

Una pocos trazos sobre el *Palazzo del Té* de Mantua, en especial *La Sala dei venti* - del *Palazzo del Té* - y sobre la monografía que hizo sobre ella Ernst Gombrich¹, para después entrar en relación con el ensayo de Canestri y los comentarios que haré acerca de ellos.

Rodolfo Moguillansky

La familia Gonzaga, prominente en Mantua, cuando le encargó la obra - el *Palazzo del Té* - a Giulio Romano que él construyó y decoró, le indicó que seleccionara para su ciclo de frescos, temas relacionados con el simbolismo dinástico de los Gonzaga. Giulio Romano, en un intento de satisfacer el pedido de sus clientes supuso que era de buen tono concederle un lugar dominante a la imagen del monte Olimpo en el techo de la pequeña pero exquisitamente decorada *Sala dei venti*, para expresar las aspiraciones de esta familia.

Giulio Romano en los techos de la Sala de los Vientos pinta entonces en un panel central rectangular el monte Olimpo, alrededor del él, en espacios hexagonales los dioses griegos, luego en una serie que los rodea, los signos del Zodíaco, intercalados con los meses correspondientes y en el arco que hace el techo con las paredes, mascarones con los dieciséis vientos. Lo que hace Giulio Romano entonces, es establecer correspondencias entre los signos del Zodíaco, las doce divinidades olímpicas y los meses del año, rodeados por los mascarones de estuco dorados donde están figurados los dieciséis vientos.

¹ Ernst Gombrich, 1950, ibid

Gombrich en su monografía sobre la *Sala dei venti*, realiza un pormenorizado estudio de los frescos del techo y los medallones que están por debajo en esta maravillosa Sala realizados por Romano.

Este importante historiador del arte analiza los probables simbolismos que quiso poner en juego Giulio Romano: Gombrich no cree que el horóscopo – el de Federico de Gonzaga – configurase la idea rectora y que en cambio “es tanto más probable que esta serie tenga un carácter didáctico general, recordándole al espectador las múltiples influencias a que está sometido un hombre”. No hay nada pagano en la interpretación de los cielos y sus leyes que está íncita en los frescos de los techos para Gombrich. La cosmovisión implicada en los frescos del techo ilustra una doctrina científica que no necesariamente entraba en esa época en conflicto con la fe, ya que sólo se ocupaba de asuntos terrenos, del destino de aquí debajo, de los nacidos bajo ciertas constelaciones.

Romano entonces, en opinión de Gombrich, (lo voy a poner en cursiva para destacarlo) *figura con las correlaciones que establece, a través de los frescos un orden previsible que va a regir la vida terrenal de cada individuo de esa familia*. Este orden que está tácito en los frescos contrasta con lo que subyace a la frase que Romano puso en el dintel de la puerta de entrada de la *Sala dei venti*.

La frase que esta escrita encima de la puerta que da acceso a las Sala dice: *Distat enimquae sydera te excipiant*, que por un lado indica que al tema del Olimpo Romano le dio un sesgo astrológico y que es

central desentrañarla para comprender *el contrapunto que estoy enfatizando entre la fijeza de la imagen y la ambigüedad del lenguaje.*

La frase de marras puede ser traducida: *Puesto que no está aún decidido qué estrellas se pueden adueñar de ti.* Sin embargo, si la examinamos con mayor detenimiento- la frase - padece de cierta ambigüedad semántica, ya que - Gombrich lo destaca - *excipiant*, puede significar tanto *tomarte, adueñarte de ti*, o bien *complacerte*; es obvio que el primer significado de la frase latina se invierte si se acepta la segunda versión. En la ambigüedad de la frase latina están contenidos sin contradicción aparente, tanto estrellas que fijan el destino de un hombre, como estrellas que pueden ser instrumento de su deseo.

Quiero resaltar además del evidente equívoco implícito en la frase, que hay un contraste – como ya lo anticipé - entre la ambigüedad del lenguaje y la fijeza, la capacidad de anticipación y predicción de significados - incluidos - en las imágenes figuradas en los frescos de los techos.

A partir de esta caracterización queda planteada una muy interesante geografía mental enmarcada por: *la fijeza de la imagen, la ambigüedad de la palabra y el espacio de la creación.*

Jorge Canestri explora de un modo que me resulta próximo este problema, en *La resonancia y la diferencia* (ibid), algunas de las relaciones entre la representación plástica, la imagen de los frescos y el

lenguaje que propone el ensayo de Gombrich sobre la Sala de los Vientos de Mantua

Canestri sugiere – partiendo de la ambigüedad de la frase latina citada por Gombrich - la siguiente tesis: *El tiempo y el espacio de esta ambigüedad, de este desplazamiento de un significado al otro, es el tiempo y el espacio que el arte nos concede, la nueva vida que contribuye a crear.*

Por otra parte de su ensayo, arguye Canestri, que en la composición del fresco, en tanto articula el horóscopo con los vientos, quizás se exprese la disonancia entre la serenidad de las esferas y la agitación del hombre.

Romano, sigue Canestri, además del objetivo pictórico, intenta pacificar la agitación del hombre y dice entonces “la composición es la sintaxis que tiene en cuenta las ficciones del deseo y que sobre ellas se apoya el artista para oponer al poder del destino, el placer del arte”.

El pintor moldea el Destino, entalla nuevas formas de verdad en el espacio labradas por su deseo; quizás, la función del artista y del arte mismo consiste en preservar la ambigüedad del *excipient*. El pintor, el hombre, entonces a través de la figuración, procura encontrar un modo de darle curso a su deseo en el estrecho sendero que está bordeado por estas dos significaciones que ambiguamente subyacen a *excipient*.

Pero en este sendero a poco que lo transitemos se nos imponen preguntas como la siguiente: ¿Qué relación mantiene la representación figurativa con el lenguaje de la palabra?.

En el mismo ensayo que más arriba tomé de Canestri, él responde el anterior interrogante asegurando que la evolución de la escritura hacia la linealidad, la subordinación de la expresión gráfica a la expresión fonética, ha creado una progresiva divergencia entre la representación gráfica y el lenguaje, con especificidades, autonomía e intraducibilidad de cada uno. Ningún sistema alcanza jamás un equilibrio si es confrontado con otro.

Canestri para refrendar su posición, recurre a datos paleontológicos, creando una suerte de historia mítica que dice que los primeros *grafismos* no eran representaciones realistas sino grafismos abstractos que no resultaban inteligibles autónomamente, sino sobre la base de un lenguaje oral capaz de ofrecer un soporte adecuado a la figuración. Según Canestri la “figuración gráfica” reconoce en el lenguaje un organizador, estableciendo entre ambos un vínculo de coordinación. Con la aparición de la escritura lineal, sigue su razonamiento, el vínculo es de subordinación, lo que da como resultado una separación entre la representación gráfica y la escritura.

La experiencia de interpenetraciones o intersecciones de lenguajes diferentes es posible a condición de que se busque la resonancia de los elementos propios de cada lenguaje. A su vez cada elemento de cada lenguaje puede ser sofocado por el utilitarismo y por la costumbre y quedar así enmudecido. El trabajo del artista es el de descubrir su sonoridad y Canestri considera que la técnica del psicoanálisis puede compartir esta concepción del trabajo.

Intercalando un comentario que viene desde el psicoanálisis (S. Freud, 1911)², podemos señalar que al aparato psíquico, en su fervor de tramitar el deseo, no le basta la satisfacción obtenida por la alucinación, debe realizar el trabajo de pensamiento. El artista regresa continuamente a la realidad desde su propio mundo de fantasía; modela sus fantasías transformándolas en verdades de una nueva clase. Trata de asegurar un destino a su deseo de dominar las estrellas a través de la representación figurativa; toma así fuerza la frase de Kandinsky: “El arte crea su propio universo, se convierte en generador de realidad”.

Voviendo a Canestri (ibid), me interesa consignar, que sigue apuntando que “El lenguaje que hablamos es siempre, ..., el organizador de cualquier otro lenguaje. Esto no significa que ellos sean accesibles a la palabra”. En la frase de Canestri, - a mi juicio - la segunda parte relativiza fuertemente a la primera. Él, con la particular inteligencia que lo caracteriza, percibe que las relaciones entre las representaciones plásticas y la palabra son sumamente complejas; incluso en la última de sus conclusiones, sugiere que habría que pensar en una “polilógica del sujeto”.

EI SIGNIFICADO Y LA REPRESENTACIÓN³.

2-1-Significado, una noción polisémica.

El ritmo de mis películas lo concibo en el guión, en el escritorio, y nace ante la cámara. La improvisación en cualquiera de sus formas me

² S. Freud, 1911, Dos principios del suceder psíquico. Obras Completas, Amorrortu

³ Tengo, por lo que he escrito en este capítulo, una enorme gratitud con Julián Moguillansky, Alejo Moguillansky y Hugo Petruschansky, por lo que me enseñaron, por como me orientaron, por los textos que muchas veces me sugirieron.

es ajena. Si alguna vez me veo obligado a tomar una decisión improvisada, el miedo me hace sudar, me paraliza. El hacer cine es para mi una ilusión planeada con todo detalle, el reflejo de una realidad que, cuanto mayor me voy haciendo, me parece cada vez más ilusoria.
Ingmar Bergman⁴

La noción de *significado* como ya vengo insistiendo, es esencial para indagar lo que se juega en el diálogo, tema central en este libro. Esta palabra, *significado*, sabemos es polisémica, tanto fuera como dentro del campo psicoanálisis, y en este último terreno, según el marco teórico remite a diferentes sentidos. Íntimamente ligado con lo anterior hay que situar la relación del significado con el modo en que este adquiere representación y como es el nexo de la representación del significado con el significado.

2-2-Una primera distinción sobre la noción de significado.

Me viene bien, para acotar lo que quiero desarrollar, hacer algunas precisiones sobre la noción de *significado*, por lo menos desde la lingüística. Me resulta útil, para lo que quiero emprender, sobre todo en este capítulo, tomar como punto partida la distinción que hace John Lyons⁵ sobre el significado. Este lingüista inglés diferencia – diferencia que hago propia - entre *significado descriptivo o proposicional* y *no descriptivo o no-proposicional*.

⁴ De Ingmar Bergman, 1987, *Linterna mágica* (p. 84), Tusquets, Bs. As., 1988.

⁵ John Lyons, 1981, *Lenguaje, significado y contexto*, Paidós, Barcelona, 1983

Vale la pena saber que los sustantivos *cognitivo* y *referencial* son términos alternativos o recubren una zona similar a la que hace referencia *descriptivo*; también quiero enfatizar que es parte de nuestro quehacer habitual hacer juicios descriptivos con las lenguas, que son verdaderos o falsos si las *proposiciones* que expresan son verdaderas o falsas. Este asunto ha sido estudiado con particular fuerza por la semántica.

No menos importante me resulta remarcar, que el significado *no descriptivo* es más heterogéneo e incluye un componente *expresivo*, que también puede ser nombrado bajo los términos *afectivo*, *de actitud* y *emotivo*. En esa línea quiero dejar sentado que se suele considerar que el hablante *expresa* más que describe, sus creencias, actitudes y sentimientos. Esta cuestión, el significado *no descriptivo*, en cambio, a diferencia del *descriptivo* o *referencial*, cae dentro del campo de la estilística o de la pragmática. El significado, desde mi perspectiva, con el que habitualmente lidiamos en las relaciones íntimas, en los vínculos no contractuales, y también en el psicoanálisis es con este último, el *no descriptivo*, el *expresivo*, aunque veremos, requiere esta noción algunas aclaraciones más.

En la cita de Ingmar Bergman del epígrafe, se ve el esfuerzo que el director de cine sueco hace para anticipar, a través del guión, la figuración, la representación que va a realizar de lo que piensa y siente, y se ve el intento desesperado de no verse expuesto a una imaginación (¿inconsciente?) que lo desborda, y como termina admitiendo que no lo logra, encontrando, a pesar suyo, sus mayores

logros, en ese producirse, en ese *expresarse* más allá de lo planeado por él, en esa espontaneidad de la que él, aunque lo anhela – para beneficio de nosotros, los espectadores de su fascinante cine –, no consigue librarse.

2-3-La cuestión del significado. Algunos puntos de inflexión en como fue concebida su relación con la representación.

Los cruces entre el significado, la representación, el pensamiento y el lenguaje, es un tema que viene de lejos y llega a nuestros días como se ve en la cita de Bergman.

Advirtamos que a que designo significado implica, entre otras cuestiones, que correspondencias o no correspondencias presupongo entre el significado su representación mediante imágenes, la representación a través de la palabra y la cosa.

No siempre tenemos presente que a estas relaciones no se las ha discernido del mismo modo a lo largo de la historia. Trataré en lo que sigue indicar algunos puntos de inflexión que marcaron los diversos itinerarios en que se las ha pensado. En rigor mencionaré una serie de *flashes*, privilegiados por mí, para reflejar los cambios de rumbo en los modos en que ha sido considerado este problema. Para marcar los virajes que ha tenido esta cuestión he seleccionado

algunas personas, momentos y creaciones, que he tomado como paradigmáticos para ejemplificar los puntos de inflexión. Mi selección en los *flashes* abunda en lugares comunes y obras sumamente conocidas, esto lo hago *ex profeso*, suponiendo que de ese modo sean fácilmente evocadas por mi lector. Sé además, que lo que destaco no es necesariamente riguroso a los ojos de un especialista, es obvio que lo que realzo puede ser calificado de arbitrario, simplón y no lo más representativo – con razón desde la mirada de un entendido en historia del arte -, pero a los efectos de este libro, lo subrayado en este texto contiene y refleja - a mi juicio - los ingredientes de cambio que quiero marcar en la relación o no-relación entre la representación y la cosa en el terreno de las artes plásticas, especialmente en la pintura, y que entonces me vienen bien para el tema que voy a desplegar. Tengo la esperanza que esta reseña sucinta, parcial, esquemática, elemental, quizás excesivamente lineal a los ojos de cualquier visitante medio de museos de arte, me sirva, a pesar de todos los reparos anteriores, para establecer con el lector de este texto una referencia común sobre las relaciones entre la representación y la cosa, referencia que voy a utilizar para lo discutiré después.

La correlación entre momentos históricos y producciones artísticas de las que haré uso, tomadas como producciones de sentido o de no-sentido, no pretende una suerte de simplificación sociológica como, la que con razón previene críticos de la talla de Arnold Hauser⁶. Hauser sustenta que el principio sobre el que descansa su exposición podría “formularse con la máxima simplicidad, diciendo que,...., todo en la historia es obra de los individuos, pero que los individuos se encuentran temporal y espacialmente en una situación determinada, y que su comportamiento es el resultado, tanto de sus facultades como de su situación” (Pág. 6).

Distintos autores han propuesto diversas segmentaciones sobre las diferentes relaciones que, a lo largo de la historia, se han discernido entre la representación y la cosa. A mí me resulta una buena visión, sobre los puntos de torsión en este problema, los que se ha sugerido Michel Foucault.

Comenzaré, para comentar su visión, recordando que en el prefacio de “Las palabras y las cosas”⁷ Foucault, para abordar este asunto, recuerda la clasificación de los animales que Borges⁸ describió en *Otras inquisiciones*. Afirma este pensador francés que la dislocación que la clasificación de Borges produce impide pensarla, en tanto no parece subyacer a ella ningún campo coherente. Esta primera

⁶ Arnold Hauser, *Teorías del Arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1975

⁷ Michel Foucault, 1966, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1999

⁸ Borges cuenta que en cierta enciclopedia china se dice que los animales se dividen en a) los que pertenecen al emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechugones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas. De *El idioma analítico de John Wilkins*, *Otras inquisiciones*, Obras Completas, Emecé editores, Bs. As. 1960, p. 142.

impresión a poco examinarla se desdibuja – Foucault también lo destaca -, este disparatado catálogo no sólo es pensable, además remite a un espacio determinado, a una región precisa: *la utopía*.

Aunque Foucault no lo dice expresamente, es obvio que cuando hablamos de *utopía*, nos estamos refiriendo a esa patria mítica, que tan ingeniosamente describiera Tomás Moro⁹, en donde se discute con total seriedad la anchura del puente sobre un río sin agua el *anhidris*, que cruza una ciudad fantasmal, *Amauroto*, poblada de no menos fantásticos *amaurotianos*, en síntesis un mundo de ficción.

La taxonomía de Borges, parafraseando a Foucault, nos conduce a “un pensamiento sin espacio, a palabras y categorías sin fuego ni lugar, que reposan empero, en el fondo, sobre un espacio solemne, sobrecargado de figuras complejas, de caminos embrollados, de sitios extraños, de pasajes secretos y de comunicaciones imprevistas”¹⁰.

Recojo, en este punto, la pregunta que con perspicacia se hace Foucault, a partir de lo anterior: “Cuándo levantamos una clasificación reflexionada, cuando decimos que el gato y el perro se asemejan menos que dos galgos, aún si uno y otro está en cautiverio o embalsamado, aún si ambos corren como locos y aún si acaban de romper un jarrón, ¿cuál es la base a partir de la cual podemos establecerlo con certeza?, ¿a partir de que “tabla”, según que espacio de identidades, de semejanzas, de analogías, hemos tomado

⁹ Tomás Moro, 1516, Utopía, Tecnos, Madrid, 1996

¹⁰ *ibid*

la costumbre de distribuir tantas cosas diferentes y parecidas?, ¿cuál es esa coherencia?” Foucault concluye, conclusión con la que acuerdo, que “no existe, ni aún para la más ingenua de las experiencias, ninguna semejanza, ninguna distinción que no sea resultado de una operación precisa y de la aplicación de un criterio previo”: *un sistema de elementos*.

Desde el punto de vista socio-cultural, cada sociedad selecciona representaciones que son coherentes con los modelos de comportamiento que forja o imita, y los objetos e ideales por los que se moviliza. Estas representaciones testimonian sus modos de vivir y pensar, su concepción del mundo, sus creencias, sus valores, su juridicidad, su ética. El establishment social se expresa por un *sistema de representaciones* que generan un conjunto de manifestaciones por cuyo intermedio una sociedad, a través de las imágenes y los símbolos que crea y mantiene las cosmovisiones prevalentes en ese momento histórico.

Los códigos fundamentales de una cultura – los que rigen su lenguaje, sus sistemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas – fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá, y a la par, se desarrollan las teorías científicas y las especulaciones de los filósofos que intentan explicar por qué existe un orden en general, que leyes lo rigen, que racionalidad lo hace preferible. Entre estos dos ámbitos hay una zona intermedia, a la que se suele llamar *los hechos en bruto*, en los que nuestra mente

conjetura que hay un orden, anterior a las palabras, a las percepciones. Es parte de esa conjetura presumir que esta supuesta *experiencia de orden de los hechos en bruto*, es más maciza, más sólida, más arcaica, menos dudosa, siempre más verdadera. De ser cierta esta precisión cabe preguntarse si ¿existe entre el uso de lo que pudiéramos llamar códigos ordenadores y las reflexiones sobre el orden, una experiencia desnuda del orden? La pregunta remite a sobre qué *espacio de orden* se ha constituido un saber. Foucault sustenta que esta pregunta ha tenido distintas respuestas a lo largo de la historia; sostiene que en esta *episteme* ha habido dos grandes discontinuidades:

- a) la que inaugura la época clásica, con el renacimiento y
- b) la que a principios del siglo XIX, señala el umbral de nuestra modernidad.

Quiero mostrar en los distintos apartados que, junto a los cambios en la relación entre la representación y lo representado, se produjo un movimiento en la ratio europea, desde el Renacimiento que inauguró la época clásica, hasta nuestros días. Estoy postulando que no tiene las mismas bases, ni es lo mismo, a lo que se consideraba razonable en el renacimiento y ahora (lo pongo en cursiva para acentuarlo)

2-4-El Quattrocento: una nueva concepción de la naturaleza y de la historia.

La representación clásica, el Quattrocento: la conquista de la realidad basada en la semejanza.

Hay un consenso que señala que a comienzos del siglo XV tiene lugar en Florencia una transformación radical en la subjetividad y en la relación que los hombres tienen con la naturaleza, la sociedad y la historia. Los primeros protagonistas de este movimiento fueron el arquitecto Filippo Brunelleschi, el escultor Donatello, el pintor Masaccio y junto a ellos el escritor y arquitecto Leon Alberti, el historiador Francesco Guicciardini y el politicólogo Maquiavelo .

La sociedad, en la que florece el renacimiento, no tiene en su vértice al soberano sino al burgués que ha conquistado la *signoria* con la fuerza, el ingenio, e incluso el fraude; la sociedad del Quattrocento es una sociedad que cree en el valor de los fenómenos reales y presentes, es una sociedad activa en la que cada uno vale por lo que hace y no por misteriosas investiduras transmitidas. Esta sociedad, en donde la burguesía empieza a tomar poder, está interesada en conocer *objetivamente* la naturaleza y en ella *la historia*, congruentemente con esta actitud, da cuenta de los movimientos y de las consecuencias de la acción.

El cambio de actitud subjetiva, en el territorio del arte, que emerge en el *Quattrocento*, puede ser planteado del siguiente modo: el artista previo, el artista medieval, era responsable de la ejecución de su obra, porque los contenidos e incluso los temas de las imágenes le eran dados; en cambio el artista del renacimiento debía encontrar y definir lo que iba a hacer, no trabajaba según directrices ideológicas impuestas por una autoridad superior o por una tradición consagrada.

Con esta variación del paradigma dominante, el artista renacentista, pasa a ocuparse de lo que se ve y no de lo que se oculta

detrás de las apariencias, el valor para él residía en lo que el intelecto construía sobre el fenómeno.

Este cambio de postura en los modos de relación entre las personas, y también en el campo del arte en el renacimiento, es una acabada muestra sobre como cambios sociales generan cambios subjetivos.

El pensamiento humanista del renacimiento, del que el arte es una parte esencial, modifica sustancialmente las concepciones subjetivas del espacio y del tiempo; en el Quattrocento los infinitos y diversos aspectos de lo real se clasifican y ordenan en un sistema racional y se manifiestan en un lugar unitario y universal: *el espacio*. De modo similar, en este siglo, se ordenan los infinitos y diversos acontecimientos que se suceden en *el tiempo*.

En el renacimiento todo parece tender a la racionalidad y la unidad.

Un hito importante en donde encontró consistencia esta razón clásica, que ansiaba – así lo dice Gombrich¹¹ - a “la conquista de la realidad”, fue el descubrimiento, el invento, de la *perspectiva* que se lo debemos a Filippo Brunelleschi.

Gombrich dice que ni los griegos que comprendieron el *escorzo*, ni los pintores helenísticos que crearon la ilusión de profundidad, llegaron a conocer las leyes matemáticas por las cuales los objetos disminuyen de tamaño a medida que se alejan de nosotros. Fue Brunelleschi quien proporcionó los medios matemáticos - el famoso

¹¹ E. H. Gombrich, 1950, La historia del arte, Sudamericana, Bs. As., 1995.

“número de oro” -, para resolver el problema mientras buscaba el retorno a las formas arquitectónicas romanas en Florencia; la consigna que lo guiaba era recuperar la “grandeza de Roma”, y una prueba de ello es la *Iglesia de San Lorenzo* de Florencia (1420).

El descubrimiento de la perspectiva le dio a esta búsqueda de racionalidad un fuerte punto de apoyo; mediante la perspectiva el espacio adquiría representación, figuración racional, la que se vio acompañada por la racionalidad que, para la subjetividad de la época, aportaba la *historia* sobre el tiempo, en tanto le proporcionaba forma o representación a la sucesión de los acontecimientos.

¿Por qué digo que la perspectiva dio un soporte racional a la representación del espacio? La perspectiva no era, ni es, sólo una reflexión intelectual sobre el dato percibido por los ojos, sino que suministra el equipo para poner de manifiesto que primero vemos con la mente, luego con la vista. La perspectiva no fenomeniza la realidad, que por lo demás ya es fenómeno, es la mente humana que fenomeniza la realidad; a partir de la perspectiva se piensa la realidad como si fuese una unidad fundamental en todos sus aspectos: advirtamos que mediante la perspectiva, la representación plástica que vemos coincide con lo que en nuestra mente concebimos como real; *conquistar la realidad quiere decir entonces, que la noción de espacio que tenían dentro suyo los hombres del renacimiento coincidía con lo que sus artistas representaban, se unificaba así la noción de espacio, se hacía racional; con hacerse racional quería decirse que no había diferencia entre como se lo concebía al espacio en la mente y como se lo veía a través de lo que los artistas producían.*

Queda claro que este orden que trae el renacimiento, no está en las cosas sino que es dado por la razón humana que las piensa, con la salvedad que no hay diferencia entre esta razón humana y la construcción y la representación que también los humanos hacen del espacio y del tiempo; la *perspectiva* le dio a la mente renacentista acceso al *verdadero espacio*, es decir una realidad de la que se ha eliminado lo que es casual, irrelevante o contradictorio; en la misma línea la *historia* dio el *verdadero tiempo*.

