualidad de la historia y de una parte del diálogo. (El ejemplo más notable de este tipo de discrepancia es la obra de D. W. Griffith.) En las buenas películas existe siempre una espontaneidad que nos libera por entero de la ansiedad por interpretar. Muchas antiguas películas de Hollywood, como las de Cukor, Walsh, Hawks e incontables directores más, tienen esta cualidad liberadora antisimbólica, no inferior a la de las mejores obras de los nuevos directores europeos como *Tirez sur le pianiste* y *Jules et Jim*, de Truffaut; *A bout de souffle* y *Vivre sa vie*, de Godard; *L'avventura*, de Antonioni, e *I fidanzati*, de Olmi.

El hecho de que las películas no hayan sido desbordadas por los interpretadores es en parte debido simplemente a la novedad del cine como arte. Es también debido al feliz accidente por el cual las películas durante largo tiempo fueron tan sólo películas; en otras palabras, que se las consideró parte de la cultura de masas, entendida ésta como opuesta a la cultura superior, y fueron desechadas por la mayoría de las personas inteligentes. Además, en el cine siempre hay algo que atrapar al vuelo, además del contenido, para aquellos deseosos de analizar. Pues el cine, a diferen-

cia de la novela, posee un vocabulario de las formas: la explícita, compleja y discutible tecnología de los movimientos de cámara, de los cortes, y de la composición de planos implicados en la realización de una película.

8

¿Qué tipo de crítica, de comentario sobre las artes, es hoy deseable? Pues no pretendo decir que las obras de arte sean inefables, que no puedan ser descritas o parafraseadas. Pueden serlo. La cuestión es cómo. ¿Cómo debería ser una crítica que sirviera a la obra de arte, sin usurpar su espacio?

Lo que se necesita, en primer término, es una mayor atención a la forma en el arte. Si la excesiva atención al *contenido* provoca una arrogancia de la interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la *forma* la silenciará. Lo que se necesita es un vocabulario —un vocabulario, más que prescriptivo, descriptivo— de las formas.* La mejor crítica, y no es frecuente, procede a disolver las consideraciones sobre el contenido en consideraciones sobre la forma. Puedo citar, sobre el cine, el teatro y la pintura respectivamente, el ensayo de Erwin Panofsky, «Style and Medium in the Motion Pictures», el ensayo de Northrop Frye, «A Conspectus of Dramatic Genres», y el ensayo de Pierre Francastel «La destruction d'un espace plastique». La obra de Roland Barthes *Racine* y sus dos ensayos sobre Robbe-Grillet son ejemplos de análisis formal aplicado a la obra de un solo autor. (Los mejores ensayos en *Mimesis*, de Erich Auerbach, como «La cicatriz de Odisseo», son también de este tipo.) Un ejemplo de análisis formal aplicado simultáneamente al género y al autor lo encontraríamos

* Una de las dificultades está en que nuestra idea de la forma es espacial (todas las metáforas griegas de la forma derivan de nociones espaciales). Es por ello que disponemos de un vocabulario de las formas más elaborado para las artes espaciales que para las temporales. Entre las artes temporales una excepción natural es el teatro, quizá porque el teatro es una forma narrativa (es decir, temporal) que se proyecta visual y pictóricamente en un escenario... Nos falta, sin embargo, aún una poética de la novela, una noción clara de las formas de narración. Quizá la crítica cinematográfica proporcione la ocasión y sirva de punta de lanza, pues el cine es primordialmente una forma visual, sin por ello dejar de ser una subdivisión de la literatura.

en el ensayo de Walter Benjamin «The Story Teller: Reflections on the Works of Nicolai Leskov».

Igualmente válidos serían los actos de crítica que proporcionaran una descripción verdaderamente certera, aguda, amorosa, de la aparición de una obra de arte. Esto parece ser más difícil incluso que el análisis formal. Parte de la crítica cinematográfica de Manny Farber, el ensayo de Dorothy Van Ghent «The Dickens World: A View from Todgers» y el ensayo de Randall Jarrell sobre Walt Whitman se cuentan entre los raros ejemplos de lo que pretendo significar. Son ensayos que revelan la superficie sensual del arte sin enlodarla.

9

El valor más alto y más liberador en el arte —y en la crítica— de hoy es la *transparencia*. La transparencia supone experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son. En esto reside la grandeza de, por ejemplo, las películas de Bresson y de Ozu, y de *La règle du jeu* de Renoir.

En otros tiempos (y esto va por Dante) pudo haber habido una tendencia, creadora y revolucionaria, a concebir las obras de arte de manera que permitieran su experimentación en distintos niveles. Ahora no. Sería reforzar el principio de redundancia, que es la principal aflicción de la vida moderna.

En otros tiempos (tiempos en que no abundaba el gran arte), pudo haber habido una tendencia, creadora y revolucionaria, a interpretar las obras de arte. Ahora no. Decididamente, lo que ahora no precisamos es asimilar nuevamente el Arte al Pensamiento o (lo que es peor) el Arte a la Cultura.

La interpretación da por supuesta la experiencia sensorial de la obra de arte, y toma a ésta como punto de partida. Pero hoy este supuesto es injustificado. Piénsese en la tremenda multiplicación de obras de arte al alcance de todos nosotros, agregada a los gustos y olores y visiones contradictorios del contorno urbano que bombardean nuestros sentidos. La nuestra es una cultura basada en el exceso, en la superproducción; el resultado es la constante declinación de la agudeza de nuestra experiencia sensorial. Todas las condiciones de la vida moderna —su abundancia mate-

rial, su exagerado abigarramiento— se conjugan para embotar nuestras facultades sensoriales. Y la misión del crítico debe plantearse precisamente a la luz del condicionamiento de nuestros sentidos, de nuestras capacidades (más que de los de otras épocas).

Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más.

Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en expresar de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo de poder ver en detalle el objeto.

La finalidad de todo comentario sobre el arte debiera ser hoy el hacer que las obras de arte —y, por analogía, nuestra experiencia personal— fueran para nosotros más, y no menos, reales. La función de la crítica debiera consistir en mostrar *cómo es lo que es*, inclusive *qué es lo que es* y no en mostrar *qué significa*.

10

En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte.

(1964)