JUAN JOSÉ GÓMEZ MOLINA (COORD.)

ESTRATEGIAS DEL DIBUJO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO



CÁTEDRA

JUAN JOSÉ GÓMEZ MOLINA (COORD.)

ESTRATEGIAS DEL DIBUJO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

LINO CABEZAS, FERNANDO CASTRO FLÓREZ, XAVIER FRANQUESA, DORA GARCÍA, JUAN JOSÉ GÓMEZ MOLINA, JORDI ISERN I TORRAS, JOSÉ JIMÉNEZ, GUILLERMO LLEDÓ, GLORIA MOURE, MARINA NÚÑEZ, JOSÉ LUIS PARDO, ANTONIO RABAZAS, MIGUEL ÁNGEL RAMOS, ALBERTO RUIZ DE SAMANIEGO, RAMÓN SALAS

SEGUNDA EDICIÓN

CÁTEDRA
ARTE. GRANDES TEMAS

1.ª edición, 1999
2.ª edición, 2002

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Lino Cabezas, Fernando Castro Flórez, Xavier Franquesa, Dora García, Juan José Gómez Molina, Jordi Isern i Torras, José Jiménez, Guillermo Lledó, Gloria Moure, Marina Núñez, José Luis Pardo, Antonio Rabazas, Miguel Ángel Ramos, Alberto Ruiz de Samaniego, Ramón Salas
© Ilustraciones de cubierta y contracubierta: Juan José Gómez Molina
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2002
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 12.687-2002
ISBN: 84-376-1694-8
Printed in Spain
Impreso en Anzos, S. L.
Fuenlabrada (Madrid)

Índice

Prólogo 11

Introducción *(Juan José Gómez Molina)* 13
- Método y estrategia 14
- Los manuales 15
- Modelos de intención: cita y referencia 17
- La posición del dibujante contemporáneo 18
- El modelo del proceso: la declaración de parte 20
- Los mitos de iniciación 23
- El presente eterno 24
- Orden y desorden del proyecto: el código de las vanguardias 24
- El dibujo de traducción 27
- El artista como conductor 29
- El modelo interior 31
- Modelo de creación y modelos de aprendizaje 33
- El modelo del dibujo 37
- Enseñanza y profesión 40
- La arquitectura del dibujo: la tematización 42
- La batalla decisiva 46
- Los dibujos de la estrategia y la estrategia de los dibujos 47

Capítulo primero. Le Corbusier. Estrategia y proceso. El cuaderno de notas como viaje iniciático *(Lino Cabezas)* 97

- Arquitectura y dibujo 97
- Ideas, palabras y dibujos 98
- Dibujo taquigráfico 99
- Los cuadernos de viaje 100
- El dibujo es también un juego 102
- El modelo de la Naturaleza 103
- La geometría como modelo de lo esencial 106
- *El Modulor* 107
- Las máquinas como obra del espíritu 110
- Gramática universal y estilo internacional 111
- La descripción gráfica 112
- La visión del pintor 113
- El recorrido visual 114
- La visión distante 115
- Dibujo y color 116
- La lección de la historia 117
- Bibliografía 119

Capítulo II. Alrededores de Aix *(Xavier Franquesa)* 137

I. Como hacen todos 138
Cosas, palabras 140
Chez nadar 143
L'Oeuvre 149
II. Dibujo y dibujos 153
Bañistas ante la Sainte-Victoire 155
Como Poussin, pero del natural 159
La naturaleza a través del cilindro, de la esfera, del cono 162
Le debo la verdad en pintura y se la diré 163
Una sección de la naturaleza 167
Bibliografía 173

Capítulo III. La máscara y el monstruo *(José Luis Pardo)* 187

Un monstruo de dos cabezas 189
Algunos lugares comunes 190
La *split representation* 191
El porvenir de una ilusión 193
La máscara y el rostro 196
Simetrías oblicuas 199
Naipes y desnudos 202
¿Y la fiera? 205
Bibliografía 206

Capítulo IV. Dalí. Estrategia y escenificación *(Lino Cabezas)* 211

Representación gráfica y representación teatral 212
Dibujar como espectáculo 213
La distancia irónica 214
Estrategias caligráficas 216
La aceptación del público 217
¡Qué dibujante! 219
Narración y descripción 220
Ut pictura poesis 222
La fundación de un género 223
El modelo interior 224
¡Fotografía, pura creación del espíritu! 226
Concepción y ejecución 228
Idea y dibujo 229
Retórica académica 230
La ciencia 231
Método paranóico crítico 232
Bibliografía 233

Capítulo V. Hans Bellmer. Los dibujos: laboratorios de la imagen *(José Jiménez)* 251

El cuerpo femenino: niñas y doncellas 251
El corazón de las representaciones 254
El arco delirante de la imagen 258
Bibliografía 261

Capítulo VI. Marcel Duchamp. El cuaderno oculto *(Gloria Moure)* 273

Bibliografía 277

Capítulo VII. Quizá la distancia sea duda *(Miguel Ángel Ramos)* 293

Dibujar el/un mundo 294
Distancia 295
Conciencia 295
Autorrepresentación 296
Vahos 297
Orientación 298
Duda 298
El método de la duda 299
Oscilación 299
Decidir 301
Lenguaje-Absurdo 302
Lugar 302
Ojo 304
Maravilla 305
Juego 305
Dibujar 306
El retrato desconocido 308
Beckett 309
La búsqueda del absoluto 310
Últimas líneas 311
Bibliografía 311

Capítulo VIII. Paul Klee. La montaña de los dioses *(Miguel Ángel Ramos)* 329

Bibliografía 346

Capítulo IX. Malevich: la diferencia del ser y el existente *(Alberto Ruiz de Samaniego)* 365

Bibliografía 378

Capítulo X. Entre la idea y la acción: el paradigma de Newman *(Jordi Jorba i Tomas)* 389

En torno a *Onement I* 389
El *zip* o canal psíquico de Newman 392
A la manera zen 393
El dibujo como interrupción 396
La *action painting* y Newman 397
Impulso y control 401
Newman no está 403
Bibliografía 405

Capítulo XI. Luis Gordillo. La búsqueda inconsciente del repertorio *(Guillermo Lledó)* 413

Bibliografía 432

Capítulo XII. Jackson Pollock y las máquinas de dibujar *(Marina Núñez)* 443

Capítulo XIII. Nada es más profundo que la piel: los dibujos de Christo *(Ramón Salas)* 479

Dibujar de encargo 481
El compromiso con la realidad 482
El compromiso con la sociedad 487
El compromiso con el arte 490
El compromiso con la Historia 495
El compromiso con uno mismo 497
La complejidad de lo sencillo 500
Bibliografía 503

Capítulo XIV. La estrategia del fracaso *(Juan José Gómez Molina)* 519

El proceso de enseñanza como referencia. El origen de la estrategia 520
Materiales y sentido 523
Los referentes 524
El plan, la red y los recuerdos 525
Éxito, fracaso y simulacro 527
El dibujo en un dibujo: las calabazas 528
Los dibujos de su dibujo 532
Bibliografía 533

Capítulo XV. Robert Smithson. El dibujo en el campo expandido *(Fernando Castro Flórez)* 553

Una ruta desde Nazca a ninguna parte 553
Cartografía del territorio móvil 557
Insolación 561
El paisaje dialéctico y la espiral vertiginosa 566
De la arquitectura del desastre a la utopía cinemática 572
Bibliografía 577

Capítulo XVI. El mapa es el territorio. Sobre el trabajo de Matt Mullican y Thomas Bayrle *(Dora García)* 593

Mullican 594
Bayrle 603
Bibliografía 611

Capítulo XVII. Gráficos percolantes *(Antonio Ballester)* 623

Prefacio: dibujos sin «dibujantes» 623
Mirar a través 624
Lógica líquida 625
Desdibujos 626
Esquemas razonantes 627
Paisajes diagramáticos 628
Pequeña historia con mi gato 630
Euclides no Euclides 631
Geometría de lo difícil 633
El objeto más complejo del universo 635
Algoritmo entrópico 640
Epílogo 642
Bibliografía 643

Prólogo

Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo trata de ampliar la reflexión iniciada por *Las lecciones del dibujo*, y aporta una serie de documentos sobre el lado más oscuro del proceso de la obra: el de la creación de sentido, reconstruyendo parte de aquello que el artista necesita decirse a sí mismo para iniciar la aventura del dibujo.

La palabra no es la explicación del proceso, el discurso verbal no sólo no está hecho con materiales afines a la obra, sino que en su mayor parte se construye en un orden que contradice la presencia inmediata de la imagen; pero la palabra que los demás decimos del dibujo, y la que el artista necesita explicitar para actuar, es un elemento clave que abre el horizonte de la imaginación, cierra el camino de ciertos extravíos y establece el mapa posible de las aventuras y de las imágenes de aquello que es la geografía de la creación, creando nombres y toponimios de los lugares de ese paisaje que nos habla de las ciudades conocidas y de aquellas otras de las que sólo tenemos razón a través de las narraciones de otros caminantes. Es preciso dar nombre a esos cruces de caminos, a las irregularidades de los paseos imaginarios que producen las líneas del dibujo sobre el infinito blanco del papel, para que otros puedan iniciar la nueva aventura de buscar «El dorado», para que el extravío momentáneo que es preciso asumir en el trazo de uno se convierta en un foco de referencia en el proyecto de otros.

Hemos querido hablar de este imaginario que el artista establece ante sí mismo para crear el desequilibrio necesario en el que se obligue al lector a movilizarse, a proyectarse en el nuevo dibujo, sabiendo que esa escenificación sólo es un elemento de la representación, de la imaginación material, utilizando términos de Bachelard. En este decorado de la acción teatral se enfatizan los elementos desde los que se establece el combate; en él están los molinos y los castillos, los rebaños y las tropas articulados, todos ellos en el mismo plano de igualdad.

Alertamos al lector de este papel ritual y conflictivo de la palabra, incluso de la mentira de algunas de sus escenificaciones: las que provoca el cambio intencionado que el lector establece en algunas ocasiones en relación a su nuevo público. Siempre recordaré entrañablemente el discurso de Miró sobre el anonimato, sobre el valor gremial y colectivo de la obra, sobre el papel insignificante del artista que se transforma en un artesano más en la construcción de la gran catedral de la cultura del arte contemporáneo: «El artista debe superar la etapa individualista para alcanzar la obra colectiva. Debe distanciarse, abandonar y rechazar el individualismo, despojarse de ella para introducirse en el anonimato... Hacia un arte colectivo y anónimo, como el de las grandes épocas»; este discurso se volvió a publicar hace poco en una revista dominical. Miró termina con una estupenda contradicción final cuando el periodista, fas-

cinado por la idea, le incita a explicitar esa relación apostillando: «¿Es su interés por la obra colectiva lo que le ha impulsado...» Miró le contesta rápidamente y, pese a su aparente modestia, deja claro su papel protagonista en el proceso, afirmando que con los litógrafos siempre ha precisado que es él el que debe acercarse a ellos, nunca al contrario: «No intenten hacer lo que hago yo.» Entrañable y lúcida, porque nunca sabremos cuál de las dos representaciones es la verdaderamente operativa en ese momento del proceso de realización de su obra, qué imaginario es el más activo, cuál le obliga con más fuerza a movilizarse en su interior. Por esto, hemos invitado a escribir sobre ello a personas cuya experiencia y prestigio están en campos muy diferentes del proceso de creación: artistas, críticos, filósofos, educadores..., porque pensábamos que la reconstrucción de esos hechos se teñirían de esquemas y apreciaciones contradictorias que nos serían muy útiles para esta clarificación del imaginario desde donde actúa el artista contemporáneo. Les hemos pedido que reconstruyeran el proceso de artistas muy diferentes que han influido de manera muy poderosa el arte de nuestro tiempo, creando imágenes «prestigiosas» o «popularmente prestigiosas» de esa nebulosa que conforma el ecosistema imaginario de nuestra cultura. Los nombres sobre los que les propusimos que hablaran o reconstruyesen sus procesos forman parte de la lectura «oficial», pero están sometidos al vaivén que produce su oscilación del *hit parade* de lo políticamente correcto; figuran, pues, los valores en alza y aquellos otros que están a punto de desaparecer por el final de la lista, junto con alguno que aparece como valor emergente. Todos ellos ejemplifican la geografía de lugares posibles de la imaginación del artista, determinan los enclaves seguros y las tierras, los espacios sometidos a descrédito. Un paisaje en el camino que el nuevo artista tiene que escenificar le puede llevar tanto al territorio del éxito inmediato como al fascinante mundo de la nueva ciudad imposible. El dibujo, el nuevo dibujo, no es otra cosa que la articulación diferente de las referencias en un proyecto de valoración de las ideas que se proponen como necesarias. La precisión del dibujo está siempre condicionada a la manera que tiene de visualizar esos valores; lo importante no es la novedad, sino la necesidad de ella misma: su sentido.

El nuevo artista tiene que iniciar un proceso de afirmaciones y exclusiones desde el vago conocimiento que le aportan este tipo de lecturas, en la fascinación que le provocan las representaciones persuasivas de los dibujos reproducidos, vistos o presentidos. Las nuevas estrategias estarán siempre determinadas por la evocación de las antiguas o por su ardiente rechazo, pero en uno y otro caso se formularán siempre desde su metamorfosis, desde la transformación de la referencia de sus trazos. Para ellos están realizadas estas reflexiones, para ayudar a visualizar el mundo completo del creador, en la imagen que los artistas se hicieron de su aventura, para iniciar otra que ya es irrepetible.

Gracias a todos los que han colaborado en esta nueva tarea y en especial a Marina Rosado por el seguimiento diario de todo el trabajo. Esperemos que esta cartografía del mundo del dibujo contemporáneo ayude a los nuevos dibujantes a disfrazarse con las estrategias provisionales de otros cazadores que colonizaron espacios entrañables de ciertos territorios del arte, que hoy están en peligro de desaparición por la colonización exhaustiva y acrítica que se ha realizado de sus lugares. Gracias nuevamente a Ediciones Cátedra por abrir este espacio de revisión de los materiales del dibujo que posibilita la actualización de su enseñanza y viene a cubrir una ausencia importante del debate sobre el arte de nuestra época.

Introducción

JUAN JOSÉ GÓMEZ MOLINA

La buena acogida que *Las lecciones del dibujo* ha tenido dentro del mundo artístico y en especial en el de la enseñanza, corrobora la idea inicial de nuestro trabajo: la ausencia hasta entonces de un material amplio desde donde resituar un nuevo debate sobre su «dificultad».

Su presencia ha abierto antiguas heridas y en algunos casos generado ciertas frustraciones sobre la idea de lo que podía o debía ser un manual sobre este tema. Parece como si ese vacío largamente sentido, necesariamente debería generar un manual «positivo» sobre cómo había que realizar hoy dicha actividad. Una propuesta «moderna» sobre cuáles eran los modelos formales y el modo más eficaz y fácil de obtener unos buenos resultados. En cierta manera se estaba solicitando un «método» de dibujo, un camino seguro para alcanzar un determinado fin propuesto de antemano. Algo que en su proposición llevase implícito el resultado final, una cartilla «actualizada» que incluyese por fin una solución al desconcierto existente, a esa percepción generalizada de que esta época no tiene reglas, de que estamos en una situación caótica en la que todo es posible, idea de la que discrepamos y que abordaremos con más precisión más adelante.

Se olvida que incluso un método es también, no sólo: «un camino, sino que puede abrir otros de tal modo que se alcanza el fin propuesto más lentamente que por medio del azar... o se alcanza inclusive otros fines que no se habían precisado, otros conocimientos a otro tipo de conocimientos, de los que no se tenía idea o se tenía solamente una idea sumamente vaga»[1]. Parece añorarse un método, el científico, el cual no solamente tiene sus reglas, sino que puede contener, asimismo, las razones por las cuales tales reglas son adoptadas. Hay en todo ello una cierta añoranza de una edad de oro que nunca ha existido. Un deseo cartesiano de obtener un sistema «generalizable» aplicable a todo, y cuya bondad no dependiese de la particular capacidad intelectual del que las usara. Algo que nos protegiese del azar y quién sabe si de la propia necesidad de reflexionar. Pero ni nuestro mundo contemporáneo, ni el arte que produce, está tan carente de normas como ciertos predicadores de la pereza mental parecen indicar, ni existió nunca una época dorada donde hubiese más seguridades que en la nuestra sobre aquello que se debería hacer.

Sólo el tiempo apacigua la incertidumbre y hace aflorar las convenciones desde las cuales esas decisiones parecían dramáticamente incorrectas. Toda época se percibe

[1] José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza, 1990.

a sí misma como un sistema sin fronteras, como un abismo en el que cada decisión lleva implícita la incertidumbre de su propuesta. Sólo la continuidad de la acción vista como algo que ya ha sucedido, parece allanar dichos problemas y establece una cierta línea que después es leída como una cadena lógica de causalidades necesarias. Algo, por otro lado, bastante parecido a lo que sucede en el proceso de dibujo asumido como una secuencia de tematizaciones que luego expondremos con detenimiento. *Las lecciones del dibujo*[2] fue ante todo una recopilación intencionada de materiales, que debía favorecer la apertura de los términos del debate, organizados ellos mismos como un todo fragmentado que ayudase a entender la continuidad de los temas del conflicto y la discontinuidad de sus posibles reconstrucciones. Los límites que el lenguaje impone a sus propias prácticas y los modelos que estos establecen en la acción del artista.

Frente a la doble distinción inicial que establecimos en el segundo capítulo «Los dibujos del dibujo» de creación de sentido y establecimiento del valor con que Paul Valéry los había fijado en su *Teoría poética y estética*[3], nuestro primer libro hizo hincapié en explicitar las categorías que a lo largo de la Historia, el Arte ha establecido para valorar dichas producciones y el aspecto conflictivo que éstas imponían al propio desarrollo del dibujo a la medida que éstos ayudaban a conformar las configuraciones realizadas y delimitaban la aparición de otros no incluidos en dicha definición. Pero este repertorio de conceptos son en definitiva «los materiales» desde los que el artista establece sus diferencias, en la creación de lo que Michael Baxandall ha definido como: «modelos de intención»[4].

En este segundo libro tratamos de plantear bajo la denominación de estrategias, una reflexión sobre el otro lado complementario del sistema: el de la «creación de sentido»; tratamos de hacer una lectura de los dibujos, no tanto de sus producciones, como de sus procesos desde los materiales con los que el artista trata de conformar nuevos valores.

Método y estrategia

Hemos utilizado la palabra estrategia para evitar con claridad cualquier confusión de considerar nuevamente nuestro trabajo como un material que rebaje el «conflicto» del dibujante, porque pensamos que la obra surge siempre como una formalización del caos; que es la incertidumbre y no las seguridades la que da origen a la creación. Hemos elegido esta palabra por lo que tiene también de terminología militar, tan cara a las primeras vanguardias y a los primeros intentos renovadores de los artistas de este siglo.

Frente a la idea de «métodos de trabajo», que parece conllevar siempre una cierta seguridad y generalidad de los resultados, hemos elegido estrategias para hablar de ese lado oscuro que es el momento de la creación, en la que la obra no es todavía lo que será, porque la palabra lleva implícita también ese carácter de particularidad, esa necesaria concreción a los términos de un conflicto irrepetible, siempre perentorio, donde es preciso organizar provisionalmente los materiales, en función de la contra-

[2] Juan José Gómez Molina, *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra, 1995.
[3] Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1990.
[4] José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza, 1990.

dicción mayor que es posible que se produzca. Hemos utilizado esta palabra también porque parece resaltar más las cualidades de astucia y oportunidad, frente a otras como conocimiento y racionalización, que planean en la acción del artista y con las que el arte contemporáneo mantiene un mayor distanciamiento.

Tanto el método como la estrategia son reglas «para la dirección del espíritu» o como decía Descartes: «un arte de bien disponer una serie de diversos pensamientos, ya sea para descubrir la verdad que ignoramos, ya sea para probar a otros la verdad que conocemos», «como un medio de investigación de la verdad», una verdad particularizada que parece reclamar un método adecuado al objeto de su investigación, que se pliegue a las características del hecho artístico, a las singularidades del tema que abordamos: el dibujo. Pero mientras que el primero parece exigir una mayor formalización y un conocimiento preciso de los elementos del proceso, la segunda mantiene una mayor adecuación con las formas de incertidumbre que envuelven las decisiones del sujeto; aunque en ambos sea también fundamental la experiencia previa y el conocimiento extraído de las actuaciones anteriores.

La estrategia parece llevar implícita una escenificación del lugar de conflicto, un conocimiento «visual» detallado de los elementos que intervienen en la batalla. La previsión precisa de los puntos débiles del enemigo al que nos enfrentamos. Su valor está en ser interpretada como líneas de fuerza, como un movimiento que ha de realizarse en función de los problemas presentados.

El método aparece, por el contrario, más bien como un conjunto de acciones controladas basadas en la experiencia de hechos acontecidos, que es posible analizar y volver a repetir sistemáticamente, aislando los valores perniciosos que pudiesen mermar su eficacia.

El arte occidental ha mantenido una tendencia a interpretar, a proponer para la formación del artista la visión más restrictiva del método. Los manuales del dibujo han estado obsesionados por su «eficacia», pero sobre todo, han estado orientados a la «configuración», a la idea previa de un modelo formal de representación (de los que ya hablamos en nuestro anterior trabajo), en la obsesión por enseñar «cómo hacer», «cómo estructurar», «cómo construir», «cómo organizar», «cómo componer». Los métodos fueron y son todavía un intento de desarrollar una vía segura, corta y eficaz, que pudiera establecer un atajo del conocimiento. Y cuando decimos esto, no sólo nos referimos a los manuales y cartillas de la Academia, sino sobre todo a los textos programáticos de las vanguardias normativas, a las nuevas gramáticas defendidas por su carácter racional y científico de sus proposiciones y también a aquellas otras basadas en la tradición heterodoxa, dadaísta, o conceptual que bajo la idea de un conocimiento inefable, innombrable, se han transformado en un modelo de actuación bajo el modelo del prestigio del gurú de turno y que son actualmente una inducción estricta a una práctica formal, moderna, adecuada a aquello que se lleva, a los estilos que homologan su práctica contemporánea.

Los manuales

Los manuales del dibujo, incluso más que los de la pintura (que parecen referirse más a clasificaciones sobre movimientos y tendencias según una estructura historicista), hacen siempre un alarde obsesivo de fe en las técnicas y los procedimientos como sistema de traducción formal, con valores autónomos, cuya finalidad se remite a la

consecución de esos mismos resultados. Una taxonomía de los materiales: lápiz, carbón, grafito, sanguina, plumilla... y una gramática elemental de la forma: rayados, desvanecidos, punteados, sombreados... junto con un sistema de traducción de elementos perceptivos tridimensionales a estructuras lineales bidimensionales: encaje, composición... parecen allanar el conjunto obsesivo de preguntas que el aprendiz de artista se plantea. En todos ellos está la seguridad que el «repertorio» presentado «resuelve» los problemas de aquel que no sabe «cómo dibujar». Pero todos ellos parecen olvidar el sentido y el valor que dicha acción establece. Es este carácter generalizable del que hablamos al principio, el que justifica la mayor parte de dichos materiales. Es bastante común y paradójico que en las encuestas que se realizan periódicamente sobre las enseñanzas de Bellas Artes, sean los críticos los entendidos más implicados con el arte contemporáneo (no digamos los otros), los que terminan afirmando que ya que en el arte actual no existen más reglas que las de la libertad individual, sea la enseñanza de las técnicas el verdadero sentido de estas instituciones, como si la técnica no llevase en sí misma el sentido de la obra, como si no fuesen ellas mismas el problema de la obra.

Esta situación es la que le hace añorar a uno los antiguos tratados. Pese a la supervivencia en algunos de ellos, de residuos «técnicos» de los recetarios medievales, como los de Cennino Cennini, encontramos siempre un esfuerzo, a veces tiernamente desaforado, de hablar sobre el sentido de la acción que desarrolla el artista y de los valores éticos, estéticos, filosóficos de sus producciones. La necesidad de una justificación previa de las obras y ese carácter enciclopédico, disperso, confuso a veces, pese al método sistemático de su exposición, es lo que los hace más atractivos, los que los ajusta con más precisión a la situación real del artista de entonces y de ahora.

Intencionadamente, nuestro trabajo tuvo este tipo de producciones como modelo, incluso en su carácter desmesurado, porque desmesurada es siempre la acción del dibujante en el momento de enfrentarse a definir el sentido de su obra, y porque su decisión se organiza siempre con materiales dispersos, fragmentados, cuando no falsos y contradictorios:

> El tiempo está donde no se ve. Hay que inventarse una especie de diccionario. ¡Qué es eso del tiempo! El tiempo no existe. El tiempo es lo que no se ve del espacio. Y cuando ves el otro lado del espacio, ya no está el tiempo. El tiempo está liquidado —será verdad o no, pero me servirá a mí para seguir pensando...[7].

Como Alejandro Magno hacía en la vieja película de Robert Rossen, cuando los dos ejércitos estaban situados frente a frente y a punto de iniciarse la batalla, el dibujante necesita un pretexto para iniciar la estrategia de su acción. Ese pretexto se establece en la organización de los materiales del dibujo, en la manera en que éstos aluden a ese repertorio de temas del dibujo. No se trata tanto de pensar que la realización del dibujo es una ilustración de un texto prefijado, como darle sentido a él, como reconstruirlo desde unos materiales previamente conceptualizados, convencionalizados, en una acción «troc» que Baxandall[8] comparará fascinantemente con el mercado de productores y consumidores y con las partidas de billar.

---

[7] Jorge Oteiza, *El Mundo*, Año 7, número 15, 28 de julio de 1977.

[8] Michael Baxandall, *Modelos de intención*, Madrid, Hermann Blume, 1989, pág. 63.