Este *verdadero tiempo*, del que daba cuenta la historia, vino de la mano de Francesco Guicciardini y Maquiavelo.

Francesco Guicciardini, a juicio de Ruggiero Romano y Alberto Tenenti¹² el más grande historiador de este período, se dedicó a reconstruir de forma racional la urdimbre y el desarrollo de las vicisitudes humanas. A diferencia de sus antecesores no perdonó nada ni a nadie, ni creencias ni pueblos, ni soberanos, ni papas. Guicciardini describe y recuerda todo sin indulgencias, estudiando *la concatenación inusitada de los hechos* (lo pongo en cursiva para destacarlo), aunque no consigue liberarse totalmente de algún criterio moral, en tanto está entre sus categorías que “los hombres se dejan arrastrar al mal casi regularmente”.

Maquiavelo da todavía un paso más en la búsqueda de racionalidad. Maquiavelo¹³ desaloja la idea de Dios en la descripción de las relaciones entre los hombres con una concepción *acristiana*, planteando que la política se desarrolla *según la razón y uso de los estados* (lo pongo en cursiva para destacarlo). En ese sentido el

¹² Ruggiero Romano y Alberto Tenenti, 1967, Los fundamentos del mundo Moderno, Edad media tardía, reforma, renacimiento, Historia universal Siglo XXI, Tomo 12, Siglo XXI, Madrid, 1974, página 152..

¹³ Maquiavelo, El príncipe,

camino recorrido por Maquiavelo es más lúcido y claro que el de su contemporáneo Francesco Guicciardini. Los esfuerzos de Maquiavelo se orientaron a captar *la oculta racionalidad de la historia, para comprenderla como pasado, y poder crearla, al mismo tiempo como porvenir* (lo pongo en cursiva para destacarlo) Estos hombre construyeron un tiempo racional, humano; la base de la que partía Maquiavelo, era similar a la de los artistas del Quattrocento: la naturaleza humana, no entendida como energía irremediabilmente debilitada por el pecado sino funcionando según un complejo, pero racional mecanismo. Sin embargo en este esfuerzo Maquiavelo, su inteligencia no se lo permitía, no pudo dejar de ver que esta *razon humana, que explicaba en una temporalidad humana lo que a ella le habia pasado y lo que le pasaba era insuficiente*. Sin embargo, eligió no recurrir a causas divinas para lo que se le escapaba a la razón: los elementos que el no podía dominar, las coyunturas que no puede prever, prefirió simbolizarlas con la idea de Fortuna.

En el Quattrocento, entonces, se daba la unidad de todos los modos posibles de visión; la unidad se plasma cuando la imagen espacial que es percibida por la vista, se identifica con la imagen espacial concebida por la mente y a su vez esta transcurría en una temporalidad en la que los hechos se explican racionalmente (lo pongo en cursiva para destacarlo).

El humanismo del renacimiento quería devolver al hombre su legitimación ética y la percepción directa de su mundo y en consecuencia los medios artísticos para representarlo.

Esta mirada renacentista que aspiraba a recuperar la estética y la razón clásica, no sólo fue revolucionada por el recurso de la perspectiva; la obra del renacimiento realzó lineamientos en los que asistimos a la emoción de que a sus producciones parece que podemos tocarlas, tienen el propósito de sostener que son el espejo de la realidad en todos sus detalles.

La razón renacentista tenía los apoyos más destacables en una racionalidad que partía de las certezas que venían de la mano de producciones teóricas como la clasificación de Linneo, de la teoría del valor de Condillac o de la Gramática General de Port Royal; estas elaboraciones tenían como fundamento *la coherencia entre la teoría de la representación y las del lenguaje, de los órdenes naturales, de la riqueza y del valor; todo ello formaba parte de un todo coherente* (lo pongo en cursiva para acentuarlo). Giulio Argan¹⁴, haciendo una síntesis del modo de pensar de la época indica que: *“La perspectiva construye racionalmente la representación de la realidad natural y la historia la representación de la realidad humana; puesto que, para el hombre del renacimiento, el mundo es naturaleza y humanidad, perspectiva e historia se integran y juntas, constituyen una concepción unitaria del mundo”* (lo pongo en cursiva para acentuarlo).

Es importante acentuar entonces, que dentro de la razón clásica, en la que si bien se diferenciaba claramente entre la representación y lo representado, tenía un papel central *la semejanza* (lo pongo en bastardilla para destacarlo) entre ambas a la hora de la construir o

¹⁴ Giulio Carlo Argan, 1987, Renacimiento y Barroco, I El arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci, Alkal, Madrid, 1996.

develar el significado; la constitución del saber, en buena medida se realizaba sobre la base de las relaciones de semejanza; entre ellas se destacaban la *convenientia* – relaciones de vecindad -, la *aemulatio* – algo del orden del reflejo, del espejo, como se ve en las frases: “el rostro es el émulo del cielo” ó “la mente refleja, imperfectamente la sabiduría de dios” -, la *analogía* y la *simpatía*. Quiero que no pase por alto, y estoy tentado de ponerlo en negrita, que por lo que surgía desde la *convenientia*, la *aemulatio*, la *analogía* y la *simpatía*, el mundo mediante la representación (figuración plástica de una representación mental) podía duplicarse, reflejarse o encadenarse para que las cosas puedan asemejarse; *la representación mental duplica el mundo*; nuestra mente entonces – si tomamos esta visión - a través de la representación espeja el mundo.

Las obras de dos gigantes en el uso de la perspectiva, Piero de la Francesca y Durero – verdadero iniciador del renacimiento alemán - nos permiten acceder a lo que esta novedad - la perspectiva - significo en los primeros tiempos del renacimiento.

En la galería de *Los Uffizi (Los Oficios)* en Florencia se pueden ver como un maravilloso ejemplo de ello, el finísimo *díptico de los Duques de Urbino* (1492), (Battista Sforza y su marido Federico Montefeltro) de Piero de la Francesca¹⁵, que muestra a los Duques mirándose de perfil en una cercanía inminente, directamente inmersa en la plenitud del aire, sin mediaciones de cortinas o ventanas. Piero de la Francesca, a juicio de Argan¹⁶, tenía la seguridad de poder

¹⁵ Caterina Caneva, et al., 1987, Los Oficios, Scala, Florencia, 1990

¹⁶ Giulio Argan *ibid*

reducir lo que figuraba a una geometría y proporcionar incluso, con el lejanísimo y luminoso paisaje, las propias irregularidades del perfil, los rizos enredados del cabello, las verrugas del rostro, las finas arrugas de los párpados. La misma entidad y densidad del espacio se encuentra dentro de los cuerpos, de tal modo que no se tiene, en la pintura de Piero de la Francesca, nunca la sensación de que una figura o un objeto no sea algo sólido. Los volúmenes se expresan por contornos que delimitan las zonas de color y estas enmarcan unos a otros. Trabaja con colores puros, elevados, brillantes y se unen sin ninguna difuminación. Entre los colores hay una muy cuidada “proporción”. La intención de Piero de la Francesca es producir cuadros en donde se revele siempre *la unidad y la totalidad* (lo pongo en bastardilla para destacarlo), la inmutabilidad de lo real. Con *unidad y totalidad* se alude a la unidad entre la representación representada y la representación pensada y que a su vez esta representación representada expresa totalmente la representación pensada. Esto se revela en estos perfiles y en que detrás de ellos se deja ver un fondo en el que se despliega un paisaje con ríos y montañas de llamativa profundidad, en donde la luz no sólo ayuda a modelar las formas de las figuras, sino que se equipara con la perspectiva para dar la ilusión de hondura.

Se refuerza esta idea de *unidad y totalidad* en el reverso de este díptico, donde están pintados dos carros tirados por caballos, dos figuras también con algo simetría, apreciándose detrás de ellos un fondo de lomadas y agua en donde Piero de la Francesca hace un notable ejercicio de lo que él ya sabe sobre la perspectiva.

Esto también se percibe en *Los Uffizi* (Los Oficios), en la famosa *Adoración de los Reyes Magos* (1504) de Durero, que debió formar parte de un tríptico, cuyos costados eran quizás cuatro paneles del *Retablo de Jobach*, que representan dos episodios de la historia de Job, hoy en Frankfurt y Köln y sus respectivos reversos, los *Cuatro Santos* que están ahora en Munich, en donde lleva hasta las más extremadas consecuencias las premisas que había empezado a explorar en la *Natividad* (1503). En la *Adoración de los Reyes Magos* – el tema quizás más frecuente en la pintura del Quattrocento –, en un ambiente espacioso, estructurado con segura perspectiva, se difunde una luz mediterránea que aviva los colores intensos y da unidad a la escena; se aúnan detalles nórdicos que se combinan con una solemne perspectiva de matriz italiana a la accedió Durero en su pasaje por la península, en especial en su estadía en Venecia. Recordemos que durante su visita a Italia conoció a Giovanni Bellini y descubrió la pintura veneciana y esto fue capital para el desarrollo de su obra.

John Berger¹⁷ opina que “su arte – el de Durero - se aproximó más a la recreación de la naturaleza que el de cualquier otro artista anterior a él. Su capacidad para representar un objeto debió parecer entonces, como todavía lo parece hoy, totalmente milagrosa. Solía decirse que sus retratos eran *konterfei*, un término que pone de relieve el proceso de producir algo exactamente igual” (Pág. 45)

También se puede estimar, la emoción de realizaciones, que tienen la apariencia de que podemos palparlas - en tanto sostienen la ilusión de ser un eco de la realidad en todos sus pormenores -, en los

¹⁷ John Berger, 1985, *El sentido de la vista*, Alianza editorial, Madrid, 1990

frescos renacentistas - especialmente en los del barroco. Un ejemplo privilegiado son la iglesia del Gesú (1676-1679) y especialmente la de San Ignacio de Roma (1639–1709) pintados respectivamente Il Baciccio y Andrea Pozzo (gran teórico de la perspectiva).

El Gesú y San Ignacio son las dos iglesias jesuíticas en Roma en donde se expresan el programa de la Orden y su intento de transformar la persuasión en encendida propaganda. Esto está muy logrado ya que en estos techos, a través de una representación bidimensional, irradian un mundo tridimensional que da la ilusión de reflejar lo figurado con tanta fidelidad que el ojo humano no puede distinguir entre la realidad y la imagen pintada.

El fin perseguido por el renacimiento, incluso fue más allá de una reproducción de la naturaleza, intentaba crear la ilusión, que solamente el sentido del tacto hacía advertir que se trataba de imágenes. Esto fue alcanzado también en la escultura; se muestra en el *San Jorge* (1415) de Donatello, que se puede ver en el Palacio de Bargello de Florencia (actual Museo Nacional); este San Jorge no tiene nada de la vaga y serena belleza de los santos medievales; Donatello lo corporiza a *San Jorge* en una actitud natural, tensa, determinada, espontánea y convincente, con sus piernas abiertas al modo de un compás para sostener el peso del busto. Es interesante el cambio que se puede advertir en el mismo Donatello entre la escultura que él hizo sobre el *David* (1409) y el *San Jorge*, que esculpió diez años después; nada de lo que hizo en *San Jorge* estaba presente en el *David*.

Una digresión, la estatua es una forma inmersa en la luz natural, que cambia continuamente de intensidad y de dirección. El movimiento en espiral del gótico graduaba indefinidamente el claroscuro; la continuidad del ritmo hacía huir la figura, la concretaba por un instante e inmediatamente la restituía a un movimiento que, al final era siempre el giro eterno y regular de las esferas celestes. Donatello, en cambio, especialmente en *San Jorge*, quiere que la luz inmovilice lo que esculpe en el presente, quiere tocarlo para persuadirse que está allí. Para eso excava profundamente la piedra para que el contraste violento de la sombra obligue a la luz a condensarse en la masa, se convierta en lleno contrapuesto al vacío. Por eso le da un peso a los pliegues de los mantos para que la gravedad de sus masas haga sentir el movimiento oculto del cuerpo.

Una sensación parecida de extraordinario realismo se tiene con *El matrimonio de Arnolfini* (1434) de Jan van Eyck en la National Gallery de Londres¹⁸. La pretensión de reflejar la naturaleza tal como se muestra a los ojos está tan conquistada por la pincelada de van Eyck, que uno queda deslumbrado por la mágica verosimilitud que adquiere un sencillito rincón del mundo. Mirando esta tela es como si pudiéramos hacer una visita a los Arnolfini en su casa.

El realismo de van Eyck, alcanza incluso el estado de ánimo y el momento peculiar que estaban viviendo los Arnolfini, una pareja italiana que vivía en Brujas; el cuadro es un doble retrato de estas dos personas en el momento en que se casan.

¹⁸ Levey, Michael, 1964, *Guide to the National Gallery*, Published by order of the trustees, Publications Department of National Gallery, London, 1972

Van Eyck los ubica firmemente y para siempre en su ambiente; por ello los figura rodeados por las cosas cotidianas – como los zapatos y las naranjas –, pero, aunque cotidianas pierden este carácter por la solemnidad del momento del casamiento. La proclama de van Eyck de haber estado ahí, y la importancia que le da el pintor a su presencia en tanto testigo, queda mostrado no sólo en su ampulosa firma, sino también en el escrupuloso registro de cada uno de los detalles, aún en los reflejos del espejo de la pared de atrás de la habitación.

Van Eyck enfatiza entonces que se trata de algo más que un retrato de dos personas en un interior doméstico, está registrando un momento solemne en la vida de esta pareja, por eso lo firma con letras en latín, *Johanes de eyck fuit hic* (Jan van Eyck estuvo presente) intentando darle forma legal. La prominente firma junto a la única vela encendida en el candelabro de bronce – bajo la luz del día –, la que no tiene sentido práctico, son dos de las tantas llaves, para pensar que van Eyck quiere decirnos que está registrando un momento crucial, la relevancia de la ceremonia que se lleva a cabo.

La conquista de la realidad que apresa Jan van Eyck trasciende los iniciales ideales de la *semejanza* de los inicios del renacimiento; Jan van Eyck no sólo logra reflejar *un sencillo rincón del mundo*, también nos informa a través de la representación *del estado de ánimo de los personajes que pinta, de la relevancia de la ceremonia que se lleva adelante en lo que pinta, incluso él se involucra en esta figuración.*

2-5-El Cinquecento. A la conquista de la realidad del Quattrocento se suma el anhelo de armonía.

En el *Cinquecento*, a la conquista de la realidad del *Quattrocento* se suma el anhelo de *armonía*. Para comprender el contexto en que esto se da, hay que tomar en cuenta que el *Cinquecento*, es un siglo dramático, lleno de contrastes, es el siglo de las “reformas”. No olvidemos que la reforma protestante que había comenzado en el *Quattrocento* obliga a la Iglesia católica en el siglo XVI a revisar sus propias estructuras y su misma conducta. La religión no es en el *Cinquecento* la revelación de verdades eternas sino la búsqueda ansiosa de dios en el alma humana y en esa indagación se espera encontrar la armonía. Con la reforma, heredera o consecuencia del nuevo humanismo nacido al calor del renacimiento, surgió una subjetividad en la que no cabía una obediencia muda y pasiva a los pastores, si no predicaban de acuerdo al evangelio. La autonomía de la capacidad de juicio se convirtió en la plataforma mental que sostuvo esta nueva postura; la religión ya no es obediencia a una autoridad sino elección que implica la responsabilidad del hombre ante dios.

La obra arquitectónica de Palladio¹⁹ es una acabada composición de los ideales del triunfo del clasicismo en la época, en la que se aunaban la armonía y el equilibrio que se entroncaban con la recuperación del espíritu de la Roma clásica, de la “grandeza de Roma”; la famosa *Villa Rotonda* (1559) construida por Andrea

¹⁹ Manfred Windram, Thomas Pape y Paolo Marton, Andrea Palladio, Arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco, Taschen Verlag, Koln, 1999.

Palladio, para el canonigo Paolo Almérico – junto a otras muchas construcciones igualmente geniales -, en un promontorio sobre el monte Berico, en los alrededores de Vicenza sigue estos parámetros.

Villa Rotonda es una construcción cúbica con cuatro ángulos perfectamente orientados según los puntos cardinales, para asegurar un mayor juego de luces y sombras sobre las fachadas. El nombre *La Rotonda* se debe a la planimetría: un cubo inscripto en un cubo; así es el plano de la sala central del edificio que se utilizaba para reuniones culturales y espectáculos teatrales.

Palladio se refiere a esta obra, *La Rotonda*, en sus *Quattro libri dell'Architettura*²⁰ remarcando la armonía y estrecha relación entre el paisaje y este edificio: “El lugar es uno de los más bellos, amenos y apacibles que pueden encontrarse, ya que está en la cima de un promontorio al que se llega sin gran esfuerzo. A su alrededor se ordenan lomas, que forman una especie de inmenso teatro...; y como la perspectiva es bella por doquier, se han puesto loggias a todas las fachadas”²¹. Hay una estrecha relación e incluso penetración de paisaje y arquitectura; penetración entre este edificio sujeto a estrictas proporciones que encarna la idea de la “obra centralizada por excelencia, como concepto puro del arte: *la construcción central pura*²², que se contrapone a la naturaleza, pero guarda armonía con ella. Lo concreto sería la naturaleza y lo abstracto la forma arquitectónica profundamente meditada.

²⁰ Este libro fue editado en Venecia en 1570.

²¹ Ibid, citado en la página 186.

²² Palladio en dos ocasiones llevó adelante edificios con una *construcción central pura*: La Villa Rotonda y el Tempietto de la Villa Bárbaro.

El intento de reflejar lo visible en el *Cuotrocento* y lo que esto cambia en el *Cinquecento* se ve de modo ejemplar en la obra de Caravaggio.

Con Caravaggio se radicaliza en el *Cinquecento*, el propósito de copiar escrupulosamente la naturaleza, y esta copia, en su fidelidad, debe independizarse de si nos parece bella o fea, es una objetividad que no depende de la agudeza del ojo y de la claridad del intelecto, sino de una cualidad moral: la voluntad de ver y representar las cosas como son y por lo que son, sin amplificaciones oratorias o significados alegóricos. Lo que lo guía a Caravaggio - siguiendo la ética religiosa instaurada por Carlos Borromeo en sus diócesis lombarda -, es la aceptación de la dura realidad de los hechos, el desdén de las convenciones, decir toda la verdad y asumir la máxima responsabilidad.

La pintura de Caravaggio es una indagación de lo viviente de la realidad, entendida esta búsqueda como un problema abierto a la que hay que afrontar sin condescendencias. Caravaggio escandalizó a su tiempo, cuando en *La incredulidad de Santo Tomás* (1602), expuesta hoy en día en el Palacio Sanssouci de Postdam, pintó a apóstoles que parecían vulgares jornaleros, con rostros arrugados; en esta tela se ve a un costado Cristo y al otro los tres apóstoles observándolo, uno de ellos está introduciendo un dedo en el costado de Cristo, en su herida²³, en un gesto poco convencional. Caravaggio hizo todo lo posible para que los personajes de los textos antiguos, como el Evangelio según San Juan parecieran reales y tangibles.

²³ Juan 20, 27: (Cristo le dice a Tomás) “Acerca aquí tu dedo y mira mis manos; trae tu mano y métela en mi costado, y no seas incrédulo sino creyente”.

Esta representación *realista y armónica*, a la que se aspiraba en el *Cinquecento*, encuentra una de sus máximas realizaciones en la obra de Leonardo, un digno heredero de la inicial tradición renacentista. Leonardo pensaba que la misión del artista era explorar el mundo visible con la mayor intensidad, precisión y armonía. La *Última cena* (1498), que pintó en el refectorio del Monasterio de Santa María delle Grazie en Milán junto a la *Virgen de las rocas* 1483, son las dos obras de mayor importancia que realizó en Milán.

En la *Última cena*, Leonardo se sirvió de una técnica propia (tempera al huevo sobre revoque duro y pulido, casi un estuco en dos estratos), diferente de la del fresco, para poder volver sobre lo hecho, corregir y cambiar. Leonardo varió de técnica porque no concebía la historia como una acción definida, sino como una situación psicológica compleja, hecha de acciones y reacciones entrelazadas, inseparables, que sólo podían ser valoradas sólo en un resultado final. La obra para Leonardo no podía entonces constar de un proyecto y una ejecución, tenía que nacer del *furor* de la inspiración, cada trazo debía dar cuenta de la experiencia que el artista había realizado hasta ese momento.

En la *Última cena* la aspiración de Leonardo está lograda, realiza una figuración sumamente compleja, algo *unitario* (lo pongo en bastardilla para destacarlo), aunque compuesto de múltiples factores y relaciones que interactúan entre sí.

En este lienzo Leonardo suma armonía con complejidad; a pesar de la agitación causada por las palabras de Cristo en esta dramática última cena, no hay nada caótico en el cuadro. Los doce

apóstoles parecen formar con toda naturalidad cuatro grupos de tres, relacionados unos con otros mediante gestos y movimientos. Hay tanto orden en esta diversidad, y tanta variedad en esta comunidad, que no se acaba nunca de admirar el juego armónico y la correspondencia entre algunos movimientos en determinado apóstol y las acciones adecuadamente ajustadas en el otro. En el cuadro no sólo se respira el *verismo* de la escena, además hay algo dramático y angustioso, pero es del grado de lo humano; se ve en ella a los apóstoles sentados en torno a la mesa – solamente Judas queda separado del resto –, mientras Cristo administra serenamente el sacramento. Viendo esta tela se puede imaginar a Cristo diciendo: “Alguno de vosotros me entregará”, y muy entristecidos cada uno de los apóstoles parece decirle: “¿Acaso soy yo, Señor?” (Mateo 26, 21-22). Simón Pedro le hace una seña y se diría que le dice: “Pregúntale de quien está hablando”. El recostándose sobre el pecho de Cristo pregunta “¿Señor quién es?”. (Juan 13, 23-25). Es este preguntar y señalar el que introduce el movimiento en la escena. Se ve y se adivina la agitación entre los apóstoles dada por las palabras de Cristo. Leonardo perseguía esta búsqueda de una *forma unitaria* (lo pongo en bastardilla para destacarlo), igualmente expresiva de lo particular y de lo universal, del uno y del todo. Apela, como recurso técnico, para hacer evidentes los dinamismos del alma en el cuerpo y en las variaciones fisonómicas, al agrandamiento de las figuras y entonces al reunir las en grupos consigue una dimensión monumental.

Con la *Mona Lisa* (1502) Leonardo Da Vinci asciende mucho más. Cuando le miramos en el Louvre a la *Gioconda* se diría que nos

observa, y que piensa por sí misma. Como si fuese un ser vivo creemos que cambia ante nuestros ojos y nos mira de manera distinta cada vez que volvemos a ella. A veces parece reírse de nosotros, en otros momentos parece advertirse una sonrisa amarga. Entonces en ella está no sólo una representación vivida de lo visible, en esta representación hay algo *misterioso* que Leonardo consiguió mediante el *sfumato* dejando deliberadamente en lo incierto las comisuras de los labios y los extremos de los ojos; su expresión siempre parece escaparse.

En la misma línea con *El éxtasis de Santa Teresa* (1635) de Bernini, que hoy está en Santa María della Vittoria, en Roma, suele ocurrir algo muy extraño, o al menos a mí me pasa y por lo que dicen los críticos de arte no es algo singular lo que a mí me ocurre. Gombrich²⁴ destaca que el grupo escultórico - que reproduce el relato del momento de éxtasis celestial de esta monja española cuando un ángel le traspasó el corazón con una dorada flecha encendida produciéndole un gran dolor y, a la par infinito deleite; cualquier psicoanalista diría que está figurado un orgasmo - suele crear un exceso de emotividad. En la escultura de Bernini Santa Teresa es conducida hacia el cielo sobre una nube y el ángel acercándose suavemente a ella, todo el conjunto parece mágicamente suspendido en el aire. A la santa se la ve desfallecida de éxtasis. Giulio Argan²⁵ destaca el acento ambiguo entre lo místico y lo erótico, con una recíproca suma de estas cualidades. He estado con mi mujer en

²⁴ ibid

²⁵ ibid

varias oportunidades en Roma, y es casi un rito para nosotros, que en algún momento nos demos una vuelta por la iglesia de Santa María della Vittoria y quedarnos seducidos por la sensualidad de esta *Santa Teresa*; es tal su sensualidad que nos produce arrobamiento.

Algo similar ocurre con el *Moisés* de Michelangelo, al advertirlo en San Pietro in Vincoli se siente una cautivadora sensación de realidad. Dice la leyenda que Michelangelo cuando terminó de esculpir a *Moisés*, tuvo tal sensación de estar ante algo vivo, por lo que irradiaba su escultura, que le martilló la rodilla y mientras lo hacía, le dijo a ese trozo de mármol recién tallado por él: ¡*parla!*. Es también estremecimiento el que se tiene cuando se está ante el *David joven*, en la Academia de Bellas Artes de Florencia, esculpido por Michelangelo con sólo 26 años. David es una figura érguida y casi no ocupa espacio; del eje que cae a plomo desde la cabeza al pie se sale la pierna oblicua y este es el principio del sucederse de continuas sacudidas de movimiento. El movimiento de la figura se encierra en actitudes concentradas en los miembros. Es un personaje vital, viril, altivo, con una enorme prestancia física, que cuando se lo aprecia en toda su magnificencia, uno tiene ganas de decirle que baje del pedestal y camine. Sin embargo, el David de Michelangelo no sólo fascina por alcanzar esta *conquista de la realidad* de la que hablaba Gombrich; también conmueve por su mirada: críticos como Gianni Vassario, creen ver en la mirada del David, algo que se aleja de este criterio en donde lo representado reduplica la naturaleza, lo que Vassario llama *la terribilitá*, aludiendo con ella al orden de lo terrible – lo que Freud luego de 1919, conceptualizaría como lo ominoso, lo

sieniestro, lo *Umheimlich* -. Este nombre *la terribilitá*, también fue usado para los *Prigogini*, en donde el prisionero, mas que granito tallado, es una forma que brota del bloque de mármol; las ataduras que los aprisionan son débiles, pero un lazo más profundo los une a la materia, a la piedra.

Es muy interesante esta noción de *la terribilitá* en tanto añade otro espacio al de la representación que copia en espejo la naturaleza, incorpora un espacio virtual. Digo virtual porque la mirada de David uno puede intuir que está en relación con su enemigo, Goliat. Entonces el espectador esta al mirarlo a David en el lugar de Goliat y su mirada vuelve entonces al espectador, a su vez, mirada de la mirada de David; uno al mirarlo mira una mirada terrible sobre uno. En ese sentido se asoma otra figuración que trasciende el intento de calcar la realidad, que era consustancial con la estética del renacimiento.

Vassari, considerado, la referencia inevitable para valorar el *Cinquecento*, piensa que el artista de esta época, cuyo paradigma es Michelangelo, no sólo quiere “explicar el arte sino clarificar qué es y adonde apunta ese determinado modo del obrar humano que es el hacer artístico”²⁶, y en eso ocupa un lugar central la armonía. Argan²⁷, sobre este punto tiene una opinión ligeramente distinta, afirmando que la historiografía vasariana, describiendo a la primera mitad del siglo como el triunfo del clasicismo y en la segunda mitad su decadencia a través del *manierismo*, no lo termina de convencer.

²⁶ De Vassari, en sus *Vite*, citado por Giulio Carlo Argan, 1987, *Renacimiento y Barroco, II El arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci*, Alkal, Madrid, 1996.

²⁷ Giulio Argan, 1987, *Renacimiento y Barroco, Tomo II, El arte italiano de Miguel Angel a Tiépolo*, Alkal, Madrid 1999

Argan (ibid), incluso va más allá, rehabilita el *manierismo*, no ya como decadente, sino como un arte independiente de la realidad objetiva y tendiente a expresar una idea que el artista tiene en su mente, un arte vuelto al conocimiento del sujeto más que del objeto y, por tanto más próximo a las concepciones estéticas modernas. Algo similar sostiene Gombrich²⁸, y su estudio sobre el *Palazzo del Té de Mantua* va en esa dirección.

2-6-La conquista de la realidad es del orden de la ilusión.

Recientemente David Hockney (2001) ha hecho una muy interesante contribución a la comprensión del sentimiento de realidad que emana de los cuadros del renacimiento y también posteriores.

Hockney a partir de darse cuenta que no podía pintar con el realismo que conquista Ingres, por ejemplo en el *Baño turco*, realismo que Andy Warhol, en cambio si podía conseguir, sugiere que esto se debía - según este notable pintor y fotógrafo inglés -, a que Warhol dibujaba calcando fotografías, consiguiendo de ese modo que sus cuadros tuvieran el tranquilo aplomo de una foto; supuso entonces que la impresión de realidad obtenida por Warhol correspondía a que aprovechaba efectos que incumbían al uso de la lente. Lo captado por Andy Warhol, no habría sido – según Hockney - una innovación introducida por él en el campo de la representación en el arte.

La tesis²⁹ que Hockney propone es que, ya desde los comienzos del siglo XV, muchos artistas occidentales usaron

²⁸ Ver capítulo I, apartado 1-5.

²⁹ David Hockney (2001) *Secret Knowledge* “The thesis I am putting forward here is that from early fifteenth century many Western artists used optics – by which I mean mirrors and lenses (or a combination of the two)

instrumentos ópticos para ver aquello que era la materia prima de sus dibujos y pinturas.

Hockney entonces elaboró, la siguiente teoría en el libro *Secret Knowledge*: alrededor del año 1430 numerosos artistas comenzaron a utilizar – en secreto – dispositivos ópticos – lentes, espejos cóncavos - para lograr dar una *aspecto más realista* a su obra y Van Eyck fue uno de ellos. Este sentimiento de realidad se apoya en ciertas *incorrecciones* de lo figurado en la tela, partes de lo pintado están fuera de foco como en las fotografías, o tienen las imágenes creadas por el artista múltiples puntos de fuga y hay además fragmentos que no encajan del todo; todos ellos – a juicio de Hockney -, signos delatores que el artista enfocó y re-enfocó su lente para captar diferentes partes del cuadro. Hockney aporta como prueba de lo que afirma, que en *El Matrimonio de Arnolfini*, hay en la pared del fondo de la habitación, en que está la pareja, un espejo convexo que queda enmarcado por las figuras de ambos cónyuges. Hockney cree que quizás Van Eyck consiguió la maravillosa ilusión de realidad en este cuadro porque a través de espejos cóncavos pudo acceder a imágenes que el ojo humano por sus propios medios no hubiese podido. Pone especial énfasis en lo que Van Eyck logró con la lámpara que pende en el fondo del cuadro, entre los dos cónyuges, encima del espejo cóncavo³⁰.

– to create living projections. Some artists used these projected images directly to produce drawings and paintings, and before long this new way of depicting the world –this new way of seeing – had become widespread” (página 12) (La tesis que estoy presentando es que los artistas occidentales de los comienzos del siglo XV usaron la óptica – con esto quiero decir espejos y lentes, o una combinación de los dos - para crear proyecciones vivientes. Algunos artistas usaron estas imágenes proyectadas directamente para producir dibujos y pinturas y antes de que pasara mucho tiempo esta nueva manera de descibir el mundo – esta nueva manera de ver – se hizo muy difundida.)

³⁰ David Hockney (2001) dice respecto de este cuadro: “I have admire the picture longer than any other in this book, and have gone back to look at the real one again and again. (mostrando el espejo concavo que está

Hockney postula que algo similar ocurrió con Caravaggio, Vermeer e Ingres entre otros. No es que Hockney proponga que esto fuese inadecuado, él dice enfáticamente “la óptica no produce arte”, estos dispositivos ópticos son sólo instrumentos dentro de la técnica. La argumentación de Hockney ha despertado una intensa polémica.

Más allá de que Hockney tenga razón, se nos impone *que la sensación de realidad, incluso la que conquistó el renacimiento, es del orden de la ilusión.*

2-7-En la búsqueda de la semejanza el espacio se complejiza

En el renacimiento tardío, en *Las meninas*³¹ (1656) de Diego Velázquez, la representación aunque sigue pretendiendo reflejar lo visible, esta aspiración adquiere una mayor complicación con la multiplicación de espacios que propone, y a la vez se sofisticada la relación entre el espectador y la tela. Esto ha sido estudiado con minuciosidad; me han impresionado los detallados análisis que han

encima de este texto que muestra la imagen reflejada que Hockney propone, sigue) There is the convex mirror again. If you were to reverse the silvering, and then turn it round, this would be all the optical equipment you would need for the meticulous and natural-looking detail in the picture. The chandelier has always fascinated me. It was done without any detailed underdrawing or corrections (it's the only object in the picture to have been painted like that), amazing for such a complicated foreshortened form. Van Eyck could have hung the panel upside down next to the viewing hole and painted it directly, following the forms he could see on the surface. Notice how the chandelier is seen head on (not from below, as you expect). This is the effect you would expect with a mirror-lens, which must be level with the objects you want to draw or paint. It would have been a superb subject to show off his skills. Artists think of these things. (He admirado este cuadro durante mas tiempo que a cualquier otro de este libro y vuelto a mirar el original una y otra vez. El espejo convexo otra vez. Si diera vuelta el espejo y después lo girará este sería todo el equipamiento óptico que necesitaría para un mirar-natural meticuloso y detallado. El candelabro siempre me ha fascinado. Fue hecho sin ningún dibujo detallado ni correcciones (es el único objeto del cuadro pintado de esa manera). Sorprendente por una tan complicada forma. Van Eyck podría haber colgado el panel mirando hacia abajo, próximo al espejo y pintado directamente, siguiendo las formas que él podía ver en la superficie. Fíjense como el candelabro es visto en la parte superior (no desde abajo, como podría haberse esperado). Este es el efecto que se hubiese esperado con una lente espejo, que debiera estar a nivel con los objetos que se quiere dibujar o pintar. Habría sido un objeto maravilloso para mostrar sus habilidades. Los artistas piensan acerca de estas cosas.

³¹ Hoy expuesto en El Prado en Madrid

hecho sobre esta tela Berger³² y Foucault³³; mucho de lo que digo está basado en dichos comentarios.

En una primera mirada a *Las meninas*, la apariencia es simple, la primera visión es un cuadro desde el cual, a su vez nos contempla el pintor. Sin embargo esta primera impresión es engañosa, si uno se detiene y le da espesor a todo lo que aquí se juega se trata de un fenómeno muy complejo.

Es trascendente, para entender lo que sigue, recordar que en el costado izquierdo de la tela, Velásquez se representó a sí mismo pintando, y a la vez mirando más allá del cuadro al espacio que tiene enfrente en donde virtualmente está uno de sus modelos; dada la estructura del cuadro Velásquez acepta tantos modelos como espectadores surgen. Tiene importancia darse cuenta que el espectador no ve lo que Velásquez pinta en el cuadro dentro del cuadro, ve sólo la parte de atrás del bastidor sobre el que él trabaja. Esta figuración generada por Velásquez, crea entre Velásquez y el espectador una embarazosa red de relaciones; en este espacio de relación el contemplador y el contemplado se intercambian sin cesar; el pintor nos mira desde la tela en la medida en que nos encontramos en el lugar de un objeto, de un modelo, y nosotros miramos como nos mira; sujeto y objeto, espectador y modelo cambian su papel hasta el infinito. Además, en tanto la tela que Velásquez está pintando está dada vuelta, es invisible, su fijeza opaca nos impide ver como nos ve. Los ojos del pintor son el único sitio visible de un triángulo virtual de una densa trama; los ojos de Velásquez ocupan uno de sus vértices,

³² John Berger, 1972, *Ways of Seeing*, Modos de ver.

³³ Michel Foucault, *las palabras y las cosas*,

otro es el modelo invisible que el espectador ocasionalmente corporiza y el tercero es la figura probablemente esbozada en la tela.

En la extrema derecha el cuadro recibe su luz de una ventana apenas indicada, de la que sólo se ve el marco. La ventana a la par que da luz, haciendo visible el lugar de la representación, equilibra el otro extremo del cuadro - el del revés de la tela que pinta Velásquez en el cuadro, la tela invisible para el espectador -, aunque no son simétricos; la ventana instauro un espacio tan abierto como el otro es cerrado; la ventana es pura abertura, la tela que pinta Velásquez es pura opacidad.

Enfrente de los espectadores, sobre el muro que constituye el fondo de la habitación en la que transcurre el cuadro, el autor ha representado una serie de lienzos; todos ellos nos ofrecen representaciones, que en casi todos los casos son borrosas, y entonces se nos escapan, pero hay una excepción, una que tiene una excepcional nitidez y claridad, pero no es un cuadro, es un espejo. De todas las representaciones que hay en el fondo es la única visible, pero nadie la ve porque todos están de espaldas a él. Los otros personajes están vueltos hacia delante, hacia la clara invisibilidad que bordea la tela.

El espejo hace visible lo que en el cuadro es invisible. Se hacen perceptibles en el espejo las personas que sirven de modelo al pintor, Felipe IV y su esposa. El rey y la reina, en su invisibilidad ordenan en torno suyo toda la representación, es a quienes se les da la cara, es a quienes miran la infanta, los bufones y el pintor; Felipe IV y Ana de Austria son el centro que aparece reflejado - ingenuamente - en el espejo. Este lugar central de Felipe IV y su mujer, queda aun más

reforzado por el preceptor que aparece enmarcado por una puerta, en tanto está aparentemente intentando poner orden en estos otros personajes que si bien figuran en el cuadro, quizás han invadido la estancia en donde Velásquez está pintando a Felipe IV y Ana de Austria y no son entonces a quienes va dirigida la mirada de Velásquez para lo que él quiere representar en la tela.

En esta representación de la representación clásica, queda señalado un vacío esencial, ha desaparecido lo que fundamenta toda la representación, Felipe IV y Ana de Austria; el sujeto de esta representación ha sido suprimido y tenemos de él sólo un reflejo, lo que no disminuye su importancia. Hice alguna alusión a este lugar virtual cuando discutí la relación del espectador con la mirada del David de Michelangelo; sin embargo es evidente que aquí – en *Las meninas* de Velásquez - se ha dado una mayor complejidad en el uso del espacio.

Esta nueva complejidad que la representación intenta representar, lo que representa la representación no es un mero calco; la representación contiene una serie de relaciones no explícitas de eso que representa.

2-8-Los inicios de la representación de la modernidad: El barroco.

La Europa del siglo XVII inmersa en grandes contradicciones dadas por las contiendas religiosas y las luchas entre los nuevos estados nacionales acrecentaron la sensación de fracaso del hombre nuevo postulado por los ideales humanistas del iluminismo. Este

marco histórico enmarcó las poéticas y la representación gráfica del barroco, quienes desarrollaron un verdadero desarraigo de la tradición metafísica y fueron, por ello, anticipadoras de un fenómeno característico de la cultura moderna: la liberación del arte de las propuestas miméticas.

Aquello que había iniciado Caravaggio a comienzos del siglo XVII, con su uso del claroscuro, dando las bases del *tenebrismo*, abrió las puertas de lo que venía, la estética del barroco que culminó a en Italia mediados del siglo XVIII con la obra de Giambattista Tiepolo en Venecia³⁴, y que tuvo sus grandes desarrollo en España con Velazquez, junto a Zurbaran y Ribera. Con ellos en rigor la representación tiende a independizarse de la semejanza.

El delirio barroco se desplegaba entre contrastes: formas pequeñas y grandes, cercanas y lejanas, entre lo cóncavo y lo convexo, entre la luz y la obscuridad. Pero tales oposiciones eran superadas por una síntesis que constituía el ideal del arte barroco: su objetivo era una realidad en donde lo natural y lo sobrenatural concurrieran para establecer una amalgama espectacular.

Perrault fue quizás el ideólogo de esta ruptura con los ideales clásicos. Los textos de historia del arte ubican una anécdota que marca un hito, datada el 27 de enero de 1687, cuando Perrault en la Academia Francesa hizo una presentación de un texto. Ese día Perrault, en el comienzo de su exposición en la que alababa a Luis XIV, el rey sol que gobernaba desde 1661, dice los siguientes versos:

*Yo miro a los antiguos, sin hincarme ante ellos
Son grandes pero son hombres como nosotros*

³⁴ En La Galería Dell' Accademia di Venecia pueden verse, como ejemplos privilegiados de este movimiento, la "Traslación de la Santa Casa de Loreto" o los "Antepechos con orantes" de Tiepolo.

*Y con toda justicia podemos comparar
al siglo de Luis con el siglo de Augusto.*

Estas líneas sonaron inicialmente a herejías en un público que miraba con devoción a los clásicos. Este episodio se ha convertido en símbolo de la ácida controversia desatada en la segunda mitad del seiscientos, entre los que se autodenominaron antiguos y modernos.

Perrault asumió el liderazgo de la modernidad y sus cuentos, *Piel de asno, La bella durmiente del bosque, Caperucita roja, Barba azul, El gato con botas, Cenicienta, Pulgarcito*, son una acabada prueba de modernismo³⁵. En estas narraciones aparece la sociedad de entonces con sus desigualdades y sus mezclas, sus formas de vida, una representación de la Comedia Humana, cubiertos por las apariencias de la fantasía.

Coincidente con Perrault, Rembrandt, una de las figuras cumbres del barroco, abandonó los modelos clásicos embarcándose decididamente en una forma de representar moderna, facilitado esto último por las excepcionales condiciones que se daban en Holanda. Luego de la Paz de Westfalia, firmada en Munster en 1648, luego del triunfo franco-sueco, que tiene como consecuencia que los cambios de confesión serán tolerados, y entre otras cláusulas se permite que los países bajos se separen del Imperio. Bajo este tratado las siete provincias septentrionales protestantes de los Países Bajos inician su vida como estado independiente. El nuevo estado, territorialmente pequeño, se convirtió en breve tiempo en una gran potencia. En este medio tuvo lugar una prodigiosa escuela de pintura, a la que le impuso

³⁵ Bruno Bettelheim (1979), recogió en un volumen “Los cuentos de Perrault”, Editorial Crítica, Barcelona, 1980. En el prólogo de ellos, Bettelheim les da una extraordinaria importancia pedagógica, en tanto puede dar figurabilidad, además de brindar placer estético, a la vida emocional.

ciertas limitaciones; la democracia burguesa, laica, puritana que allí gobernaba, luego de la independencia, constituía la clientela de los pintores neerlandeses. Esta burguesía rechazaba toda expresión de lujo y sensualidad que triunfo en el barroco en la católica Flandes con Rubens o en la Italia del Guercino.

Rembrandt, empero, singularizándose entre sus colegas no cedió totalmente ante el gusto de sus conciudadanos, haciendo gala de suntuosidad y sensualidad en sus pinturas. Rembrandt fue, sin duda, uno de los artistas que más anticipó el modernismo en Europa con una representación vitalmente dinámica, donde la acción y la pasión tienen un fuerte papel en una creación que incluye al observador. Las miradas de los personajes figurados en sus cuadros se vuelven hacia el espectador; a menudo la expresión del rostro – una leve sonrisa, una frente fruncida, una mirada atenta y hasta inquisidora – revela una viva participación del mundo circundante.

Recurrió a la intensificación de los efectos luminosos para traducir el dinamismo y la profundidad en el espacio. Al convertirse la luz en el elemento esencial de sus obras, cobró fuerza lo lineal y las escenas teatrales y, en muchos caso violentas. Rembrandt, en su obra más juvenil resaltaba la alternancia entre las partes violentamente iluminadas y las que están sumidas en la oscuridad, una pintura de “luz y de sombra”, produciendo un efecto, en la obra más temprana, un poco tosco, ya que a causa de esta iluminación tan viva, la acción del cuadro adquiriría una tensión completamente exterior. La luz, en cambio, sobre todo en sus obras más maduras – las que pintó luego de sus cuarenta años -, penetra en el espacio oscuro de la escena, sin

recortar las figuras y las cosas, rodeando unas a otras creando una atmósfera envolvente, sin estridencias.

Influido por las ideas de Baruch Spinoza - quien vivía antes de su expulsión de la colectividad judía a poca distancia de la casa de Rembrandt, aunque no se sabe con certeza si lo conoció -, en su pintura hay un afán, logrado por cierto, de transmutación de la materia en espíritu. Para este genial holandés todo lo creado en el mundo es una manifestación fragmentaria de la divinidad. No pretende corregir ni mejorar las formas creadas, considerando como Spinoza, que los seres y las cosas no son bellos o feos, ni buenos ni malos, sino de diversa medida o *extensión* y de variable contenido espiritual. La *extensión* siempre, en la obra de Rembrandt, va unida a una parcela de pensamiento divino y ese destello espiritual es lo que Rembrandt significa mediante las luces que en sus cuadros pugnan con las tinieblas. Si bien reproduce la forma del ser humano, sus atavíos y su entorno, jamás imita con los recursos de la pintura la textura real de la materia, sino que las reviste de una sustancia distinta, puramente pictórica. Esto se puede ver en algunas de sus máximas obras, como en *La ronda*³⁶ (1642), en el *Buey desollado*³⁷ (1656), o en la *La lección de anatomía del Doctor Juan Leyman*³⁸ (1656). Así, por ejemplo, logra que el *Buey desollado* no sea un cuadro intolerable; es sin duda una res, es inconfundible su forma, pero no se presenta a nuestros ojos como hecha de pellejo, músculos, huesos o sangre, sino hecha de una

³⁶ En el Rijksmuseum de Amsterdam.

³⁷ En el Louvre, París. Este cuadro fue fuente de inspiración y de él hicieron una *apropiación* entre otros Francis Bacon. En *Pintura* (1946) de Bacon, expuesta en el MOMA de New York, esta como fondo una *apropiación* del buey de Rembrandt.

³⁸ En el Rijksmuseum de Amsterdam

materia pictórica de fuertes y exquisitos empastes, de delicados matices de color.

2-9-La representación en la modernidad. La pérdida del criterio de semejanza.

La configuración basada en la similitud, es la que cambia definitivamente a partir del siglo XIX; desaparece en esta época la teoría de la semejanza en la representación como fundamento general de todos los órdenes, caduca el enlace hasta ese momento indispensable entre la representación y los seres; la historicidad penetra en el corazón de las cosas, las aísla, y las define en su coherencia propia, les impone aquellas formas del orden implícitas en la continuidad del tiempo. Con el advenimiento de la modernidad se abre un hiato imposible de cubrir entre la representación y la cosa. Me pareció especialmente ilustrativo de este cambio de la relación entre la representación y la cosa que vino con la modernidad, el que se establece entre el naufragio de la fragata *La Medusa* y el cuadro que pintó Gericault, un año después, evocando este accidente.

Es importante saber para comprender algunas de las claves de este cuadro, que Gericault, al igual que Goya en España, eran fervorosos adherentes al “liberalismo”; incluso Gericault se definía como liberal antes de que existiera en Francia un partido que utilizara ese nombre y su estética preanuncia cambios que se van a ver luego de la oleada de revoluciones liberales de mitad de siglo XIX, en especial la de 1848 en París.

Algunas pocas fechas para ubicar como sucedió lo que luego voy a contar. La expedición de la fragata la *Medusa* partió el 17 de

junio de 1816; encalló en el arrecife la tarde del 2 de julio de 1816; los supervivientes fueron rescatados de la balsa el 17 de julio de 1816; Savigny y Correard, tripulantes de la *Medusa*, publicaron su relato de la travesía en noviembre de 1817; en julio de 1819 Géricault terminó de pintar *La balsa de la Medusa*.

Géricault pretendió dar una visión de lo ocurrido, leyó el relato de Savigny y Correard, dos de los naufragos, los conoció y los interrogó; buscó al carpintero de la *Medusa* que había sobrevivido, y lo convenció que le hiciera una maqueta a escala de la balsa original; colocó en ella muñecos de cera que representaban a los supervivientes. Finalmente le dio figuración a la balsa en la que sobrevivieron los marineros luego del naufragio. Géricault en *La balsa de la medusa*, representó el momento en que los agotados naufragos descubren en la lejanía las velas del navío salvador. Pretendía poner en primer plano el tema de la destrucción, sumada a una fervorosa indagación de las posibilidades de supervivencia del hombre como fuerza vital creadora dentro de los mecanismos aniquiladores de la sociedad moderna. En el cuadro, según Donald Drew Egbert³⁹, Géricault como reflejo de su liberalismo político intentó un monumento antimonárquico; quería hostigar la incompetencia del capitán, quien había sido nombrado por razones políticas; su denuncia la quería hacer con el realismo de un testigo presencial, aunque en su preocupación por la lucha, la tensión y la muerte, su tela también posee fuertes insinuaciones románticas; no es la valentía ni la gloria lo que quiere figurar, sino desesperación y muerte; es una Francia a la

³⁹ Donald Drew Egbert (1970) *El arte y la izquierda en Europa, De la revolución Francesa a Mayo de 1968*, Editorial Gustavo Gili, Arte, Barcelona 1981

deriva tras la caída de Napoleón; no es triunfo sino el desastre. En el cuadro de Gericault hay un revoltijo de cuerpos apiñados no esforzándose en una acción común, sino sufriendo la misma angustia. Hay un crescendo que parte de los muertos en primer plano, luego de los moribundos ya insensibles a todo se pasa, en un segundo plano a los que languidecen reanimados por la esperanza. Gericault quiere captar en el mismo rostro, en el mismo cuerpo, en la misma situación los elementos de la grandeza y la decadencia, en definitiva, la vida en su precariedad. Sin embargo las figuras en *La Medusa* de Gericault, siguen siendo las heroicas de la pintura clásica.