Modelos de intención: cita y referencia

La referencia, la cita que todo dibujo conlleva, en la medida en que los trazos y las marcas establecidas sobre el papel remiten a otros dibujos, actúan como impacto sobre el imaginario colectivo que activa la nueva composición de la mesa de billar, el papel en nuestro caso. Dibujar no es un problema de representar objetos o de hacer presente lo real, sino de transformar la realidad desde la modificación de lo imaginario. Sus materiales son la cita y la referencia en ese juego cultural que se establece en el «troc»:

> Un modelo de relación en el cual dos grupos de personas son libres de tomar opciones que operan entre sí, por medio del «mercado» cultural, que tiene su semejanza con el económico, en el que por un lado está el dinero y por otro lado los bienes y servicios.

Pero en el «troc» del dibujante:

> el dinero incluye cosas tales como la aprobación e imitación de carácter estimulante, la articulación de ideas, las habilidades vernáculas visuales, la amistad, y —muy importante, por cierto— la historia de la propia actividad y la herencia, así como, a veces, el dinero actuando como muestra de algunas de estas cosas y como medio para seguir actuando. Y el producto que se da a cambio no es tanto el cuadro como la experiencia placentera de él. El pintor puede elegir tomar más de una forma de compensación que otra, más un cierto sentido de sí mismo dentro de la historia de la pintura, como por ejemplo, que de aprobación y dinero. El consumidor puede elegir entre este y no aquel tipo de satisfacción, cualquier opción que decidan el pintor o el consumidor, se reflejará en el mercado en su conjunto»[7].

El sistema de esta relación se basa, en parte, en algo que el mito contemporáneo de la libertad del artista mantiene en constante menosprecio: «la influencia».

> La influencia es una maldición de la crítica del arte, en primer lugar por su obstinado prejuicio gramatical acerca de quién es el agente y quién el paciente: parece invertir la relación activo-pasivo que el actor histórico experimenta y el contemplador inferencial va a querer tener en cuenta. Si decimos que x ha influido en y, parece que estamos diciendo que x hizo por y más de lo que y hizo por x[8].

Pero sólo una mirada más atenta sobre su valor coloquial, y sobre su presencia permanente y vivificadora en el proceso de aprendizaje, debería hacernos recapacitar sobre la falsedad de algunas premisas repetitivas y falsas de ciertas aseveraciones tan apreciadas en nuestra cultura contemporánea.

El vocabulario que utilizamos comúnmente da a la palabra influencia un conjunto de relaciones mucho más rico y atractivo: «inspirarse en, acudir a, aprovecharse de, apropiarse de, recurrir a, adaptar, malentender, remitirse a, recoger, tomar, compro-

---

[7] *Ibid.*, pág. 64.
[8] *Ibid.*, pág. 75.

meterse con, reaccionar frente a, citar, diferenciarse de, asimilarse a, asimilar, alienarse con, copiar, dirigirse, parafrasear, absorber, hacer una variación sobre, revivir, continuar, remodelar, imitar, emular, travestir, parodiar, extraer de, distorsionar, prestar atención a, resistir, simplificar, reconstruir, elaborar sobre, desarrollar, enfrentarse con, dominar, subvertir, perpetuar, reducir, promover, responder a, transformar, emprender...»[9]. La acción que se desencadena en el trazo del dibujante es similar al efecto producido por la bola sobre la mesa de billar una vez efectuada la primera «atacada». La acción de x sobre y desencadena una reorganización de todo el conjunto que hace imposible comprender la nueva situación en los términos excluivos que existía antes entre las dos primeras. El nuevo «orden» altera tanto «el valor» de x como el de y, pero sobre todo establece otros tipos de subordinaciones, que rompen esa pretendida jerarquía exclusiva de dependencia, donde el «original» tenía un valor de mayor prepotencia.

Por eso, nuestro trabajo, tanto en *Las lecciones del dibujo* como en este libro, tiene como finalidad explicitar, exponer, y establecer un «mapa del tesoro», un plano donde se establezcan las claves del laberinto existente, un mapa-mitad, un símbolo que incite a casar las dos mitades para establecer el significado de los signos.

No trata de ser una inducción a ciertos estilos como fueron las propuestas de Klee[10] o Kandinsky[11], ni un análisis objetivo de los elementos estructurales como el de Arnheim[12], que desde el lenguaje formal de la modernidad se proponía a sí mismo como solución. Nuestro primer libro trataba de hablar de esos modelos formales y de cómo los métodos estaban vinculados a ellos, para poder en este segundo hablar de las actitudes desde las que el artista se enfrenta al hecho de la creación, porque frente a la obsesión de: cómo se dibuja, cómo se aprende a representar las formas del dibujo, seguimos pensando que el tema es: qué se dibuja y por qué se dibuja. La pregunta obsesiva sigue siendo la de aquella señora que le comentaba al filósofo al final de su conferencia: «a mí también me encanta pensar pero... no se me ocurre en qué». Qué puedo pensar del dibujo, es ciertamente el tema inicial que da origen a éste, porque cada traza que define supone establecer un «tema» particular de él.

La posición del dibujante contemporáneo

El utilizar la palabra estrategia es porque se acerca más a la situación real desde la que actúa el dibujante contemporáneo, no porque consideremos que ésta es la actitud más correcta desde la que se debe iniciar el aprendizaje, sino porque es la que da cuenta de las características del comportamiento actual en sus aspectos más críticos. La estrategia mantiene también ciertos estigmas que van a actuar en sentido negativo en la producción de la obra, porque va a tender a interpretar los hechos en función exclusiva del éxito de sus objetivos y porque en muchos casos se va a confundir con la táctica que conlleva su aplicación. Una estrategia continuada, basada en lo que en

[9] *Ibid.*, pág. 75.

[10] Paul Klee, *Teoría della forma e della figurazione*, Milán, Giangiacomo Feltrinelli, 1979.

[11] Vasili Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano, contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona, Barral, 1971.

[12] Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1980.

términos militares se entiende como aprovechamiento del éxito, convierte con facilidad a un ejército de vanguardia en un ejército de ocupación. El aspecto particular que propone su actuación la hace muy propensa a separarse de los análisis globales de los hechos que desencadenaron los problemas. La estrategia no nos habla del conflicto, ni de los planes que dieron origen a dicha situación.

La estrategia se centra en la resolución de una situación amenazante, puntual, en donde la distribución de las fuerzas sobre un determinado escenario obliga a tomar decisiones inmediatas. La estrategia se vincula más a la acción de dibujar que al propio dibujo. El plan del dibujo obedece a la acción artística, o en términos clásicos: al dibujo interno.

Este carácter perentorio, inmediato, trágico incluso, en el que se desencadena su aparición, nos ha parecido importante para ilustrar la situación actual del dibujante, porque él está siempre sometido al estrés que siente al iniciar una acción que conduce a un resultado siempre incierto. La necesidad de ver «el escenario» y «el teatro de operaciones» en función de movimientos, es también una imagen clarificadora de la acción del artista.

La precisión y previsión del detalle, los pliegues y los repliegues de la acción, la disposición adecuada de los materiales, la adecuación de ellos a determinar la acción, son metáforas bastantes clarificadoras de lo que representa este hecho particular.

Las estrategias de las que se habla a continuación tratan de presentar un conjunto amplio de actitudes, de formas muy diferenciadas de enfrentarse al hecho de dibujar, y muestran con claridad la «diferencia» desde la cual se construye su sentido, para demostrar que es precisamente esto que se quiere hacer, lo que determina la «técnica», la forma del dibujo en función de los problemas que se citen, en las referencias que los dibujos hacen siempre de otros dibujos. No es la manera con la que ellos crean o representan la realidad, sino la forma con que los citan, la que nos habla de ella.

La descripción de las estrategias de Matisse, Bellmer, Duchamp, Malevich... no nos hablan tanto de cómo ellos pensaron el dibujo a partir de lo que ellos nos hablan de sus procesos, como de la forma en que nosotros podemos reconstruirlos a partir de lo que sabemos, y desde la idea de «cómo pensamos que esto ha sucedido». De la misma manera que nosotros hablamos año tras año de qué es lo que hicimos en nuestra vida, como una interpretación cambiante en función de los proyectos que nosotros efectuamos de ella. Cuál de estas versiones es la verdad, no es un hecho tan importante como el de averiguar cuál de estas versiones es capaz de construir nuestra realidad futura.

Se piensa con frecuencia que la formación es mejor en la medida en que ésta se adapta a las necesidades técnicas de sus posibles salidas, pero creemos que en la formación universitaria y en la de Bellas Artes en particular, es más importante saber crear esa capacidad fundamental, que es la de entender y actuar desde diferentes modelos que nos permitan comprender cómo es posible modificarlos y recrearlos.

Los caminos descritos en los siguientes artículos son irrepetibles, porque son el resultado de una acción cuyo «éxito» ha «resuelto» el problema que lo desencadenó, anulando la tensión que formulaba la necesidad y el sentido del dibujo; sólo dificultando su aparición, problematizando su validez, cuestionando su vigencia, puede el nuevo dibujo hablarnos de la necesidad que ahora tenemos de ellos. Mostrar los procesos gráficamente, sistematizarlos verbalmente es crear nuevamente las necesidades culturales desde las que es posible establecer las diferencias que ahora sean pertinentes, modificando el imaginario desde el que es posible entenderse.

Estas reconstrucciones son en cierta manera las visiones generalizadas desde las que posicionamos nuestra acción, son los elementos que explican los territorios desde los que podemos tensionar nuestra actividad.

Pero antes de llegar a su exposición, vamos a tratar de establecer algunas de las características de su proceso de aprendizaje. Ellas nos hablan de una cierta forma del dibujo que el artista establece de sí mismo como actor, como intérprete, como guía, como salvador, o como hombre de oficio. A lo largo de todas estas descripciones podremos rastrear una serie de elementos fundamentales que determinan más de lo que pensamos, la aparición de sus representaciones.

Todo artista se encuentra ante un «teatro de operaciones», pero para poder iniciar su acción, el dibujante tiene la necesidad de dibujarse él mismo previamente, como protagonista de este suceso simbólico para poder definir, más tarde, el rol desde el que él selecciona los materiales de su acción. Una «representación» que adquiere tal fuerza, que es en sí misma una declaración «de parte». Una confesión realizada ante sí mismo, en la soledad de su silencio, pero también una «confesión pública» desde la que justificar su acción.

El modelo del proceso: la declaración de parte

Una confesión-visión-representación muchas veces dibujada realmente en esos miles de retratos, o escenificada en los prólogos de sus catálogos, y que tanto en la exposición de *Dibujo, Belleza, Razón, Orden y Artificio*[13], como en la publicación *Las lecciones del dibujo* recogimos ampliamente en una serie de imágenes que nos hablaban de las determinaciones que éstas establecían en el dibujo final.

En todas las situaciones estamos hablando del artista «cultural», un cierto tipo de dibujante que actúa en un cierto sistema «histórico», donde sus proposiciones son interpretadas en función de los compromisos que propone y de las cuales es más consciente de lo que cierta literatura sobre el genio quiere darnos a entender. Sus dificultades, sus procesos, son relativamente fáciles de comprender. Se encuentra en el marco generalizado de toda la literatura de interpretación realizada sobre la obra de arte. El artista adulto, el artista culto, el profesional ha asumido para serlo una serie de elementos con los que habla con su entorno. Un entramado lingüístico que marca a todos los sectores de su generación, de tal forma que su terminología acota su experiencia en un argot muy férreo que nos habla con enorme precisión del sentido de sus dibujos.

En el *Libro del desasosiego*[14], Fernando Pessoa establece una radiografía del proceso desde el que se define una obra literaria. Todo él es un manual de las actitudes desde las que se formula gran parte de la obra contemporánea. Ese cuaderno interior establece con claridad la taxonomía desde la que se precisa su trabajo, una actitud que es perfectamente extrapolable al resto del campo de la creación. Una reconstrucción poética pero coincidente con Edgar A. Poe en su intento de explicitar el proceso de creación.

---

[13] Juan José Gómez Molina, *Dibujo, Belleza, Razón, Orden y Artificio*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza y Mapfre Vida, 1992.

[14] Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, Barcelona, Seix Barral, 1996.

A mi modo de ver, la primera de todas las consideraciones debe ser la de un efecto que se pretende causar. Teniendo siempre a la vista la originalidad (porque se traiciona a sí mismo quien se atreve a prescindir de un medio de interés tan evidente y fácil), yo me digo, ante todo: entre los innumerables efectos o impresiones que es capaz de recibir el corazón, la inteligencia o, hablando en términos más generales, el alma, cuál será el único que yo deba elegir en el caso presente. Habiendo ya elegido un tema novelesco y, a continuación, un vigoroso efecto que producir, indago si vale más evidenciarlo mediante los incidentes o bien el tono —o bien por los incidentes vulgares y un tono particular o bien por una singularidad equivalente de tono y de incidentes—, luego, busco a mi alrededor, o acaso mejor en mi mismo, las combinaciones de acontecimientos o de tonos que pueden ser más adecuados para crear el efecto en cuestión. He pensado a menudo cuán interesante sería un artículo escrito por un autor que quisiera y que pudiera describir, paso a paso, la marcha progresiva seguida en cualquiera de sus obras hasta llegar al término definitivo de su realización. Me sería imposible explicar por qué no se ha ofrecido nunca al público un trabajo semejante; pero quizá la vanidad de los autores haya sido la causa más poderosa que justifique esa laguna literaria. Muchos escritores, especialmente los poetas, prefieren dejar creer a la gente que escriben gracias a una especie de sutil frenesí o de intuición extática; experimentarían verdaderos escalofríos si tuvieran que permitir al público echar una ojeada tras el telón, para contemplar los trabajosos y vacilantes embriones de pensamientos, la verdadera decisión adoptada en el último momento, la idea entrevista tantas veces sólo como en un relámpago y que durante tanto tiempo se resiste a mostrarse a plena luz, el pensamiento plenamente maduro pero desechado por ser de índole inabordable, la elección prudente y los arrepentimientos, las dolorosas raspaduras y las interpolaciones; en suma, los rodamientos y las cadenas, los artificios para los cambios de decoración, las escaleras y los escotillones, las plumas de gallo, el colorete, los lunares y todos los afeites que en el noventa y nueve por ciento de los casos son lo peculiar del histrión literario. Por lo demás, no se me escapa que no es frecuente el caso en que un autor se halle en buena disposición para reemprender el camino por donde llegó a su desenlace. Generalmente, las ideas surgieron mezcladas; luego fueron seguidas y finalmente olvidadas de la misma manera. En cuanto a mí, no comparto la repugnancia de que acabo de hablar, ni encuentro la menor dificultad en recordar la marcha progresiva de todas mis composiciones. Puesto que el interés de este análisis o reconstrucción, que se ha considerado como un *desideratum* en literatura, es enteramente independiente de cualquier supuesto ideal en lo analizado, no se me podrá censurar que falte a las conveniencias si revelo aquí el *modus operandi* con que logré construir una de mis obras. Escojo para ello *El cuervo* debido a que es la más conocida de todas. Consiste mi propósito en demostrar que ningún punto de la composición puede atribuirse a la intuición ni al azar; y que aquella avanzó hacia su terminación, paso a paso, con la misma exactitud y la lógica rigurosa propias de un problema matemático. Puesto que no responde directamente a la cuestión poética, prescindamos de la circunstancia —o, si lo preferís, de la necesidad— de que nació la intención de escribir un poema tal que satisficiera al propio tiempo el gusto popular y el gusto crítico.

Lo mismo que en *El cuervo*[11] de Poe, Pessoa demuestra que cualquier artista conoce las bases desde las que se construye su diferencia. La definición inicial: «Cuando nació la generación a la que pertenezco, encontró al mundo desprovisto de apoyos para quien tuviera cerebro, y al mismo tiempo corazón...» Es esa declaración «de par

[11] Edgar Allan Poe, *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, págs. 130-144.

te» la confesión necesaria que va a determinar los límites, la actitud, y el talante de su trabajo, el corte que justifica su despego. «Pertenezco, sin embargo, a esa especie de hombres que están siempre al margen de aquello a lo que pertenecen, no ven sólo la multitud de la que son, sino también los grandes espacios que hay al lado» ... «no sabiendo creer en Dios, y no pudiendo en la suma de animales, me he quedado, como otros de la orilla de las gentes, en esa distancia de todo a la que comúnmente se llama decadencia, la decadencia es la pérdida total de la inconsciencia, porque la inconsciencia es el fundamento de la vida», para inmediatamente establecer los elementos de su estrategia, el material de su escritura: los clásicos y su percepción vital del mundo en «la calle Bordadores». Una doble referencia construida desde una cierta paradoja: «dar un nombre que no le corresponde, y luego soñarlo», desde una situación particular, la de establecer su vida como diferencia, «sé bien que, si ese pasado que no fue hubiese sido, yo no sería capaz de escribir estas páginas, en todo caso mejores, por algunas, que las ningunas que en mejores circunstancias no hubiese hecho más que soñar. Es que la trivialidad es una inteligencia y la realidad, sobre todo si es estúpida y áspera, un complemento natural del alma». Un contrapunto que se construye desde las relaciones complejas que él establece con el lenguaje, «todo se penetra, la lectura de los clásicos, que no distinguen los ocasos, me ha vuelto inteligibles todos los colores. Hay una relación entre la competencia sintáctica, por la que se distinguen los valores de los seres, de los sonidos y de las formas, y la capacidad de comprender cuando el azul es realmente verde, y que parte del amarillo existe en el verde azul del cielo.

«En el fondo es lo mismo: la capacidad de distinguir y la de sutilizar, sin sintaxis no hay emoción duradera, la inmortalidad es una función de la gramática».

Por ello Pessoa neutraliza ese entorno de la calle Bordadores desde la pasión por la «retórica» del Padre Figueiredo. Esa doble referencia en la que cualquier artista establece su dibujo en determinaciones sucesivas de su trazo, siguiendo la lógica interna de sus procedimientos, para organizar una gramática interna, una lógica que prevea la aparición de toda acción futura. Un orden continuado, previsible en sus fronteras, que delimita el caos y la entropía del gesto. Una competencia sintáctica, dice él: «por la que se distinguen los valores de los seres, de los sonidos y de las formas».

Un diálogo desde el acto crítico, en el que el concepto agudiza la percepción del objeto, y el objeto agudiza la referencia de la palabra. Una doble acotación del territorio, un cerco desde el que establecer analogías imprevisibles en la búsqueda del sentido, un cerco que determina la experiencia de los límites de «la calle Bordadores» y el orden de la palabra establecida por sus textos.

Para esta acción el dibujante parte de un escenario negativo, un campo de operaciones vacío, el establecido por el papel, y en un sentido más genérico, por la mente en blanco. Es fácilmente observable esta tarea previa en la neutralización con la que cualquier artista inicia la sesión de trabajo despojando el tablero de los residuos del trabajo del día anterior, como si fuesen restos de una antigua batalla, fantasma de otras estrategias; ordenando luego el entorno próximo, y los materiales del nuevo escenario.

En ciertos tratados orientales se especifican con precisión estos actos como un ejercicio de purificación, y en la Bauhaus podíamos ver a sus profesores incitando a sus alumnos a escenificar esta ceremonia con un ejercicio ritual en la terraza. Pero hasta en el inicio rutinario de cualquier profesor de escuela que les pide a sus alumnos que saquen sus papeles, preparen los lápices, borren la pizarra, siguen

perviviendo bajo ciertas formas de eficacia operativa los restos de este material simbólico.

Una operación aparentemente práctica desde la que se define también el tema del nuevo dibujo. La mesa de Mondrian, tan diferente a la tela de Pollock, o los cuadernos de Klee establecen de antemano el cuadro de relaciones, el orden y la composición del trabajo futuro de todos ellos.

El «soy del tamaño de lo que veo» de Pessoa, está establecido ya en esta aproximación. El deseo del artista de la película *Tiren y nunca* de José Luis Cuerda, de hacer «cuadros, muy grandes, enormes...», tan obsesivo en la generación de los setenta, era un determinante iniciático de un conjunto de actitudes frente al cuadro, que ordenó radicalmente el espacio mental de actuación, incluso el espacio físico de miles de estudios de una generación.

Los mitos de iniciación

Existe antes del dibujo una educación sentimental del dibujante: un dibujo del dibujo, que está conformando un conjunto de proposiciones que actúan con una fuerza inusitada sobre la estructura de la acción de éste. Algo que suele pasar desapercibido muchas veces pero que requeriría una mayor consideración crítica.

El contenido explícito, programático, reconocible que Pessoa o Allan Poe establecen en su acto iniciático, es sólo una parte de aquello que constituye la predisposición real del artista. Existen otros elementos tan determinantes como estos: la imagen del artista que el «troc» cultural establece, como la actitud o el campo posible de estos intercambios, y el «presente eterno» de un repertorio de silogismos y sentencias que actúan como soporte de seguridades referidas a la práctica, cuyo valor parece tener justificación universal más allá del bien y del mal, y que se asienta sobre un marco de creencias que no parece necesario justificar.

Una imagen que se establece sobre el conjunto de actitudes dominantes que han definido la situación de la generación anterior, aquella cuyo proyecto ha modificado la realidad cotidiana de nuestra época: la vanguardia. Los repertorios de silogismos y sentencias tienen un doble y curioso comportamiento: por un lado, son asumidos como si dependiesen de la más estricta realidad, y por otro, se refieren a actitudes repetitivas que se encuentran en todas las épocas y en todos los estilos, incluso en aquellos que podemos considerar como más contrapuestos y diferentes entre sí.

Entre ellos, podemos encontrar los que resultan de asumir la práctica actual como un periodo de decadencia con respecto a una «edad de oro», que cada generación desplaza sobre la inmediatamente anterior, o sobre un hecho histórico ejemplar cuyo estilo se toma como referencia. Otros serían los de ver las nuevas imágenes y la estructura de su dibujo como un caos, como un sistema sin regla ni órdenes previsibles, cuya visión se agudiza en la doble creencia generalizada de que el artista actúa con una libertad absoluta desde un conocimiento que no es ni razonable, ni razonado.

Las conclusiones a que llevan estos mitos rituales de la creación artística se repiten año tras año, época tras época, como un discurso autónomo, sobreimpuesto a las propuestas de novedad que cada generación quiere implantar, como si fuese la premisa necesaria fundacional de este nuevo arte futuro, aquel que justificaría la necesaria realidad de sus imágenes.

El presente eterno

La primera vez que leí los escritos de Plinio[16] quedé asombrado de que las lamentaciones del «crítico romano» fuesen tan absolutamente idénticas a las que los nuestros efectuaban sobre el arte de los setenta: aquella que hablaba de la adaptación absoluta de la práctica artística al mercado comercial, la que le acusaba de su sinrazón y superficialidad, le llevaba a la pérdida del compromiso radical de los valores realmente artísticos. Situación similar también a la de los escritos del siglo XVII con sus críticas a Ribera, con los mismos tópicos que la crítica contemporánea hacía sobre Barceló y los artistas seleccionados por R. H. Fuchs para la Documenta de aquellos años: la de montarse en las modas extranjeras, creando una discontinuidad frontal con las más auténticas raíces españolas. Una situación paradójica, ya que ahora era Ribera el que representaba esa esencia española, como posteriormente Barceló podía ser el ejemplo de su continuidad.

Más que esta actitud decadente, final de los tiempos, está aquella todavía más grave de percibir lo actual como el territorio del caos, como un campo indescifrable desprovisto de referencias, en el que se puede justificar la aparición de cualquier dibujo.

Orden y desorden del proyecto: el código de las vanguardias

El artículo «El código anticlásico»[17] de Bruno Zevi es un ejemplo poco habitual de lucidez en el campo de la crítica, en el que nos alertaba sobre el sin sentido de estas actitudes.

> La polémica antítesis del clasicismo corre el riesgo, si no es estructurada en una lengua, de retornar, una vez se han consumido los valores de la vanguardia, a los anticuados arquetipos de las Bellas Artes.
>
> Situación increíble, absurda. Estamos dilapidando un patrimonio colosal de expresividad porque eludimos la responsabilidad de precisarlo y de hacerlo transmisible. Quizá en breve no sabremos ni siquiera «hablar arquitectura»; en realidad, la mayoría de aquellos que proyectan y que construyen en la actualidad solamente mascullan, emiten sonidos inarticulados, carentes de significado, que no son vehículo de mensaje alguno, que ignoran los medios que hay que emplear para decir y que, por tanto, ni dicen nada ni tienen cosa alguna que decir.

En la clarificación de cuáles son los instrumentos con los que operaba la arquitectura moderna, Bruno Zevi precisa los nuevos elementos del lenguaje que en términos generales podemos aplicar perfectamente al dibujo y, en especial, a su papel en el con-

---

[16] «En otro tiempo, el cobre se mezclaba y se fundía con oro y plata, a pesar de lo cual el arte seguía «ahorrándose más; ahora no es seguro si ha empeorado el arte o el material y es extraño que, cuando los precios de las obras han crecido hasta el infinito, la dignidad del arte haya desaparecido. En efecto, como en todas las cosas, el amor a la ganancia es lo que ha empezado a cultivarse, cuando antes solía prevalecer el amor a la gloria—por eso incluso se adscribía la actividad artística a ocupación de dioses, cuando los pretores de las familias buscaban también la gloria por esta vía» (Esperanza Torrego, *Plinio el Viejo: Textos de Historia de Arte Natural*, Madrid, Visor, 1987, pág. 31).

[17] Bruno Zevi, «Guía al código anticlásico», *Nueva Forma*, núm. 105, octubre, 1974, págs. 111-118.

texto que nos ocupa. Sólo en una lectura rápida podemos ver confirmada nuestra aseveración en no menos de cuatro de sus principios, pero además encontraremos la confirmación de otros términos que en su momento pudieron considerarse peyorativos: el de ser «obras disonantes» o carentes de perspectiva.

La centricidad implica o implicaba la aceptación de un orden estructurador basado en la geometría y en la perspectiva. Frente a ello, Bruno Zevi propone en los apartados II y III de su código anticlásico, la «simetría y disonancia» y la «tridimensionalidad antiprospectiva» como los ejes fundamentales del nuevo elenco de la metodología proyectual, aquellos que debían conducir a la «sintaxis de la descomposición cuatridimensional» y a la «reintegración edificio-ciudad-territorio» que permitiría una creación artística que multiplicaba las posibilidades de elección del antiguo código clásico. Planteaba esta elección que creaba angustia y una neurótica ansia de certeza, para afirmar más tarde que era, por el contrario, la aparente racionalidad que ordena y reglamenta la que era socialmente una locura, mientras que la presumible irracionalidad nacía de la costumbre de intensa reflexión y del valeroso reconocimiento del derecho a la fantasía. Para él, el clasicismo se unía a los cementerios, no a la vida. Solamente la muerte resuelve el ansia de certeza.

Frente a la simetría que se conformaba como un derroche económico más un cinismo intelectual, o como una necesidad espasmódica de seguridad, terror a la flexibilidad, a la indeterminación, a la relatividad, al crecimiento, en suma, del tiempo vivido, él proponía categóricamente cualquier punto menos el centro. Refiriéndose al espacio de la habitación reiteradamente afirmaba: «cualquier otro punto» menos el eje para penetrarla, cualquier otro punto menos el centro para iluminarla, y así sucesivamente.

La simetría era un síntoma particular, macroscópico de un tumor proliferado capilarmente, cuyas metástasis son infinitas. La historia de la ciudad podría ser interpretada como el encuentro entre la geometría invariable del poder dictatorial o burocrático, y las formas libres, congeniando con la vida y con el pueblo.

Llegaba a identificar todos los absolutismos políticos con la geometrización y reglamentación del escenario urbano en ejes paralelos y ortogonales: «todos los cuarteles, todas las prisiones, todas las fábricas militares son rigidamente geométricas». Sólo los pueblos rurales, decía, no son geométricos por lo general, pero lo son con rigor implacable los dominados por la Mafia en Sicilia. Hay edificios simétricos no retóricos, pero todos los edificios retóricos, símbolos de autoridad totalitaria, producidos por la cobardía y el cinismo, son simétricos.

La crítica a la perspectiva era todavía más radical, aparecía como la gran hecatombe surgida a principios del «Quattrocento». A partir de entonces no existe ya arquitectura, sino su contenedor. Al igual que con la geometría, mantenía que había pocas esperanzas de vencer el morbo de la perspectiva que infecta al cuerpo de la arquitectura en sus más íntimas fibras. Incluso cuando los grandes maestros, como Gropius, Mies, Aalto, trabajan en ella, no hacen sino un acto de rendición: a falta de una codificación moderna se estancan, regresando al útero materno del clasicismo.

Su código anticlásico tiene su culminación en la sintaxis de la descomposición cuatridimensional que él ejemplifica en las propuestas del Stijl, como único movimiento que intentó elaborar un código para la arquitectura moderna cuando propugnó una operación rigurosa generalizable. «Si el problema consiste en deshacer el bloque perspectivo, debemos suprimir la tercera dimensión descomponiendo la caja, escindiéndola para convertirla en tablas. No más volúmenes.»

La sintaxis del Stijl hubiera podido, para él, alimentar el lenguaje durante decenios; de las planchas se hubiera pasado a las superficies curvas, onduladas, de formas libres, ricas en innumerables alternativas en sus articulaciones. Los arquitectos, por el contrario, no lo comprendieron, y abandonaron el código neoplástico sin ni siquiera haberlo explorado. Trataron de armonizar los cuerpos soldándolos con pasajes «asonantes», haciendo clásico lo anticlásico, volviendo a coser el conjunto envolvente inmediatamente después de haberlo realizado. Componiendo armoniosamente volvían a crear la visión perspectiva con un punto de vista privilegiado.

«Locura de la proporción, he aquí otro tumor donde hay que hundir el bisturí. ¿Qué es la proporción? Un dispositivo para ligar, en relación vinculante, proporciones heterogéneas del edificio. Neurosis de la "síntesis" posiblemente *a priori*.» Al igual que con la simetría, él proponía que había que estar en guardia frente a un edificio proporcionado, porque congelaba el proceso vital y escondía la falsedad y el despilfarro.

El nuevo código reintegraba el edificio en la ciudad y en el territorio. Hacía nacer la «urbatectura». Superando la vieja dicotomía ciudad-campo, la arquitectura se dilataba en el territorio, mientras que los jirones naturales penetraban en el tejido metropolitano. Ciudad-territorio sin agregados superpoblados, enfermizos, caóticos, homicidas por un lado, y campos desolados, en abandono, por el otro. «Reintegración ciudad-campo; por tanto, arquitectura-escenario natural. El psicoanálisis y la antropología enseñan que el hombre, en el curso de la civilización, ha perdido algunos valores esenciales: la unidad del espacio-tiempo, la componente nómada, errática, la alegría de vagar sin preocupaciones futuras. Debemos, podemos recuperarlos.» Una recuperación que debía realizarse implicándose en lo inacabado, en lo Kinch, en la obra abierta en donde los arquitectos no proyectan la ciudad, sino el proyecto de la ciudad.

Estos argumentos aplicados a la arquitectura no difieren mucho de los que hoy en día aplicamos a nuestro campo. La crítica a la representación, al orden, al centro, a la simetría... sigue siendo valor operante, activo, que impide cualquier acercamiento «al natural». «La crítica al sujeto» efectuada por el entorno filosófico, hace imposible un dibujo resuelto desde la interiorización de la acción. La imposibilidad del «yo» ha roto el sistema más generalizado del proceso del artista, según el cual la memoria y la experiencia decantaban el estilo y determinaban la firma como sello personal. La duda sistemática sobre el modelo científico y sobre el discurso lógico ha hecho saltar también por los aires toda la sistematización basada en los valores permanentes de la forma. La frialdad del nuevo arte que asienta su justificación en los criterios más nihilistas y conceptuales de los años 60 ha producido un dibujo «cínico» de «traducción cultural».

El dibujante ahora se sitúa detrás de sí mismo como un observador irónico, su dibujo es observado como algo diferente a él mismo, ha perdido el gesto prometeico de creación absoluta con el que creía conectar con la esencia del propio universo, en la medida en que reconocía en él los elementos fundamentales de su ser universal.

Esta falta de fe de la que Pessoa nos advierte, no puede arriesgarse con una identificación positiva, comprometida con sus representaciones. Su indagación de la realidad la efectúa desde el material seguro de las imágenes claramente asumidas por todos como falsas: la publicidad y los *mass media*, o como se diría en terminología más reciente, los multimedia. Sus modelos actuales son estas representaciones «desvaloradas», aún más, su prevención a la representación le lleva a la propia instalación del

objeto que es exhibido como un hecho artificial, diseñado, producido desde un cierto extrañamiento. La naturaleza o el natural aparecen como algo codificado, como un «cachette», que ya no es ni siquiera un trofeo antropológico que haya sido recogido en la «exploración», como podía ocurrir en la obra de Beuys, es más un «cadeaux», un recuerdo turístico, un doble falso de esa misma realidad.

El dibujo de traducción

El dibujo actual adquiere en esta situación unas características tan claras como las que en su día tuviese el dibujo clásico. Frente al valor de escritura personal de aquél, el nuevo dibujo neutraliza y niega la huella gestual y reafirma la homogeneidad «amanuense» del traductor, de aquel que debe interpretar y reproducir el sistema del nuevo códice. Traductor de traducciones, el nuevo dibujo debe ser versátil, capaz de dibujar sobre el mismo soporte la «gracia» de Mickey Mouse y la «precisión» elegante de un Charles R. Mackintosh, pero debe hacerlo con el suficiente distanciamiento, «como si no se lo creyese», para evitar ser confundido con el diseñador, al que por otro lado toma, paradójicamente, como modelo del proceso de su actuación, aunque no de su comportamiento; debe hacerlo con una cierta torpeza porque la habilidad delataría su entusiasmo y le restaría credibilidad.

Esta calidad material del dibujo hace que el encuadre, la antigua composición, se desvanezca, porque es imposible jerarquizar u ordenar «el repertorio»; la trivialidad, el descuido, incluso cuando el dibujo es «fotográfico», el sujeto aparece como si no fuese necesaria su presencia. La falta de fe no es ya solamente religiosa, adquiere un carácter de duda sistemática sobre lo real. Pero esta generalización parece soslayarse sólo cuando el *trans*cultural y el *trans*comercial se convierten en una misma cosa. El «super-signo», «la marca cultural» del dibujo del artista parece estandarizarse, «sutilizarse», es como si existiese un «cierto amor» en ese «autorreconocimiento mutuo», un bien hacer con el que complacer la propia demanda del éxito.

El repertorio del dibujo es deslumbrante, infinito, no parece tener los límites ilustrados de las campañas de Gaspar Monge en su *Description de Egypte*[18], en las que millares de representaciones parecían limitadas por la sistematicidad y «por lo real». Los nuevos dibujos son camaleónicos, su artificialidad no parece tener límites, y sus sistemas de traducción parecen ser tantas como las disciplinas de donde las recoge: «ilustración», «diseño», «fotografía», «tipografía», «infografía»...

El nuevo «bodegón»: la instalación es el escenario de esta aparente arbitrariedad, de esta disponibilidad absoluta por la que cualquier objeto puede convertirse en tema del dibujo. Es el ejemplo que parece justificar la afirmación del espectador ingenuo de que «todo es posible», que no hay reglas de su aparición. El desorden aparente, como hemos visto en Bruno Zevi, no es más que otro orden, «incluso más limitado», y «la variedad» es sólo un cierto espejismo. Parece olvidarse que en las antiguas «instalaciones», en los cuadros «de los cinco sentidos», podría aparecer un mundo más variado de objetos que los actuales, pero sobre todo que lo que da «variedad» como sucede en la «teoría de los conjuntos», no es su cantidad, sino la posibilidad de percibirlos según particularidades diferenciadoras pertinentes. La infinita variedad de la naturaleza se transforma en nada para el espectador que sólo puede «distinguir»,

[18] *Description de L'Egypte*, Publiée par les ordres de Napoléon. Limoges, Institut D'Orient, 1988.

«ver», «comprender» elementos tan reduccionistas como: «suelo, tierra, árboles, cielo, nubes...».

Es la posibilidad de discriminar, de establecer relaciones pertinentes, significativas, lo que da sentido al dibujo actual y al de siempre. Es «lo que sé», las relaciones que se comprenden de esos sistemas, la auténtica «variedad» de esa experiencia. Por lo tanto, la pretendida dispandad de materiales no es «la riqueza» del nuevo sistema, sino sus relaciones complejas en la medida en que el dibujo nos las hace «ver» en su proceso de «tematización» utilizado por Richard Wollheim, sobre el que volveremos más tarde.

Mientras que en las tendencias experimentales antiguas, las más formalistas, el dibujo buscaba las posibles «estructuras» que fueran capaces de proveer contenedores de nuevos sentidos, el dibujo actual no indaga sobre las formas posibles o novedosas, en las que se puedan establecer otros valores, se limita a reutilizar o a interpretar los existentes, los que proceden de los diferentes códigos profesionales, incluyendo en ellos los artísticos. El dibujo de traducción es ante todo una excitación del sistema que establece un pre-discurso de imágenes en la recuperación de sus relaciones posibles.

Esta idea dominante del dibujo basada en la ausencia de orden, composición, simetría, centralidad, y en el predominio de lo artificial sobre lo natural, igual a la realizada por el urbanismo contemporáneo que ha roto la diferencia entre naturaleza y artificio para vivificar como un continuo la experiencia habitada, hace imposible la posibilidad de diferenciación de ambos conceptos como núcleos cerrados. Como la ciudad, el dibujo se desarrolla como una dualidad permanente de ambos elementos. El dibujo, como la «ciudad abierta», ha permitido aumentar y expandir la acción de ésta sobre la naturaleza, haciendo que ella pierda definitivamente «su aislamiento», su valor de contrapunto de lo artificial, para asumirse como un permanente campo de acción de la primera. La artificialización de la experiencia a través del dibujo de «traducción», impide reconstruir lo natural como un «paraíso perdido» de la cultura.

Esta situación es desde la que se construyen las estrategias individuales del dibujo, la que unifica el campo de las referencias en un modelo reduccionista. La riqueza, como en el espacio, está en sus límites. Es el hecho de que si existe un «código anticlásico» lo que permite la variedad de nuestras producciones y no lo contrario.

Resulta curioso, por esto que decimos, que el mito fundacional de la libertad recurra constantemente a la idea de la inexistencia de reglas, de modelos, para definir su actuación. Con Bruno Zevi podíamos decir nuevamente que «se está dilapidando un caudal de conocimientos».

Es cierto que este equívoco forma parte del sistema; es uno de sus pilares. Los malentendidos, las equivocaciones, las falsas deducciones parecen ser connaturales al cerco delimitador que impone toda «idea predominante». El dibujo barroco de los Carracci pudo seguir sirviendo de modelo en las academias normativas neoclásicas, como también lo era la defensa de la blancura de las estatuas y la neutralidad del gesto del arte clásico cuando los hallazgos de Pompeya desmentían lo uno y lo otro en el descubrimiento de la policromía y el carácter impresionista de sus pinturas. El arte primitivo y el arte de los niños siguen apareciendo como modelo de libertad, pese a que el primero representa el más claro ejemplo de convencionalización existente, tanto en lo temporal como en lo geográfico, y el esquema de los niños representa un mundo determinista y repetitivo existente por encima de modas y tendencias; aun así, ambos sistemas fueron utilizados siempre como referencia en el resurgir del neoexpresionismo de los sesenta.

La educación en la idea de que lo moderno es «lo dominante», es más efectiva a medida que tiende a situarse como el auténtico territorio de la libertad, como el «vasto mundo» de la experiencia sin límites. El sistema funciona tanto individual como colectivamente, cuando los que están atrapados en él no son capaces ni siquiera de percibir sus límites. El hecho de que los artistas que trabajan ahora no puedan imaginar qué «es lo que no se puede hacer», y defiendan el territorio actual como el lugar en que «puede hacerse todo», demuestra la viabilidad del sistema, la canonización de sus normas y su academicismo, pero también su eficacia operativa; la validez, en suma, de sus principios.

El código funciona cuando «lo excluido», «lo innombrable», ni siquiera aparecen como carencias. Al dibujo le compete la estrategia de romper estas convenciones de partida, de evidenciar estas ausencias, de potenciar la disfuncionabilidad del sistema. Sólo desde esta actitud, el artista puede descubrir en el extrañamiento, el presentimiento de su realidad. Pese a que el dibujo actúa desde un «cierto conocimiento» de su «plan», sólo lo que no comprende, los accidentes de su desarrollo, pueden dar origen a un nuevo conocimiento de aquello que estaba «excluido», de aquello que se apreciaba como «innombrable» en el antiguo código. Darles realidad es una de sus tareas, quizás la más esencial, porque como decía Pessoa, hay que «darle un nombre que no le corresponde y luego soñarlo», o de una forma más cercana, como decía Newman, hay que «decirlo alto y ver si te lo crees»[19]. El dibujo es pues un mecanismo «nominador» de nuevas convenciones, en la medida en que siempre transgrede aquéllas desde las que inicia su acción. Su trazo errático, en busca de precisión, delimita siempre los nuevos contenidos del discurso.

El artista como conductor

Al iniciar estas reflexiones sobre el territorio de la estrategia especificábamos que hablamos del «artista culto», es decir, aquel que conoce y actúa en el sistema del «arte» en el entramado cultural donde la «idea dominante» se presenta como catalizador de la acción, estableciendo aquello de lo que es pertinente hablar como lo «único» que adquiere valor de interpretación, y lo hace de una manera homogénea y universal, transformando su práctica en la práctica simbólica por excelencia.

Hace unos años, durante la guerra del Golfo Pérsico, ejemplificábamos la acción del dibujante, del artista contemporáneo, con la del piloto sobre Bagdad. La contraponíamos a la del «vuelo nocturno»[20] de Saint-Exupéry, en la que él aparecía como «el hombre prometeico», vital, entre naturaleza y artificio, capaz de sentirse como el «conductor» (aquel con el que Picasso prohibía hablar), salvador y puente comunicador entre los hombres, «el héroe» personal por excelencia, capaz de percibir sobre su propio cuerpo mientras calculaba la trayectoria del vuelo, el tableteo del motor y el aire frío y húmedo de la mañana. El nuevo piloto, por el contrario, no veía ya desde su puesto privilegiado de conductor las luces sinuosas de la Patagonia emergiendo sobre el paisaje sublime de la cordillera, sino que relacionaba en la oscuridad, los símbolos, los pictogramas, los textos, las cifras que aparecían en el tablero de mando.

---

[19] Cit. en Juan José Gómez Molina, *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 32-43.

[20] Antoine de Saint Exupéry, *Vuelo nocturno*, Barcelona, Plaza & Janés, 1997.

Como el cuadro del artista contemporáneo, él tenía ante sí un soporte sin perspectiva, una visión sin equivocaciones, un sistema «abierto» de relaciones complejas, cambiantes, siempre en trance de interpretación. Una visión «mediática por excelencia», cuyo «éxito» dependía del perfecto conocimiento, de la «tecnología» y donde el objetivo estaba determinando desde un cierto control remoto.

El plan de vuelo estaba guiado por un sistema prefijado como un entramado de relaciones: un «troc» de combate. «El éxito», «la eficacia» de «la misión», estaba en el perfecto conocimiento de los sistemas que organizaban la operación o en términos artísticos, «la intervención». La visión se prolongaba en el ojo mediático del misil, que le proporcionaba la imagen televisiva del objetivo hasta su desaparición. Sólo la angustiosa pregunta a la base sobre «amigo» o «enemigo», que produjo la destrucción de sus propios efectivos bajo el terrible nombre de «fuego amigo» ante una situación que sólo tenía explicación en el puesto lejano de mando, les hacía añorar el nuevo casco, aquel que redujese definitivamente la «visión» mediática del combate, todavía analógica, a un solo ejercicio digitalizado, donde la resolución del problema se estableciese en un simulacro de juego de consola. En el «nuevo vuelo nocturno», junto a la prohibición de «asomarse al exterior», estaba la mayor parte de los elementos con que la crítica sitúa la «idea dominante» de la pintura y su interpretación: los dobles, la fragmentación, la artificialidad, la trivialidad y la convencionalidad de signos y esquemas y la visión fotográfica imponiendo el único sistema de descripción, e interpretación de la realidad. «La virtualidad» de su representación, y su escenificación mediática, abstracta, aislada de los sentimientos, las emociones, salvo aquellas convencionalizadas para su difusión en los sistemas multimedia, era un mundo análogo al propuesto por el arte.

La aspiración que existía de encontrar nuevo casco, como el ya en investigación, que redujese todo «al simulacro» definitivo, que le liberase de «la fatiga de combate», que le permitiese olvidar las consecuencias de su acción, que lo transformase en un «juego autónomo» desde el que seguir desarrollando su actividad como un proceso de habilidades y competencias, es una imagen bastante ejemplificadora de lo que comúnmente llamamos visión moderna de las cosas, que incluye también el mito tecnológico de nuestro entorno. Ya en la película *La vida futura*[21], en su célebre duelo entre el escultor artista y el científico, y las excelentes visiones constructivas de Moly-Nagy, se establecía en el dominio del cielo, de la aviación, como la metáfora «del poder» de la nueva sociedad, de la ciudad del futuro. Una ciudad en la oscuridad, esta vez subterránea, donde la luz, el sol y la naturaleza quedaban reducidos a su representación en la «gran pantalla» de televisión. Pero esta idea desde la que explicamos nuestra experiencia mediática, la que parece informarnos con precisión del nuevo orden, no daba cuenta, no da cuenta de la visión, de la imaginación de los campesinos, de los pastores iraquíes, que desde un mundo mítico y perceptivo diferente, recibían sin simulacros, sin fragmentación, sin dobles, un conocimiento de esa operación en términos de dolor, de imágenes «sublimes» en el sentido más radical de Burke, como «presentimiento de horror», como visión límite de la experiencia desde donde ordenar su vida; los recuerdos y las emociones, desde la visión perspectiva de un conocimiento directo de las cosas. Una visión cálida, dura y entrañable, creíble, donde la ex-

[21] *La vida futura*, película de William Cameron Menzies y guión de H. G. Wells, rodada en 1936, que narraba el retroceso de la humanidad a la edad de las cavernas a causa de una guerra devastadora, salvada finalmente por una elite de tecnócratas y científicos que crean la Utopía del Bienestar.

periencia directa de los sentidos orienta el conocimiento como una realidad segura, donde la fe aparece como supervivencia en el caos. Una experiencia, eso sí, periférica, consciente de que aquel punto en el horizonte, el avión, representa un orden que altera eficazmente el sentido de las cosas. Una vivencia desde un cierto «sentido de resistencia», un lugar sin nombres, una experiencia desde la seguridad de la derrota.

Las representaciones del mundo, las establecidas por el modelo dominante, son las del poder. El juego que se realiza desde la representación es el de establecer que sólo es posible hablar, ver y representar desde ese sistema, que los otros mundos sólo forman parte de lo excluido, lo innombrable. La exposición *Cocido y crudo*[12] en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, fue una estupenda demostración de la imposibilidad de otra visión que aquella que se ordena como pertinente. La visión periférica, la excluida, sólo se reconstruía con los materiales de la primera. Lo «otro» sólo era un espejo deformado, devaluado de lo mismo, que servía para acentuar el carácter universal de «lo cocido».

Esa visión de la cultura corresponde en términos genéricos a la descripción del «hombre de raza blanca, occidental, de país desarrollado...», esa idea abstracta que proyecta sus generalizaciones al resto de las culturas y a las diferencias de la propia; que habla en términos de arte desde una cierta práctica: la pintura y la escultura... como un lugar privilegiado de sentido desde el que establecer la total generalización, pese a que son ya otras prácticas las que han sustituido su papel, cuando otros valores mestizos están irrumpiendo con fuerza en su antiguo escenario.

La enseñanza distorsiona el auténtico proceso de conocimiento haciendo olvidar muchas veces que es lo que realmente ordena el gesto del dibujo. Rilke explicaba a su joven poeta que el sentido de la acción, el que determina la estrategia real, el que permite desarrollar la síntesis, la técnica del dibujo, es la «experiencia de la vida». La «calle Bordadores» de Pessoa es la que tiene que conformar «el verso» del artista. Aquella que es preciso vivir y olvidar para que sea realmente operativa. ¿Pero qué hacer, mientras tanto?, ¿cómo establecer sentido antes del sentido?

El modelo interior

Rilke aconsejaba a su joven poeta que era necesario vivir y olvidar haber vivido para poder escribir con precisión, pero esto que es una verdad insoslayable, no parece que pueda ser una recomendación «oportuna» para alguien que se ve obligado a «dibujar» y que se interroga normalmente sobre «qué debe hacer» para aprender, antes de preguntarse a sí mismo sobre lo «qué quiere hacer», porque esa pregunta aunque lleva en sí misma la solución del problema, le enfrenta al territorio de la soledad y de su diferencia con el mundo que le rodea. Es difícil porque el propio escenario del aprendizaje es un contramodelo del proceso de creación, ya que la enseñanza tiene como referencia el modelo «racional» del conocimiento científico, articulado alrededor de una creencia generalizada en que el método de exposición corresponde al proceso de realización. Provisto de una taxonomía de conocimientos inadecuados se ha generado en gran parte de los centros españoles un proceso de asignaturización de las Bellas Artes que ha terminado de corromper la ya deficiente estructura de talleres

[12] Dan Cameron, *Cocido y crudo*. Exposición realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, 1994.

Universidad de Cádiz
Biblioteca

que se basaba en una división de sus prácticas: pintura, escultura y dibujo, a todas luces inadecuada a la demanda actual de «imágenes», pero que al menos se articulaba alrededor del proceso de creación de la obra, como un camino continuado de indagación sobre el sentido de ella.

El modelo universitario que impone un aparente esquema racional de asignaturas basado en una supuesta troncalidad de unas prácticas falsamente universales, que deberían tener un equivalente homogéneo en todos sus centros, es absolutamente falso. El aprendiz de artista se ve obligado a realizar en un solo día hasta seis simulacros de talleres muchas veces denominados «libres», en donde aparentemente debe realizar una obra personal, bajo la dirección de profesores que desde diferentes tendencias contrapuestas imponen una inducción a cada una de sus prácticas. Una situación caótica que sin proponérselo tiene una cierta modernidad: la de inducir a los jóvenes artistas a un trabajo de «traducción», de «simulacro», de «fragmentación», tan propio de nuestra época, y lo hace curiosamente amparado en un modelo «universal», «personal» en la búsqueda de una cierta trascendentalidad de la esencia interior.

La nota, los tiempos segmentados de las calificaciones en un plazo determinado por el calendario escolar que ahora llegan a su paroxismo en su ordenamiento trimestral, sólo pueden producir una parodia del proceso de creación, un campo del engaño donde el alumno simula la superación de los procesos a tiempo fijo y el profesor se reafirma en la valoración de unos resultados fácilmente previsibles. Un modelo tautológico, autónomo, un simulacro cuya justificación estaría solamente en que en él, el aprendiz de artista aprenderá a interpretar las estructuras, los tics que determinan la razón de los modelos propuestos.

Este dibujo del dibujo, este modelo de intención, se sobrepone al de la práctica exterior del arte, como un modelo híbrido, autónomo, fácilmente reconocible en el que subsisten restos del naufragio de la antigua academia con elementos racionales de la vanguardia normativa y elementos incontrolables de un cierto modelo de libertad que planea sobre el sistema como justificación del «todo vale». Un caos más aparente que real, porque el modelo es el de la práctica académica contemporánea, que se difunde a través de las publicaciones institucionales por todo el sistema educativo.