Pero a pesar de sus intenciones, su tela no creó la denuncia que Gericault aspiraba; para dar cuenta del clima emocional, de lo que en cambio, este maravilloso cuadro suscitó y suscita cuando uno lo ve en el Louvre, voy a recordar la siguiente anécdota: el 28 de agosto de 1819, tres días antes de la inauguración del Salón, Luis XVIII examinó el cuadro y dirigió al artista lo que el *Moniteur Universel* llamó “uno de esos felices comentarios que al mismo tiempo juzgan la obra y estimulan al artista”. El rey dijo: “Monsieur Gericault, su naufragio no es ciertamente ningún desastre”.

Julián Barnes con un estilo irónico, en *Una historia del mundo en diez capítulos y medio*⁴⁰, narra el revés de la trama, la terrible historia de este naufragio que no aparece explícitamente representada en la tela. Barnes cuenta, como por egoísmo o impericia fue dejada la balsa al garete y como tuvieron los naufragos que soportar no sólo las inclemencias de la naturaleza, que fueron muchas, sino también las degradadas relaciones entre ellos, por cierto nada épicas, nada

⁴⁰Julian Barnes *Una historia del mundo en diez capítulos y medio* Anagrama, Barcelona, 1989

heróicas; Barnes relata que llegaron incluso a la antropofagia, y a una serie de asesinatos atroces. No se trataba entonces sólo de la impericia del capitán y su corrupto nombramiento por el Rey, que por cierto no se sintió tocado, y más aún halagó a Gericault. Surge del relato de Barnes que los náufragos no eran simples víctimas de este capitán incapaz y mal-nombrado, y de un regimen corrupto, también lo eran de su propia naturaleza humana, cruel, incivilizada, poco solidaria, desesperada.

Gericault, es obvio, no espeja la realidad, la transforma, por cierto magistralmente, en algo que va a ser admirado, no sólo por lo estupendo de su pincelada, sino por satisfacer los ideales de sus contemporáneos ocultándoles lo que ellos, en tanto hombres, son capaces de hacer. Gericault saltó de la antigua energía de Italia – abstracta, mítica, fuera de la historia – a la moderna energía del joven capitalismo inglés, con su violencia, desprovisto de alusiones a lo ultraterreno. En ese sentido la historización que Barnes da a luz, otorgándole otro significado que el que le dio Luis XVIII a la escenificación pictórica que ejecutó Gericault sobre el naufragio de *la Medusa*, recuerda al Freud del *Traumdeutung* revelando una verdad *non sancta reprimida*, que subyace a la figuración manifiesta de los sueños; ambos, Barnes respecto de la producción de Gericault y Freud sobre el sueño de Irma, recuperan una verdad perdida, deformada por la imagen.

2-10-La representación de los objetos cambian con los cambios de la luz

Los impresionistas, creían que la pretensión del arte tradicional de haber descubierto el modo de representar la naturaleza tal como lo veían los pintores descansaba en una concepción errónea. Alegaban que los artistas tradicionales representaban a los objetos y al hombre en condiciones muy artificiales, en un estudio, donde la luz cae a través en una ventana, y empleaban gradaciones de la luz a la sombra para dar la impresión de volumen y solidez. Ellos, los impresionistas, quisieron representar los violentos contrastes que tienen los objetos y los hombres a la luz del sol. Dieron expresión a la cambiante *impresión subjetiva* que la luz nos da de lo que vemos. Querían abolir el puente tendido hacia el pasado y así afrontar la realidad, liberando a la sensación visual de cualquier experiencia o actitud preconcebida que pudiera prejuzgar sobre su inmediatez. Realizaron un estudio experimental de la realidad, dedicándose preferentemente al Sena, se propusieron reproducir de la forma más inmediata posible, con técnica rápida y sin retoques la *impresión* luminosa y la transparencia de la atmósfera y del agua con puras notas de color al margen de cualquier graduación de claroscuro evitando utilizar el negro para oscurecer los colores en sombra. Al ocuparse exclusivamente de la sensación visual, rehuyeron la “poeticidad” del motivo.

El motivo y la composición del *Dejeuner sur l'herbe* de Edouard Manet, una conversación entre figuras vestidas y desnudas en un paisaje ya había aparecido en un cuadro veneciano *El concierto campestre* atribuido a Tiziano. Lo innovador del *Dejeuner sur l'herbe* es la transparencia del agua en la sombra húmeda del bosque, las

figuras incluso vistas en el escorzo, se presentan como zonas de color plano, sin pasar del claro al oscuro y sólo varían entre ellas por el distinto modo en que la luz es reabsorbida y reflejada. La luz no es un rayo que cae sobre los cuerpos, acentuando las partes sobresalientes y dejando en sombra las interiores: la cantidad de luz se identifica con la *calidad* de los colores; la luz se identifica con el color; no hay distinción entre la luz y la sombra, entre las cosas y el espacio. Manet en el *Dejeuner sur l'herbe* recompone una representación clásica de acuerdo a valores a los que es sensible la conciencia “moderna”.

Pero este cambio que propusieron los impresionistas lastimaba el habitual modo de ver y por ende los valores de la época. Forma parte de la vergonzante historia de la humanidad, el rechazo que recibió *El almuerzo sobre la hierba (Dejeuner sur l'herbe)* de Edouard Manet en el salón de 1863, junto a otras obras.

La historia también recuerda que el emperador Napoleón II se puso de parte de Manet y autorizó a los “rechazados” a exponer en salas anexas, *el Salón de los rechazados*, pero este reconocimiento del emperador no se vio acompañado por el gusto de los asistentes. Las crónicas de la época destacan los sarcasmos del público y de la crítica, alguna de ellas decía “los visitantes más graves se desternillan de risa”. La crítica elogiaba, en cambio, la producción más tradicional, las Venus de Cabanel, Baudry y Amaury-Duval, que se exhibían simultáneamente en los salones oficiales. Cabe destacar que el emperador, que pese a darle un lugar al cuadro de Manet en la exposición, éste no iba del todo con sus preferencias estéticas, porque

a la hora de comprar, adquirió el *Nacimiento de Venus* de Cabanel⁴¹, y fue este cuadro a completar la colección real del Palacio de Luxemburgo, mientras que la pintura ejecutada por Manet permaneció veinte años en el estudio del artista antes de venderse. Lo que quiero acentuar, aunque es obvio, que aunque hoy, la obra del impresionismo sea devotamente visitada en el Museo de Orsay⁴² no fue nada sencillo para los impresionistas introducir un cambio en el modo de representar. Hoy felizmente conviven bajo el hermoso edificio de la reciclada Estación de ferrocarril de Orsay El nacimiento de Venus de Cabanel y el Desayuno sobre la hierba en salones contiguos.

Me resulta importante advertir que dejaba de interesar a los impresionistas crear esa ilusión de realidad que tanto había atraído a los pintores del renacimiento. La tela que pintaban era el pretexto para expresar una realidad de luz y color tal como el pintor la percibía. La naturaleza o el motivo cambian a cada momento, Claude Monet así nos lo muestra con la serie de telas que pintó sobre las fachadas de la Catedral de Rouen⁴³, en las sucesivas figuraciones que hizo sobre el puente japonés, o en la nimpheas, expuestas muchas de ellas en la hermosa casa, donde funciona el Museo Marmotan, ubicada en los bordes de la Bois de Boulogne en París.

John Berger (1985) dice que se podría argumentar que las veinte pinturas de la Catedral de Rouen, vista a diferentes horas del día y bajo diferentes condiciones climáticas, fueron la prueba sistemática de que la pintura nunca volvería a ser la misma; había que admitir

⁴¹ Hoy este cuadro está expuesto, junto a los rechazados impresionistas en el Museo de Orsay en París.

⁴² Michel Laclotte, et al. 1986, La pintura en el Museo deOrsay, Ediciones Scala, Paris, 1991

⁴³ Un par de ellas están expuestas en el Museo Marmotan de París y hay otras dos versiones en el Orsay.

desde entonces que cada apariencia podría considerarse una mutación y que la propia visibilidad debía considerarse un flujo.

El Impresionismo trataba de realzar el papel de las impresiones. *A contrario sensu* de lo que sugería el Impresionismo la gente cree, o suele creer que no tiene *impresiones* de las escenas que le resultan profundamente familiares; el saber popular supone que “Una impresión” es algo más o menos efímero; es lo que queda atrás cuando la escena ha desaparecido o se ha modificado. Sobre lo conocido, se suele afirmar, no tenemos “impresiones”, tenemos conocimiento, así lo diría el saber popular. Sin embargo por intensa o empírica que haya sido la observación en un momento, posteriormente resulta imposible de verificar a la impresión; sucede lo mismo con los recuerdos.

El impresionismo creó entonces una nueva relación entre la escena y el espectador, poniendo en crisis ese supuesto saber popular: la escena no puede ser conocida en su fijeza, es más fugitiva, más quimérica; dada la vaguedad y la falta de precisión, nuestra mente se ve compelida para fijarla a acomodar el recuerdo extrayendo del pasado otros recuerdos ligados a otros sentidos y que resultan apropiados para la ocasión: un aroma, una tibieza, una humedad, una textura, la duración de una tarde. Cuando es más intensa es la experiencia, tanto esto más se produce. Esto lo llevó a decir a Monet: “El motivo es para mí del todo secundario; lo que quiero representar es que existe entre el motivo y yo”⁴⁴

⁴⁴ Citado por John Berger (1985), quien a su vez extrajo la cita de “Los ojos de Claude Monet” publicado por el New York Society el 8 de julio de 1976.

¿Qué es lo que cambio entonces el impresionismo, al menos desde el punto de vista privilegiado en este libro? *Antes del impresionismo, el espectador entraba en una pintura, su marco o sus bordes eran un umbral, la pintura en cuestión creaba su tiempo y espacio propio, y la experiencia con la pintura mirada era incluso más clara de cómo suele ser en la vida, permanecía inalterable y podía ser visitada; había una permanencia en el espacio. El Impresionismo cerró ese tiempo y ese espacio; lo que muestra una pintura impresionista es que lo figurado ya no está allí. El Impresionismo al cerrar el tiempo y el espacio en los que la pintura anterior había podido preservar la experiencia, trajo como consecuencia que el pintor y el espectador se encontraron más solos que nunca, más agobiados por la ansiedad de su propia experiencia efímera y carente de sentido.*

Con el impresionismo a la par de una disolución de las formas se privilegiaba la *instantaneidad de la impresión*, dejando de jugar un papel tan central la historia. Pronto se abriría paso una mayor inmersión en el mundo interior del artista.

2-11-La representación y la historia

Querría en este momento señalar cómo Carl Schorske agrega una nueva torsión a las propuestas por Foucault, sumando en este tema un punto de vista muy atrayente. Me parece importante intercalarlo, porque su perspectiva arroja mayor luz sobre la relación entre la representación y la cosa.

Schorske en su texto “Pensar con la historia”⁴⁵, hace un *racconto* sobre como ve, además de los tránsitos anteriores, otro punto de inflexión, en el pasaje de la modernidad a la post-modernidad (en rigor con esta última, Schorske, se está refiriendo no a lo que después se llamó post-modernidad, sino al siglo XX). Comienza para ello apuntando que en la Europa del siglo XIX, la historia se había convertido en la forma privilegiada de construcción de significados... práctica que – a su juicio - se abandonó a favor de una modernidad a-histórica a medida que el siglo llegaba a su fin. Abonando su postura, luego dice, que “en la mayoría de los campos de la cultura intelectual y artística, tanto en Europa como en Estados Unidos, se aprendió a pensar sin la historia en el siglo XX... – la arquitectura, la música, la ciencia moderna - se han definido a sí mismas no tanto *fuera* del pasado, y, desde luego, mucho menos *frente* al pasado, sino como separadas de éste dentro de un nuevo espacio cultural autónomo” (p. 18).

2-12-Una bisagra en la cuestión de la representación entre dos siglos: La Secesión.

En la Viena de fines de siglo XIX, se produjo uno de los procesos más atrayentes y sugestivos en la historia de la humanidad y especialmente para los interesados en los orígenes del psicoanálisis.

William Johnston⁴⁶ - en su *The Austrian Mind, An intellectual and social history 1848-1938* -, hace surgir el origen de su reflexión sobre lo que ocurrió en Viena a finales del siglo XIX, a partir de la oleada de

⁴⁵ Carl E. Schorske, 1998, *Thinking with History. Explorations in the passage to modernism*, Princeton University Press; *Pensar con la historia*, Taurus, España, 2001

⁴⁶ William Johnston, 1972, *The Austrian Mind, an intellectual and social history 1848-1938*, University of California Press, 1984

revoluciones liberales en Europa de mediados del siglo XIX, y cree que este momento privilegiado que se dio en Viena, es en alguna medida consecuencia de ellas; un papel privilegiado es el relevante papel político de la burguesía liberal después de 1860, una derivación de esas revoluciones.

Las revoluciones liberales de 1848 en Europa, requerirían un estudio detallado por los efectos que produjeron en pueblos y regiones, pero no dispongo de lugar aquí para ello. Digamos, no obstante, que tuvieron en común que ocurrieron casi simultáneamente y que todas ellas estaban imbuidas de una misma atmósfera romántico-utópica y una retórica similar. Esta “primavera de los pueblos” – así se las llamó - no perduró, pero dejó como resto la consolidación de la burguesía en el viejo continente. Debieron haber sido revoluciones burguesas, pero la burguesía no participó de ellas, pero supo aparecer como la opción moderada, que a la vez que estabilizaba el régimen, y así abrieron la posibilidad de innovaciones liberales⁴⁷.

Esta consolidación política de la burguesía liberal tuvo una de sus expresiones más álgidas en la reforma urbana en Viena, en la que - luego de un arduo debate -, se derribó la muralla que cercaba el casco antiguo de la ciudad y se construyó en su lugar el complejo arquitectónico alrededor del espacio dejado por la muralla derribada.

Las nuevas construcciones que se hicieron en torno a la moderna avenida que después de la reforma, circunvala el viejo casco histórico de Viena, la *Ringsstrasse*, no estuvieron dominadas por el utilitarismo. Carl Shorske lo destaca en su monumental *Viena fin de*

⁴⁷ Eric Hobsbaum, 1975, La era del Capital, 1848-1875. Grijalbo, Barcelona, 1998

*siecle*⁴⁸ - con el que obtuvo el premio Pulitzer – sino por la autoproyección cultural de esta nueva e influyente burguesía, que quería una ciudad que la reflejase: “En conjunto, los monumentales edificios de la *Ringstrasse* expresaban acertadamente los valores más elevados de la cultura liberal reinante... estas contribuyeron a forjar el vínculo con la cultura anterior y la tradición imperial, a reforzar esa ‘segunda sociedad’, donde los burgueses en ascenso se encontraban con los aristócratas dispuestos a adaptarse a nuevas formas de poder social y económico, un entresuelo en el que la victoria y la derrota pasaran a ser compromiso social y síntesis cultural”⁴⁹.

En ese *entresuelo* hirvieron la música dodecafónica con Shöenberg; la arquitectura moderna de la mano de Loos y Otto Wagner; el positivismo lógico con Wittgenstein⁵⁰; el sionismo de T. Herzl, el pangermanismo Schönerer y Lueger, inspiradores y modelos políticos de Hitler; la Secesión con Klimt; el psicoanálisis con Freud.

En los finales del siglo XIX, en los setenta, se inició una amplia sublevación en la Viena liberal, *Die Jungen* fue el nombre elegido por los rebeldes de los más variados campos de actividad. La nueva izquierda que apareció en los noventa en el seno del partido constitucional tomó por nombre *die Jungen*. *Jungen-Wien* fue el movimiento literario alrededor de 1890 en el que sobresalían Schnitzler y Hofmansthal. A mediados de la década del noventa, la subversión contra la tradición se extendió al arte y a la arquitectura. En los noventa se retiraron de la tradicional Casa de los artistas vienesa,

⁴⁸ Carl Schorske, 1961, *Viena fin de siècle*, Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 1981.

⁴⁹ Schorske, (ibid), p. 67.

⁵⁰ Allan Janik y Stephen Toulmin, 1973, *La viena de Wittgenstein*, Taurus, España, 1998.

un grupo de jóvenes artistas que tomando el nombre de *die Jungen*, se organizaron para romper con los imperativos académicos dominantes, en beneficio de una actitud abierta y experimental. Para ellos el arte era un espejo de la realidad, pero independiente de ella. Fundaron en 1897 la Secesión presidida por Klimt⁵¹. Todo este movimiento, a juicio de Schorske es una suerte de “revolución edípica”, “son productos de la disolución de la confianza de los hijos en las perspectivas de los padres”⁵²; Schorske interpreta esta revuelta artística no como una sublevación de artistas marginales, sino más bien como producto de un conflicto generacional, una revuelta de *Edipo*, una revuelta de hijos contra los padres y su tradición.

Klimt⁵³ presentó en la primera exposición de la Secesión un cartel que proclamaba la rebelión generacional. Escogió como vehículo el mito de Teseo, que asesinó al brutal Minotauro para liberar la juventud de Atenea.

Cuando se consolidó la Secesión, la exploración de nuevas formas se orientaba hacia una indagación de la vida pulsional; la mujer emergió como el símbolo por excelencia de esta alegoría instintiva; *Nuda veritas*, hoy expuesta en el Historisches Museum de Viena, muestra una verdad de carne y hueso, una verdad que se identifica con el seductor erotismo femenino. En esta obra Klimt presenta por primera vez a la mujer, no encarnando tan sólo un

⁵¹ En los países de Europa central los artistas modernistas formaron grupos que tomaron el nombre de Secesión, alusivo a su radical separación de la tradición académica: en 1892 se funda la *Secesión* en Munich, encabezada por Franz von Stuck; en 1893 la *Secesión* de Berlín, dirigida por Max Liebermann. Se configura así, y en paralelo con la corriente francesa que depende del impresionismo, una cultura figurativa de la Europa central.

⁵² Schorske, (ibid), p.223.

⁵³ Gottrieb Fliedl, Gustav Klimt, El mundo en forma de mujer, Benedikt Taschen Verlag, Köln, 1998

significado abstracto, sino además se exhibe a sí misma y a su erotismo. En *Serpientes bajo el agua* (1904-07), expuesta hoy en la Galería Wetz, de Salzburgo, la sensualidad femenina adquiere nueva concreción y se torna más amenazadora. En la semisomnolencia de la satisfacción sexual, las lúbricas jóvenes retozonas de la profundidad están totalmente de acuerdo con su medio viscoso. Sin duda estas mujeres son serpientes de agua y sus cabellos firmemente sujetos producen un contraste amenazador con la suavidad de la carne y la sensibilidad de las manos. Las mujeres serpientes de Klimt abruman al hombre con un sentimiento de inadecuación frente a su capacidad aparentemente inagotable de éxtasis carnal. En su exploración de lo erótico, Klimt desterró el sentido moral del pecado que había atormentado a sus padres, pero en su lugar representó el temor al sexo que acosó a muchos hijos sensibles. Al igual que la esfinge, la mujer amenaza al hombre. *El beso*, también hoy en la Galería Wetz de Salzburgo, es la obra más popular de Klimt.

Con la Secesión se acrecienta la intensidad del efecto sensual expandiendo lo simbólico en detrimento del campo realista. Esta amenazadora sensualidad femenina es lo que Klimt quería representar.

Siguiendo esta línea algunas de las mejores obras de Klimt abordan el tema de la castración como decapitación, su disfraz invertido.

2-13-La representación moderna, una ruptura con la tradición greco-latina. De la pretensión de la semejanza a la aspiración de simultaneidad.

Como una clara manifestación de la estética que se inaugura con el siglo XX, comentaré el vuelco que da en 1907 Pablo Picasso. Él en ese año pega, con alguna herencia importante del *fauvismo*, descendiente a su vez del neo-impressionismo de *Cézanne, Van Gogh y Gauguin*, un fuerte viraje en su obra – y también, como se verá, en todo el campo del arte, inventando un nuevo modo de representar - cuando pinta *Las señoritas de la calle Avinyó*, (que André Salmón convertiría en *Las demoiselles d'Avignon*)⁵⁴. Con este cuadro rompe con lo más característico del arte, el culto a la belleza femenina. Las señoritas de Avinyó sí bien está basado en el recuerdo de Picasso de un prostíbulo de la calle Avinyó en Barcelona, es claro que no intenta dar una visión icónica de él. La representación que Picasso hizo de este recuerdo es uno de los momentos más revulsivos del arte moderno, en tanto la figuración que logra destruye la tradición grecolatina del arte, idea sobre la que se apoyaba la concepción occidental de la belleza. Picasso mediante un golpe de mano produce un cambio evidente. A la izquierda de la composición representa una serie de figuras erectas que comprometen el espacio en un ritmo tenso, estrechamente vinculado; a la derecha, la composición se turba, los rostros de las dos últimas mujeres son máscaras horribles, ha entrado en juego el interés de Picasso por la escultura negra. No se trata de un encuentro ocasional, son el anticipo de la forma en que él, mediante la representación plástica excluye la distinción entre forma y

⁵⁴ Hoy expuesto en el MOMA de New York.

espacio: los grandes planos oblicuos que deforman los dos rostros pertenecen tanto a la figura como al espacio

Esta aventura de Picasso encontró una furibunda crítica, no sólo en el público, sino en sus amigos que le recriminan esta temeridad, en ese momento en que las cosas le empezaban a ir bien, quizás con la única excepción de D. H. Kahnweiler, marchante y crítico de arte.

Con Las señoritas de Avinyo, Picasso, inicia un movimiento en donde por primera vez la pintura logra representar mediante imágenes, no sólo la apariencia de la realidad y, dentro de la realidad, los sentimientos, sino también los contenidos intelectuales relativos a la percepción de la realidad misma: de esta forma, la representación se hace relato; la pintura no es ya un ideal abstracto de belleza formal o una configuración de las apariencias visibles; es el intento de manifestar la idea y la emoción que un artista tiene de una cosa, de un hecho. El parecido entre la realidad visible y las imágenes pintadas no tiene ya valor. La realidad representada resulta de una experiencia individual: las intervenciones afectivas, morales, o sociales – tanto conscientes como inconscientes -, que la deforman bajo el impulso de deseos de posesión o de furiosos resentimientos, a través de impulsos de piedad o de amor, de angustia o de miedo, de justicia o de rebeldía, tal es la misión que Picasso confía a la pintura. No lo anima el mero anhelo de cuestionar las convenciones representativas tradicionales, él aspira a establecer las bases de una nueva convención formal narrativa válida para la expresión de sus propósitos y contenidos.

Esto se profundiza en el *Cubismo*, en donde Picasso tendrá un papel protagónico. Las señoritas de Avinyo aunque no es todavía el *Cubismo*, contiene en estado latente lo que va a ser el *Cubismo* luego

de 1910, es un gesto de revuelta que se abre al proceso revolucionario del cubismo..

El *Cubismo*, especialmente el *Cubismo analítico* y el *Futurismo*, son parte de una aspiración de ese tiempo en donde se buscaban nuevas modalidades de representación. Una de las claves para comprender este anhelo es el concepto de *simultaneidad*; con ella se pretendía dar una respuesta a la convicción de que los modos secuenciales de pensar y expresarse eran inadecuados para representar *la unidad* (destaco en cursiva lo de unidad) de todos aquellos objetos, acontecimientos mentales y sentimientos que la mente *aunaba*, aunque pudieran encontrarse muy separados en el tiempo y en el espacio. También son parte de esta aspiración en el campo de la música, compositores como Bela Bartok, Claude Debussy y Richard Strauss que crearon *simultaneidades* musicales superponiendo tonalidades totalmente distintas.

El *Cubismo* incorporaba *la simultaneidad* yuxtaponiendo múltiples vistas de un objeto en una *única* imagen, como si el artista hubiese dado una vuelta completa alrededor y hubiese reconstruido todas esas vistas en *una sola* sobre el plano aplastado del cuadro. Una de las mejores expresiones de la simultaneidad se pueden ver en *el poeta*, pintado por Picasso en 1911, expuesto en la actualidad en el Guggenheim de New York; en él representó el personaje dividido en pequeñas facetas planas a fin de definir de forma más vívida el volumen.

En el discurso de la época, que tuvo en Apollinaire uno de sus voceros más distinguidos, se decía que el *Cubismo* era un arte

figurativo de una nueva realidad, y que el cambio, más que lo permanente, constituía el elemento más vital de la realidad. Se alcanzaría a través del *Cubismo* una verdad trascendental que subsiste más allá del ámbito natural; de vuelta la búsqueda de un orden que se supone que subyace al mundo visible. Incluso Apollinaire subía más la apuesta en esa supuesta verdad que se podía alcanzar con el *Cubismo*, sugería que “el pintor debe abarcar con *una sola* mirada el pasado, el presente y el futuro”.

Quienes mejor plasmaron la búsqueda de una representación, de una expresión pictórica de la simultaneidad fueron los *Futuristas* - cuyo primer manifiesto sé público en 1909 en *Le Figaro por Filippo Marinetti*⁵⁵ -, que ampliaron la idea a lo temporal, representando sucesivas etapas del movimiento a la vez o mostrando una sucesión de acontecimientos en una única imagen. Boccioni, uno de los pintores más representativos del futurismo, explicaba la forma de representar de este movimiento en la introducción al catálogo de la exposición futurista que tuvo lugar en 1912 en la Galerie Bernheim-Jeune de París: *Simultanear estados anímicos en la obra artística; tal es el objetivo embriagador de nuestro arte... Para que el espectador viva en el centro de la imagen, como expresamos en nuestro manifiesto, la imagen deba ser la síntesis de lo que se recuerda y de lo que se ve.* En *Velocita astratta+rumore*, pintado en 1913, expuesto hoy en el Guggenheim, Giacomo Balla, nos muestra muy bellamente una representación simultanea de la velocidad y el sonido.

⁵⁵ F. T. Marinetti, Manifiestos y textos futuristas, Ediciones del Cotal, Barcelona, 1978

2-14-La representación como búsqueda de abstracción subjetiva

Es contemporáneo a las *señoritas de Avinyo* - compartiendo los rasgos básicos de la sensibilidad del nuevo siglo, este subjetivismo tan nietzscheano, junto a la mezcla de eficacia visual, abstracción y extrañamiento afectivo - los comienzos del *Expresionismo alemán*, heredero de *la Secesión* de Berlín y de la vienesa. Este adviene de la mano, por un lado de Kirchner y sus amigos de esa época, Pechstein, Heckel y Schmidt-Rottluff - que conformaban el movimiento *Die Brücke* (el Puente) en Dresden. La elección del nombre *Die Brücke* (el Puente), fue porque se trataba de una palabra muy sugerente que si bien no implicaba ningún programa, si contenía la idea de conducir de una orilla a la otra. Los integrantes de *Die Brücke* se mudaron más tarde a Berlín donde el grupo, de un modo un tanto tormentoso se disolvió.

Una figura capital dentro del expresionismo alemán fue Kandinsky, sobre todo en su estadía en Munich entre 1906 y 1914, con un grupo más inorgánico, que se cobijo bajo el nombre de *Blaue Reiter* (jinete azul), por el jinete azul que había pintado Kandinsky para un "almanaque", pero prefiero, a los efectos de lo que quiero acentuar en este libro, centrarme en su contribución a la abstracción en el próximo apartado.

Paul Fechter, un prestigioso crítico de arte dijo, respecto de la exposición de *Die Brücke* de 1908, que se organizó en el Kunstsalon Emil Richter en Dresden: *Kirchner ha traído la mejor pintura de la exposición... se aprecian con más pureza los principios del grupo, la*

aspiración a una pintura cuyo trasfondo siguen siendo las cosas de la naturaleza, pero sólo como material de una síntesis más o menos consciente simplificadora y constructiva que, apartándose de todo “naturalismo”, simplemente configura lo esencial de la impresión de la manera más intensa. Reproduce este comentario porque refleja este fuerte apartamiento de la “semejanza” con la naturaleza, en aras de la búsqueda de nuevas formas que reflejen un proceso de abstracción subjetiva.

La obra de Kirchner, en especial en la que pintó en Dresden y en Berlín, previo a la primera guerra mundial, reconoce una fuerte herencia de los fauvistas franceses, Derain, Dufy, van Dongens, pero luego se independizó de ellos con la aplicación de colores puros, no mezclados, no supeditados a los modelos naturalistas, sino a las posibilidades expresivas. Lograba así una pintura fuertemente adjetivada, incorporando el recurso formal de que el contorno abarca varios objetos o figuras, rompiendo la gradación en perspectiva de la composición, acentuando el efecto de paralelismo de las áreas cromáticas. Mediante el uso de colores muy vivos, a los que intensifica con el uso de contrastes con colores complementarios, las figuras están concebidas esquemáticamente, como esbozos, casi como meros *signos* – a estas reducciones Kirchner las llamó *jeroglíficos* - que preanuncian las formas abstractas.

En el pequeño, pero magnífico museo Die Brücke⁵⁶, se puede asistir hoy en Berlín a una gran muestra de lo que produjo en su

⁵⁶ Die Brücke, Konzeption von Ausstellung und Katalog, Madgalena Moeller, Mitarbeit, Evmarie Schmitt, Verlag Gerd Hatje und Autorinnen, Berlin, 1992

momento el expresionismo alemán; allí se pueden ver tanto las espigadas mujeres de Kirchner, como el estallido de color de Schmidt-Rottluff, Heckel, Pechstein o Nolde, o sus grabados.

2-15-La representación se descentra de la percepción. De la reflexión sobre la representación emerge la abstracción.

Las figuras pioneras del arte abstracto fueron sin duda Mondrian, Malevich y Kandinsky. La abstracción, de la mano de ellos, tuvo el mérito de descentrar el objeto de la representación de la percepción para expresar en cambio una reflexión sobre la representación.

¡París 1912, seguramente era la marca de una carrera predestinada. El año 1912 quizás sea el más glorioso de toda la historia de la pintura en Francia. Se produjo entonces el apogeo del cubismo y el cubismo se identifica con París, es París mismo, el París verdadero, París sin artificios. Estas palabras las escribió el historiador de arte y crítico francés Michel Seuphor en París en 1912 ¿Qué podía haber más maravilloso para un pintor? Alguien que creyera en los signos podría decir Michel Seuphor⁵⁷ para describir la llegada a París de Piet Mondrian procedente de Ámsterdam en los comienzos del mismo año que, resultaría un hito en la historia del arte moderno. El encuentro de Mondrian con Braque y Picasso hizo cristalizar el anhelo de crear “un arte puramente plástico” mediante el descubrimiento del orden y la armonía subyacentes en el cubismo analítico en su etapa más hermética. Mondrian emprendería el camino

⁵⁷ En *El arte de este siglo, El museo Guggenheim y su colección*, Editado por la Salomón Guggenheim Foundation, New York, 1997.

de la abstracción pura; para Mondrian, la geometría interna del cubismo, la cuadrícula lineal funcionaría no sólo como herramienta analítica sino también como motivo y como estructura pictórica. Como se puede ver en *El mar* (1914), en el Guggenheim de New York, utilizando breves segmentos de líneas diseminados sobre el lienzo a intervalos más o menos regulares, Mondrian ha abstraído en esencia la cuadrícula cubista, convirtiéndola por sí sola en tema del cuadro. *El mar* expuesto en el Guggenheim, es una de las estaciones finales de una estilización y abstracción, de progresivas composiciones sobre el mar que fue pintando desde mucho antes de que Mondrian viniera a París. Esta progresión también se puede apreciar en las sucesivas versiones que hizo del árbol de manzanas, en donde Mondrian va logrando una abstracción cada vez mayor, hasta que el manzano queda reducido a una serie de marcas ortogonales. En estas marcas ortogonales, Mondrian pretendía dar cuenta de una relación esencial entre la horizontal y la vertical, la mujer y el hombre. Esta búsqueda de la abstracción por parte de Mondrian tenía como trasfondo su filiación en la Teosofía⁵⁸; Mondrian pretendía con la pintura abrir un camino que lo apartara de la vil naturaleza y le permitiera un mayor acercamiento a la espiritualidad, a un logro que lo haría partícipe de una nueva raza humana sublimada⁵⁹. En el segundo ensayo escrito

⁵⁸ Mondrian, era un ferviente feligrés de la Teosofía. La Sociedad de Teosofía había sido fundada en 1875 en New York por Helena Blavatsky (1831-1891), una inmigrante rusa, intentando llevar a la práctica un programa que abogaba por la unidad de “la ciencia, la religión y la filosofía”, superando las divisiones entre religiones diversas. Esta Sociedad se convirtió en precursora del movimiento New Age de las postmerías del siglo XX. Según la doctrina de la Sociedad el objetivo de la humanidad es la evolución ascendente que va del cuerpo material y sexuado al cuerpo etereo de la luz.

La amalgama de espiritualidad oriental y ocultismo occidental contribuyó decisivamente al desarrollo de la pintura abstracta, entre cuyos seguidores más ilustres estaban Mondrian y Kandinsky. Rudolf Steiner sería luego con su Sociedad Antroposófica el principal referente de esta búsqueda espiritual.

⁵⁹ Es obvio que la semilla de tales doctrinas, totalmente compatibles con las teorías racistas de Gido von List o Lanz-Liebenfelds, le dio letra, más adelante, a la elaboración de la ideología nacional-socialista

por Mondrian en su libro *Realidad natural y realidad abstracta*⁶⁰, procura hacernos comprender como el arte abstracto destruye el orden natural y lo reconstruye según criterios de pensamiento.

En la última obra de Mondrian, la de sus últimos años que transcurrieron en Estados Unidos antes de su muerte en 1944, su pintura se hace más formal, predomina una cuadrícula que está rellena de colores primarios (azul, rojo y amarillo), alternados con blancos y negros (la luz y su ausencia), separados cuidadosamente por rayas negras horizontales y verticales, apunta a una reflexión sobre el orden, la cantidad (diferentes proporciones de colores y de luz), la simetría; en ese sentido la obra de Mondrian es una muy sofisticada conjetura conceptual sobre la representación; el hecho pictórico es el resultado de esa meditación, su objeto es la reflexión y eso es lo que este holandés trata de figurar. En similar sentido debe ubicarse la producción de Malevich, cuando ansió liberar el arte del lastre figurativo y entonces buscó refugio en el cuadrado, dando lugar al cuadro más radicalmente abstracto surgido hasta entonces Cuadrado negro sobre fondo blanco en 1913; “un ícono de nuestra época, desnudo y sin marco” diría Malevich. Con él se marcó el comienzo de lo que en 1915 tomaría el nombre de suprematismo, un lenguaje formal puramente abstracto, basado en la geometría, que pretendía expresar un orden cósmico universal, en donde se expresaba la supremacía de la sensibilidad respecto de la forma, del tema. Con este cuadro se considera que se ha alcanzado el “grado cero” de la pintura. Kandinsky, un gigante en el campo de la

⁶⁰ Piet Mondrian, 1919-20, *Realidad Natural y realidad abstracta* (recoge en este libro tres ensayos, publicados en doce entregas en la revista *De Stijl*), Editorial Debate, Madrid, 1989.

abstracción, se inició en la pintura después de los cuarenta años, luego de dejar en Moscú, su bufete de abogado. En su viaje a París recaló en Munich, ciudad en la que llevó adelante los comienzos de su incursión en la abstracción⁶¹. Se instaló a finales de la primera década del siglo XX, junto a una serie de jóvenes veintiañeros, entre los que estaban von Werefkin, Franz Marc, Alexej von Jawlensky, en una casa en los alrededores de Munich, en Murnau. La pintura que hace en Murnau es un pretexto para el juego de contrastes de brillante colorido reduciendo las formas, con amplias superficies de color. Mientras vivía en Murnau, en los comienzos de 1910, luego de una noche de borrachera, llegó a su casa y relata que vio en un cuadro cuya figurabilidad no terminaba de entender, un rato después se dio cuenta que el cuadro que estaba mirando estaba dado vuelta. Bajo esa impresión, esa noche pintó, lo que ha quedado en la historia registrado bajo el nombre de la *Primera acuarela abstracta*, una tela sin ningún rastro figurativo, atravesado por diagonales que se configuran, no en la tela sino en la mente del observador. Esta acuarela, que abre el ciclo histórico del arte no-figurativo, es intencionalmente un garabato. El no pretende analizar y descubrir el comportamiento de un niño, lo que se propone, es a través del garabato descubrir la estructura primaria de la operación estética. Kandinsky piensa que el comportamiento estético desaparece cuando el niño crece y aprende a *razonar*: esa primera sensación del mundo,

⁶¹ La búsqueda de la abstracción por parte de V. Kandinsky, tomó los últimos treinta años de su vida. Se pueden reconocer en su obra los siguientes períodos:

- a) el que va desde *la acuarela abstracta* (1910) hasta que se va de Munich en 1914;
- b) el período ruso, donde después del 17, tomará más contacto con el constructivismo, hasta 1919;
- c) el período de la Bauhaus hasta comienzos de la década del treinta y
- d) su última obra en París hasta que muere en 1944.

su experiencia estética, es olvidada y entra en el inconsciente. Sólo los artistas la desarrollan. Kandinsky se pregunta ¿porqué es eliminada y sustituida por otra experiencia racional o intelectual? Esa es la razón de ser del arte en la sociedad.

La *Primera acuarela abstracta* al observarla, se le impone a quien la mira, un imponente trabajo, resaltan de inicio los rojos, que aparecen entre líneas que se cruzan y puntos, que están enmarcados, y por fin el azul, que a juicio de Kandinsky es el color de la espiritualidad. Todo el cuadro está en tensión, con líneas de fuerza que se amortiguan, se complementan, se articulan. Siguiendo esta línea, presenta en la Tercera Exposición de Munich su Composición 5, la que fue rechazada por motivos formales. La obra abstracta de Kandinsky, tuvo luego un interregno, plasmándose su producción expresionista que tuvo como figura emblemática el Blaue Reiter (jinete azul) pintada en 1912.

A la Primera acuarela abstracta, Kandinsky, no lo expuso de inmediato pero fue el inicio de su reflexión sobre la representación como campo de fuerzas, exploración que prosiguió y adquirió su mayor vigor en la revulsiva producción que llevó adelante en su estadía en la Bauhaus en la década del veinte.

Esta exploración sobre la abstracción se potenció notablemente, en su relación con Klee, y poco más tarde Moholy-Nagy en la Bauhaus. En esta búsqueda de abstracción, Kandinsky y Klee hicieron caminos muy distintos; Klee era "inasible en este mundo", según sus palabras vivía tanto entre los muertos como entre los no nacidos, en tanto a su juicio algo más cercano a lo que entraña la creación; partía de las cosas mínimas, de lo primigenio y de allí generaba su obra por inducción. Kandinsky en cambio, en quien "el corazón se halla dentro del dominio de la cabeza", estaba por el orden cósmico y sus leyes, por la

necesidad interior; su creación partía de lo universal, que para él estaba en los colores puros y desde ellos creaba.

En síntesis, este movimiento, en pos de una mayor abstracción, que tuvo como primeras espaldas a Mondrian, Malevich y Kandinsky, tiene en su base el principio fundamental de economía: reflejar solamente con la superficie plana la fuerza de la estática o bien la del reposo dinámico visible; Malevich decía en su manifiesto “una vez que nos hayamos desacostumbrado a ver en la pintura la representación de trozos de la naturaleza, de madonnas y desnudos impúdicos,... veremos en ella composiciones puras. Yo he descubierto la nulidad de las formas y he salido del círculo vicioso en el que están prisioneros el artista y las formas de la naturaleza”⁶².

Quiero destacar que en esta creciente pérdida de la búsqueda de la semejanza con “la realidad”, hay un fuerte intento de capturar “un orden”, aquel que decía que, siguiendo a Foucault, nuestra mente supone que existe, más allá de lo marcado por el lenguaje y la cultura. Desde una perspectiva sincrónica, quizás la abstracción pueda ser explicada, como la renuncia a pintar un entorno, como el del la Gran Guerra, y que a través de la abstracción estos artistas intentaban *un llamado al orden*, recuperando así al hombre frente a un mundo destrozado.

Siguiendo con lo que venía planteando, la abstracción lleva en su seno una enorme reflexión sobre el hecho pictórico, tratando de representar una espiritualidad que lo aleje de la vil naturaleza como lo intentaba Mondrian o despejar la sensibilidad artística de la narrativa, como quería hacerlo Malevich.

⁶² Walter Hess, 1956, Documentos para la comprensión del arte moderno, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2000.

Esta meditación que ubica el foco del problema no en la percepción, sino en como se la piensa, luego será continuada por artistas tanto del expresionismo abstracto, como del arte conceptual o la transvanguardia italiana. A modo de ejemplo se puede ver una mirada sobre Mondrian, Malevich y Kandinsky en la obra pictórica de David Smith⁶³, en los tejidos de Alighero Boetti⁶⁴, en las paredes pintadas por Sol LeWitt⁶⁵ o en los lienzos puntiformes de Damien Hirst⁶⁶, o en las telas de Rothko⁶⁷, entre otros.

2-16-Un paso atrás: la representación que trae el arte es una peligrosa deserción de la realidad.

don't know how radical you are or how radical I am. I am certainly not radical enough; that is, one must always try to be as radical reality itself.

⁶³ David Smith, es considerado, como el escultor norteamericano más influyente de este siglo. Fue un maestro en la técnica de la soldadura del metal. Tanto su pintura como su obra escultórica, no ha ido en la misma dirección que la que imprimieron los artistas norteamericanos, sobre todo después de la posguerra. A David Smith, le ha interesado una figuración bidimensional, casi caligráfica. Sus primeras construcciones estuvieron influidas por Julio Gonzalez y las esculturas de hierro de Picasso. Las obras de inspiración paisajista de Smith de los cuarenta y cincuenta eran “dibujos de metal”. Las esculturas de los últimos quince años se caracterizó por obras monumentales. *Becca*, es una hermosa obra que está expuesta en la terraza del Metropolitan Museum of art de New York; En *Throwback*, expuesta en los jardines exteriores del Museo Hirshhorn de Washington, Smith organiza en metal una serie de tetrahedros asimétricos de enorme belleza; hay una hermosa obra de Smith en el jardín del Museo Luisiana, en Dinamarca, en las cercanías de Helsingor, al norte de Copenhagen; he visto una encantadora en la los jardines del Rijksmuseum de la Fundación Kroller-Müller en el Parc National de la Haute Veluwe, en el extremo este de Holanda, cerca de la frontera con Alemania; también hay obra de él en los parques de la Fondation Maeght, en las cercanías de Saint Paul de Vence, en la Provenza francesa, etc

⁶⁴ Boetti, es uno de los más interesantes artistas de “La Povera”. Entre sus obras, se me destaca *Mapa*, un enorme planisferio político, que él tejió en Afganistán en 1972, en donde cada estado esta representado por los colores de su bandera de cada país; ilustra con él la fragmentación de identidades en la humanidad. Es un hermoso tapiz exhibido en el Dia Center of the arts en New York.

⁶⁵ Sol LeWitt es unánimemente considerado uno de los padres del arte conceptual. El año pasado (2001) tuvimos la suerte de ver algunos de sus *walls drawings* en el Museo Proa en Buenos Aires.

⁶⁶ Uno de los niños mimados de las nuevas generaciones de artistas ingleses. Fue entre otras cosas el curador de *Freeze*, muestra que antecedió a *Sensation*, en la que también participó. En la New Tate Modern, hay una enorme sala dedicada a una instalación suya: *Pharmacy*.

⁶⁷ Rothko, uno de los “grandes” del expresionismo abstracto americano, crea una obra muy sugestiva profundamente influida por una suerte de “renacimiento religioso”.

*Lenin*⁶⁸

Quiero destacar que en esta creciente pérdida de la búsqueda de la semejanza con “la realidad”, hay un fuerte intento de capturar “un orden”, aquel que decía que, siguiendo a Foucault, nuestra mente supone que existe, más allá del marcado por el lenguaje y la cultura.

La vanguardia rusa post-revolución de octubre heredera de Malevich y de Tatlín, creyeron tener la utopía al alcance de la mano; quizás quedaría para siempre como un símbolo de la distancia entre la utopía y la realidad el proyecto de Tatlin para un monumento a la III Internacional.

El *Constructivismo Ruso*⁶⁹, en rigor, se separó de la búsqueda de esa *sensibilidad pura* que intentaba Malevich solitariamente; es mas bien hija de los ideales de la revolución de octubre. Este movimiento que había mostrado en los primeros años una vitalidad y una creatividad notable bajo la influencia de Tatlin, con la obra de la Rozanova, la Popova, la Stepanova, Vesnin, Lissitzky comenzó a fracturarse hacia 1920. Rodchenko, que había hecho suyas las ideas de Tatlin sobre la “cultura de los materiales”, proclamó la muerte de la pintura del caballete y propuso en cambio un arte utilitario. Gan en su libro “El constructivismo” escrito en 1922, proclamó “El arte ha muerto... el arte es como la religión, una debilidad peligrosa, una deserción de la realidad... abandonemos nuestra actividad especulativa y apliquemos las bases sanas al campo de la realidad, la construcción práctica”. Conservaría con todo parte de su creatividad hasta los comienzos de la década del treinta. El golpe de muerte a

⁶⁸ De Krens, Thomas; Govan, Michael et al. *The Great Utopia, The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*, (1992), Guggenheim Museum Publications, New York, 1994. p. 1 (the politics of the avant-garde).

⁶⁹ *Ibid.*

este movimiento que había despertado grandes expectativas sobrevendría en el Primer Congreso de Escritores socialistas de 1934; en él tomaría la forma de doctrina el *Realismo socialista* como fuente de inspiración única de los creadores socialistas, creando un callejón sin salida.

Un ejemplo conmovedor de este callejón sin salida, en la que cayó el arte post-revolución de octubre, es la obra de Naum Gabo. La morfología de Gabo tiene su origen en la teoría suprematista de Malevich: se trata de una geometría fenomenizada, para la cual las figuras no simbolizan conceptos, sino que son formas concretas cuya estructura y comportamiento pueden ser estudiados. En la concepción de Naum Gabo, del punto nace la línea; de las líneas los planos, los volúmenes; no se trata de verdades dadas, sino de un proceso continuo. La geometría que prefiere Gabo no es la euclídea (que implica la prioridad de las ideas sobre los fenómenos, que él descarta, por que a su juicio es *jerárquica*), y se inclina en cambio por la *topología*; es decir, la ciencia que aborda las formas geométricas como fenómenos que, al tener un desarrollo en el tiempo, definen el devenir y no ya el ser en el espacio. Desarrolla así el principio según la cual la geometría no es la representación del espacio tal y *como es*, sino como *podría ser*, y por tanto no se desprende de una noción, sino de una imaginación o invención del espacio.

Las construcciones de Gabo no son propiamente esculturas, sino que llevan consigo la intención de anular el concepto mismo de escultura; niega la escultura como forma cerrada que colocándose en el espacio, interrumpe su continuidad y la define en relación consigo misma, como el vacío respecto del lleno. Esto se puede apreciar en *La*

constitución del espacio: El cristal (1937) en la Malborough Gallery en Londres o en el imponente *Monumento de Bjenkorf* en Róterdam (1954).

El punto de vista de Gabo al fenomenizar o realizar lo imaginario, supera, a su juicio, el prejuicio autoritario de una jerarquía de valores real, no-real, en el orden del pensamiento. Esta poética geométrica de Gabo (y su compañero en esta aventura y hermano, Antón Pevsner y en algún sentido también Malevich) intentaba la unidad entre la ciencia y el arte, y esta sólo podría producirse en una situación revolucionaria, pero en otro sentido, fue juzgada herética a nivel político por sus contemporáneos. El establishment revolucionario calificó su punto de vista acerca de la estética, idealista y que en tanto desestimaba la jerarquía impuesta por la oposición real-no real, se desprendía en el razonamiento de sus críticos, que Gabo no tenía vínculo con la realidad, que creía la revolución como algo terminado y que entonces desalentaba el compromiso revolucionario.

Gabo y Pevsner fueron considerados burgueses progresistas, lo que determinó su emigración.

La investigación de Gabo y de Pevsner, con la emigración no se modificó desde el punto de vista formal, pero perdió todo impulso ideológico.

2-17-La representación sin objeto.