Un antiguo rector de Rhode Island School of Design me comentaba, un poco sorprendido, qué parecidos eran los resultados de los dibujos realizados en los diferentes lugares. Como en los mejores tiempos de la enseñanza de la Academia, tenemos ahora un modelo de aprendizaje perfectamente homogéneo en todos los países, entre otras cosas, porque su difusión se sigue estableciendo a través de una homologación formal de sus resultados y porque en todos se transmite como un modelo de libertad sin límites desde el que no es posible encontrar una aparente resistencia a ninguna de sus prácticas, en donde no se visualiza el verdadero «troc cultural» existente, y donde todo es explicado en términos de una absoluta y rabiosa individualidad, que como los «broker» del mundo económico, funcionan como elementos indispensables de la excitación del sistema financiero, como aquello que retroalimenta su actividad para hacer eficaz la recarga de sus intereses.

Quizás Bruno Zevi no entendió que no sólo no se perdía nada al no reconocer las reglas heredadas, sino que es el aparente desconocimiento de ellas lo que sigue dando viabilidad al sistema simbólico de nuestra época, porque lo que le da sentido de actualidad es su aparente incomprensión. Su asimilación definitiva rompería la magia del engaño, la fascinación de su propia modernidad estancada. Mientras que el artista y la imagen que éste proyecta de sí mismo en la realidad sea visto como un

espectáculo de «novedad», todos están protegidos frente a lo «excluido», frente a lo innombrable del sistema. La única enseñanza radical del dibujo es la que propone su «dificultad», como decíamos en el segundo capítulo de *Las lecciones del dibujo* cuando citábamos la autoridad de Leonardo da Vinci frente a las propuestas del barroco.

Es la aparente permisibilidad, ese mito recurrente de libertad que aparece en el centro de la actividad artística del que hablábamos al principio, el elemento más perturbador del modelo, porque es vivido en el proceso actual de la enseñanza como un recurso romántico infantil de la «facilidad del dibujo». Ese viaje iniciático al interior del sujeto que aparece siempre como un lugar de lo esencial, como una tierra virgen de provisión donde encontrar un yo diferencial, un cierto juego, un hallazgo feliz que no desaparece ni siquiera ante la evidencia de que es un modelo universal. Quizás exista una cierta razón, que no es la evidente, de que es necesario un cierto disfraz, un cierto engaño, una impostura, en toda estrategia del yo. Una libertad que se «encuentra» en la aceptación del sistema de «libertades» que son propuestas como tales, y no las que el individuo puede tomarse frente al sistema y que serían las únicas que podrían alterar realmente su estructura fundamental. A la enseñanza artística se la ha querido considerar como «la casa de los locos», como el lugar en donde puede realizarse cualquier «dibujo» a cambio de que no «signifique nada» en la medida en que puede realizarse «todo» sin dar sentido de su necesidad.

En la exposición *La juventud del genio*[3] encontrábamos el camuflaje de cazador con el que Picasso se disfrazaba de Casas antes de ser Picasso, para marcar su personalidad a través de la diferencia que el otro establecía con su entorno asumiendo con él, el papel de mito renovador. Un engaño necesario para «ser mientras» antes de formalizar su verdadera estrategia; una diferencia que se establece cuando se asumen los modelos de comportamiento de la época a través del espejo deformante del «otro yo», desde la resistencia a abandonarse a ciertos elementos excluidos del sistema que son reencontrados como necesarios por el individuo. Fantasmas de la imaginación, paraísos perdidos de una infancia soñada como futuro; casa de Adán[4] en un Paraíso que surge como proyecto o como negación «horrorizada» del presente. Una acción por la que el artista se identifica con el acompañante mítico del averno, un recorrido en que el dibujante es al mismo tiempo Dante y Virgilio en su viaje iniciático al infierno; una comedia «humana» en la que el artista busca su mentor en el maestro al que debe, por otra parte, traicionar y negar, como Pedro, el discípulo amado de la Biblia.

Modelo de creación y modelos de aprendizaje

El modelo de intención académico, el dibujo que él hace del dibujante, pese a sus transformaciones, es mucho más estable que el de su entorno cultural, se alimenta de mitos y actitudes muy resistentes que se sobremontan unos a otros y cuyas actitudes sobreviven al de sus prácticas. Cuando nuestra generación, en los años 60, iniciaba su aprendizaje, existía una extraña mezcla entre el mito romántico y la mediocridad burguesa que determinaba una imagen bohemia, marginal, aislada del exterior, que se alimentaba de comportamientos tradicionales fuera de época. Los cafés, las tascas del

[3] Julián Gállego, *La juventud del genio*, Banco Bilbao Vizcaya, 1992.
[4] Joseph Rykwert, *La casa de Adán en el Paraíso*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

Madrid antiguo en los que estaba situada la antigua Academia de Bellas Artes de San Fernando, eran el lugar ideal para reproducir el mundo acabado de los «maestros», esa idea de artista maldito en la búsqueda permanente de «la Obra Inacabada» de Balzac. Un dibujante obsesivo sobre el que confluían todas las tradiciones del «modelo de Naturaleza» y el «modelo de lo esencial». Un dibujante confiado en un éxito futuro, en un reconocimiento posterior, aislado de las estrategias promocionales, que se vivía asimismo en una situación intemporal, en la que la realización de «su obra» era una tarea de por vida. Un mundo muy similar al de las promociones anteriores, del que Antonio López es un excelente ejemplo, en cuanto que lo más radical de aquella situación alimenta el «problema» y «el conflicto permanente de su obra».

El disfraz de cazador que el artista debe adoptar en esta etapa iniciática, esa imagen de lo «otro» que encarna la idea del maestro y del ejemplo de éxito con la que debe confundirse, estaba situada más en una nebulosa genérica del artista «de siempre» que en la fascinación del artista del momento. La aparición de «El paso» iba a producir la disolución del modelo anterior e iba a crear una tensión radical entre ambos modelos. Una contradicción creativa en la que Antonio López ha estado atrapado y en la que ha generado lo mejor de su hacer. El tema de su obra, como en otros casos, no surge tanto de la evolución, del diálogo con el mundo cultural, como de la obsesión de explicarlo todo con relación al mundo interiorizado de su modelo de formación. Su trabajo se establece en la idea central de hacer creíble un mundo que había quedado cuestionado en la vanguardia.

El disfraz de entonces era al mismo tiempo un disfraz personal e histórico. El dibujo era el hilo conductor que unía ambos mundos en un continuo de estrategias sistematizadas en la búsqueda de la representación del natural, aun cuando la situación de la pintura desdijese dicho camino y este sólo se justificase posteriormente como un paso «hacia» él; que puede entenderse sólo como apre[illegible]za, que avalaba el resultado «extraño», posterior. Un valor del dibujo que tenía como referencia un modelo histórico privilegiado: el realizado por los pintores de la vanguardia inicial, cuya evolución iba desde el modelo descriptivo al modelo inefable. Un proceso aleatorio sin un final preciso ni determinado, que [illegible]naba sus referencias en una época especialmente conflictiva, como era la del principio de siglo, llena de incertidumbres, pero de la que el paso del tiempo había desfigurado las huellas de sus dudas, que ahora aparecían como el camino seguro y único para llegar de forma eficaz a la modernidad. El árbol de Mondrian, el toro de Picasso, el proceso de Theo Van Doesburg, no sólo ejemplificaban un proceso particular de una idea, sino el propio proceso de creación, hasta tal forma, que ellos determinaron la verbalización desde la que se explicaba cualquier evolución formal de todos los artistas de la época: «El artista ha ido simplificando... hasta llegar a...» era la muletilla de los críticos para justificar el proceso de abstracción generalizado.

Estos modelos de procesos, junto con los modelos formales de referencia de los que hablamos en nuestro primer libro, forman el entramado de la educación sentimental del dibujante, en la medida en que interioriza a través de ellos modelos de conducta que determinan una inducción a unas prácticas que no deben ser «nombradas». El éxito de toda enseñanza, la que le da eficacia y homogeneidad, es que dichos modelos queden integrados como comportamientos eficaces y universales y sean entendidos como adecuados a los tiempos, avalados por las prácticas que les dieron el éxito. Lo que tratamos de visualizar nosotros en este libro es precisamente que los modelos del proceso son irrepetibles y sólo son comprensibles en la manera en que

a través de ellos entendemos su dificultad, ya que se establecieron en función del carácter de discontinuidad que ellos tenían con el modelo de referencia.

Lo que es ejemplar de los modelos de comportamiento es su interpretación como formas de conducta que explican los diversos problemas, los conflictos con los que los dibujantes se encuentran en el establecimiento de la estrategia del yo, que no es un discurso unitario, único e inefable que nos conduce al encuentro de nuestro ser unidimensional, sino un proceso dialéctico, conflictivo, un «troc» cambiante en el que lo personal sólo aparece en los límites de aquello que es entendido como «innombrable».

El modelo de conducta de nuestro proceso de enseñanza que incluía el mito del genio y el de la naturaleza como un *continuum*, hacía que un dibujo obsesivo frente a la realidad adquiriese una estrategia continuista que hoy en día resulta extraña a aquellos alumnos que desde posiciones similares se enfrentan a una pasión común por la anotación y por la descripción. Era un dibujo persistente y tenaz que a modo de inventario establecía una taxonomía de las formas, con la creencia de que dicho repertorio nos abría a un mundo más plural que «el modelo de belleza» que se nos imponía en el dibujo de estatua o del natural. Era el continuador de la tradición del apunte, la nota y el estudio de la tradición del cuadro ventana del mundo renacentista, pero reinterpretada por la Ilustración como diferencia, como propuesta alternativa a un modelo único y universal. Un dibujo que articulaba, pese a la variedad de modelos, una estrategia unitaria del yo, que afloraba en una caligrafía personal, en un estilo, en una firma, que era señal de identidad de nuestro yo indivisible.

La educación sentimental que conformaban estos dos modelos de conducta: la mitología del natural y la del genio, generaba aún a destiempo con la época la urdimbre férrea, creíble, de nuestra pasión por el dibujo. Era común entonces, a todos nosotros, la existencia de una confianza plena en la continuidad de la mirada, y la idea de que la simbolización del mundo se establecía como un proceso natural de interiorización, en el que el artista asumía el valor de intérprete privilegiado con la tradición cultural. La existencia de una gramática universal de la forma, que luego se divulgaría con Arnheim, no irrumpía como artificio cultural en las imágenes de la época. El dibujo, sus medios y estrategias, se construían a través de la transparencia de sus materiales. La imagen de Marta Cárdenas en el Café de la Flor, en plena Puerta del Sol, encarnaba ejemplarmente esta pasión compartida. Sentada en una mesa central, rodeada de carboncillos y papeles, era capaz de dibujar durante horas y horas a los perplejos clientes de aquel café-cantante. Nerviosa, excitada, casi en trance, Marta, como todos nosotros, trabajaba con una fe absoluta en su mano y en la visión, como unos intérpretes fieles de su imaginación. La pasión por el gesto quedaba reflejada en los muchos papeles que distribuía sobre la mesa y hasta en su propia cara, cuando el sudor le obligaba a reordenar los pelos de su corta melena. Representaba y se representaba en un doble dibujo, el que configuraba en sus cuadernos y el que ella hacía de sí misma ante los demás como artista. Su papel, su pasión se determinaba en la velocidad y en la amplitud de un gesto que un material, el carboncillo y la barra de grafito, permitían y canalizaban. El dibujo se construía y se construye desde ese modelo de intención que integra el modelo formal de referencia, el modelo del proceso, y el de conducta, y que se concreta en las decisiones que se toman en la selección de los materiales que determinan la acción. El cumplimiento de cualquiera de ellos establece siempre una crítica radical al sistema. La modificación final será más o menos amplia, no sólo por lo que modifica, sino por el plano que se determina para hacerla.

La dificultad de la continuación de este múltiple modelo de aprendizaje, su crisis, no estuvo en su dificultad. El hecho de que, en un momento determinado, nosotros mismos interpretásemos nuestros dibujos como actos fallidos y que durante las décadas sucesivas se percibiese la destrucción de su realidad, no fue producto de una especial incapacidad de establecer su representación por los nuevos alumnos, sino que estuvo motivada por la imposibilidad de articular unas determinadas acciones dentro de un modelo de intención que interrumpía el modelo de su comportamiento, impidiendo la continuidad de la autorrepresentación del rol del antiguo artista.

La crítica que la filosofía establecía sobre el sujeto proyectaba una generalización de actitudes desde la que era imposible seguir viendo este dibujo como un todo personal. El distanciamiento que esta generalización establece hoy sobre la identidad del yo, favorece la valoración de los instrumentos intermediarios de representación, potenciando en la visualización del dibujo aquello que lo determina como artificialidad, adquiriendo ahora esta cualidad un protagonismo insitado que modifica irremediablemente las bases del nuevo modelo «sentimental del dibujante».

Si comparamos aquellos dibujos con los de alumnos de Bellas Artes de los años 80, observamos un cambio de mirada, un distanciamiento que no tiene nada que ver con las dificultades de «la escena», sino con el modelo de aprendizaje y el de creación que imponen un enfriamiento de la imagen a través de unos códigos como son los de la fotografía, la ilustración y, en general, el de los procesos multimedia. La discontinuidad del sistema, la pluralidad de los lenguajes empleados, la profesionalidad de los códigos, pese a su prepotencia, no es su rasgo diferenciador. Esta multiplicidad en el proceso es algo que se puede ver quizás más radicalmente en artistas como Bernini, Rodin o Nauman, pero lo que realmente los diferencia de los anteriores, es que antes era el artista el que definía esos códigos y las artes populares las que los recuperaban para otras finalidades, mientras que ahora, «la visión del artista» se establece desde las representaciones que formalizan los sistemas multimedia, siendo éstas las que generan los modelos de imagen y los artistas los que los recuperan para hablar, no ya de lo real, sino de las representaciones que los otros medios hacen de ella. Un modelo simbólico de «relaciones entre las cosas» que el sujeto, el artista en nuestro caso, realiza desde una estrategia de traducción de imágenes, un enfriamiento de la mirada que el dibujo ejemplifica en un control de la mano, obligándola a una sistematización alternativa de los gestos, en un proceso de trabajo más cercano al de los nuevos diseñadores que al de los antiguos artistas de vanguardia.

En los nuevos modelos de conducta de nuestras enseñanzas, el dibujo ha perdido ese carácter de hilo conductor del proceso de creación de la obra. No existe un modelo de trabajo en donde los materiales del dibujo tengan la antigua credibilidad. No es sólo que las imágenes fotográficas y las del diseño hayan ocupado el territorio de la pintura, sino que los propios trazos, los gestos, las huellas del dibujo han perdido su «aura», la fuerza mítica que le daba su identificación con el «yo individual», con el estilo personal, con la firma del artista, que eran la base de nuestro modelo de aprendizaje. El gesto, cuando aparece como símbolo de lo poético, lo hace como una imagen más, como aquella que da cuenta de los objetos artísticos al representarse a sí mismo como obra gráfica. No tiene ya el antiguo puesto privilegiado y el nuevo dibujo, el que produce el diseño por ordenador o el de la infografía, no nos deja ver ese rastro sutil de su pensamiento, no visualiza su evolución, ni nos deja apreciar las dudas ni las vacilaciones del proceso. La composición del dibujo, su estrategia narrativa,

está cada vez más cerca del programa de diseño. La mesa de café se ha sustituido por la consola, no sólo porque en muchos casos sea ésta físicamente el instrumento, sino porque cuando se utilizan los antiguos medios artesanales, sigue siendo el modelo multimedia el que genera el modelo de conducta. El creador actual percibe su dibujo como algo instrumental y perecedero. Muchos artistas jóvenes, como Marina Núñez, se encargan siempre de avisarnos en sus comentarios de su desinterés por la realización manual, y alumnos de nuestras facultades, como Roberto Camillo, fotocopian sus propios dibujos del natural como un sistema de distanciarse de sus propias huellas, para enfriar y traducir su trabajo. Unas acciones muy parecidas a aquella inicial de nuestro compañero Celestino Cuevas, cuando al amparo del pop, nos sorprendía con sus dibujos serigrafiados, en el inicio de lo que sería un camino sin retorno de los modelos de realidad.

La crisis de representación del dibujo en el actual sistema de enseñanza está en que «el dibujo del natural», pese a seguir teniendo un peso importante en los programas de estudio de nuestras facultades, se ha convertido paradójicamente en «un modelo» «sin modelos». No es ya una referencia ejemplar en el proceso de creación del cuadro, porque las nuevas prácticas artísticas no dejan ningún lugar a sus materiales, ni incitan a reconstruir la representación desde ninguna hipótesis de realidad, porque ésta ha dejado de ser «el problema de la pintura». La credibilidad de las imágenes contemporáneas es avalada ya desde otras prácticas. El papel del dibujo como discurso autónomo, su carácter fascinante de modelo de conocimiento, de práctica autorreflexiva o de método de inducción poético, queda oculto por la precipitación por abordarlo en términos de eficacia gráfica, de ser obra final, al ser valorado sólo como recurso estilístico.

El modelo del dibujo

Llegado a este punto, cabría pensar que su aprendizaje es imposible, con lo que caeríamos en la afirmación, ya académica, de decir que el dibujo no se puede enseñar, entrando así en el juego de aquellos que defienden el actual sistema inefable, de los que afirman que todo es confuso y que cualquier proyecto es posible en su contexto. Es por el contrario conveniente entender que el modelo de aprendizaje institucional, el que se establece en cualquier centro académico, llámese Facultad o Círculo de Bellas Artes o Arteleku, es sólo un paréntesis, un simulacro entre un proceso más amplio que es el desarrollo total de la vida del artista. Un paréntesis fundamentalmente homogeneizador y homologador de su actividad, controlado por las instituciones. Un artificio, un recurso de la cultura para establecer aquello de lo que se puede o se debe hablar, un control que se generaliza sobre todas sus prácticas, incluidas las autodidactas o gremiales, ya que éstas recogen los residuos generalizados de sus modelos. La cultura no es un proceso aislado y el individuo sólo puede reconstruirse a medida que interioriza sus problemas, y entiende cuál es la mayor contradicción del sistema, la que le impide realizar su proyecto. El aislamiento del aprendiz con estos modelos no le garantiza una mayor libertad, su situación periférica al conflicto lo hace más vulnerable y le crea una mayor indefensión.

La reflexión que hay que realizar ante esta nueva situación es la de invertir los términos del problema, dejar de preguntarnos ¿cómo enseñar?, para indagar más sobre ¿cómo aprender? Una situación relativamente fácil de describir y difícil de explicar

Universidad de Cádiz
Biblioteca

que tiene mucho que ver con lo que Paul Valéry[17] denominaba «creación de valor», y que parte de ese deseo irrenunciable de entender aquello que uno realiza en el marco de un entorno social y cultural. Su desencadenante es siempre un absurdo inicial, como puede ser la acción de grafiar, de arañar, de rayar sobre un soporte en el que dejar testimonio de esa actividad como forma de autorreconocimiento. Realizado esto, lo grafiado se convierte en un elemento complejo de relación con el exterior, sea cual quiera el nombre que le demos a lo realizado, éste se convierte en un elemento de doble interpretación, a través del cual nos ven los demás y con el que nosotros interrogamos a nuestro entorno.

Iniciada esta acción ya es imposible el retroceso, por muy arbitrario que hubiese sido nuestro signo, nada le libera de dar razón de su sentido y es, ese sentido, y la necesidad de que todo comportamiento debe proceder de una cierta causa, lo que irá creando su complejidad. Una acción de la que todos participamos, pero que actúa de forma muy diferente en cada individuo según sea la dependencia que ella establece con nuestro entorno. El éxito, la capacidad de este gesto inicial por acaparar la atención de los otros, puede ser un desencadenante tan importante como su fracaso y nuestro deseo de recomponer esa situación desventajosa. Impotencia y facilidad estarán siempre en un equilibrio inestable en la creación del valor; la valoración de los otros a través de nuestros dibujos es un factor importante de autorreconocimiento, de fijación de lo que en un principio pudo ser una acción distraída, periférica a nuestros intereses fundamentales. A partir de entonces podemos explicarnos socialmente en función de dicha actividad; esa situación inicial de nuestras etapas infantiles es también la primera experiencia de un posible entendimiento de otros hechos socializados. El rol que un niño asume en el colectivo, por él mismo o por la experiencia en otros, es un dato muy pertinente en el desarrollo posterior de nuestra actividad.

Aun antes de que estos dibujos se hayan situado en un plano privilegiado de nuestra conducta, todos hemos aprendido a valorarlos por su relación con los producidos por los otros compañeros y con el resto de los que nos llegaban por medio de las publicaciones, y antes que hayamos racionalizado o comprendido la situación, hemos sido, también, fascinados y subyugados por el valor que ellos asumían en nuestro entorno imaginario. Los hemos copiado y tomado como modelo y hemos aprendido en esta acción a entenderlos con «valores» diferentes por aquéllos por los que habíamos sido atraídos. Hemos aprendido términos profesionales tales como dificultad y rareza, y hemos también tomado éstas como motivo de nuestra acción. Nos hemos sentido a su vez valorados por la habilidad de estas destrezas tanto como por nuestra capacidad de hablar y contar historias a través de ellos. Nos hemos especializado en temas, y hemos emulado a aquellos dibujantes que generaban la admiración de nuestros compañeros. Hemos aprendido a valorar lo que producíamos a través del gusto de terceros y a diferenciar el valor de sus críticas en función del rol que ellos, a su vez, mantenían con el grupo. Hemos creado complicidad con aquellos que competían con nosotros y con ellos indagado el porqué de nuestros éxitos y fracasos, reconociendo las leyes de la perspectiva, el claroscuro, la composición y las relaciones que éstas mantenían con lo que deseábamos transmitir, sin necesidad de ningún maestro, y muchas veces en contra de lo que alguno de ellos hubiera querido transmitirnos, hemos aprendido con bastante claridad, antes de que surgiese cualquier proceso de intelectualización impuesto, qué era el dibujo, quién podía hablarnos de los di-

[17] Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1990.

bujos, y una y otra vez hemos desmenuzado las maneras con que ellos resolvían nuestros problemas.

No era una búsqueda de identidad; la identidad se producía en la medida en que nosotros asumíamos esa actividad en diálogo con lo que incluíamos o excluíamos de los modelos. Era ante todo un sistema de construirnos desde lo extraño y no de explicarnos desde lo afín. Nuestro dibujo se iba construyendo desde lo que aparecía como diferente a la experiencia cotidiana, nos embarcábamos a través de él en naves que nos conducían a islas exóticas en las que reencontrábamos los ecos y las resonancias de las vivencias soñadas. Muchas veces el dibujo surgía de una forma distraída mientras que vivíamos las aventuras del personaje representado, y como nunca luego volvió a suceder, las imágenes eran la transparencia total del sentido que nos embargaba.

Esta acción de dibujar tiene en esos momentos su valor más radical, el de ser fundamentalmente «dibujo». Sólo cuando posteriormente se discriminan las diferentes producciones y el dibujante percibe el orden jerárquico de los roles profesionales que ellas determinan, aparece el sentido de «obra artística». En ese momento, lo que ha sido una búsqueda sin fronteras, una acción depredadora sin límites sobre el imaginario total de las formas que dan testimonio de nuestros sueños, entra en crisis y lo que parecía un universo infinito de representaciones equivalentes es percibido como una práctica deficiente, en cuanto que cada dibujo se compara con los otros en relación a la cadena de sentidos que establecen los objetos denominados «artísticos». A partir de entonces, es cuando se establece la decisión de mantenerse en el antiguo entorno o la de indagar sobre el sentido de sus acciones en el nuevo marco de interpretación. Es el momento en el que el joven poeta se dirige a Rilke buscando consejo, o en términos más simbólicos, cuando Dante, acompañado de Virgilio, inicia la búsqueda de su amada en los infiernos. Se ha perdido ese concepto de inmediatez que tenían sus acciones y las imágenes aparecen nuevamente extrañas, sin sentido aparente, o con un valor que no era habitual. No bastaba ya la interpretación genérica que proporcionaba el entorno familiar y se comprende que es necesario un nuevo mentor que nos dirija en este camino desconocido, en el que el sentido de las cosas sólo parece determinarse por medio de convenciones establecidas por los expertos, por aquellos que reconocen el significado oculto de los signos.

Las lecturas ahora se convierten en indagaciones especializadas sobre el valor que esos dibujos tienen en el entorno de este modelo determinado de transacción. Es el momento en que empieza el dibujo del dibujante, en el sentido cultural del término. El nuevo espejo nos devuelve una visión deformada de nuestros gestos y tenemos que aceptar, se reconozca o no, que hemos asumido un rol específico en el nuevo sistema, en el que aparecían esas imágenes que tenían valores tan fascinantes. Se crearán nuevos modelos de enfrentamiento. Los dibujos entrarán ahora en comparación con otros avalados por el nuevo entorno y su credibilidad estará en la capacidad que tenga de entender las referencias que los organizaban y convertirse ellos en cita obligada. Para el dibujante vocacional, las referencias las establecen los dibujos, aquellos que le atraen y con los que debe medirse, con los que tiene que disfrazarse para ser como si..., pero también aquellos que le repelen porque son la puerta del lugar prohibido. Para los otros, son muchas veces los dibujos del dibujante que la sociedad valora, el camino iniciático hacia una práctica que desconoce. En uno y otro caso, deben establecer su sentido asumiendo el «troc» cultural que la nueva situación determina.

Enseñanza y profesión

Es en este momento cuando surge el proceso de enseñanza como determinación profesional, y donde comienzan las disfunciones con este modelo esquemático de aprendizaje del que hemos hablado. La visualización que hacemos de la institución académica donde vamos a realizar esta experiencia como un «lugar», como un «centro» en el doble sentido institucional y literal que tiene la palabra, hace que la decisión de profesionalizar nuestra vocación, de convertirla en un estudio, le dé a esa experiencia un carácter iniciático, convirtiendo a la institución en una mítica «casa de los hombres» desde la que vamos a salir transformados en artistas. La pertenencia a ella va a condicionar a lo largo de los estudios un cambio de nuestros rituales colectivos según sea el modelo de conducta artística que ésta proponga. Esto que puede parecer un aspecto anecdótico del problema, adquiere un valor fundamental en la definición del dibujo. La transformación de la imagen de artista bohemio al de vanguardia, su transformación en revolucionario y la metamorfosis de éste en estratega emergente de la producción cultural institucional, que se ha creado durante los últimos años dentro de estos colectivos como reflejo de lo que sucedía en el mundo del arte, no ha sido sólo un cambio de decorado, ha sido el entorno mismo del sentido y la estructura del nuevo dibujo.