La representación que había perdido su pretensión de duplicar al mundo con el advenimiento de la modernidad, se convierte en consigna en la frase de Hilda Rebay: "La no-objetividad será la religión del futuro". Hilda Rebay fue la principal asesora de Salomón Guggenheim en la compra de obras que conformaron su colección, y

primera directora del Museum of Non-Objective Painting, primera denominación del Museo Guggenheim. Ella escribía en 1937, “sintonizarán con ella – la no-objetividad - en pensamiento y en sentir y desarrollarán capacidades intuitivas que la conducirán a la armonía”. La baronesa alemana Hilda Rebay tuvo una enorme gravitación en la difusión del arte no-objetivo; no-objetivo, traducía según la baronesa, la palabra alemana gegensandslos, literalmente “sin objeto”.

En 1929 los Guggenheim acompañaron a Hilda Rebay en un recorrido por Europa y Salomón Guggenheim le compró a Vasily Kandinsky Composición 8⁷⁰, que había pintado en 1923. A Kandinsky se lo asocia, con justicia, con ser parte de las primeras formulaciones de una pintura pura no mimética. Su Composición 8, expuesta en el Museo Guggenheim de New York, infundidos de color y con formas dinámicas, demuestran su filosofía de la abstracción, tal como se define en sus escritos teóricos más leídos: tanto De lo espiritual en el arte⁷¹ y Punto y línea⁷², la continuación orgánica del texto anterior. En el primero de los textos, De lo espiritual en el arte, libro de cabecera de los pintores del siglo XX, al menos de la primera mitad, es muy hermético, en él resalta que una “obra de arte está integrada por dos elementos: el interno y el externo. El interno es la emoción en el espíritu del artista: esta emoción tiene capacidad de evocar una emoción similar en el observador..., el elemento vital y determinante es el interno, que gobierna la forma externa, del mismo modo que una idea en la mente determina las palabras que usamos y no a la inversa”(página 12).

Kandinsky advierte que toda teoría sistemática o visión del mundo puede sucumbir presa del peligro que entraña el dominar los materiales; dice textualmente también en la página 12: “el artista debe tener algo que decir, pues no es su objetivo el dominio de la forma sino, antes bien, el adecuar la forma a su significado interno”.

⁷⁰ V. Kandinsky, pinto a lo largo de su vida 10 composiciones; estas, las composiciones, son el resultado de una intensa exploración previa y de algún modo expresa el final de un desarrollo.

⁷¹ V. Kandinsky (1910) Uber das Geistige in der Kunst; De lo espiritual en el arte, Galatea y Nueva Vision, Bs. As.1957. Pude hacerme de una vieja edición de él gracias a Hugo Petruschansky.

⁷² Kandinsky, 1926, Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1996

El tema del arte no objetivo de Kandinsky es el ser interior que se pone de manifiesto en el misterioso proceso de inspiración subjetiva mediante un conocimiento íntimo del color y la forma pura en la pintura.

2-18-El intento de representar el deseo reprimido.

Breton en su *Manifeste du surrealisme*⁷³ (Manifiesto del Surrealismo) de 1924, planteaba como objetivo liberarse de todo tipo de represión: social, política, psicológica y sexual. En teoría, la transgresión que los surrealistas hacían de las normas burguesas establecidas, que provenía de las prácticas dadaístas resultantes del desencanto que siguió a la primera guerra mundial, permitía expresar de manera espontánea cualquier deseo reprimido o cualquier apetencia. Con el surrealismo, advino el deseo de integrar opuestos, intentando alcanzar esta falta de contradicción que Freud postulaba en *Lo inconsciente*; proponían para ello una nueva representación de la realidad, que visualizaban como una múltiple *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). Un buen modo de ejemplificar esta perspectiva se evidencia en la “canonización” que hicieron los surrealistas de la imagen literaria que escribió el Conde de Lautremont a finales del siglo XIX en *Los cantos de Maldoror*: “*Es tan bello... como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección*”⁷⁴. A esta frase la convirtieron en lema, era parte de su producción usar yuxtaposiciones provocadoras y absurdas para el sentido común, revestidas generalmente de connotaciones sexuales.

⁷³ Walter Hess, 1956, Documentos para la comprensión del arte moderno, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2000.

⁷⁴ Conde de Lautremont (Isidore Duchase), 1868, *Los cantos de Maldoror*, Obras completas, Editorial Argonauta, Barcelona, 1986.

Imbuido de este espíritu, aparecía en *Anemic Cinema*, una película de Marcel Duchamp, inscrita en un disco la siguiente frase: “¿Avez vous déjà mis la moelle de l'épée dans le poêle de l'aimée?” (¿ha puesto ya el tuétano de la espada en el sartén de la amada?).

Los surrealistas, añadieron a la ironía sexual y la ambigüedad con respecto a las máquinas y las mujeres del Dadaísmo, una dimensión psicoanalítica al uso de las metáforas sexuales.

En la *Aurora* de Delvaux (1937) y en *Sin título* pintado por Dalí en 1931, ambos expuestos en el Guggenheim de New York, se mantiene una extraña sensación de lo real mediante un convencional retroceso al espacio y la presencia de formas familiares que se yuxtaponen de forma nada familiar; en ambos lienzos, el objeto de deseo es una mujer que se equipara con la naturaleza.

2-19-Representar lo imposible

Dentro del surrealismo, René Magritte, es, a mi juicio, quien logró con más talento representaciones de lo “imposible”. Su pintura parece en principio de “ideas”, sólo que como ha descrito el propio Magritte: “*la idea no es visible en el cuadro; una idea no puede verse con los ojos*”⁷⁵. Magritte parece lograr el milagro de visualizar lo imposible, tomándonos por sorpresa, dando vuelta con humor el mundo conocido, haciéndonos dudar de cual es nuestra identidad y nuestra situación.

Magritte acepta y empea un lenguaje pictórico que tiene más de quinientos años, que presupone que la verdad se ha de buscar en las apariencias y que por este mérito deben ser conservada

⁷⁵ René Magritte, “L’empire des lumieres, en *Ecrits complets*, Flammarion, París 1979, p. 422.

mediante su representación. Quizás el antecedente de este modo de pensar hay que buscarlo en van Eyck.

El lenguaje pictórico que utiliza es apropiado para expresar una experiencia espiritual, pero siempre en un escenario concreto, circunscripto, con cierta materialidad estética.

Cuando Magritte pintó una pipa y debajo en la misma tela, escribió *Ceci n'est pas une pipe*, hizo que los dos lenguajes se anularan mutuamente. Pese a las advertencias de Magritte, los críticos no han cesado en interpretar la obra simbólicamente. Sin embargo a despecho de ellos, Magritte decía que sus cuadros debían considerarse “signos materiales de la libertad de pensamiento”, para luego definir lo que él entendía por tal libertad: *La vida, el Universo, el vacío, no tienen valor alguno para el pensamiento cuando este es verdaderamente libre. Lo único que tiene valor para el pensamiento es el Significado, que es el concepto moral de lo Imposible.*

Curiosa e inteligente definición de *significado*.

El imperio de las luces, es probablemente la obra más famosa de Magritte; pintó no menos de diez versiones de ella, la última quedó inacabada por su muerte; la de 1950 está expuesta en el MOMA de New York. A diferencia de otros lienzos de Magritte, en los que se advierte inmediatamente la imposibilidad de que lo representado ocurra, en tanto transgrede las más elementales leyes físicas, en *El imperio de las luces*, lo que produce impresión en el espectador no es que se vulneren de modo tan ostensible tales leyes. De hecho, buena parte de los espectadores, aunque si percibe algo inquietante en la tela, no llega a percibir la radical incongruencia entre la oscuridad que

envuelve la casa y el farol en la parte inferior del cuadro - que no puede corresponder a otra cosa que a una escena nocturna -, con la luminosa parte superior donde están figuradas nubes livianas y algodonosas flotando en un cielo azul diáfano, un pleno y resplandeciente día.

En el cuadro no aparece ninguna figura humana, ningún ser viviente, sin embargo no es una pintura estática o carente de movimiento, éste, el movimiento, es evocado por las nubes en la parte superior; sin embargo no es lo atrae la mirada del espectador, quien queda cautivado por la parte inferior, con casas con ventanas iluminadas desde dentro de los edificios sin nada que revele vida, totalmente inmóvil, fijo, incluso en alguna de las versiones fueron omitidos los faroles.

Magritte dice respecto de este cuadro: *“lo representado en el cuadro El imperio de las luces son las cosas cuya idea he tenido, es decir, exactamente, un paisaje nocturno y un cielo tal como lo vemos en pleno día”*⁷⁶.

En *Las relaciones peligrosas*, pintado por Magritte en 1936, la mayoría de los espectadores experimenta una vaga desazón, pero no podrá precisar a que se debe sino se hace un análisis detenido de la tela. En el cuadro esta pintada una mujer desnuda y delante de ella esta pintado un espejo. El espejo en lugar de reflejar es transparente y lo que se ve a través de él está en una posición inversa a la parte del cuerpo no enmarcada por el espejo; hay además otras discontinuidades y peculiaridades: tamaño proporcional de cada

⁷⁶ Ibid, p. 422.

cuerpo, posición de las manos, sombra en la pared, pero ninguna descripción suplanta la eficacia plástica de Magritte; para darse cuenta del efecto, hay que verlo.

Magritte no aspira a “*una representación objetiva de los objetos*”, se apropia en cambio de “*cierta ausencia de cualidades plásticas*”⁷⁷, renuncia a pintar de acuerdo al cliché del espectador, quiere en cambio vulnerarlo; “*así obtengo unos cuadros en los que la mirada ‘tiene que pensar’ de un modo distinto al habitual...*”⁷⁸.

Para los estándares de Magritte, un cuadro suyo es un fracaso cuando confirma la experiencia vivida hasta entonces por el espectador; sin embargo, si el cuadro en cuestión destruye temporalmente esa experiencia, ha logrado su objetivo. *La paradoja del arte de Magritte y de sus ideas es que para destruir la experiencia conocida necesitaba utilizar un lenguaje familiar.* Este último párrafo, sobre el pensamiento de Magritte, no se muy bien como destacarlo, y necesitaría alguna argucia para hacerlo, porque refleja, del modo más acabado como concibo la experiencia analítica, que podría explicitarla en la siguiente frase: *la introducción de lo negativo, dentro de lo conocido.* Creo que nunca me encuentre con un texto, como el de Magritte, que reflejara tan bien lo que pienso.

Escher es un artista relativamente inclasificable, y es a la vez un invitado ineludible en este tema de la relación entre la representación y la cosa, sobre todo en el intento de darle figuración a lo imposible.

⁷⁷ De *La ligne de vie I*, conferencia pronunciada el 20 de noviembre de 1938 en el Musée Royal de des Beaux Arts de Amberes, en *Ecrits Complets*, Flammarion, París 1979, p. 107

⁷⁸ *ibid*, p.108.

La obra de Escher⁷⁹ es muy amplia; la que en este punto me atañe es la que produjo después de 1937. A Escher le interesan temas como la proporción la estructura, la continuidad; trata de dar forma a lo inefable y pueda ser comunicado con imágenes; ideas que no podían ser expresadas con palabras pero él si podía ser figurarlas en un plano; su obra en ese sentido es intelectual, pero no literaria.

En 1937 pinta *Metamorfosis I*, en donde ilustra la transformación paulatina de una pequeña ciudad, primero en unos cubos y luego en una muñeca china. Pero es después de 1945 cuando nos prueba nuevas posibilidades de la perspectiva, por ejemplo en *Otro mundo* (1946), aparece en él un punto que es simultáneamente cenit, nadir y punto de fuga. Esto toma toda su fuerza en *Arriba abajo* (1947)⁸⁰ en donde además de demostrar la relatividad de los puntos de fuga, muestra líneas paralelas que convergen

En su obra posterior explora posibilidades de representar mundos imposibles, pero no es la imposibilidad que había pintado Magritte, lo imposible de Escher es de otra índole: es como algo puede ser cóncavo y convexo a la vez; como sus figuras en el mismo punto y al mismo tiempo suben y bajan la escalera; como algo puede estar al mismo tiempo dentro y fuera. En ese sentido no es un surrealista que pretende encantarnos con espejismos, sino que es un figurador, en el sentido más lato de mundos imposibles.

⁷⁹ M. C. Escher, his life and complete graphic work, by F. H. Bool et al, Harry Abrams inc. Publishers, Amsterdam, 1992 y el Espejo Mágico de Escher de Bruno Ernst, Taschen, 1990

⁸⁰ Estas obras las vi en el seno de una retrospectiva sobre Escher en la National Gallery de Washington en los primeros meses de 1998.

El gran teórico de la noción de “imposible”, en el campo de la literatura y del ensayo fue Georges Bataille⁸¹, de ellas extraería buena parte de sus intuiciones para construir la noción de Lo Real Lacan.

2-20-La representación, un acontecimiento.

Diversas razones hicieron que el ecuador del arte contemporáneo luego de la segunda guerra mundial se desplazara de París a New York; los críticos de arte dirán que la abstracción se muda a New York. Entre estas razones hay que contar la inauguración de la Galería de Peggy Guggenheim sumado a la presencia en New York de pintores y poetas legendarios que habían huido de Europa a causa de la guerra, entre ellos Breton, Ernst, Matta, Masson, Mondrian – que estuvo en New York desde 1940 hasta que falleció en 1944 - lo que permitió a los jóvenes artistas norteamericanos participar de un ambiente que remedaba al de París antes de la guerra. Aunque inicialmente fueron las imágenes surrealistas cargadas de sexualidad y con contenidos ambiguos las que impregnaron la obra de Willem de Kooning, Motherwell, Pollock y otros, fue el automatismo – de los surrealistas – lo que marco el arte norteamericano de la post-guerra. Como una muestra de la importancia que tenía el automatismo Arshile Gorky refiriéndose a *Sin título* (1944) decía: “*en cuanto me sentía preparado para trazar una línea en un sitio, la trazaba en otro. Y siempre era mejor*”⁸². *Sin título* es una obra difícil y exigente en la que

⁸¹ Georges Bataille, *Lo imposible*, Premia, México, 1989; *La parte maldita*, que incluye: *La noción del Gasto* (1933) y *La Parte Maldita* (1949), Icaria, Barcelona 1987.

⁸² Cita en Jerry Tallmer, *Whatch the paint*, New York Post, el 7 de junio de 1980, p. 13, citado en *El arte de este siglo*, editado por Salomon Guggenheim Foundation, New York, 1993

Gorky comienza a explorar las líneas adelantándose en varios años a Pollock.

En 1946 el crítico Robert Coates, en el *New Yorker*, llamó *Expresionismo abstracto*, para referirse a este movimiento y esta palabra término denominándolo. En 1952 otro crítico, Harold Rosenberg lo llamó *Action painting*. Más allá de sus nombres, el *Expresionismo Abstracto norteamericano* se liberó del mundo externo de la realidad objetiva, permitiéndoles explorar en su propia obra lo irracional, lo casual, lo accidental, dando lugar a la formación de ideas abstractas radicalmente nuevas. ¡Que lejos había quedado la semejanza que anhelaban los clásicos, o la aspiración a la simultaneidad del cubismo o el futurismo!

Esta pintura de *acción* formaba parte de una experiencia existencial conducente a una lucha por la autocreación; el lienzo era un escenario en donde se iba a plasmar con la pintura un *acontecimiento*.

Un hito importante en esta *pintura de acción*, fue cuando en el invierno de 1946 Jackson Pollock, figura emblemática del Expresionismo abstracto norteamericano, empezó a verter gotas y chorros de esmalte y pintura de aluminio sobre grandes lienzos que extendía en el piso. Una de sus obras más importantes de esa época es *Alquimia* (1946), expuesto hoy en el *Guggenheim*; en ella creó una sensación de movimiento continuo y la ilusión de un espacio de poca profundidad que se extiende hasta detrás del plano de la imagen y muchas veces más allá del plano de la composición.

A juicio de J. Rafols⁸³, la “*Action Painting* y la música de jazz son dos de las aportaciones más importantes que ha dado Norte-América a la civilización moderna. Es interesante establecer una comparación entre ambas. El jazz es una música sin proyecto, que se compone al interpretarla, rompe con todos los esquemas melódicos y sinfónicos, y cada proyecto desarrolla un ritmo propio; la excitación colectiva de los interpretes enlaza estos ritmos, y más que una orquesta se trata de un conjunto de solistas” (p. 544). Para los que amamos el jazz, lo que dice Rafols, resulta particularmente evocativo, al recordar como Miles Davis, grabó en abril de 1959 junto a Julian Adderly, John Coltrane, Bill Evans, Wyn Kelly, Paul Chambers y James Cobb, quizás su placa más famosa, *Kind of blue* improvisándola y ejecutándola en un solo día; *So what*, su primer tema en esta placa, es una de las grabaciones más hipnóticas y memorables de la historia del Jazz, donde se ve a grandes solistas sin un guión previo explorando un nuevo territorio.

Rafols⁸⁴ sigue diciendo: “La *Action Painting* es pintura sin proyecto - recordemos⁸⁵ como ejemplo contrapuesto lo que intenta Bergman, no lo que realiza -, es una acción que se desarrolla, rompe todos los esquemas espaciales y cada color desarrolla su propio ritmo; la tensión descargada por el artista enlaza los distintos ritmos, y cada color responde y potencia a los otros... La *Action Painting* americana no representa ni expresa ninguna realidad, ni subjetiva, ni objetiva, sino descarga una tensión que se ha acumulado en el artista. Es una acción no-proyectada” (p. 544) ante un mundo

⁸³J. Rafols, *Historia del Arete*, Ed. Optima, Barcelona, 2000

⁸⁴J. Rafols, *ibid*

⁸⁵ Ver el epígrafe de este capítulo

donde casi todo está proyectado, es una reacción violenta del artista-intelectual contra el artista-técnico (el diseñador industrial); es la expresión del malestar en una sociedad del bienestar; Pollock desahoga su ira contra una sociedad proyectista, haciendo de su pintura una *acción* no planeada. Al compás de este movimiento generado por Pollock, surgió la llamada “generación quemada” (Jack Kerouac; Allen Ginsberg; William Burroughs; Hibert Selby; Lawrence Ferlinghetti; Gregory Corso), *the beat generation*, que en el campo de la literatura *expresarían* (lo puse en cursiva por el significado expresivo, que Lyons diferenciaba del referencial) también este sentimiento de malestar.

En el seno del *Expresionismo abstracto* surgieron dos grupos cuyas obras son definitorias de la época: Uno de ellos integrado por Willem De Kooning, Franz Kline y Jackson Pollock para quienes *el gesto* resultaba esencial; el otro integrado por Barnett Newman, Rothko y Still que utilizaban el color como metáfora, rechazando los rasgos seductores de la pintura y liberando sus lienzos de complejas relaciones de color, forma y estructura. Al vaciar sus cuadros de lo superfluo, conseguían expresar tanto la realidad material de la pintura abstracta como la realidad incorpórea de lo sublime. Rothko muestra esto claramente en *Sin título N.º 18* (1963) y *Sin título, negro sobre gris* (1970), ambos expuestos en el Guggenheim de New York, en ellos se ve la tendencia a reducir el color a su esencia y convertirlo en volumen, forma, espacio y luz.

2-21-Los orígenes del lugar de la representación en el proyecto post-moderno, la representación como instrumento intelectual.

A partir de la revolución que trajo Marcel Duchamp es donde se puede ver con mayor nitidez, el hiato entre la representación y la cosa, y como esto marcó los caminos que tomó el lenguaje plástico.

Es reconocido que Duchamp es una figura que, en el campo del arte, divide el tiempo en un antes y un después; es considerado – con justicia - el verdadero padre del proyecto post-moderno que se inició en los sesenta. Con su obra, especialmente con sus *ready made* dio el puntapié inicial, mucho antes que se presentara en sociedad, a lo que se dio en llamar “*la muerte de la pintura de caballete*”. Duchamp ya en 1912, cinco décadas antes de que se condenara a muerte *la pintura de caballete*, parecía tener claro que la pintura le interesaba sólo como instrumento intelectual; su fin era rebasarla, trascender lo que con aguda precisión llamó tantas veces pintura “retiniana”, es decir subordinada a la representación e interpretación de los datos perceptivos. Duchamp en rigor, más que interesado en producir una obra artística, quiere hacer una reflexión sobre el hecho artístico; esta reflexión la provoca a través de un gesto, como el que realiza cuando pone la rueda de bicicleta sobre un cubo.

Es importante darse cuenta del cambio de énfasis que hay entre los plásticos de la abstracción como Mondrian, Malevich o Kandinsky, quienes procuran una meditación sobre la representación, descentrándola de la percepción, pero que sigue siendo una meditación sobre la representación, de lo que propone Duchamp.

Duchamp no está interesado en seguir cavilando sobre la representación; él quiere poner la mirada sobre el hecho artístico en sí mismo y no en el producto del arte.

Este cambio de actitud, y de objeto, también es evidente en Joseph Beuys. Joseph Beuys, uno de los más importantes creadores del siglo XX, algunas décadas después, aunque escribió en una tela, a la que llamó una Action tool en 1964: *DAS SCHWEIGEN VON MARCEL DUCHAMP WIRD ÜBERBEWERTET* - el silencio de Marcel Duchamp se ha sobreestimado -, siguió sus pasos; incluso le rindió innumerables homenajes realizando “apropiaciones” de obras de Duchamp, como por ejemplo la bañera, a la que tituló sin título en 1960, que recuerda el urinario de Duchamp. Beuys, estaba preocupado por realizar “*intervenciones*”. Fue un artista comprometido, consagró su vida a la difusión de sus convicciones; realizó “*intervenciones,*” entre 1963 y 1985 llevó a cabo más de treinta *acciones*, sin contar sus infatigables intervenciones en entrevistas y debates que tenían como fin la introducción de prácticas políticas en las que se dieran formas de democracia directa y también expresaran sus preocupaciones ecológicas, cambiando de este modo los habituales confines del arte, formulando el dictum: “Everyone is an artist”. Esta frase de Beuys, va a mi gusto en la misma línea del gesto de Duchamp con los *ready made*.

Joseph Beuys, es un artista sumamente interesante, si bien participó en el espíritu de *Fluxus*, su postura fue muy distinta a la de los otros integrantes del fenómeno *Fluxus*. Su actitud, como se desprende de lo decía más arriba iba en la dirección contraria a la de

George Maciunas quien se auto-proclamó jefe coordinador de *Fluxus*. Es claro el contraste entre Bueys, artista comprometido, e interesado en “*intervenciones*” que modificaran la posición de la gente ante la política y Maciunas que caracterizaba el movimiento *Fluxus* como “arte-diversión que debe ser simple, entretenido y sin pretensiones, tratar de temas triviales, sin necesidad de dominar técnicas especiales ni realizar múltiples ensayos y sin aspirar a tener ningún valor comercial o institucional”.

Beuys se servía de los medios de comunicación como vehículo de difusión de su concepto de “escultura social”. En junio de 1977, con motivo de la inauguración de la Documenta de Kassel VI, se le ofreció la oportunidad de hacer uso del medio televisivo con total libertad durante una retransmisión en directo vía satélite y decidió simplemente pronunciar un discurso, con el objetivo de propagar su concepto del “arte extenso”, que sobrepasaría el mero fin estético y englobara todos los ámbitos de la vida.

Una obra paradigmática de la postura de Bueys son los 7000 trozos de basalto que depositó en 1982, en la Friedrichplatz en Kassel, a raíz de la siguiente Documenta de Kassel, la “Documenta de Kassel VII”, llamándola *7000 oaks*. Bueys entregaba un trozo de basalto a cada persona que se comprometiera a plantar un roble.

Algunos de los bloques de basalto se pueden ver al pie de los robles plantados en la vereda de la Dia Center de la Dia Foundation en New York. *Estas intervenciones, obviamente se alejaban del sentido descriptivo, e incluso expresivo, intentando en cambio en ellas una acción que involucraran a los otros.*

Retomando a Marcel Duchamp, es evidente mirado desde hoy, que su inicial pintura cubista, dadaísta y futurista eran tanteos y trabajos preparatorios del *Gran Vidrio*, que centró toda su atención entre 1913 y 1923, a la que llamó *La marée mise à un par ses célibataires, même* (La novia desnudada por sus solteros, incluso). La impresión que se tiene al ver el *Gran vidrio*, hoy en día expuesto en el Philadelphia Museum of Art es impactante por lo enigmática⁸⁶. Se trata, en parte, de una pintura sobre vidrio y, en parte, de una máquina fantástica cuyos mecanismos obedecen a una lógica subvertida y paródica: un grupo de nueve arquetipos masculinos – “moldes mágicos” los llama Duchamp – provoca, a través de estrambóticos mecanismos en los que intervienen un trineo y un molinillo de chocolate, la caída del vestido de un extraño ente maquinal y femenino – la novia -, en el que el proceso suscita una inescrutable alteración lúbrica y bulliciosa. Obviamente la máquina no produce nada, y la cómica desproporción entre semejante despliegue y tan magros resultados forma parte de su *significado*. La obra, además, no es exactamente la máquina, sino una improbable representación de la misma: por ejemplo, de los nueve tiros de los solteros – uno de los elementos que aparecen en el *Gran vidrio* -, Duchamp dijo que eran la proyección de los puntos de un cuerpo en tres dimensiones. Algunos críticos han sugerido que el *Gran vidrio* vendría a ser como los esquemas explicativos que acompañan a las instrucciones de uso de máquinas. Duchamp tuvo el proyecto de acompañarlo de algún tipo de

⁸⁶ En este punto quiero dejar testimonio de mi agradecimiento a mi hijo mayor, Julián, quien me introdujo en la obra de Duchamp, y quien me instó a que lo acompañara a Philadelphia para visitar el museo que recoge, gracias a la generosidad del matrimonio Arensberg, quienes la donaron, casi toda la obra de Duchamp, entre ellas el *Gran vidrio*.

texto “de literatura” lo más amorfo posible; ambos debían completarse “y sobre todo, impedirse mutuamente la posibilidad de cobrar una forma estética-plástica-literaria.