La falsa idea de que la definición de la personalidad se produce como el descubrimiento de una imagen interior existente en el artista, y que ésta es la precursora necesaria de una exterior, a cuya búsqueda el artista se somete a un viaje sin referencias, es un mito recurrente desde Leonardo hasta Duchamp, independientemente de que sea un proceso de inducción o de azar el que lo guíe. Pero lo cierto es que no existe ese lugar vacío desde el que surja un «bang» inicial que construya nuestra personalidad desde la nada, ningún mundo primigenio, virgen, del que extraer «la obra». Nuestra imaginación está poblada de las imágenes de «los otros»; somos los sueños, las pasiones de los que nos precedieron, nuestra identidad es ante todo un entorno social y un campo de tensiones de lo público. El vacío mítico no existe, su lugar se asemeja más a la caverna del infierno de Dante y su paisaje es el recorrido árido del Quijote, donde los mitos, las realidades y los sueños se confunden constantemente. Lo que define y articula nuestras imágenes es el «troc», el mercado en el que establecemos la transacción con los demás, con la promesa de que exista una isla Barataria en la que nuestras obras tengan un valor de cambio. Un territorio donde confluyen las imágenes y los sueños, un plano, un mapa donde localizar, donde articular sus posibles apariciones. El dibujo es el camino que nos dirige a esta preciosa isla del tesoro.

La enseñanza es la cartografía oficial de los lugares de la pintura, la que mantiene la teoría institucional del arte, según la cual un dibujo es: «una obra de arte sólo en el caso de que ciertas personas que ocupan cierta posición social —la teoría los llama "los representantes del mundo del arte"— le confieran este status, o en otras palabras, que para que un cuadro sea una obra de arte es menester que los representantes del mundo del arte lo reconozcan como tal»[28]. La impostura de la enseñanza contemporánea, quizás la de siempre, es que este papel que asumen sus centros en nombre de

[28] Richard Wollheim, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997.

los representantes del arte no es real, ya que los profesores, los sustitutos de los antiguos maestros, no son representantes «legítimos» de estas prácticas, no sólo eso, sino que en muchos casos son su visión antagónica. El enfrentamiento entre profesores académicos y profesores académicos que mantienen cierta relación con el «trac» comercial es bien patente, aunque cada vez hay mayor presencia de los segundos y el entramado de becas de instituciones culturales y educativas va generando un sistema de «curriculum» unificado. En cualquier caso, la esquizofrenia sigue existiendo y el dibujante se ve sometido a sus presiones. El dibujo que él hace de sí mismo es una imagen doblemente deformada, la representación anamórfica que el dibujo del artista proyecta sobre la representación de lo académico.

El «joven» artista aprende a nombrar los territorios del arte desde este doble espejo deformado, en el que debe distinguir con precisión los elementos que determinan las dos lógicas. La discontinuidad, que a menudo es percibida como un elemento negativo, ayuda a establecer un cierto distanciamiento crítico que se hubiese ahogado en la uniformidad que todo sistema tiende a imponer.

Pero como decíamos antes, lo que esta etapa aportaba a la búsqueda inicial es la de introducirla en un campo de sentido donde existe un sistema de valores ya convencionalizados. Las diferencias iniciales que cada uno establecía con su dibujo en el marco general de las imágenes producido dentro de un universo iconográfico artístico, no jerarquizado, basado solamente en la eficacia de los intercambios que provocaba, se hacen ahora con referencia no a las imágenes, sino a los dibujos que son entendidos como tales, aquellos que pertenecen a un cadena, a la de los que son valorados como obras de arte, incluso cuando se introducen modelos excluidos pertenecientes a prácticas «no artísticas». El proceso de aprendizaje del dibujo es desde ahora un elemento de confrontación, de indagación, de los intereses reales y profesionales del artista, con los forzados por el sistema. La búsqueda de su originalidad no es la indagación iniciática sobre el territorio virgen del «yo», sino su posicionamiento, su diferencia con los modelos que él toma como referencia, al establecerlos como «sparring» imaginarios de su combate. ¿Con quién quiere medirse el nuevo dibujo?, ¿ante quién claudica?, ¿a quién quiere emular?, marca el escenario desde donde se interpreta su acción, desde donde se leen sus obras. Una acción que se inscribe en un ritual complejo que se establece en las referencia a ciertos profesores que marcan los roles que definen o excluyen determinadas prácticas. ¿A quién se toma como referencia?, ¿quién es el «sparring»?, define su dibujo, en la medida en que nombra, alude o niega un conjunto de problemas que se establecen en las relaciones precisas de sus construcciones.

Los combates sucesivos que se dan en el proceso de aprendizaje visualizan las referencias que los dibujos hacen de otros dibujos y la credibilidad que sus «problemas» tienen en el nuevo creador. El dibujo de Casas en Picasso, el dibujo de las máscaras de Nueva Guinea en Matisse, el de Hukusai en Van Gogh, el de Harunobu en Cassat, el de Hiroshide en Monet, el de Saiko en Toulouse-Lautrec, el relieve egipcio en Marc, determinan los nuevos temas que parecen ser fundamentales para el autor. Referencias a veces ocultas que surgen del dominio, que el dibujo de partida ejerce sobre la línea principal de trabajo que el artista determina. Pero existen también combates rituales que cada dibujante establece como entrenamiento, en problemas colaterales de su reflexión, escenificaciones públicas de sus capacidades, o de sus ambiciones, como es el trabajo que Picasso hace sobre las Meninas de Velázquez o el de Lichestin sobre Picasso, o las copias de Rubens sobre Tiziano o Goya sobre Velázquez.

o Monet sobre Goya, en las que el dibujo de referencia tiene nombres y apellidos[27] públicos.

Una vez que se integra la experiencia dispersa de los primeros dibujos con aquellos que conforman el mundo del arte por medio de la educación artística, tenemos la suficiente homogeneización del sistema como para comprender el sentido de la acción de los mismos. La vuelta al mundo que supone el término de los estudios produce una cierta «deconstrucción» de ellos.

Es necesario repensar su «valor» desde el nuevo territorio, fuera ya de las presiones del simulacro, retomando nuevamente a la ansiedad inicial y enfrentándonos al mundo de las realidades imaginarias. Entramos nuevamente en la calle Bordadores de Pessoa, pero esta vez con el conocimiento del sistema de E. A. Poe y con «la técnica del verso que poseo» de Gabriel Celaya. El diálogo sobre «la calle Bordadores» desde la pasión por la «retórica del Padre Figueiredo» puede situarse en el conflictivo territorio de las pasiones o en el neutralizador mundo de la estrategia emergente, donde son las imágenes profesionales del éxito del momento las que reafirman nuevamente el homogeneizador mundo de la enseñanza.

Es cierto que «la vida perjudica la expresión de la vida»[28]. La estrategia se organiza siempre desde la modificación gramatical que Pessoa escenificaba en el padre Figueiredo, pero la necesidad última, la de explicarse el artista desde su particular «calle Bordadores», ese cúmulo de experiencias desde las cuales esos comprimientos gramaticales parecen tener sentido, sólo es posible si ese entorno entrañable de la experiencia se ha edificado desde una arquitectura que se ha ido tramando desde los conocimientos y los deseos.

La arquitectura del dibujo: la tematización

La complejidad del hecho creador tiene en el dibujo un instrumento preciosísimo de indagación; la esencialidad que se percibe en su actuación, la limitación del medio desde donde actúa, le da un papel clave en la definición del sentido. Como en los momentos iniciales de la vida, el dibujo es el que define la búsqueda fundamental, el que ordena y crea la narración, la historia de los hechos que le dieron forma.

Lo hace por medio de lo que Richard Wollheim define como tematización, el proceso mediante el cual «el agente abstrae algún aspecto de lo que está haciendo o elaborando, hasta ahora sin considerar, y por tanto no intencionado, y que hace que el pensamiento en este rasgo contribuya a guiar su actividad futura»[29]. Un proceso que se articula como un suceso de relatos míticos, que remiten a una cadena de ellos desde los cuales tratamos de referenciar nuestras actitudes. Una acción que se construye desde las marcas, las superficies y los bordes, hasta organizarse en estructuras narrativas de mayor complejidad, basándose en una lectura psicológica desterrada de la interpretación lingüística, pero efectiva para la comprensión del cuadro: «que descansa en la experiencia inducida en un espectador suficientemente sensible e informado al mirar la superficie del cuadro según lo ha llevado las intenciones del artista a reparar en él. La superficie marcada ha de ser a través del cual se haga sentir el estado men-

[27] Juan José Gómez Molina, *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 230-242.
[28] Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, Barcelona, Seix Barral, 1996, pag. 171.
[29] *Op. cit.*, pág. 27.

tal del artista en la mente de la espectador, si es que el resultado ha de ser que éste capte el significado del cuadro». Una actitud que se entiende dentro de una estrategia para proporcionar y experimentar placer y que obliga al espectador, al artista como espectador, a preguntarse por la explicación de cómo se emplea dicho medio para generar significado, así como las distintas variedades de significado a las que éste puede abocar.

Una acción que comienza en la medida en que las marcas realizadas y los grupos que surgen de ellas son vistos como si fuesen una unidad relacionada y se convierten en el elemento que ilumina su desarrollo, dejando que el pensamiento de estas unidades no sólo colorre la percepción de lo ya hecho, sino que guíe también lo que va a seguir haciendo, dando un paso más en la tematización, en lo que sería: la creación de «el motivo».

Un proceso que él nos describe de la siguiente manera:

> A medida que el agente sigue construyendo motivos intencionadamente, se da cuenta de un hecho nuevo. Se da cuenta de que muy a menudo, al volver sobre sus pasos y mirar a uno de estos motivos, le ocurre tener un tipo especial de experiencia perceptiva. A la vez que sigue viendo las marcas tal y como se hallan situadas en la superficie, ve también, dentro de la misma experiencia aunque como aspecto distinto de la misma, como una cosa está delante, está adelantada, de otra. Este tipo especial de experiencia, que denomino ver-en, y que está marcado por esta extraña dualidad —ver la superficie marcada y ver algo en esa superficie— que denomino duplicidad, no es algo completamente nuevo para nuestro agente. Ya ha tenido antes experiencias semejantes. Las ha tenido al mirar [...] Pero ahora vamos a imaginar que el pensamiento de cosas que pueden, mediante tales experiencias, verse delante de otras acaba guiando la forma en que el agente marca la superficie. Ahora marca la superficie, forma motivos, con objeto de producir tales experiencias, con el fin de que, cuando se mire la superficie, se vea una cosa sobre otra. Al hacerlo, tematiza la imagen. [...] Es importante reconocer que tematizar la imagen es un paso más allá de tematizar el motivo. Pues, aunque el borde delantero del motivo depositado, o el más próximo al agente, se eleve sobre la superficie en la que descansa, éste es un detalle demasiado sutil para que el agente lo perciba, al menos por regla general. No, lo que ve delante de otra cosa es algo que ve al, o como resultado de, mirar el motivo. Y es esto lo que yo llamo imagen.

Un paso que da origen a la representación, una representación que él distingue de la figuración en la medida en que en ella no vemos un referente físico, una persona, un objeto, un paisaje, sino una superficie marcada por cosas ligadas en tres dimensiones. Asegura que al tematizar la imagen, todo queda al descubierto. La presencia de un propósito o de un fin es ahora manifiesta, y ello se debe a que se ha incorporado la finalidad en el mero concepto de imagen. La imagen está representada necesariamente, aunque no sea figurativa.

> Ahora bien, si la tematización siempre tiene un fin, ¿hay algo que se pueda decir de manera general sobre el fin o fines por los que se persigue? ¿Existe una fórmula amplia en la cual se puedan subsumir los fines de la ur-pintura y, con el paso del tiempo y con suerte, los fines de la pintura como tal, y posteriormente de la pintura como arte? Sugiero que la fórmula más amplia a la que se puede llegar es ésta: la adquisición de contenido o significado. Se persigue la tematización en gran medida con objeto de dotar de significado a la superficie resultante y el significado puede glosarse a su vez como eso que captamos cuando entendemos un cuadro: cuando entendemos no algún hecho sobre el cuadro, sino el cuadro en sí mismo.

Universidad de Caldas
Biblioteca

El sistema en que está organizado y las relaciones significativas buscadas en él a través de sus trazos y las imágenes que ellos crean.

El dibujo, el dibujo de la pintura en este caso, se articula a medida que vamos estableciendo sentido a través de los motivos que tematizamos; los significados de éste no se construyen desde códigos fijos como el lenguaje, sino desde las articulaciones que nombramos como pertinentes en su proceso. Frente a la pintura, que neutraliza las estructuras de su desarrollo, el dibujo explicita la estructura lineal de su evolución. Su claridad ha hecho que se le identifique siempre con la explicitación de la idea. La complejidad de su interpretación, la riqueza de sus sentidos, en la medida en que es imposible establecer un significado lineal y unívoco de sus imágenes, le mantiene al mismo tiempo en un territorio oscuro de resonancias, pero es su deseo de claridad, de transparencia de sentido lo que le da su riqueza de interpretación.

El misterio del dibujo no se consigue simulando complejidades no buscadas que compliquen su lectura, sino por el contrario estableciendo con precisión la claridad de sus temas, desde una actitud comprometida, desde una mirada vigilante sobre los sucesos que adquieren protagonismo en su definición. Establecido un plan de trabajo, incluso un proyecto iconográfico, el gesto lo recorre como una estructura de laberintos autónomos alrededor de sus temas. Es preciso comprender que en la determinación de su estructura se ha tematizado el encuentro en estrella de sus artistas, o que en la concreción de un ojo se ha tematizado la porosidad del negro, y su borde es el motivo que desarrolla la extensa oscuridad de su contorno. Su proceso, pese a la continuidad aparente de sus líneas, se organiza según la forma discontinua de sus intenciones.

Hay siempre, aun en los temas más áridos de su tematización, un cierto ensimismamiento en sus construcciones, momentos en los que la propia divagación del trazo se convierte en un ritual de invocación de sentido, en el que el sistema de definición se transforma en recurso de exploración.

Pero para que ese proceso de tematizaciones adquiera valor como lenguaje, es preciso que se sistematicen los focos de interés de sus estructuras; lo que permite entender un dibujo, como el dibujo de un artista, es la persistencia de sus obsesiones. El estilo no es otra cosa que un sistema de propuestas alrededor de problemas recurrentes de sentido, establecidas en tematizaciones precisas sobre las discontinuidades que establecen sus trazos.

Cuando X. Franquesa inicia su serie de dibujos sobre la Betsabé de Rembrant, ha tematizado previamente la idea de «serie» y la idea de «cuadro». Existe, previamente, una «estructura de reconocimiento» aprendida de lo que es una obra barroca y una obra de Rembrant. Hasta ahí, podríamos hablar de patrones iconográficos, de códigos artísticos, de modelos, pero cuando se inicia su trabajo, lo que adquiere protagonismo son los propios trazos que él ejecuta, lo que se tematiza es la relación entre el desorden del gesto y la claridad de la estructura, los límites del cuerpo y la untuosidad del negro del grafito, el cierre de la imagen sobre los límites del papel y el carácter impreciso de éste. La continuidad del trabajo la establecen estas relaciones y la idea de que ellas constituyen un problema fundamental en el sentido de la obra. Es la continuidad del dibujo, la claridad que él quiere establecer sobre su proyecto desde donde podemos comprender las intenciones del dibujante y no sólo desde su referencia como imagen a otras imágenes del pasado.

Picasso decía:

> Las diversas maneras que he utilizado en mi arte no se deben considerar como evolución o como escalones hacia un ideal desconocido de la pintura. Todo lo que he hecho en mi vida ha sido para el presente, y con la esperanza de que siempre continúe en el presente. Nunca he pensado en el espíritu de la investigación. Cuando he encontrado algo que expresar, lo he hecho sin pensar en el pasado o en el futuro. Nunca he hecho pruebas ni experimentos, siempre que he tenido algo que decir, lo he dicho del modo que yo sentía más apropiado. Motivos diferentes exigen diferentes métodos de expresión. Esto no significa ni evolución ni progreso, sino una adaptación de la idea que se quiere expresar y de los medios de expresión[10].

El dibujo de Franquesa se resuelve desde la inmediatez por definir un tema que se presenta en su desarrollo; aunque se establezca con referencia a esos dibujos son otros problemas, quizás los de Cézanne cuando establecía las discontinuidades de sus trazos, los que realmente adquieren protagonismo en su proceso. Él actúa desde los conflictos que recrea en su dibujo. Resuelve y, por tanto, neutraliza aquello que deja constancia de su repetición, y que una mirada poco atenta o desde una actitud semiótica podría parecer que es aquello de lo que habla su dibujo. El cierre de la escena, la contraposición de claroscuro, o el gesto convulsivo, pueden parecer sus motivos, por ser éstos los más repetitivos de su trabajo, pero el auténtico tema es siempre el no resuelto, las relaciones del dibujo que hacen que se inicien los restantes dibujos, las discontinuidades, las fracciones que problematizan las soluciones propuestas.

Si miramos la serie sobre el «camino de Damasco» de Caravaggio, vemos que es la articulación entre los focos generados por la cabeza del caballo, la continuidad de su perfil y los ejes de la estructura de sus patas, lo que da continuidad al trabajo, lo que crea la clave de su interpretación, porque son los conflictos que el dibujo propone entre lo que esperamos y lo que nos intriga en su resolución, lo que abre las preguntas de otras obras. El por qué no se resuelve un problema no es un fallo de la técnica, es la misma tensión que dirige la ambición de la pregunta. Lo que se resuelve es lo que se anula, la destreza que determina la aparición de las figuraciones de Gerardo Aparicio no es el tema de los dibujos que presentamos, sino la rareza de este encuentro particular que tenemos con aquella representación que observamos.

El estilo es lo que nos permite comprender que todos ellos corresponden a una serie de problemas que determinan su existencia. El estilo es la concreción de unas relaciones que se neutralizan, para definir las variables «técnicas» en unos «conflictos determinados» que han obsesionado al autor y en los que por alguna razón ha insistido para transmitirnos su ansiedad, al demandarnos a través de su presencia una respuesta premiosa. Aquello que Bruce Nauman nos decía[11]:

> Lo importante, lo fundamental es que esas marcas que se dibujan merezcan atención por sí mismas, de una manera asociada con el arte, de forma que el observador pueda decirse a sí mismo: yo percibo que es tal como una obra de arte y no como ninguna otra cosa. Cuando se dice algo, hay que decirlo alto y ver si te lo crees, y después hay que decirlo más alto para ver lo que los otros piensan, y para ver si lo que los otros piensan es creíble o no. Eso es para lo que todo dibujo se realiza; se trazan una serie de marcas, y se ve lo que se puede pensar acerca de ello.

---

[10] Exposición *La juventud del genio*, Banco Bilbao Vizcaya, Fundación europea de las ciencias, las artes y la cultura, Madrid, 1982.

[11] Juan José Gómez Molina, *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra, 1995.

Que el artista determine un estilo, que imperiosamente se vea obligado a él, no significa que se autolimite a un repertorio formal de soluciones, que es lo que Richard Wollheim denominaría más precisamente como post estilo, sino todo lo contrario, que establezca un territorio donde esas variables sean entendidas como elementos pertinentes de sentido.

La batalla decisiva

La estrategia del artista es siempre una acción que ordena, que elige el lugar donde se va a producir el conflicto, o en términos militares: la batalla definitiva, la que va a permitir la conclusión de la obra «inacabada»[12]. El final de un dibujo es un elemento clave, fundamental de su sentido. Los manuales de dibujo tienden a situarla al final de un proceso lineal de adiciones: encaje, estructuración, delineación, precisión del detalle, rellenado del volumen, claroscuro de valoración..., pero el proceso real es muy otro: el dibujo se finaliza sólo cuando se resuelven las relaciones que deben existir entre los diferentes entramados de sentido que han dado origen a sus tematizaciones. Si observamos los dibujos de Matisse[13] o presenciamos el trabajo de Picasso[14], comprendemos que esa relación es mucho más compleja, y en ella se entierran dibujos que podrían ser fascinantes para un espectador, e incluso para el propio artista en otra situación, pero que son absolutamente desechables en la estrategia de sentido que él ha iniciado.

Pese a la apariencia de arbitrariedad, el proceso exige una mirada vigilante en el desorden de la acción, aquella que reconoce en las figuras que definen la razón de su búsqueda. Este momento caótico de la acción de dibujar es el que obliga a obrar con mayor sabiduría, el que precisa de una mayor toma de decisiones. Son los extrañamientos que sus resultados generan, los que lo hacen avanzar, los que determinan su valor innovador. Cuando no se producen éstos, el dibujo avanza como un relleno sin sentido, y su proceso se agota en la repetición de resultados ya previstos en los propios elementos neutralizadores de su estilo, aquellos que deberían establecer el territorio desde donde tenía que surgir la diferencia.

El dibujo que se atiene a los límites que escenificaban sus trazos iniciales es un dibujo muerto, de «oficio», realizado desde lo que «ya se reconoce». Cuando un artista se copia o copia a otros, lo que hace es repetir los elementos «neutralizadores» que daban origen al proceso innovador, aquellos que deberían propiciar la aparición de los extrañamientos de sentido que originaban las nuevas marcas de sus trazos.

El final de un dibujo se produce cuando ese extrañamiento es integrado provisionalmente en una nueva organización de los elementos iniciales del estilo personal, como una hipótesis sugestiva de elementos que pueden dar origen a nuevas estrategias de sentido. Durante el proceso de trabajo hemos podido pasar horas desconcertados intentando solucionar la intensidad de un negro o la relación posible de la estructura que organizaba la presencia de una línea que había aparecido como una clave disonante; hemos podido abandonarlo con la total sensación de fracaso y al cabo de unos días «reconocer» su situación como un buen camino, o incluso como la so-

[12] Honoré de Balzac, *La obra maestra desconocida*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.
[13] Lidia Delectorskaya, *L'apparente facilité. Henri Matisse*, Adrien Maeght, 1986.
[14] Arnold Glimcher, *Je suis le Cahier. Los cuadernos de Picasso*, Moondibérica, 1986.

lución adecuada al problema planteado. El orden con que se integra es el orden «reconocido» de aquellos surgidos en el proceso. En el dibujo de Matisse, sólo la continuidad de ellos nos permite conocer su intención, su estrategia dominante, pero la experiencia del dibujo genera una reserva de posibilidades que se integran en la memoria del dibujante como elementos de posibles tematizaciones que articulen nuevos cierres de sentido. Si repasamos los cuadernos de Picasso podemos ver con claridad los agrupamientos de problemas que dieron origen a sus trabajos y las nuevas propuestas que se establecieron desde proposiciones aparentemente antagónicas.

Los dibujos de la estrategia y la estrategia de los dibujos

Hemos dejado para el final la consideración de un tema que genera una gran ansiedad en el proceso de aprendizaje. La presencia inquietante de «los dibujos» que surgen mientras dibujamos.

Normalmente, cuando se habla de enseñar a dibujar, se habla sólo de aquel dibujo que organiza la definición de «la obra», de aquel que en el trabajo clásico se definía en la representación definitiva del cuadro, el que se identificaba con la «firma», con el «estilo del artista», el que definía la personalidad del pintor, «los dibujos de...». Aquel que procedía de la obra «renacentista», que se basaba en un proceso de trabajo, en el que la idea era plasmada mediante la delineación de un contorno que sería la base de la pintura, y en el que los materiales de su definición, y el carácter lineal de ellos, asumía el valor de la obra.

Los manuales del dibujo parecían centrarse solamente en ese hilo conductor que desde el «contorno» y el «dintorno» que determinaban el claroscuro, establecía la imagen del dibujo que iba a dar lugar a la «representación», mediante la cual, el cuadro se organizaba según una escena teatral. El dibujo creaba la «caractización» de los personajes, «el reparto» y «el tema de la obra», así como su «decorado». Los consejos para darles verosimilitud eran los mismos que se podían dar a los actores del teatro: la soltura, la espontaneidad, las posturas adecuadas, el decoro, los gestos... La enseñanza parecía dirigirse a la creación de la «compañía» que debería interpretar las «futuras funciones». Ser pintor era disponer de una «compañía propia» y tener un «repertorio» de obras con historias adecuadas.

El dibujo era, por lo tanto, la arquitectura de la representación, y por proyección, la configuración gráfica que aparecía en un momento determinado del trabajo del cuadro, aquella que estaba relacionada con unas técnicas que potenciaban la esencialidad, la simplicidad y la capacidad de corrección del trazado: la punta seca, el carboncillo, la sanguina, el lápiz, la aguatinta... El debate posterior sobre pintores que dibujan o no dibujan, la querella entre coloristas y dibujantes, producida por la diferente forma de tematización del sentido, por el énfasis puesto en cuál era el momento crucial que definía la obra y el peso que en ella tenía la razón o el sentimiento, iba a dar lugar a este falso debate.

Nadie puede renunciar al dibujo, a la estrategia que define la imagen. Lo que sí es posible es aislar o no las técnicas que lo determinan. Muchos pintores pueden diferenciar sus procesos con técnicas alternativas, otros introducen en la indiferenciación que establece la pintura, el dibujo que subyace en ella. Lo que marca la actividad de ambos es el papel protagonista que adquieren las partes del proceso para convertirse en el tema predominante del sentido de la obra.

Se ocultase o no, en los dos existía el mismo hilo conductor, el que articulaba un proceso basado en la idea de la existencia de una obra «total», fruto de una indagación permanente sobre la identidad. La visión que tenemos de ambos nos ha hecho olvidar que el proceso de creación se concreta en una pluralidad de indagaciones en la cual sólo una de ellas se establece como la protagonista de la tematización simbólica.

La pluralidad de los dibujos es tanta y tan variada como las intenciones que organizan sus procesos. En la terminología tradicional, se diferenciaban con bastante claridad aquellos que se referían a desbrozar los elementos accesorios de la idea: «los esbozos», de aquellos otros que se organizaban como una red para determinar la dirección principal de la intención: «los apuntes». Diferentes también de aquellos otros llamados «estudios», que se limitaban a analizar de una manera aislada, casi autónoma, la relación con la naturaleza, la identidad de la representación o sus aspectos perceptivos, visuales: «de claroscuro», y táctiles: «de ropajes», o los encaminados a centrarse sólo en lo esencial de las delimitaciones: «de línea». Así como aquellos que tenían una base instrumental en la estrategia técnica de la organización del cuadro: «de encaje», «de trazado», «de composición»..., o aquellos otros encaminados a reforzar ciertas estructuras mentales: «de memoria», «de imaginación», «de repente», o los realizados en estados «diurnos», o «nocturnos», «de ensoñación», o «de trance».

Existían y existen también, todos los que están encaminados, en especial en los procesos de escultura, de instalaciones, de diseño, o de las nuevas tecnologías, a prever el resultado final del trabajo. Aquellos que se inician en el «croquis» y continúan en el «proyecto», un proyecto que puede visualizarse para uno mismo o para un cliente determinado. Son los que están relacionados con la comprensión de la estructura de las cosas y su espacio, y se definen desde códigos técnicos fuertemente jerarquizados, vinculados a tradiciones técnicas que no sólo explican los datos que organizan, sino también la ideología de la que se parte. Dibujos «perspectivos» o «descriptivos», que nos hablan no sólo del objeto representado, sino también de la cultura técnica que le dio origen y del distanciamiento con la que la referenciamos.

Existen aquellos otros que se integran en la estrategia del cazador, como actividades de espera y reclamo, y los que establecen las redes o las armas con la que herir a la presa. Los dibujos de «simulacro», aquellos que se realizan como escenificación de lo que se siente como verdadero. Existen también los dibujos de «demostración», los que escenifican la acción prometeica del creador y los entramados que guían su acción, como dominio de una forma de «destreza».

Sólo la reducción de éstos a «obra gráfica», a «estado final», en nuestra cultura contemporánea, hace que muchas veces el joven artista actúe en todos éstos bajo la presión obsesiva del estilo, e imponga sobre ellos su estereotipo, su señal de marca, forzando la eficacia radical de cada uno, su claridad y precisión, en aras de una falsa «identidad» formal. Todos tienen, pese a ello, una autonomía propia, la que le da la razón de su búsqueda, y se configuran con una gran economía de medios en función del conocimiento que tratan de potenciar. Su precisión se establece en la rapidez con la que resuelven su problema, y actúan con eficacia en la medida en que se convierten en pura transparencia cuando determinan el sentido de su acción, lo que les da un valor de permanencia más allá de los avatares del estilo personal o de la época. De tal forma que sus configuraciones persisten a lo largo de la historia con una estructura reconocible, casi sin más variaciones que las que determinan los tics caligráficos de cada autor. El presente eterno de estos dibujos los mantiene como puras estructuras

de la idea. Su fascinación está precisamente en este distanciamiento de lo temporal, y aunque nunca puedan librarse del todo del proyecto simbólico del dibujo «dominante» del estilo, actúan con una independencia transgresora que en muchos casos los convierte en la clave de interpretación de las intenciones del autor.

Sólo cuando el proceso se ha transformado en el objetivo simbólico de la obra, «los dibujos del proceso» se han convertido en unos materiales opacos de difícil interpretación para el profano, porque ellos escenifican su conocimiento. En esos momentos los esbozos, los croquis, y el propio proyecto se transforman en el modelo que ha de representarse, remiten a acciones en las que ellos resolvían el sentido de la obra y se convierten en puro simulacro. Todos los dibujos se transforman entonces en imágenes finales, y los dibujos del proceso se diluyen en sus intersticios, ocultándose a la mirada desatenta del espectador. Cuando esto sucede el aprendiz de artista puede perderse entre los fantasmas que originan sus representaciones y confundir los medios con las finalidades, pero cualquier artista con experiencia sabe cuando actúa con unos o con otros, percibe siempre con precisión cuando la imperiosa necesidad de establecer sentido determina el dibujo que lo resuelve, y cuando esto es simulado con recursos que proceden de otras reflexiones.

La dificultad de su aprendizaje radica en que es imposible aislarlos de las estructuras de conocimiento a las que aluden. Cuando en las nuevas estrategias del dibujo han desaparecido las taxonomías, los procesos en los que hacían su aparición, es difícil evocarlos desde planteamientos en los que estos materiales han perdido su imagen. Las nuevas tecnologías, la fotografía, el cine, la infografía, el dibujo a través del ordenador, están estableciendo una nueva presencia de ellos. Cortar, pegar, trasladar, establecer prioridades, crear filtros, establecer ventanas, ir hacia adelante, hacia atrás, bloquear o desbloquear, agrupar y desagrupar, establecer operaciones de trazado, unir o dividir objetos, vincular a..., necesarios para crear documentos, o crear imágenes en programas definidos, para generar una edición determinada que se va a visualizar en una impresión o en una página web, no sólo van organizando un nuevo dibujo mental, sino también un orden sintáctico diferente y una estructura narrativa desconocida hasta ahora.

Cuando Gordillo organiza sus dibujos sobre la pared y los fotografía para integrarlos en otro nuevo, está utilizando una estrategia impensable en los antiguos materiales. Cuando nosotros[11] preparábamos la publicación de *Zoom* o realizábamos el montaje para el antiguo MEAC de *Las comidas en la casa de campo*, lo hacíamos desde una previsión final, desde esbozos y proyectos, que no dejaban rastro de sus determinaciones, y cuando Nacho Criado realizaba la acción en la cárcel de Carabanchel sólo quedaban los dibujos que se creaban en las heridas efímeras de su piel. Una situación muy diferente a la que sucedió cuando proyecté las fuentes de Carlos III o planteé nuestros cuadros sobre el fuego, en los que volvía a aparecer el antiguo entramado de la representación.

Los antiguos materiales del dibujo poseen siempre la intensidad que les proporciona la transparencia, la inmediatez de sus precisiones, el presente eterno de sus configuraciones, la humildad o la soberbia de sus limitaciones, la escasez de medios, y el carácter íntimo de sus reflexiones. El recuerdo de los modelos de conocimiento de la idea, lo mantiene en el centro privilegiado de todos los procesos de configuración, y

[11] Juan José Gómez Molina, «Investigación fotográfica de la realidad: Agosti, Gómez Molina y Uceda», *Zoom*, 1976, págs. 15-19.

el hedonismo y la voluptuosidad de trazo, lo identifica con los aspectos más innombrables de la sensibilidad. La evocación que determina el lápiz o la pluma sigue siendo un territorio privilegiado y autónomo de reflexión, de autoconocimiento, cuando no un ritual de demarcación del territorio individual del chamán. Sus trazos en la blancura del papel siempre serán el espacio privilegiado de las apariciones, de los encuentros mágicos de la idea.

Por todo esto, el aprendizaje del dibujo, su enseñanza, la estrategia antes de la estrategia, sólo se puede redefinir desde el conflicto que implica el compromiso de sentido. Su aprendizaje sólo es posible desde el entendimiento de que la forma es la determinación provisional de estas intenciones y de que enseñar a dibujar no es otra cosa que provocar un espacio de actuación desde donde poder hablar de aquello que sucede en el dibujo, mientras todavía no es aquello que será, mientras se sueñan los recuerdos de futuro o de un pasado todavía no vivido. Quizás no es tan importante qué es lo que desencadena esta acción primera, como no lo fue lo que dio origen en nosotros al primer dibujo; lo esencial, tanto se parta de una copia, de un ejercicio o de un experimento, es comprender o ayudar a entender los comimientos que se producen en aquella imaginaria mesa de billar de la que hablábamos al principio, donde cada determinación gráfica altera el «troc» que el artista establece entre sus intenciones y sus referencias. Una acción difícil proyectada desde las experiencias pasadas, en el presentimiento de lo que será el futuro de esos dibujos que tienen que comprenderse desde la necesidad más imperiosa, como realidades de sentido del ahora mismo.

Este libro y el anterior tienen la intención de ayudar al inicio de un debate sobre cuáles son los materiales que conforman el tablero de problemas desde donde se establecen estas tematizaciones, en la exploración de lo que fueron las incertidumbres desde donde se crearon aquellos dibujos ejemplares, porque ellas establecen la dificultad de hacerlos creíbles, en cuanto que fueron la estrategia necesaria de una solución apremiante de unos artistas que trataban de entenderse en una partida ya finalizada.



F. Hodler, boceto para *La batalla de Marat*, 1915, tinta china sobre papel.

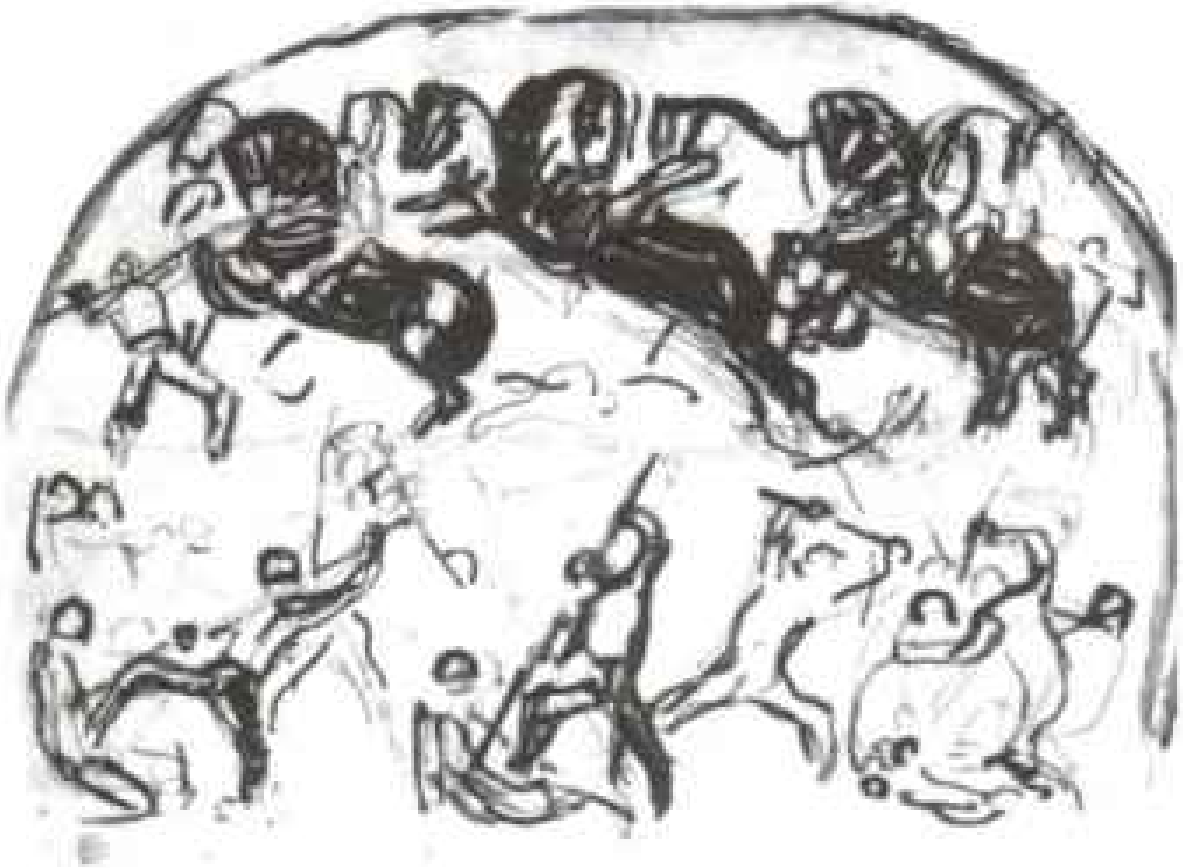


Boceto de composición para *La batalla de Marat*, 1915, tinta china sobre papel cuadriculado.

Pese a la visión reduccionista existente del dibujo «tradicional», en la que se engloban peligrosamente todas las experiencias anteriores a las vanguardias, su práctica, como podemos ver en F. Hodler, mantuvo siempre un carácter fundamental de estructura de conocimiento. Compuesto por un entramado complejo de dibujos estratificados y claramente diferenciados por sus estrategias, el dibujo da cuenta de operaciones muy complejas del pensamiento artístico que van desde la nota taquigráfica a la idea poética, pasando por los análisis geométricos, estructurales, simbólicos o tecnológicos la previsión imaginaria de resultados o del diálogo interior que el artista mantiene ante sí mismo sobre la veracidad de su contenido.



Boceto de composición para *La batalla de Mersa*, 1915, lápiz negro sobre papel, pegado sobre tela.



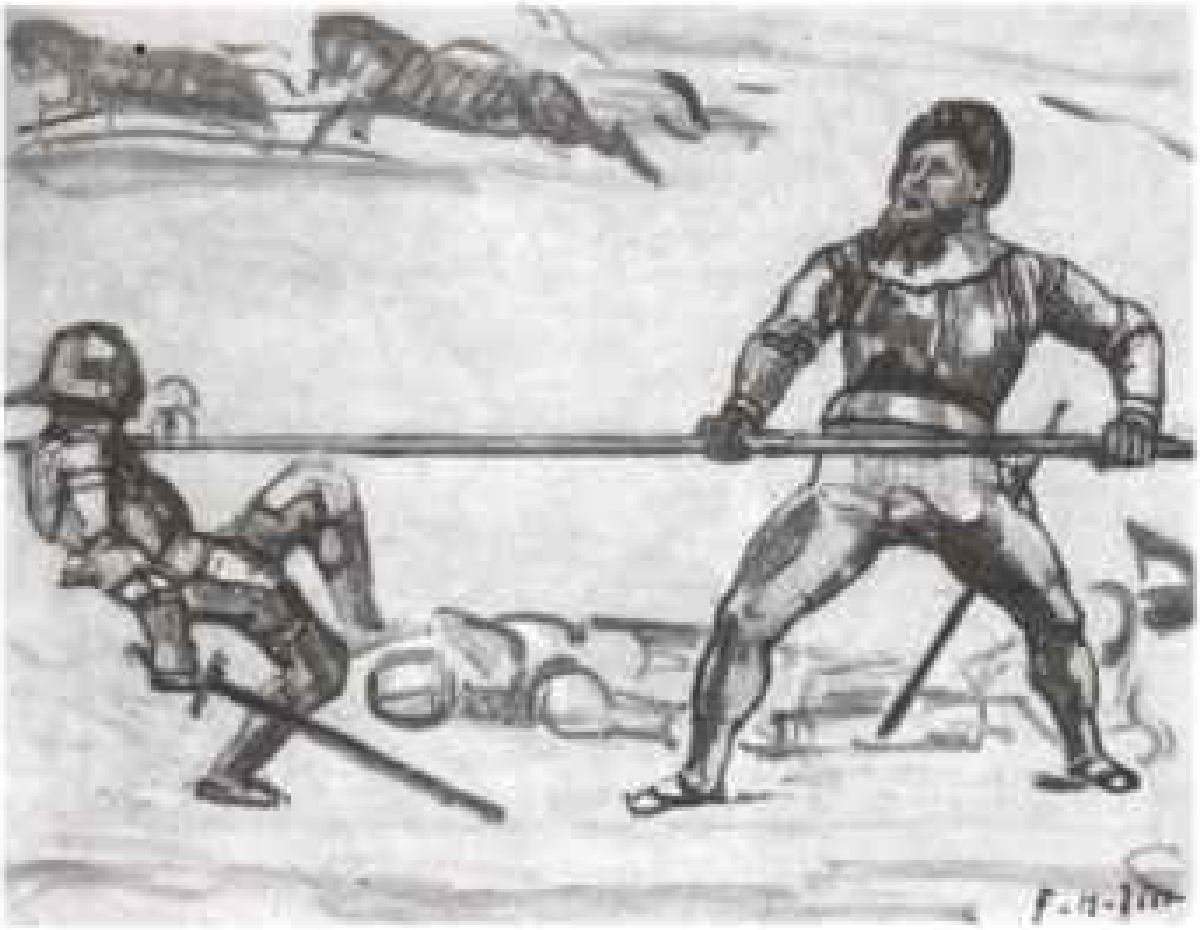
Estudio de composición para *La batalla de Mersa*, h. 1917, lápiz negro, tinta china, gouache sobre papel calco.



Estudio de composición para *La batalla de Monat*, h. 1917, tinta negra, tinta china y tinta marrón, gouache blanco.



La batalla de Monat, primer boceto, 1915, óleo sobre tela.



La batalla de Monat, pequeña versión, 1917, óleo sobre tela.



La batalla de Monat, 1917, óleo sobre tela



Cinco croquis de guerreros: un «bourguignon», cuatro «suizos» para *La batalla de Morat*, 1915, lápiz negro sobre papel cuadriculado.

Retrato de James Vibert como guerrero de *La batalla de Morat*, 1917-1918, óleo sobre tela.



James Vibert modelando el busto de Ferdinand Hodler, que posa al lado de Félix Vibert, sentado, 1918, fotografía.



Picasso, *Tipos populares*, h. 1899.

Hasta Picasso era también, de forma generalizada, una memoria personal, un diálogo visual con la realidad y el campo de determinación del estilo, el signo de identificación del lenguaje personal. La educación de los artistas que luego formarían parte de las primeras vanguardias asumía este proceso de creación como el lugar carismático de la iniciación.



Picasso, *Tauromaquia*, 1898.



Picasso, *Caricaturas de bistro y otros croquis*.



Picasso, *Damas con paquete y tipos populares*, 1899-1900.



Picasso, Estudio para el cartel de *Carnaval* (1901), 1899.



Picasso, *Academia del natural*, 1896-1897.

Un lugar conflictivo con el modelo de belleza impuesto en la enseñanza.



Picasso, *Poeta decadente (Jaume Sabartés)*, 1900.



Picasso, *Joan Vidal i Ventosa*, 1899-1900.



Picasso, *Apuntes de cabezas*, 1899-1900.

El disfraz del cazador, la asunción de «el otro», del artista prestigioso, del «modelo del éxito», como Casas, en Picasso era el eslabón necesario, el lugar de síntesis de esa doble indagación.

Universidad de Caldas
Biblioteca



Picasso, *Dernier voyage*, 1900.



Marta Cárdenas (realizados en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando).

Proyectado como modelo de comportamiento sobre el entramado de la enseñanza, fue durante años el ritual desde el que el aprendiz se disfrazaba de artista maldito, repitiendo una forma iniciática de apropiación de la realidad que le hacía partícipe de la idea de un concepto de formación que aparecía como un proyecto indefinido de realización personal.

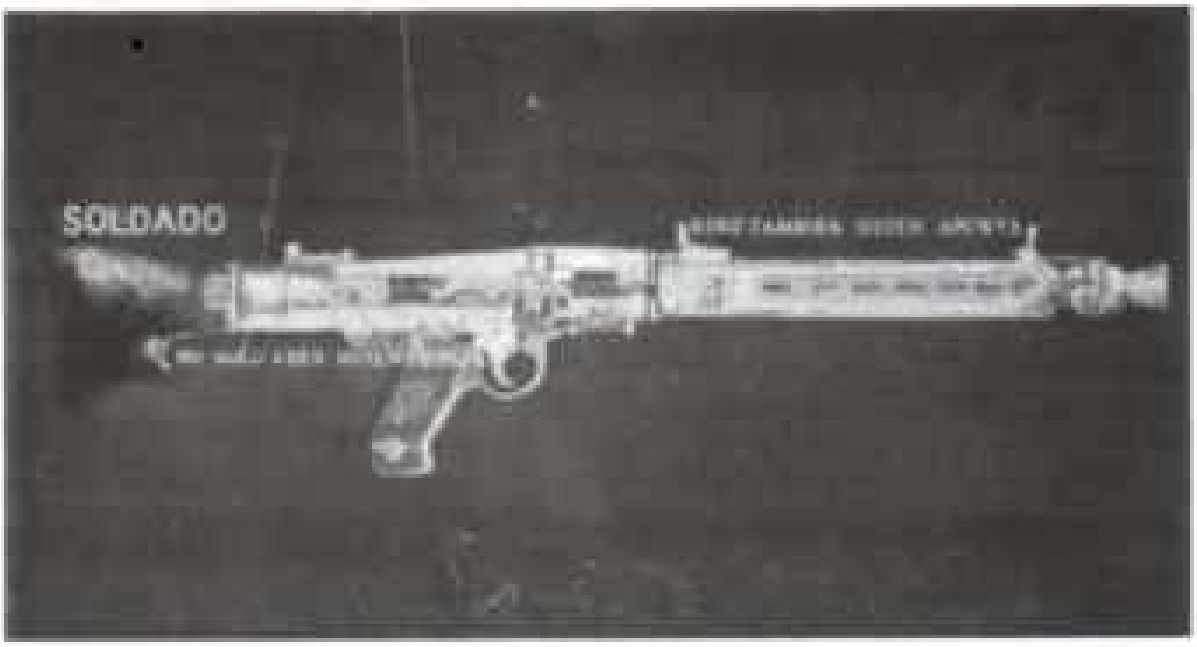


Gómez Molina (realizados en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando).





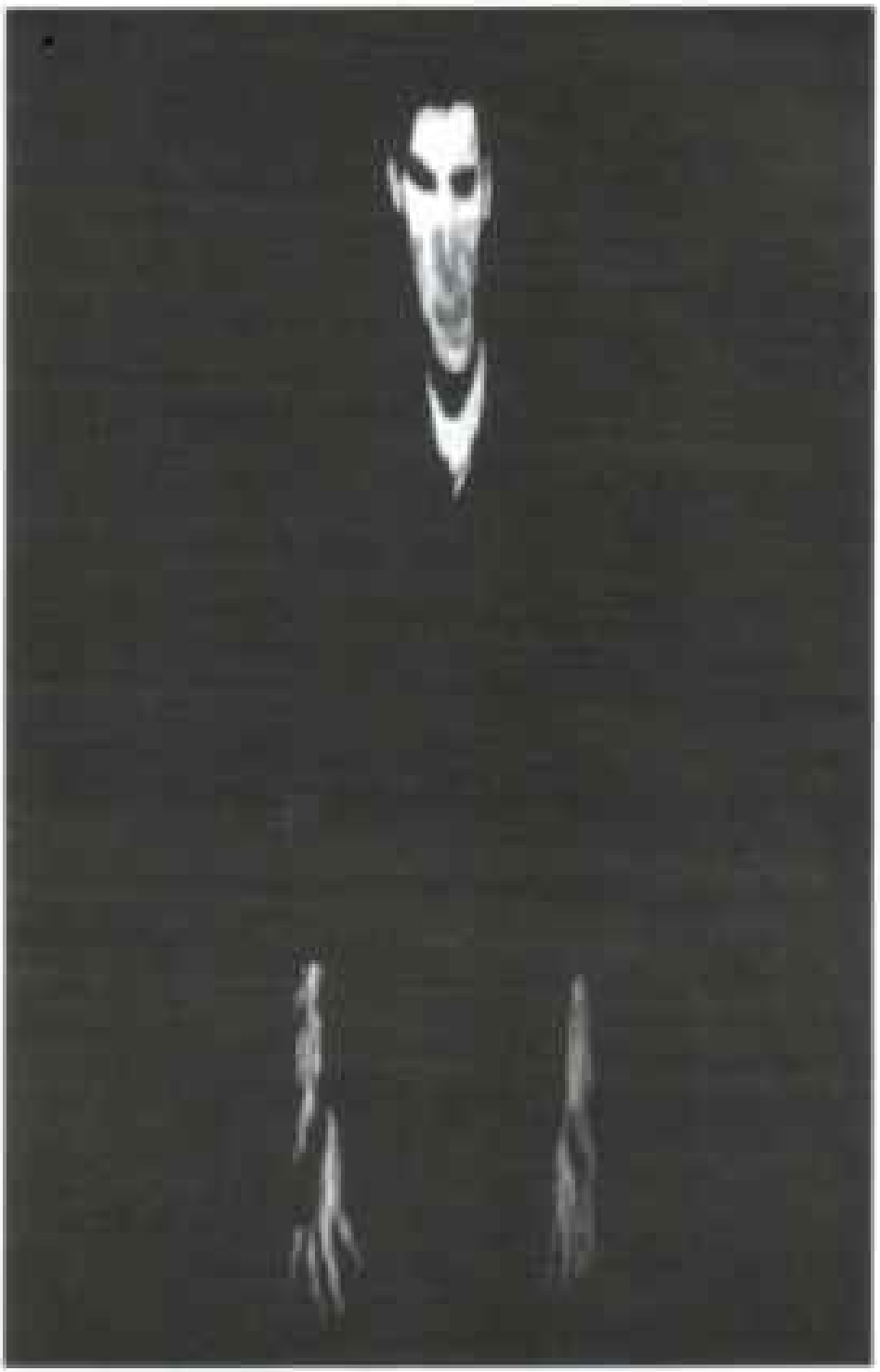






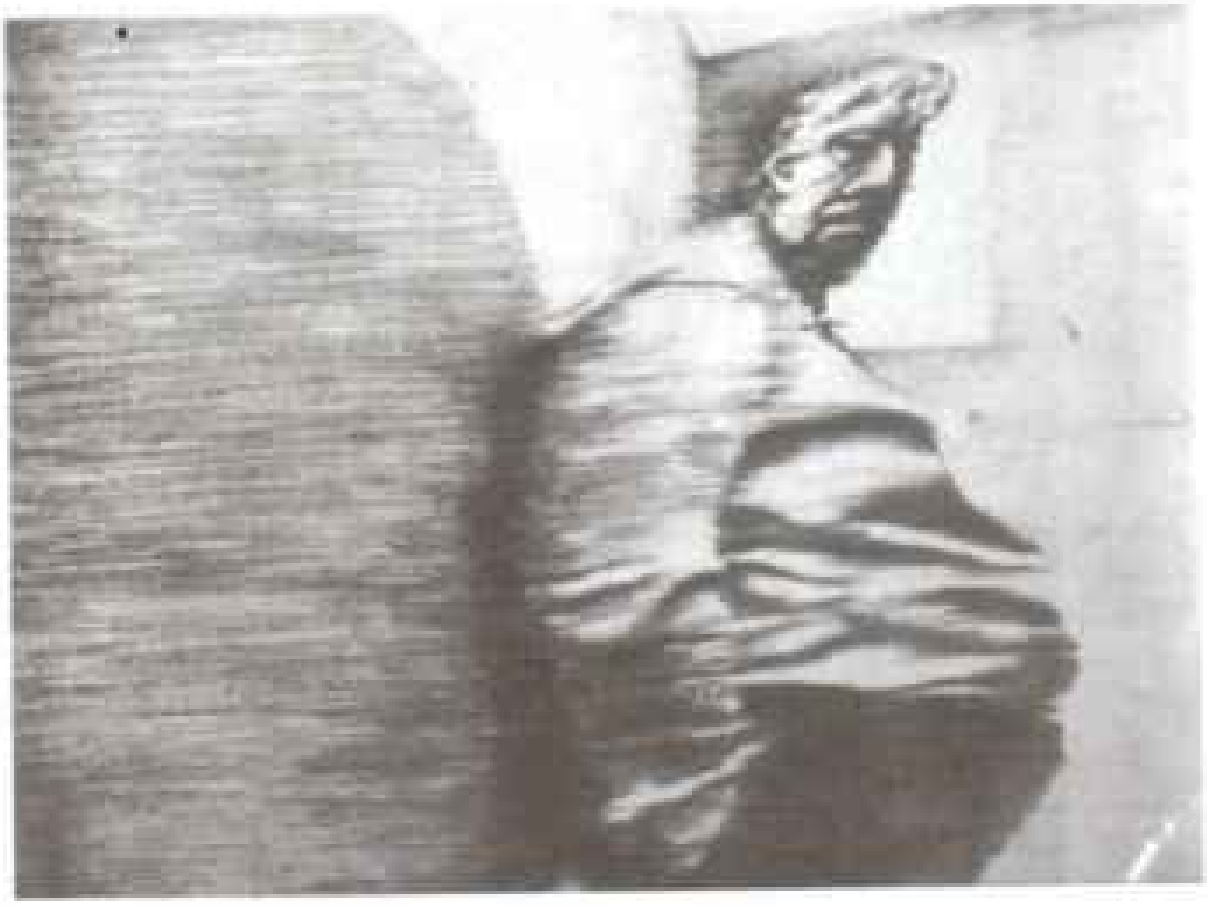
Celestino Cuevas (realizados en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando).