El Gran vidrio es así un artilugio humorístico, pero también una reflexión sobre el erotismo, el conocimiento y el espacio n-dimensional. Para apreciarlo hay que tener en cuenta que la transparencia permite que dos acciones se solapen, o que convivan interpretaciones y caminos aparentemente excluyentes. El Gran vidrio es una obra inacabada; la in-conclusión forma parte de su naturaleza y descarta toda interpretación concluyente.

Dentro del papel que jugó Duchamp, en este *desarraigo entre la representación y la cosa son centrales*, como ya anticipé, sus *ready made*. Con ellos utiliza críticamente en el dominio artístico objetos de uso común, activando con él significados insólitos. Un ejemplo privilegiado de ellos es el urinario, que con el nombre *Fuente*, presentó en los independientes neoyorquinos en 1917. La intervención del artista es meramente intelectual, el objeto *ya está hecho*.

La representación de la mano de Duchamp o de Bueys no tiene un mero fin comunicativo, ellos quieren con lo que producen, con los “ready makes” o las “intervenciones” provocar sentimientos, actitudes en la mente de su público.

Lo que se produjo después del sesenta, reconoce una fuerte deuda con Duchamp. Lo que se creó a partir de la “muerte de la pintura”, es todavía fuente de meditación y conceptualización en el campo teórico de las artes plásticas; se pueden recortar algunos movimientos, algunas personas, algunas producciones en las que se

acentúa la desaparición el “significado referencial”. Por ejemplo en la obra de Daniel Dezeuse, activo miembro del colectivo “*soporte y superficie*” se pide una reflexión innovadora no sólo sobre el objeto del arte, sino en aquello que da soporte al objeto artístico. Dezeuse aventura una reflexión muy interesante no sobre la producción pictórica, sino sobre lo que en esta se apoya; Chasis plastic tendu (Streched plastic on chasis)⁸⁷, un armazón de madera, que corresponde a una tela, sólo recubierto con un plástico transparente, es ejemplar respecto de lo que Daniel Dezeuse quiere hacer meditar. Esto también puede catarse en la obra de Daniel Buren, Mosset, Parmentier o Toroni del colectivo BMPT, otro de los muchos movimientos surgidos al calor del mayo del 68 parisino. La serie de columnas rayados de distinta altura que hizo Daniel Buren para el patio del Palais Royal en París, o la *Cabane éclate N 6 expuesta* (1986), también de Buren, en el Pompidou, contrastan con la escultura pre-revolución-de-los-sesenta.

Tenemos que advertir, para entender lo que significó lo que vino después de los sesenta, que aunque había propuestas distintas en las esculturas que hicieron Henry Moore, Picasso cuando modela, Brancusi o Giacometti - y que es indudable que cada uno de ellos introdujo perspectivas renovadoras que produjeron nuevos y distintos significados -, la innovación que trajeron las vanguardias post-sesenta es de otro orden, no es una nueva figuración o una nueva modalidad de la abstracción. En el “*minimalismo*”, en el “*arte de la povera*”, o en el “*arte conceptual*”, en el “*Land art*”, entre otros, intentan otra cosa y

⁸⁷ Esta obra de 1985 está expuesta en el Centro Pompidou en Paris

esto incluso fue mucho más drástico con la aparición del “*Happening*” o en movimientos como “*Fluxus*”..

Es interesante en este punto, para advertir el viraje que en ese momento se produce, lo que dice Donald Judd, uno de los mejores escultores que produjo el *minimalismo*; Donald Judd expresando el punto de vista de este movimiento plástico – de los más interesantes movimientos post-sesenta -, afirma que “el objeto específico tiene la capacidad de no decir nada y, por lo tanto, de ser *insignificante* (la cursiva es mía). En otro texto de Judd, este artista afirma que “la popular dicotomía que se establece entre pensamiento y sentimiento no aporta información alguna y ocasiona muchos problemas. No existe una clara división. Los sentimientos son inteligentes porque han desarrollado a través del pensamiento y el pensamiento se siente porque se ha simplificado, recordado y creído a través del sentimiento.”

En la misma línea el “arte de la povera”⁸⁸ renuncia a objetos iconográficos, rechaza tanto los procesos narrativos de las tendencias de la imagen como los fenómenos perceptivos del neo-constructivismo; reduce en ocasiones la actividad humana a fenómenos de simple amontonamiento de materiales, o a una reflexión con *materiales pobres* sobre ciertos conceptos.

⁸⁸ El arte de la povera surgió en Italia, simultáneamente con el minimal, el land art y el arte conceptual. El arte de la povera quería usar pobres gestos, y materiales a diferencia del arte tradicional. Exploraron la relación entre el arte y la vida como manifestaciones en procesos naturales o culturales. Anselmo, Boetti, Calzolari, Kounellis, los Merz, Penone, Pistoletto produjeron un muy interesante impacto, que llevaba en su seno pensar de otro modo el hecho artístico. De Christov-Bakariev, Carolyn, 1999, Arte Povera, Phaidon, London .

Tuve – tuvimos - la suerte de ver una exposición inmensa de Kounellis en el Museo de Bellas Artes en Bs. As. en el 2001 y una de Mario Merz en Proa en el 2002, también en Bs. As.

Esta ausencia de “significado referencial” toma ribetes aún más radicales en el “arte conceptual”, en tanto agrupa una serie de prácticas y manifestaciones que han conllevado un desplazamiento del objeto hacia la idea; Joseph Kosuth⁸⁹, exponente muy prestigioso del arte conceptual, ha acentuado la eliminación del objeto, y le ha otorgado una primacía casi absoluta a la idea sobre la realización. En esta prioridad de la idea proclama la construcción teórica como la única obra de arte, y en ese sentido investiga como el lenguaje puede ser usado como material artístico, abogando por una separación radical entre percepción y concepto.

2-22-La representación en las neovanguardias después de los ochenta: la pintura muerta todavía goza de algo de salud.

Es importante dentro de estos hitos que estoy tratando de marcar que se reabrió con las neo-vanguardias luego de los ochenta la cuestión de la muerte de la pintura.

Beuys, a contrapelo de las neo-vanguardias de los ochenta, quizás fue el último utópico del arte contemporáneo, al menos hasta fines del siglo XX. Su pensamiento visionario reflejó un idealismo imperturbable. Profetizaba un futuro determinado por la sensibilidad artística.

Luego de los ochenta, convivieron con los nuevos medios de expresión, el cine, el video, y la performance, con una nueva generación de pintores, sin que sea posible todavía definir tendencias. Los críticos tienden a destacar personas, sin describir algún movimiento más o menos hegemónico.

⁸⁹ Hay una sala dedicada a él en el Museo de bellas Artes de Bs. As.

Entre los personajes que se destacan en estas neo-vanguardias está Baselitz, un pionero de la pintura gestual alemana, ya en 1961 publicó un manifiesto *Pandamonium* en donde se rebelaba frente a una abstracción, que era para su gusto estéril. En esta época pintó telas provocativas, con un estilo semirrealista expresivo, intentando además satirizar el orgullo y el puritanismo de los alemanes del “milagro económico”, con *La gran noche encendida* (1961), una representación grotesca y deformada de un adolescente con una cabeza enorme y un pene monumental, que en su momento fue confiscada por la policía, y sólo fue devuelta dos años después, gracias a un largo proceso judicial. Hoy se exhibe en el Museo Ludwig de Köln⁹⁰.

Uno de los artistas más interesantes de estas últimas décadas es Anselm Kiefer. Su obra, en sus palabras “es un proceso de dar vueltas y más vueltas a algo inexpresable, alrededor de un agujero negro o un cráter cuyo centro no se deja penetrar. Y uno utiliza estas cosas como tema; tienen meramente el carácter de guijarros al pie del cráter; constituyen un círculo a partir del cual uno espera irse acercando más al centro”. Su obra es inmensa, dominada por la piedad, el arrepentimiento, junto al poder del mito y de lo irracional. Kiefer es un aguijón clavado en la conciencia alemana, instándolos a una reflexión sobre el pasado.

Sin embargo, no es este espíritu piadoso, como el de Kiefer, inclinado a la retrospectiva histórica el que ha dominado la representación plástica de los últimos años. Como ejemplo de líneas

⁹⁰ Siegfried Gohr, Museum Ludwig Köln, Prestel Verlag, Munich, 1986

contrapuestas a lo de Kiefer, en el *Arte Cifra* italiano predomina una afirmación del sentimiento subjetivo, un desagrado por el excesivo intelecto y un rechazo de un estilo consistente; el eclecticismo pasa a ser un principio; el mensaje moral del *arte de la povera* se considera represivo o masoquista; la experiencia interior y una interpretación subjetiva de la historia se convierten en el tema central de *la transvanguardia*. Francesco Clemente es un buen exponente de este espíritu, respondiendo ante el entorno que contamina al artista no de un modo riguroso sino con una imaginación de una naturaleza altamente personal y enigmática. Clemente dice respecto de su actitud: “como todo en la naturaleza, la cultura se basa en la diversidad. Soy un partisano de la diversidad”. En *Cuadro sin título* (1984), a juicio de Ingo Walter “no busca conectar con el mundo exterior; más bien refleja las realidades interiores del artista”.

Esto último altamente individualista, desprovisto de utopías refleja lo que se ha dado en llamar espíritu post-moderno.

2-23-La no-cohesión entre la representación y la cosa no siguió un camino lineal

He ido mostrando hasta aquí como desde el renacimiento fue perdiendo cohesión la relación entre la representación y la cosa; pero esta no-cohesión entre la representación y la cosa no siguió un camino lineal. Dejando de lado los ejemplos más dramáticos - el *realismo socialista* impuesto por el estalinismo por vía del Primer Congreso de Escritores socialistas de 1934, o la persecución y destrucción que se hizo del arte abstracto, calificándolo de *arte degenerado* en el Tercer Reich -, recordemos como ejemplos de un

camino inverso, algunos de los temas a los que se refieren algunos de los burlones relatos de Umberto Eco; por ejemplo los deliciosos ensayos periodísticos, redactados a finales de los setenta, recopilados en “La estrategia de la ilusión” (1977). En esos escritos, Eco, con fina ironía, abordaba el hiperrealismo, en especial la obsesión que tenía – a su juicio - el norteamericano medio por el realismo. Para abundar sobre estas cuestiones, Eco comentaba, en uno de esos textos, las impresiones que le habían dejado los hologramas luego de sus visitas a la Escuela de Holografía de Nueva York y al Museo de la Brujería de San Francisco. Los hologramas eran en ese momento relativamente novedosos. Eco decía, a propósito de ellos, que “para que una reevocación sea creíble, tiene que ser absolutamente icónica, una copia verosímil, ilusoriamente *verdadera*, de una realidad representada”. Incluso para ser connotadas como *verdaderas* esas cosas debían parecer *verdaderas*. El *todo verdadero* si bien padece de una irrealidad absoluta se ofrece como presencia real, aspira a ser la cosa y abolir la diferencia de la remisión. En *la ilusión* creada por el hiperrealismo desaparecía la idea de que es una imagen necesariamente deformada, se la suponía en cambio, un calco, un doble perfecto, más aún no es que reproduce, no remite, es.

Los *jóvenes turcos* de Cahiers du Cinéma en cambio, siguiendo otro camino, abrieron todavía más la brecha entre la representación y la cosa cuando abandonaron la crítica cinematográfica y desembarcaron en aquella aventura que se dio en llamar la *Nouvelle Vague*. Ellos propusieron una ruptura narrativa en el cine; esta *nueva ola* en el cine, no reproducía “naturalmente” lo que representaba. Siguiendo los pasos del neorrealismo italiano, dice Gilles Deleuze

(1985) - los jóvenes de la *Nouvelle Vague* -, intentaban expresar “una nueva forma de la realidad, dispersiva, elíptica, errante u oscilante, que operaba por bloques y con nexos deliberadamente débiles y acontecimientos flotantes... En vez de representar un real ya descifrado, ellos, al igual que el neorrealismo italiano, apuntaban a un real a descifrar”. Pero éste no era el nudo del problema, ellos además no quisieron hacer el “cine transparente”, con tradición en Hollywood. En el llamado “cine transparente”, se había pretendido un “naturalismo”, *un verismo*, una *ilusión* de realidad, en el que se disimulaba la presencia de un director, de una edición, de un estudio que contrastaba claramente con lo que Jean Luc Godard intentó con genialidad desde “Sin aliento”. En este nuevo cine se había perdido la pretendida transparencia, se perdía la *ilusión* de que lo filmado coincidía con los hechos, no los reproducía icónicamente.

Si la *Nouvelle Vague* fue innovadora es, entre otras cosas, porque cuestionó la *ilusión* icónica de la representación; cuestionó la *ilusión* a la que inercialmente tiende la mirada humana, alérgica a soportar opacidades, discontinuidades o faltas de sentido. Soportarlas permite pensarlas, un logro simbólico que presupone un notable esfuerzo emocional: soportar la claudicación de la *ilusión*. Soportar una mirada como la que proponen los cineastas de la *Nouvelle Vague* implica que la realidad representada no es la realidad; ver *la realidad* es del orden de la *ilusión*.

Retomando lo que más arriba citaba de Ecco, *ver la realidad*, es lo que — ilusoriamente — nos proponen también los medios globalizados de información a fines del siglo XX y en los

comienzos del XXI. Un ejemplo privilegiado de ello es la CNN, quien nos muestra imágenes filmadas en tiempo real en donde “vemos lo que está sucediendo”. Este “ver lo que está sucediendo” tuvo una suerte de nacimiento con la “guerra del golfo”, y más recientemente asistimos, *en vivo y en directo*, al horror de los atentados que destruyeron las *Twin Towers* en New York y parte del Pentágono en Washington el martes 11 de septiembre del 2001.

Ian McEwan – uno de los más sutiles novelistas ingleses post Bloomsbury – escribió en Radar⁹¹ una nota luego de los atentados, algunos de cuyos párrafos quiero reproducir porque aluden a lo que vemos y que no vemos. McEwan decía en ella que si bien “Hollywood ha estado imaginando esta clase de eventos desde hace décadas en sus peores películas... Nada pudo prepararnos para esto”. Según McEwan “lo más aterrador fue lo que no pudimos ver. Vimos los edificios, el avión, el horrible impacto, el hongo de polvo comiéndose las calles. Pero quedó para nuestra imaginación el terror humano dentro de la aeronave, en los pasillos y en los ascensores de los edificios, o en las calles cuando las torres se derrumbaron sobre la multitud mañanera y los equipos de rescate. Testigos oculares hablaban de oficinistas saltando de altura espeluznantes, pero no lo vimos, no por lo menos hasta horas después. Los gritos, el heroísmo y el pánico... Los griegos, en sus tragedias, sabiamente mantenían los peores momentos fuera de la escena. De ahí la palabra: obsceno. Esto fue una obscenidad. Veíamos la muerte a una escala increíble, pero no vimos morir a

⁹¹ Suplemento Radar del diario Página 12, Bs. As., del 16 de septiembre de 2001.

nadie. La pesadilla era para nuestra imaginación. El horror estaba a la distancia”.

Ian McEwan describe la insuficiencia de estas imágenes para “ver lo que sucedía”, hay algo infigurable en lo que ocurre. Algo similar describe Jorge Semprún en “La escritura o la vida” sobre su experiencia en Buchenwald, que le era imposible semantizar.

2-24-¿Vemos lo que no vemos? ¿Es posible representar lo que no vemos?

¿Vemos lo que no vemos? No es un problema menor para cualquier reflexión sobre este tema. Heinz von Foerster en su artículo “Visión y conocimiento: disfunciones de segundo orden”⁹², nos enseña que en la visión monocular hay un punto ciego, el que corresponde a lo que debiera ser visto con los receptores que tendrían que estar ubicados en la salida del nervio óptico. Foerster enfatiza que no sólo no vemos esto que no vemos, sino que además no vemos que no vemos. Llama a esto una disfunción de segundo orden. Foerster correlaciona estos con los diferentes niveles de lenguaje como estos permiten acceder a distintas visiones del mundo, Foerster diría más enfáticamente distintos mundos. La realidad es entonces una construcción del lenguaje que nos permite acceder a un mundo no accesible por los órganos de los sentidos. Lo teorizado por Foerster da un mazazo a la pretensión de semejanza dada por la percepción.

⁹² en Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad, compilado por Dora Fried-Schnitman, Paidós, Bs. As. 1994

2-25-La razón, una representación del orden

También, no podía ser de otro modo, con el cambio en la representación se da una diferente concepción de la *ratio*, y en consecuencia cambia la noción de locura. Este cambio guarda un estrecho parentesco con las condiciones en que se ha reflexionado sobre las relaciones de semejanza o de equivalencia entre las cosas que fundamentan y justifican las palabras. Schorske⁹³ en este punto se pregunta: “¿a partir de que *a priori* histórico ha sido posible definir el gran tablero de las identidades claras y distintas que se establece sobre el fondo revuelto, indefinido, sin rostro, y como indiferente, de las diferencias?” (p. 9). Si la *ratio* es el orden, la locura es lo que debe excluirse - si es interior y extraño tomando la forma de peligro interior -, o encerrarse – para reducir su alteridad -, es entonces lo disperso y debe distinguirse de lo que puede recogerse en identidades. Reparemos que en estos desgarrones en el orden de las cosas, en las identidades, han nacido las “quimeras de los nuevos humanismos”. Esta reflexión del hombre sobre si mismo, es según Foucault, “una invención reciente, una figura que no tiene ni dos siglos” y nos advierte que probablemente “desaparecerá cuando este pliegue, este desgarrón “encuentre una nueva forma”.

2-26-La representación del arte de fines del siglo XX y el espectador medio.

Hace un tiempo cayó en mis manos un pequeño libro que llevaba por título *A la zaga*, Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo

⁹³ Carl E. Schorske, 1998, *Thinking with History. Explorations in the passage to modernism*, Princeton University Press; *Pensar con la historia*, Taurus, España, 2001.

XX de Eric Hobsbawm ⁹⁴, en el que este historiador inglés discute el papel que tuvieron las artes visuales durante el pasado siglo (en el ya pasado siglo XX) en el modo de pensar de la humanidad. La línea de pensamiento de Hobsbawm en esta cuestión, sigue las trazas que tiempo atrás había empezado a marcar acerca del tema Walter Benjamín, sobre la obra única y la obra múltiple que se podía reproducir mecánicamente.

Muchos de los argumentos de Hobsbawm ya los conocía, los había leído en su *Historia del siglo XX*, o por haber hojeado previamente lo de Benjamín, pero igual me sacudieron. Tengo gran admiración y respeto por Hobsbawm, aunque no estoy seguro de compartir su pesimismo sobre el papel de las vanguardias artísticas en las cambiantes *Weltanshuung*. Hobsbawm afirma que las vanguardias suponían que los viejos modos de mirar el mundo eran inadecuados y que debían encontrarse nuevos, que el arte tendría un primordial papel en esta producción, que a su vez permitirían aprehenderlo de nuevas maneras.

Hobsbawm opina que el sueño de las vanguardias fracasó y que su fracaso viene de lejos, por lo menos desde el abandono del proyecto de repensar el arte revolucionariamente que abarcó el período que va de 1905 a 1960, dentro del marco de la pintura de caballete; a su juicio las vanguardias posteriores “olían a muerte inminente”.

Esta opinión de Hobsbawm va a contrapelo de afirmaciones como las que en su momento sostenían los paladines de la

⁹⁴ Eric Hobsbawm, 1998, *A la zaga*, Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX, Critica, Barcelona, 1999.

modernidad, que el “arte es una expresión de los tiempos”⁹⁵ o que “cada época necesita su arte, el Arte necesita libertad”⁹⁶, frase que fue el “grito de guerra” de la *Secesión vienesa*. La modernidad pretendía libertad para que los artistas pudieran hacer lo que quisieran y no necesariamente lo que querían los demás, suponían que con esta libertad serían la *vanguardia* que crearía nuevas formas de figuración. Uno de los objetivos del arte del siglo XX, fue lograr formas de abstracción que superasen las previas. Sin embargo para Hobsbawm en tanto el siglo XX era esencialmente una *máquina*, los intentos de crear representaciones acordes con él no pudieron hacerlo por una incapacidad del instrumento. Esta insuficiencia, a juicio de este historiador, residía en que la obra plástica era *una obra única*, en una época en la que cuenta la repetición, *la producción en serie*. Esta dificultad no la han tenido, a su juicio, ni la literatura, ni las artes escénicas, que sí cuentan con la posibilidad de reproducirse. Evidentemente a Hobsbawm no lo convencen ni los intentos de seriación de Andy Warhol, o la repetición a la que tanto acudió el minimalismo.

El modo en que Hobsbawm termina su razonamiento es implacable, afirma que “la verdadera revolución en el arte del siglo XX no la llevaron a cabo las vanguardias del modernismo, sino que se dio fuera del ámbito de lo que se reconoce como arte. Esa revolución fue obra – a su juicio - de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas... (sigue diciendo Hobsbawm) *El guernica* de Picasso es, como obra de arte, incomparablemente más

⁹⁵ La frase pertenece a Proudhon, respecto a como debía ser el papel del arte (citado por Hobsbawm 1998)

⁹⁶ Der Zeit ihre Kunst ihre Freiheit.

impresionante que *Lo que el viento se llevó*, de Selznuck, pero desde un punto de vista técnico ésta obra es más revolucionaria; los dibujos de Disney, bien que inferiores a la austera belleza de Mondrian, fueron más revolucionarios que la pintura al óleo y más eficaces para transmitir el mensaje que querían... una cámara sobre raíles puede comunicar mejor la sensación de velocidad que un lienzo futurista de Balla” (ibid, p. 34-36).

Pienso que lo que postula Hobsbawm es algo a tener en cuenta, y que lo que dice toca un punto de verdad; es evidente que las representaciones, los niveles de abstracción y sofisticación que han creado las vanguardias, no se han visto acompañadas de modificaciones masivas en los puntos de vista de la gente, como lo esperaba Hilda Rebay cuando vaticinaba que el arte no-objetivo sería la religión del futuro. Pero también me parece que hay que discutir tomando un ejemplo que podría haber traído Hobsbawm, si la difusión que intenta Walt Disney en su film *Fantasia*, mostrándonos simultáneamente con la música, una narración en imágenes del *Aprendiz de brujo* de Paul Dukas no produce un efecto, en donde la abstracción implícita en esta pieza musical se pierde y el espectador queda atrapado por una imagen simplificadora.

Con el fin de añadir más elementos a la discusión que traía Eric Hobsbawm relataré tres experiencias que tuve. El agregado de mi observación personal en el tema es un intento de reflejar qué ocurre con la visión del espectador medio que va a un museo de arte contemporáneo. Este añadido no pretende dirimir la cuestión sobre el

papel del arte contemporáneo en las cambiantes *Weltanschauung*, sino sólo arrimar un grano de arena en el problema singular que abordo desde una mirada no especializada, la relación o no-relación entre la representación y la cosa, o dicho de otro modo cuánto representa la representación o cuánto se expulsa de la representación.

En el invierno europeo del 2001, mientras estaba unos días en Londres, fui a ver en la Hayward Gallery, dentro del South Bank Centre, la exposición: *¡Warte Mal! Prostitution After the Velvet Revolución*, una serie de materiales fotográficos, filmaciones, reportajes filmados realizados por la sueca Ann-Sofi Sidén en la ruta que va de Dresden a Praga.

La exposición tenía para mí el atractivo adicional que yo había hecho ese recorrido en auto – de Praga a Dresden – unos años antes, después de la caída del muro de Berlín.