Las nuevas generaciones han roto en parte ese hilo conductor y las imágenes surgen en la mayoría de los casos como obra final, como sistema que da cuenta de las propias relaciones establecidas en sus operaciones. Un sistema de traducción que incorpora las imágenes de primera generación establecidas por los sistemas de multimedia.

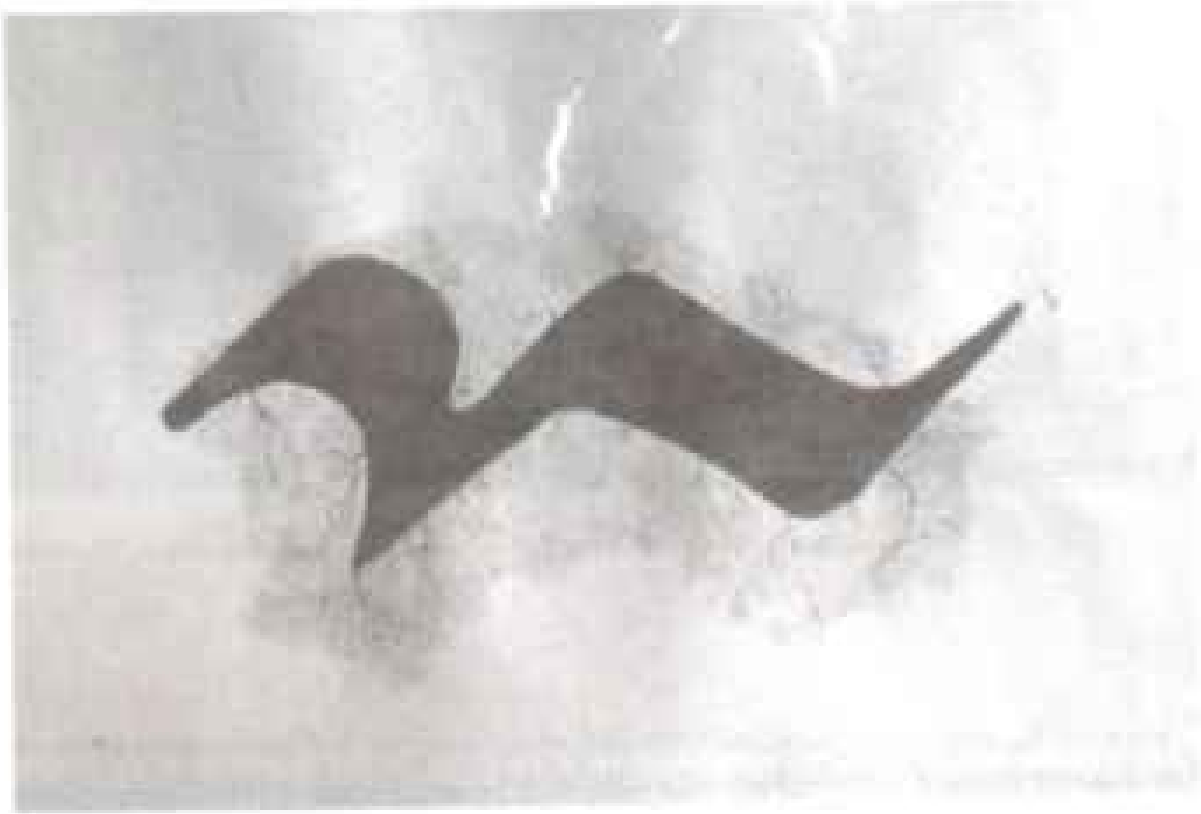


Roberto Carrillo (realizado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense)

Su realidad se establece como una reflexión sobre sus propias cualidades o por la interpretación que realiza de la realidad traducida por la fotografía, asumiendo en ello un concepto más provisional e inestable de la antigua relación con la realidad visual.

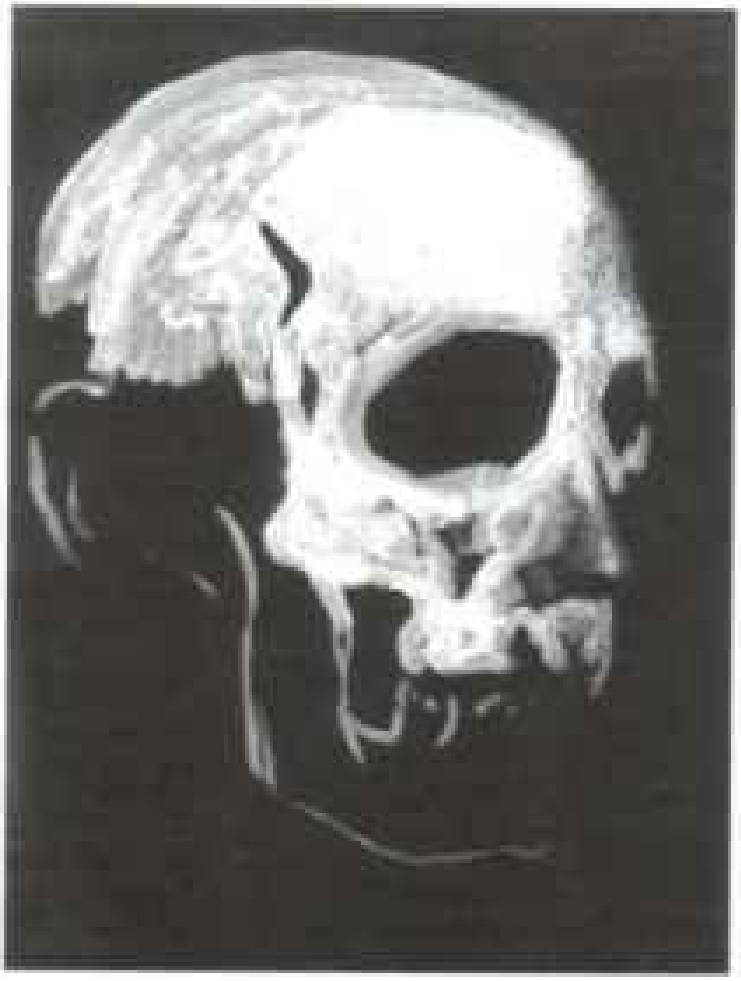


Roberto Carrillo (realizado en la Facultad de Bellas Artes de la UCM).

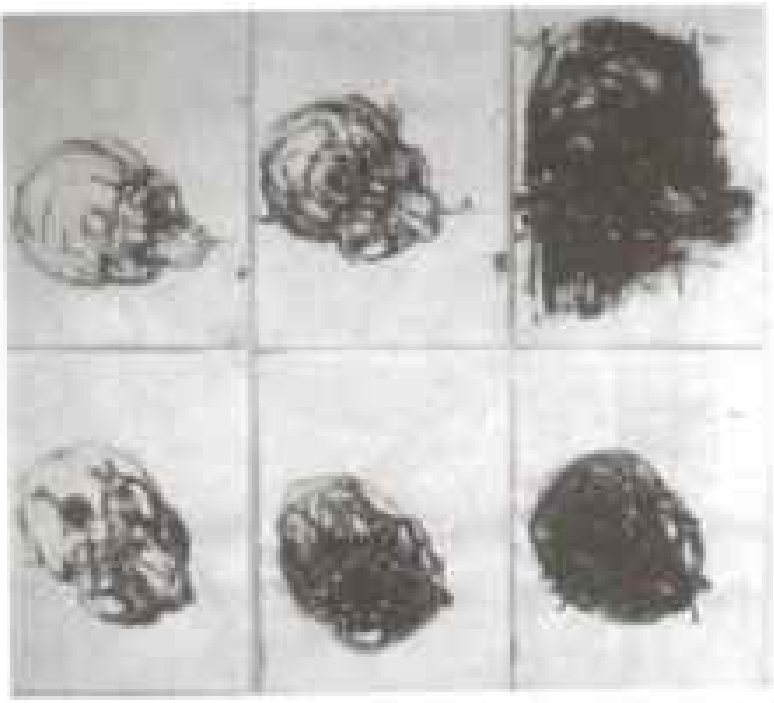


Alonso Márquez (realizado en la Facultad de Bellas Artes de la UCM).

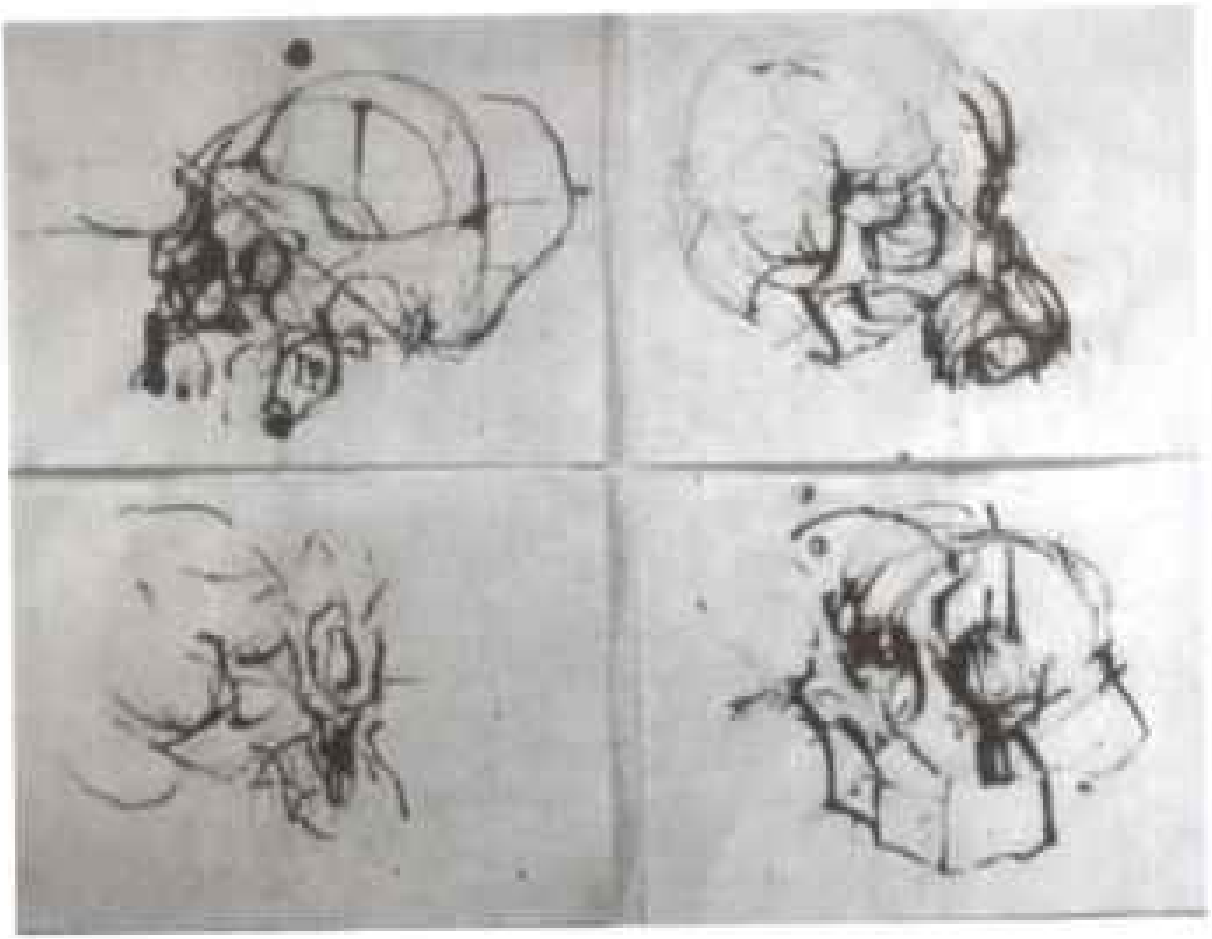




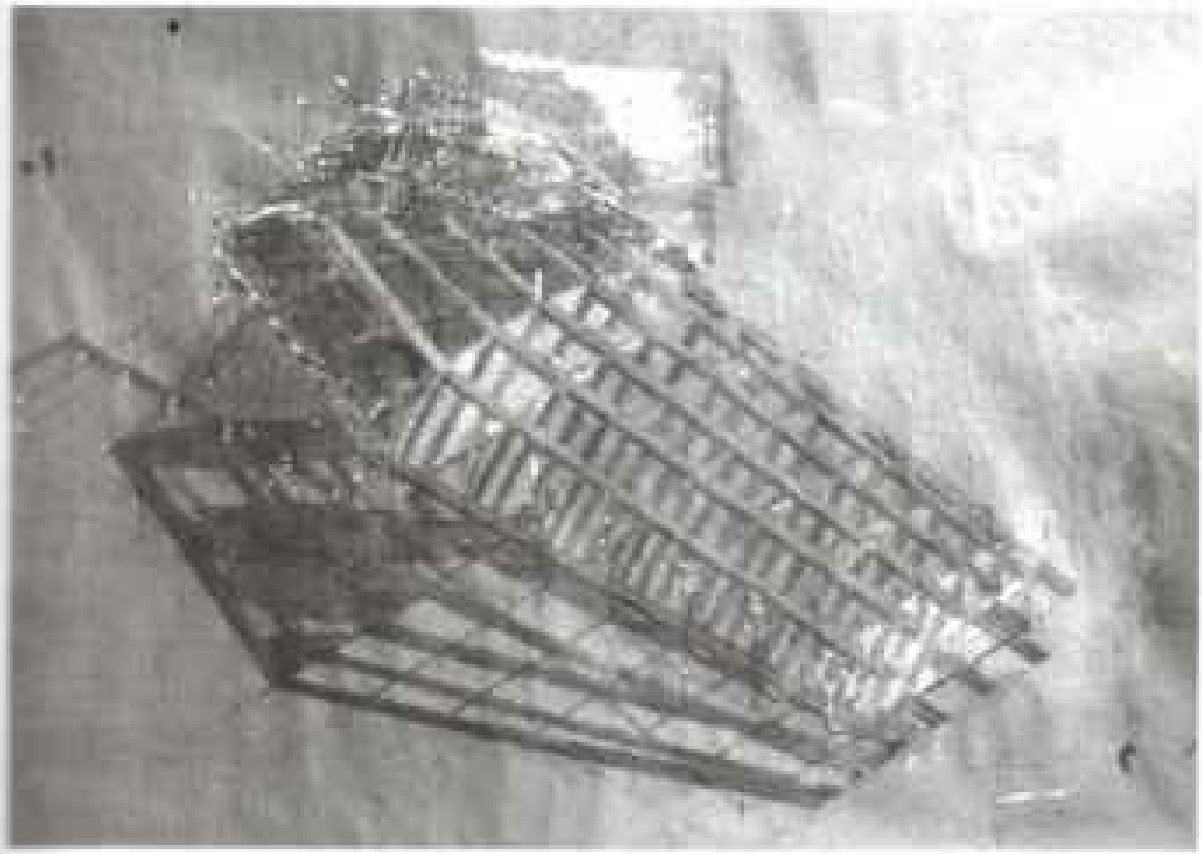
López Campillo (realizado en la Facultad de Bellas Artes de la UCM).



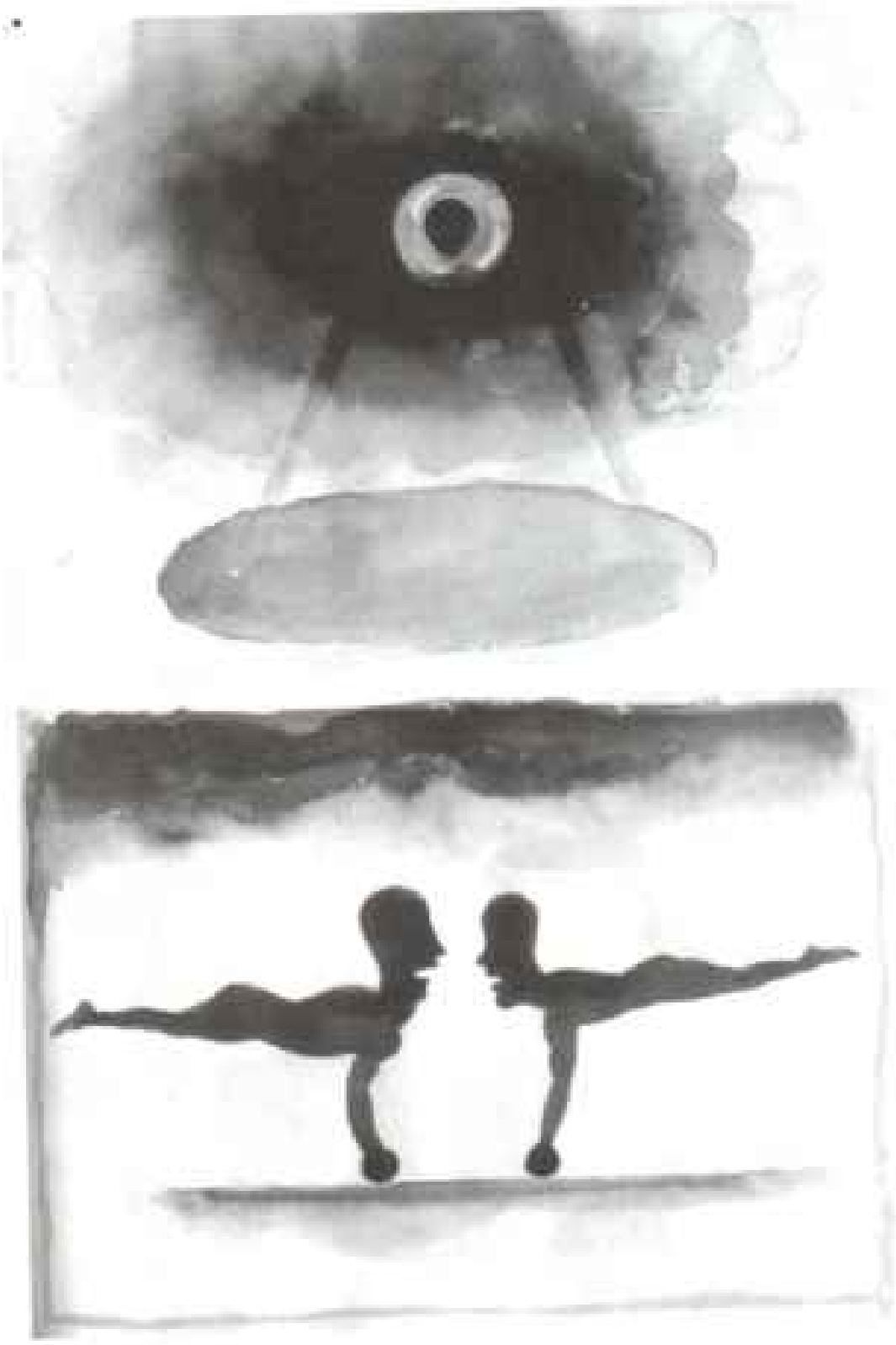
Gómez Mateos (realizados en la Facultad de Bellas Artes de la UCM).



Muñoz Alonso (realizado en la Facultad de Bellas Artes de la UCM).

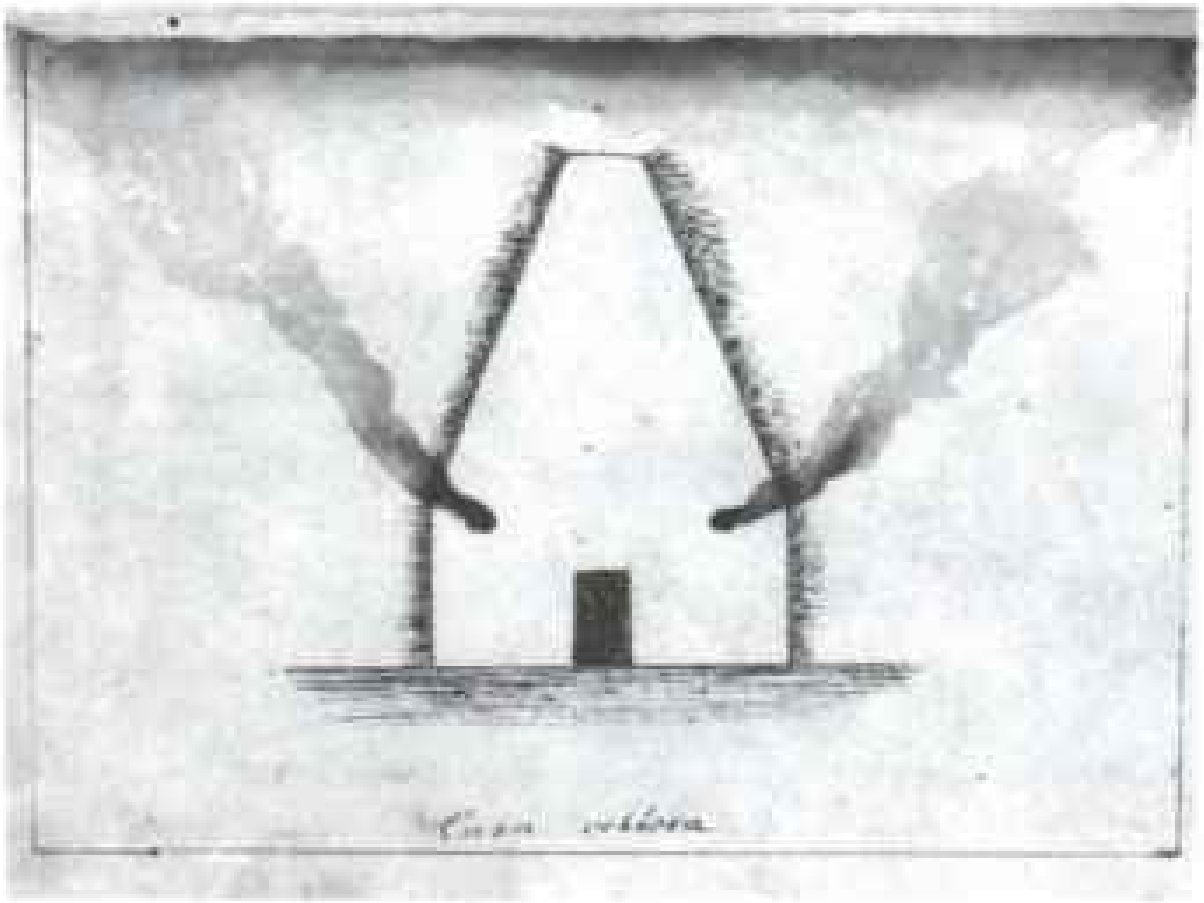


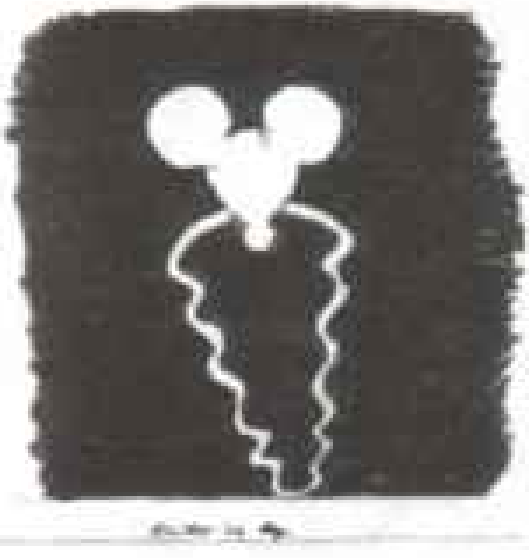
Rocío Iglesias (realizado en la Facultad de Bellas Artes de la UCM).