Dos palabras sobre el estado de ánimo que tenía cuando hice ese viaje. Venía junto a mi mujer, desde Praga, y habíamos parado en el camino en la ciudad de Teresin, en sus vecindades está el campo de concentración modelo que construyeron los nazis para ostentar ante los organismos internacionales – en especial la Cruz Roja – lo bien que atendían a los que allí recluían. La historia del “buen trato que se brindaba en ese campo” es una de las más aberrantes y cínicas que acaecieron durante los horrores de la segunda guerra mundial; la propaganda nazi, que aseguraba que - en este campo - se trataría con dignidad y cortesía a los internados resultó tan convincente, que el anecdotario cuenta, que hubo gente que pagó

para residir allí. Sin embargo esta parodia, no se sostuvo y todos los habitantes de este “campo de concentración modelo” fueron exterminados en 1944. En el museo que está en el cementerio judío en la ciudad vieja de Praga, se exhiben los dibujos de los chicos que vivían en Teresín antes de ser asesinados.

Venía además muy impresionado por la belleza de Praga, y por los nuevos aires que se respiraban en la República Checa luego de la Revolución de Terciopelo (*the Velvet Revolution*), aunque quedaban “restos” del periodo stalinista y de la ocupación nazi.

Personalmente le tenía, le tengo, mucha simpatía a Vaclav Havel, el presidente de la República Checa, no sólo por haber orientado la *Velvet Revolution*, sino también por su progresista actividad política, a lo que se sumaba su calidad intelectual, había disfrutado mucho su obra escrita, pero también tenía el sabor amargo de presenciar los “restos” que había dejado el stalinismo y los que había producido la glamorosa Revolución de Terciopelo.

Luego de dejar Teresín, cerca de la frontera alemana, el camino es excepcionalmente hermoso, transcurre entre montañas boscosas, que en esa época del año estaban totalmente nevadas, lo que le daba al paisaje un aspecto aún más agradable, nuevamente nos reencontrábamos con la armonía y la belleza. De pronto, a los costados del camino, cada cincuenta metros, empezaron a aparecer pequeñas construcciones que cuando las vimos desde lejos, presumimos que eran vendedores de productos del lugar lo que a nuestro juicio le agregaba *glamour* al entorno. Al acercarnos, se veía otra cosa, al lado de estas pequeñas casitas, paradas en medio de la nieve, semidesnudas estaban prostitutas ofreciéndose. El espectáculo

era dantesco, viejas, jóvenes, con varios grados bajo cero, estaban ahí paradas en medio de la nieve, casi sin ropa.

Ann-Sofi Sidén, en su muestra exhibía a través de films, lo que nosotros habíamos visto en la ruta y además otras tomadas en un pueblo, Dubi, lugar de alta concentración de burdeles y bares donde se ofrece la prostitución. Las filmaciones de Sidén que se exhibían en pequeños boxes, incluían reportajes a las prostitutas, los dueños y dueñas de los bares y prostíbulos, los visitantes de esos lugares, y en pantallas más grandes se agregaban escenas que transcurrían en Dubi y en la ruta próxima a la frontera alemana.

Lo documentado por Ann-Sofi Sidén, es uno de los “restos” que dejó la “racionalidad” que advino con la Revolución de Terciopelo y,... la Comunidad Europea. Dubi y ese trozo de ruta es uno de esos *depósitos basurero* - de los que habla Kaës en el pacto denegativo -, no sólo de la República Checa sino de la Comunidad Europea. Son los ciudadanos comunitarios los consumidores de este mundo sórdido filmado por Sidén. Este *depósito basurero* está afuera, afuera de la Comunidad y afuera de la culta y refinada Praga. No intento hacer comparaciones de los diversos horrores, si unos son más horrorosos que los otros, ¡son todos horrorosos!; cada época histórica tiene sus basureros, sus “restos” y cada sociedad y cada individuo tiene que hacerse cargo de ellos. Ann-Sofi Sidén tuvo el coraje y el ingenio para que ese basurero, sea incorporado a la reflexión de la ilustrada, elegante y distinguida comunidad.

La obra de Sidén provoca interrogantes acerca de la naturaleza de la obra de arte. Si bien Degas, Toulouse-Lautrec, Picasso o Dubuffet

entre otros han pintado prostitutas lo de Anne-sofi Sidén es otra cosa, documenta un *basurero*. Que lo que Sidén produce pueda transformarse en una “obra de arte”, y sea expuesta en la Hayward Gallery me pareció un gesto de madurez de esa sociedad; con la exposición de Sidén, hay un intento de mirarse a sí misma, y mirar lo destinado a no ser mirado.

En febrero de 1998, seis meses luego de su inauguración visité el Museo Guggenheim de Bilbao. Tengo un relativo tránsito por los museos de arte contemporáneo, pero en el Guggenheim de Bilbao tuve un sentimiento que antes no había experimentado, quizás por la conjunción brindada por la espléndida arquitectura del edificio diseñado por Frank Gehry, junto al tan amplio panorama de la producción de fines de siglo XX que había en su interior, con el agregado del efecto que tenía sobre el público que asistía.

Lo que estaba expuesto en el Museo era deslumbrante, apenas uno entraba se encontraba con una pared virtual, un holograma por el que bajaban desde el techo una catarata de frases de Jenny Holzer, textos por cierto muy inteligentes y sugerentes de esta artista conceptual. Caminando unos pasos se veía en una gran sala dos inmensas chapas de hierro puestas en paralelo sobre el piso, *La serpiente* de Richard Serra, que invitaban a que uno transitara en el estrecho pasadizo que dejaban entre ellas; sobre una de las paredes una serie de cubos de cobre sólido, relucientes, con acabado de espejo, impecablemente iguales de Donald Judd; en otra de las paredes una serie de cinturones colgados, uno de ellos con un tubo de luz muy atractivo, también de Richard Serra; pasando las chapas de

Serra, un enorme cortaplumas rojo con remos a los costados que se movían coordinadamente con las hojas de la navaja, *La barca navaja* (The knife ship) de Oldenburg, Van Bruggen y Gehry; a un costado una habitación despojada, que tenía en su fondo tres tubos fluorescentes (*The nominal three*) de Dan Flavin; en otro costado, en el suelo, un cuadrado de planchas de acero de Carl André, *La compuerta de acero de la Haya* y también un círculo de piedras (*Chalk circle*) de Richard Long; una de las paredes era un *Wall Drawing* de Sol LeWitt con todas las combinaciones bipartitas de arcos azules, que iban desde las esquinas a los costados y líneas azules rectas, no rectas y cortadas (*Wall Drawing # 146*); en el medio un iglú de Mario Merz, *la Ciudad irreal, mil novecientos ochenta y nueve*; más allá la *Expansión expandida (Explained Expansion)* de Eva Hesse; en una habitación lateral El pasillo de dos ventiladores (*Two Fans Corridor*) de Bruce Nauman; unos pasos más allá oleos de Robert Ryman (*Impex*) y una tela con acrílicos y lápices negros y rojos sobre lienzo de Robert Mangold; encima de una mesa había una serie de botellones muy bellos de Tony Cragg; en los rincones instalaciones. En el primer piso unas inmensas y conmovedoras telas de Amsel Kiefer y en los pisos superiores buena parte de la exposición permanente del Guggenheim de New York que en esos días estaba cerrado porque estaban preparando una mega-exposición sobre China. En fin lo más granado del arte de las últimas décadas, mucho de esto ya lo había visto, pero todo junto, y en ese ámbito sentía que tenía la prerrogativa de ser un espectador privilegiado de esta “platea de la humanidad”⁹⁷, pero eso

⁹⁷ Esta frase “platea de la humanidad”, fue el tema elegido por la bienal de Venecia en el 2001.

no era todo, a esta muestra maravillosa se aunaba la presencia del público, lo que constituía un espectáculo en sí mismo.

Fui en una tarde soleada de febrero, en medio de la semana y era evidente que había alguna franquicia para los jubilados bilbaínos. Era conmovedor como estos viejos vascos con manos callosas y rostros en los que se adivinaba una vida de duro trabajo, iban a ver que era eso que habían instalado en su ciudad, ¿qué era ese edificio tan raro, tan atípico para los estándares habituales de los edificios de Bilbao a los que ellos estaban acostumbrados?.

El aspecto del Guggenheim era impactante: un edificio construido con titanio, vidrio y acero que uno divisaba desde lejos, al acercarse se veía el sol reflejándose en sus paredes exteriores redondeadas, era en verdad una estampa impresionante; completando el cuadro un inmenso y hermoso perro de cuatro metros de alto, tapizado con flores, instalado en el lugar de acceso al museo, con el que uno se tropezaba y deleitaba antes de entrar.

Mientras transitaba por el museo caminaba delante mío una pareja mayor, con aspecto de muy buena gente, yo tenía la impresión que era una de las primeras veces que entraban a un museo; se los veía caminar con unción religiosa, estaban desconcertados, perdidos ante instalaciones que no entendían, cubos repetidos que parecían salidos de una fábrica, unas piedras en el piso, pasadizos que hacían pensar más que en un museo en un parque de diversiones. Iban de sorpresa en sorpresa, se miraban entre ellos, nos miraban a nosotros, a los otros espectadores para ver si en sus caras encontraban alguna

clave de eso que se decía que era importante pero que a sus ojos era incomprensible, y hasta en algunos momentos ridículo; cuando entraron a una habitación vacía en la que tan sólo había tres tubos fluorescentes, dos en las esquinas y uno en el medio de la pared, tuvieron un angustiado ataque de risa. La escena por momentos era patética.

Sin embargo, esto que podría configurar una experiencia traumática, tengo la presunción que a poco andar se transformaba en algo tan ajeno a ellos, que una vez traspuesto el umbral de salida del museo sería, lo visto adentro, parte de un afuera indiferente; sería un afuera del afuera, seguramente lo descartarían y no volverían más por ese extraño lugar. Yo pensaba que no tenían la menor posibilidad de engranar con lo que ocurría dentro del Museo en lo que Wittgenstein llama un mismo juego de lenguaje. Estas personas, imaginaba que quizás nunca habían ido al Prado; si hubiesen ido, aunque no se emocionaran con el fusilamiento de 1812 de Goya, e incluso no les pareciera atractiva su pintura negra, sentirían que la obra de Goya era parte del arte y pensarían que hay en ella una buena artesanía; pero ante esto del Guggenheim suponía que dirían ¡no se que le ven! y automáticamente entraría a formar parte de un afuera loco, que no participaba de gente con sentido común.

En el invierno europeo de 1999, estuve en Berlín y allí visité una estación de ferrocarril que habían reciclado y convertido en un Museo de arte contemporáneo, La *Hamburger Bahnhof*. Había una enorme sala, que debía corresponder al lobby de la estación de trenes, de sus

paredes colgaban una serie de telas de Kiefer y en el medio instalaciones, también de él; en salas contiguas una gran muestra de Joseph Bueys; y en el resto del Museo una exposición temporaria de la que mucho me habían hablado *Sensation*, que inicialmente se había exhibido en la Royal Academy of Arts en Londres a fines de 1997. Esta exposición curada por Charles Saatchi, pretendía recoger la producción de jóvenes artistas británicos de la última década del siglo XX; tomaba como referencia *Freeze*, una muestra organizada por Damien Hirst en los Docklands de Londres en 1988; nueve de los artistas participantes en *Freeze*, también lo hacían en *Sensation*.

En esta muestra, participaban más de veinte artistas. Entre ellos Richard Patterson con telas con un cierto aire Pop como *Culture Station – Dirty Picture*, oleos muy hermosos como *Spaceshit*, y *Popcorns Tits* de Chris Ofili, pero esto no era lo que a mi más me sorprendió; era muy lindo, pero se parecía a lo que yo esperaba ver en una muestra; hasta ahí iba bien.

En cambio me resultaron pasmosas las telas de Jenny Saville, *Trace* (1993), *Plan* (1993), *Hybrid* (1997) y sobre todo *Shift* (1997) con sus grotescas mujeres desnudas, con pieles laceradas con horrorosos cambios de coloración, pintadas como si se las mirara desde abajo como en *Plan*, con pieles dibujadas como si fuesen un mapa, o con trozos de piel distintas no coincidentes adosadas unas con otras como en *Hybrid*, o un grupo de mujeres dando la sensación de reses colgadas en un matadero, algunas patas abajo y otras patas arriba en *Shift*. No alcance a reponerme cuando estuvo frente a mis ojos una escultura, bueno, era tal el nivel de “naturalidad” que irradiaba el *Dead Dad* de Ron Mueck, que quedé demudado. Mueck, juega

simultáneamente con la verosimilitud de lo que produce y con las proporciones, agregando con lo último un elemento más de sorpresa: este *Padre muerto* tenía sólo un metro de estatura. Una digresión, Ron Mueck obtuvo el primer premio en la bienal de Venecia en el 2001 con su enorme *Boy*⁹⁸, un enorme muchacho arrodillado.

Igualmente impactante me resultaron las obras de Jake y Dinos Chapman: *Great Deeds against the Dead* (1994), en la que aparece un hombre castrado atado a un árbol, teniendo al lado, también atado al árbol, el tronco de otra persona, patas abajo, también castrado, decapitado y con los brazos arrancados, y completando la obra una cabeza humana clavada en una astilla y dos brazos cortados que colgaban; *Zigotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model* (1995), un conjunto de más de diez nenas con sus cuerpos unidos, al modo de un sincicio, algunas patas arriba otras patas abajo, con falta de extremidades, había nenas con narices que eran penes y en lugar de bocas tenían anos. Completando la muestra de los Chapman *Tragic Anatomies*, una instalación *kitsch*, un pequeño parque en el que retozaban nenas con dos troncos y dos cabezas; de esta instalación emergía a la par algo muy grotesco y a la vez muy sexual. Una antología del horror.

Damien Hirst, presentaba en esta muestra *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything* (1996), una serie de doce paralelepípedos con paredes transparentes, conteniendo en su interior uno de los doce cortes en que había sido seccionada una vaca; y *This little piggy went to market, this little piggy stayed at home*, dos enormes exhibidores: cada uno contenía la mitad

⁹⁸ Tuve la suerte de ver fotografías de *Boy* de Ron Mueck gracias a la generosidad de Hugo Petruschansky.

del corte sagital de un cerdo, que merced a un mecanismo de relojería se adosaban o se separaban y dejaban ver el interior del cuerpo del chancho.

También me resultó muy atrapante *Wrecked* de Sam Taylor-Wood, un *remake* de la última cena, muy provocativa.

Esta muestra exploraba, al menos en la producción de los Chapman un campo habitualmente no representado por el arte.

Rembrandt nos había mostrado una res colgada de un gancho⁹⁹, que luego utilizó como fondo enmarcando una figura humana bajo un paraguas en *Pintura*¹⁰⁰ (1946) Francis Bacon, o también Rembrandt nos presentaba el interior de un cuerpo humano en su tela *La lección de anatomía del Doctor Joan Dyman*¹⁰¹ (1656), esto era otra cosa.

Estos artistas se adentraban en una “realidad”, difícilmente pensable e imaginable sin que apareciera un sentimiento de “nausea”. Aunque no compartía para nada su actitud, comprendí por que una mente estrecha y puritana como la del Alcalde de New York, Giuliani, en el 2001, se opuso a su exhibición en la isla de Manhattan.

2-27-Dar figurabilidad a aquello que desde “lo establecido” se descarta.

Siguiendo con lo que había planteado respecto de *Sensation*, merece una amplia reflexión el intento de dar figurabilidad a aquello que desde “lo establecido” se descarta. En ese sendero, ha hecho marca, pese a su juventud, Andrés Serrano, este notable artista norteamericano hijo de una cubana y un hondureño, nacido en la

⁹⁹ *Buey desollado* (1656)

¹⁰⁰ Hoy expuesta en el MOMA de New York

¹⁰¹ Hoy en el Rijkmuseum de Amsterdam

década del cincuenta, quien luego de recibir una educación profundamente religiosa, trató de seguir los pasos del espíritu provocativo de Duchamp, a través de su peculiar modo de expresarse, la fotografía.

Andrés Serrano¹⁰² elabora fotografías radiantes y monumentales.

La fotografía más famosa de Serrano es una representación tridimensional de Cristo en la Cruz, *Piss Christ* (1987) La controversia que rodea a su obra no está ligada a sus temas sino al medio que utiliza. La fotografía en sí misma no plantea el menor conflicto. Lo que causó irritación es que el crucifijo que fotografía Serrano está sumergido en un medio provocador de conflictos: la orina del propio artista.

Como una muestra del rechazo que consigue con su provocativa obra, vale la pena recordar que el 18 de mayo de 1989, el Senador de New York Alphonse D'Amato se plantó frente al Congreso y denunció su obra exclamando "Esta supuesta obra de arte es una deplorable y despreciable exhibición de vulgaridad". Luego, frente a toda la cámara, destrozó el catálogo de la muestra de Serrano. Si uno la mira la fotografía de Cristo de Serrano no contiene ninguna imagen ofensiva, es radiante como un mosaico medieval, el furor fue causado por la sustancia que produce esa luz resplandeciente

El proyecto de Serrano había sido financiado por un subsidio del gobierno a través del *National Endowment for the Arts*. Esta actitud de

¹⁰² Muchos de los párrafos e ideas sobre Serrano están extraídos de una clase Dr. Hugo Petruschansky sobre Andrés Serrano en la Cátedra de Historia de las Artes Plásticas VI, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, a quien estoy muy agradecido por habermela acercado.

D'Amato ante la obra de Serrano creó una gran controversia en Estados Unidos. La integración de lo sagrado con lo profano, por parte de Serrano, puso de su lado a los defensores de la libertad de expresión en contra de los que denunciaban obscenidad. La discordia aumentó de presión cuando un grupo cristiano de derecha de Mississippi, denominado *American Family Association*, presentó una queja a Jesse Helms, un senador conservador.

Helms, indignado, propuso prohibir que el *National Endowment for the Arts* financie cualquier obra artística que “promocione, contenga u origine objetos ofensivos o indecentes”. Helms concluyó su pronunciamiento gritando “No conozco al señor Andrés Serrano y espero no conocerlo nunca porque no es un artista sino un cretino... Dejen que sea un cretino con sus propias fuentes (de financiación) No deshonren al Señor!”. El crucifijo en la controvertida fotografía flota en una luz dorada análoga a la visión de esplendor celestial que caracteriza a más de 500 años de pinturas religiosas, desde los tiempos medievales hasta el Renacimiento. La miel, la cerveza y muchos otros medios pudieron haber producido tal efecto sin generar escándalo. Incluso tras haber elegido la orina, Serrano pudo evadir las acusaciones de sacrilegio, en tanto el medio no puede ser identificado visualmente. El artista realiza un paso importante al declarar en el título de la obra el uso de la sustancia estigmatizada. Más aún, para titularla utiliza una palabra slang cargada emocionalmente –pis– en lugar de la designación clínica, orina, o su eufemismo, pi-pi. En inglés, estar “pissed” o ser “pissed upon” significa estar enojado o ser insultado, respectivamente.

La respuesta de los espectadores a *Piss Christ* (1987) depende de sí identifican a la orina como una banal excreción del cuerpo mortal o no. Sin embargo, la orina no se relaciona siempre con un desecho del organismo. Para Serrano, es una rica fuente de color y de efectos visuales. El artista relaciona este uso del medio a su temprano interés por la abstracción, cuando líquidos como la sangre o la leche fueron utilizados como campos de color para sus fotografías. “Las obras eran abstractas, pero me sorprendió que los fluidos tuvieran vida por sí mismos y que yo no tuviera el control sobre la imagen final... Como yo ya trabajaba con imágenes religiosas antes de utilizar los fluidos, fue natural combinar ambas direcciones de mi obra en una sola imagen. Así surge *Piss Christ* de 1987. La gente pregunta por qué utilizo fluidos. Ante todo, siento que estoy pintando con luz; los fluidos, además de ser símbolos de los fluidos vitales, y estar imbuídos de significado, también proporcionan una luz maravillosa”.

Eleanor Heartney (1997)¹⁰³, sugiere que el tema persistente de Serrano no es la abyección. Piensa que si uno ve sus series de trabajos estas revelan un interés en transfigurar lo mundano, lo bajo y lo profano. En sus fotos de 1986-89, que van desde imágenes monocromas minimalistas de leche o sangre hasta *Piss Christ*, usa fluidos corporales, incluye la imagen del semen en el momento de la eyaculación, para pintar "con luz". Serrano originariamente pensó estas fotos en términos de abstracción. Tenía en mente la unión de la que hablaba Barnett Newman entre lo espiritual y lo abstracto.

¹⁰³Eleanor Heartney, *Herejes postmodernos*, Revista: Art in América -1997

Heartney citándolo a Serrano dice: "*Los trabajos sobre fluidos sólo se volvieron Católicos para mí cuando comencé a incluir y sumergir objetos Católicos en ellos*". "*Como Católico me enseñaron que el crucifijo era solo un símbolo. Nunca se me enseñó fetichizarlo, como los críticos de Piss Christ hicieron*".

Estos trabajos fueron continuados por una serie de retratos: *Nomads* de 1990, imágenes fotográficas monumentales de gente vagabunda y cuadros de jefes del Klu Klux Klan en sus vestiduras ceremoniales. Con influencia de la pintura renacentista en la que "hay más interés en la luz y en el modo en que cae en la ropa más que en las caras o las figuras", Serrano apunta al contenido religioso de las fotografías: "Yo vi al Klan en esas ropas y quería mostrar cómo ellos se ven a sí mismos como figuras religiosas".

El interés de Serrano en la transfiguración de lo abyecto se revela más claramente en la serie denominada *La morgue* 1992. Este acercamiento extremo de vistas fragmentarias de los cuerpos de gente en los que se ven finales horribles, ahogamiento, envenenamiento de ratas, tiros de armas y Sida son tratados con una gran luminosidad. Muchas evocan la pintura del Renacimiento y todas las imágenes irradian una belleza que no debe haber existido en la vida de esas personas. Serrano dice: "Los llamo mis modelos, mis temas. Me interesa el modo en el que todavía retienen su presencia humana, algo de su alma que todavía queda intacto".

Mientras que es imposible denegar el elemento de provocación en la elección de los temas en Serrano, el poder de su trabajo deriva ampliamente de tomar los temas más bajos, fluidos corporales,

cuerpos abandonados, Klansmen, vagabundos y actuar sobre esto una transformación estética que los lleva al reino de lo espiritual.

El acento de Serrano, en los “fluídos vitales” y la “luz maravillosa” demuestra que no comparte nuestro disgusto inscripto culturalmente hacia los desechos corporales. Y es precisamente esta doctrina la que investiga la obra. La orina se relaciona con dos temas que crispan los nervios de la mayoría de la gente: escrupulosidad sobre los propios fluidos corporales y ansiedad sobre los fluídos corporales como transmisores de enfermedades, especialmente en medio de la epidemia del SIDA. La combinación de la orina y el crucifijo activa otros temas sensibles: el rol de la Iglesia en la producción de los estigmas sobre las funciones normales del cuerpo sano y la relación entre el cuerpo carnal y las prácticas espirituales.

Serrano tiene entre otras de sus obras una fotografía de una cruz hecha en latón, coloreada con sangre de vaca, también de enorme belleza formal, pero cuando uno se entera del modo en que consigue esa luminosidad en el material fotografiado produce un efecto sorpresivo que va del asco, a la náusea o el horror.

Quizás esta provocativa obra de Serrano, del mismo modo que Sensation, nos permita volver pensable lo impensable, dar figuración a lo que la cultura afirma que no debe figurarse. En ese sentido cumple el mismo papel que en su tiempo tuvo Perrault. Se trata de una figuración que no duplica la realidad, o al menos la realidad definida por el establishment como realidad.

2-28-Algunas consideraciones finales.

He intentado mostrar, en este itinerario un tanto moroso, como el proyecto renacentista de duplicar la realidad a través de la representación se fue modificando, pero también he tratado de dar cuenta como esta no-coincidencia entre la representación y lo representado suscita un fuerte rechazo en la mente de los hombres. Los hombres, o al menos una buena parte de ellos, aspiran a vivir en un mundo donde la representación coincida con sus buenos pensamientos, si no veamos la actitud de representantes del establishment como la *American Family Association*, el senador D'Amato o Jesse Helms.

Aunque el hiato entre la representación y la cosa, merced a la creatividad de los artistas se ha hecho cada vez mayor, todavía hay mucho terreno que ganar en el espíritu de los hombres reacios a aceptar una solución de continuidad que va a contrapelo del canonizado "sentido común". También hay mucho terreno por ganar en darle representación a lo que expulsa el "sentido común".