Gerardo Aparicio, Cuaderno

El dibujo contemporáneo, aquel que muchas veces queda oculto al espectador, aunque parece haber perdido esa pauta iniciática, sigue siendo, más que la propia obra definitiva, el lugar fascinante del conflicto de las ideas, manteniendo todavía, pese a su disfraz de «obra final», el valor multiforme de las estrategias que definen los diferentes procesos de conocimiento.

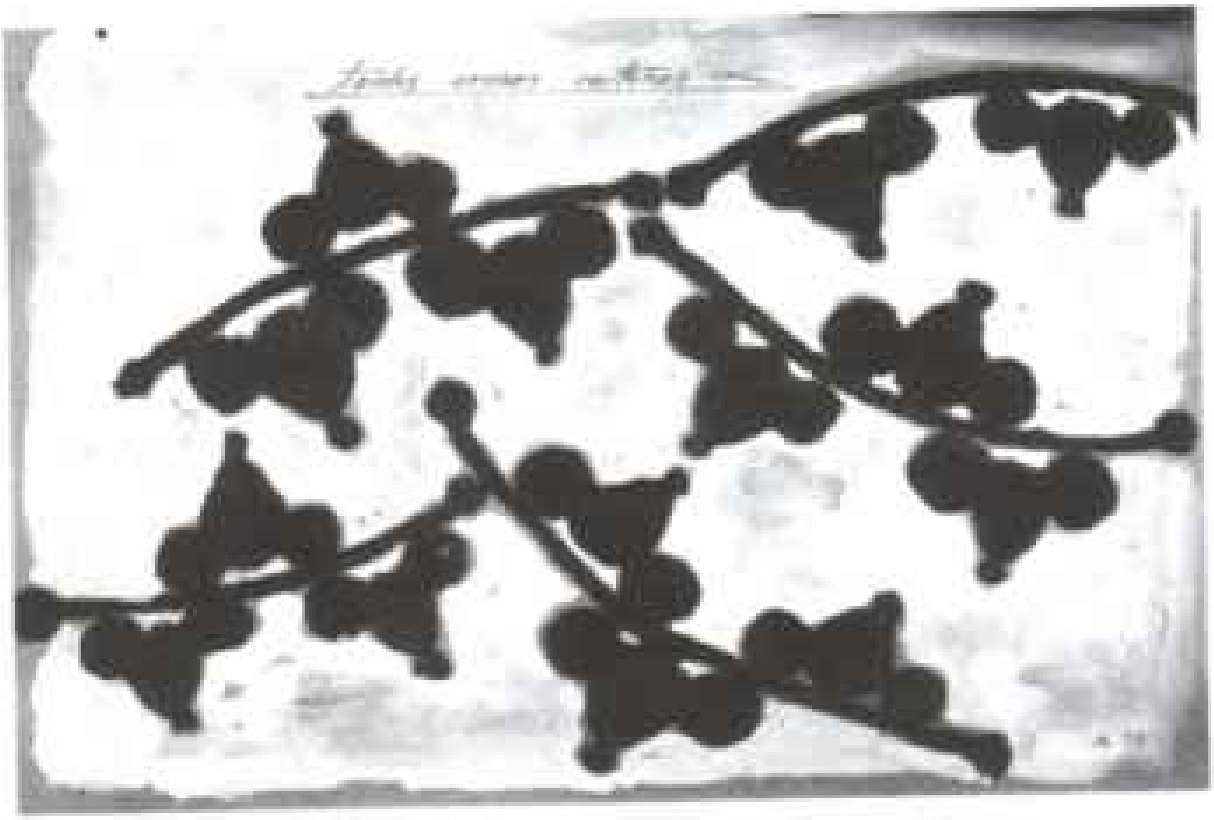


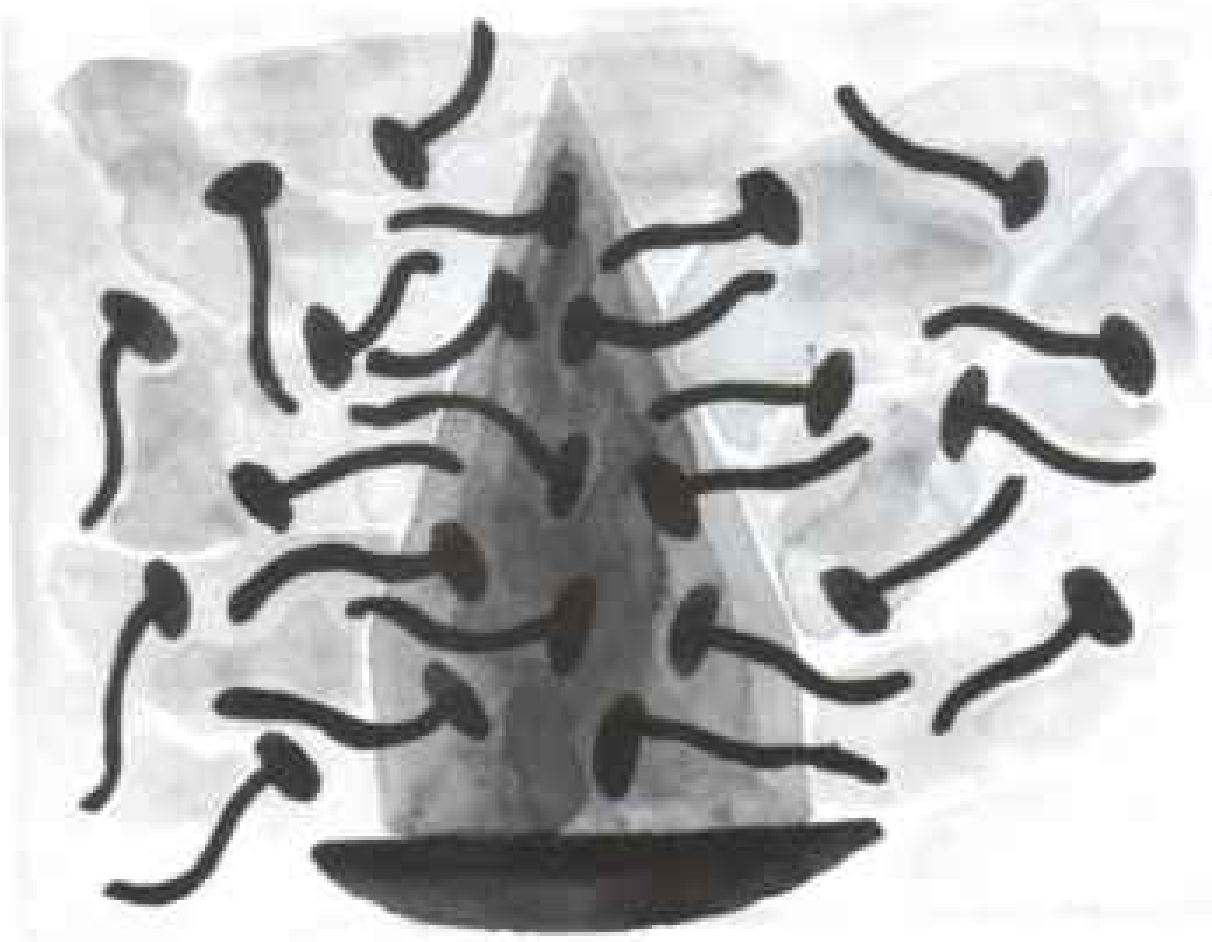




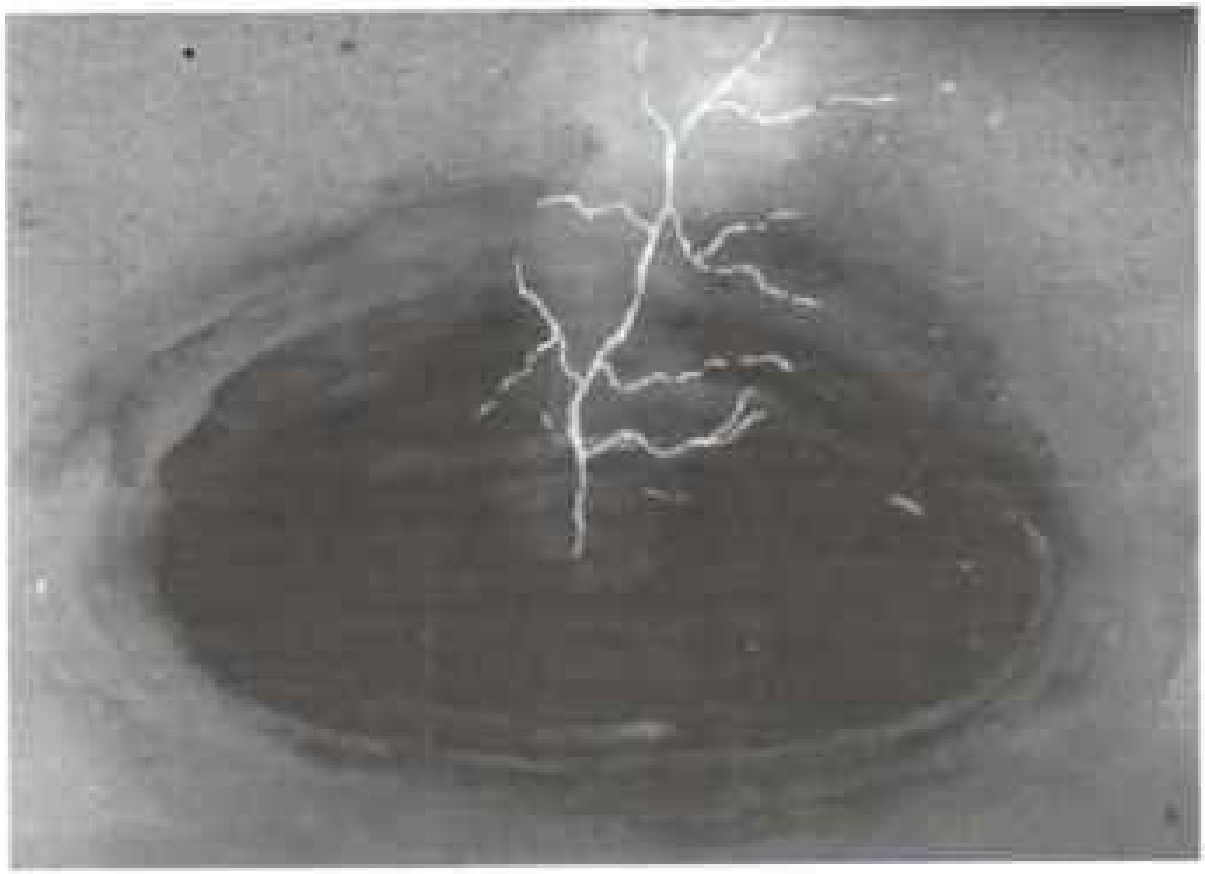
Gerardo Aparicio.

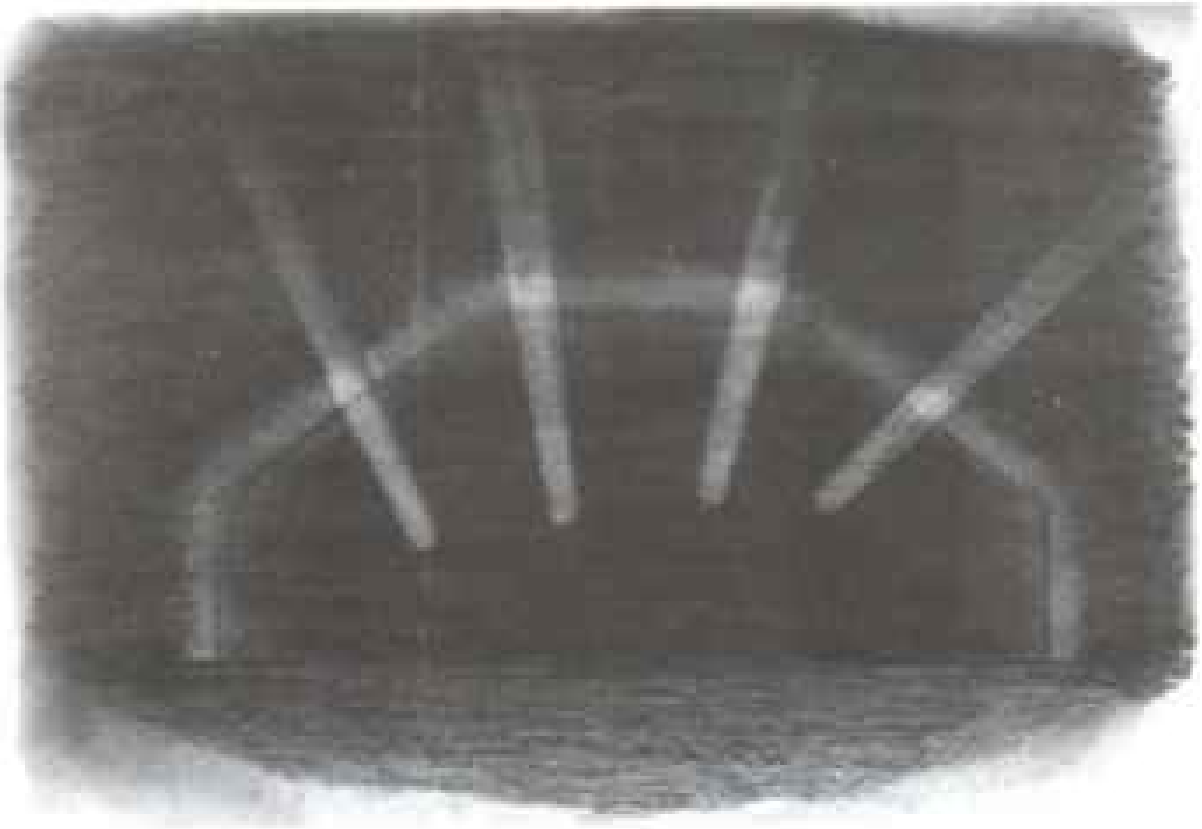
Inventario de los procesos imaginarios, cuaderno interior de exploración de los sueños personales, imaginación material de las ideas, el dibujo se puede transformar en un diario personal de la memoria.



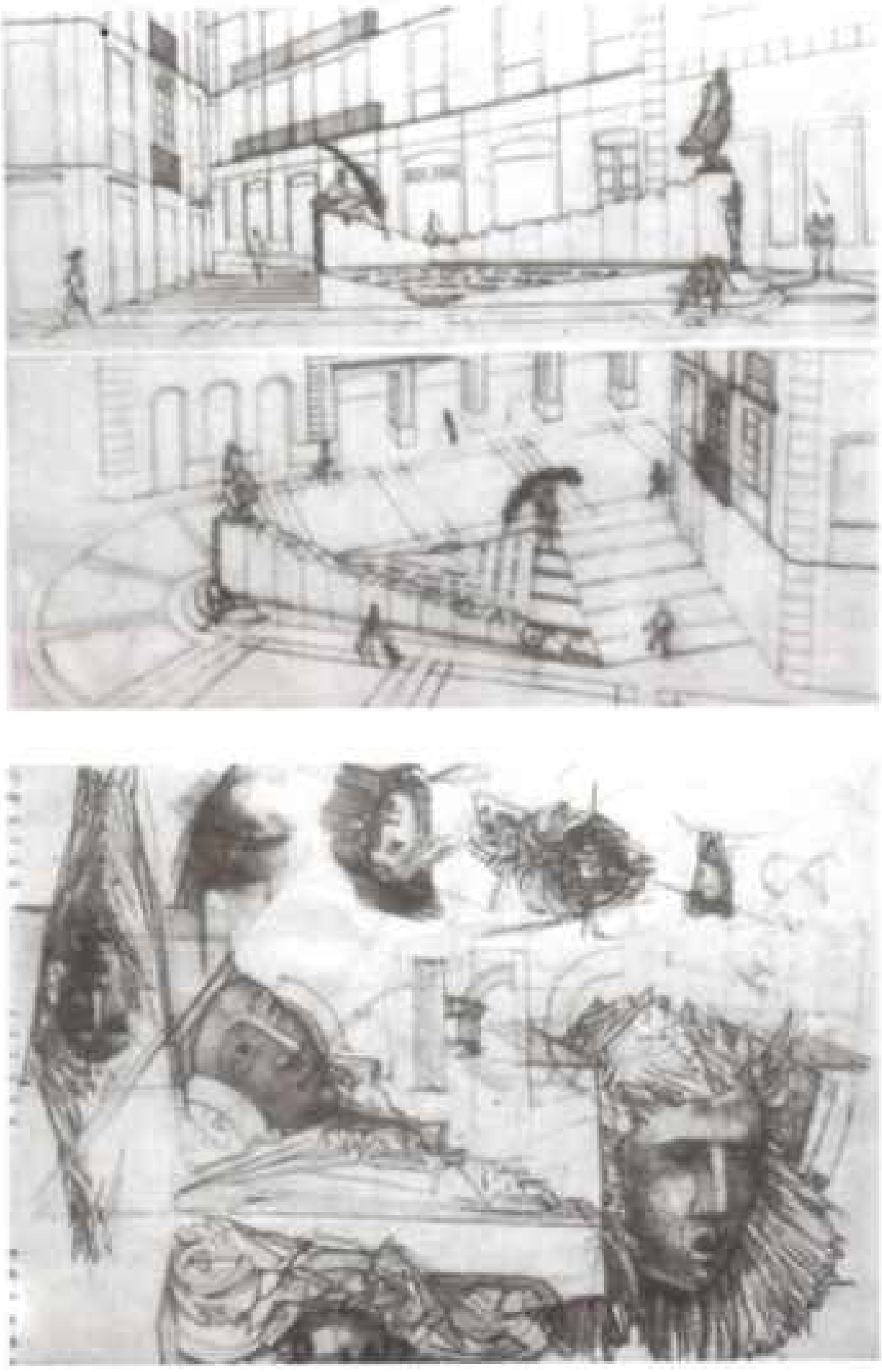


Gerardo Aparicio.

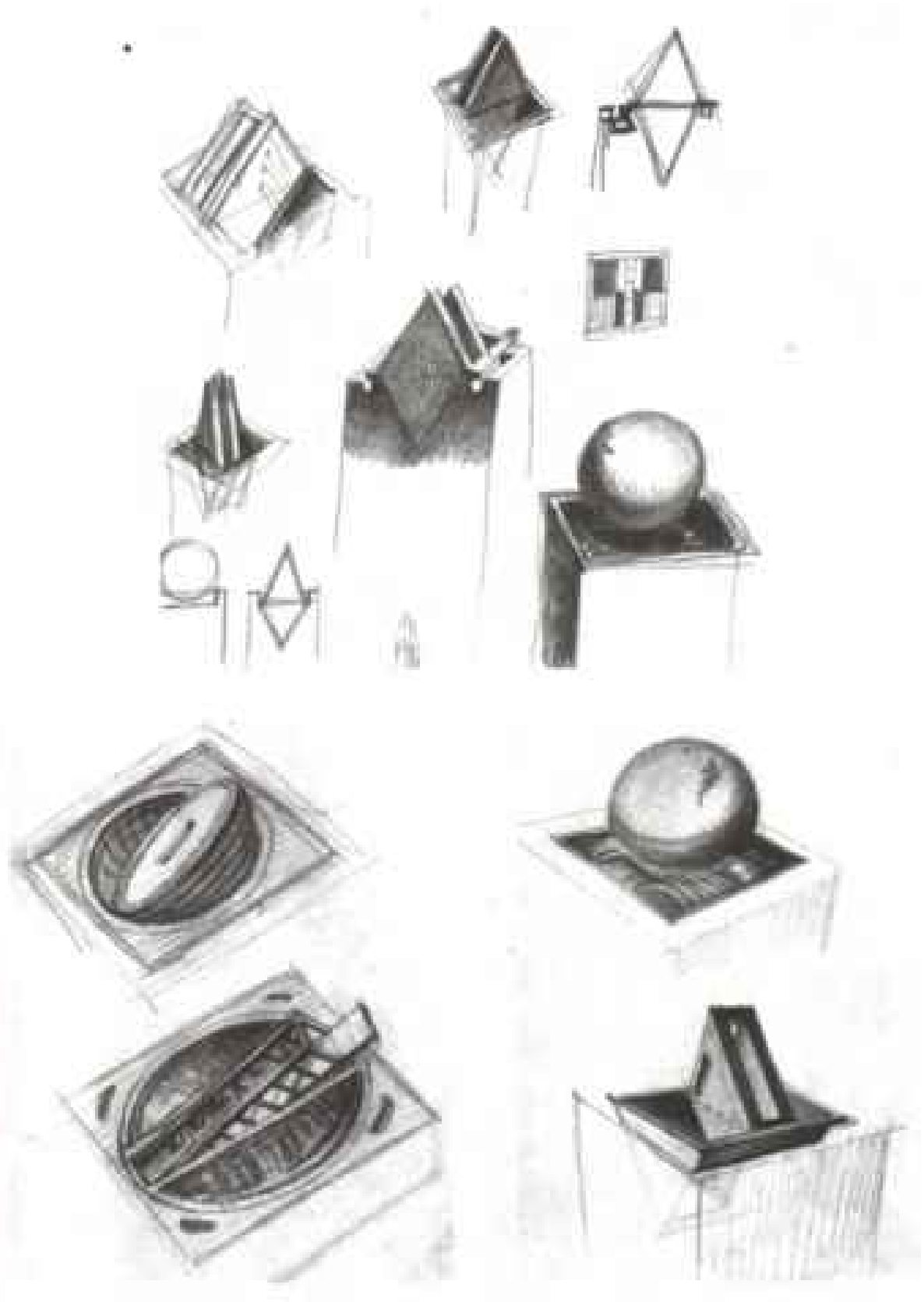




Gerardo Aparicio

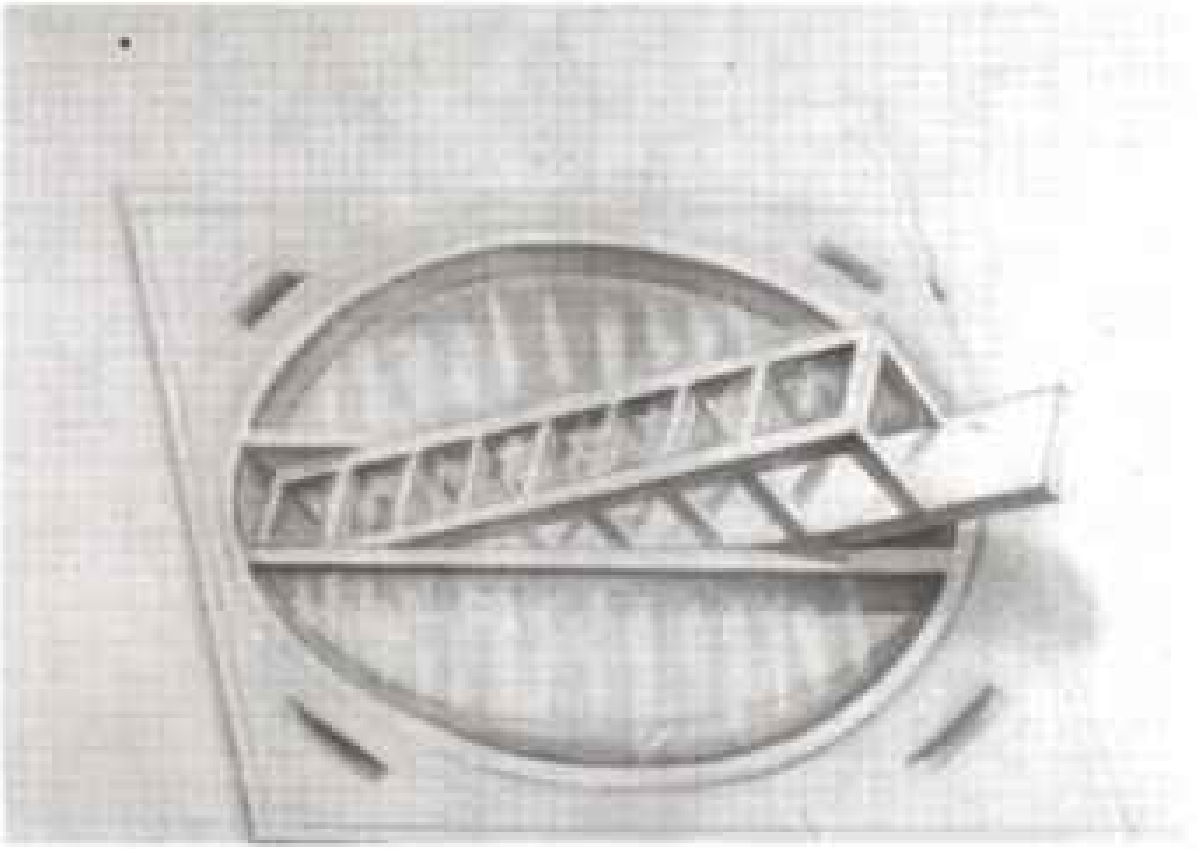


Juan Bordes. Proyecto de escultura.



Gómez Molina, proyecto para las fuentes de la Universidad Carlos III de Madrid.

Puede ser también, por el contrario, una herramienta precisa de comprobación, de análisis de las posibilidades formales de las relaciones espaciales, geométricas y estructurales. Un modelo conceptual del proyecto y una previsión de resultados, así como la escenificación de su propio valor simbólico.







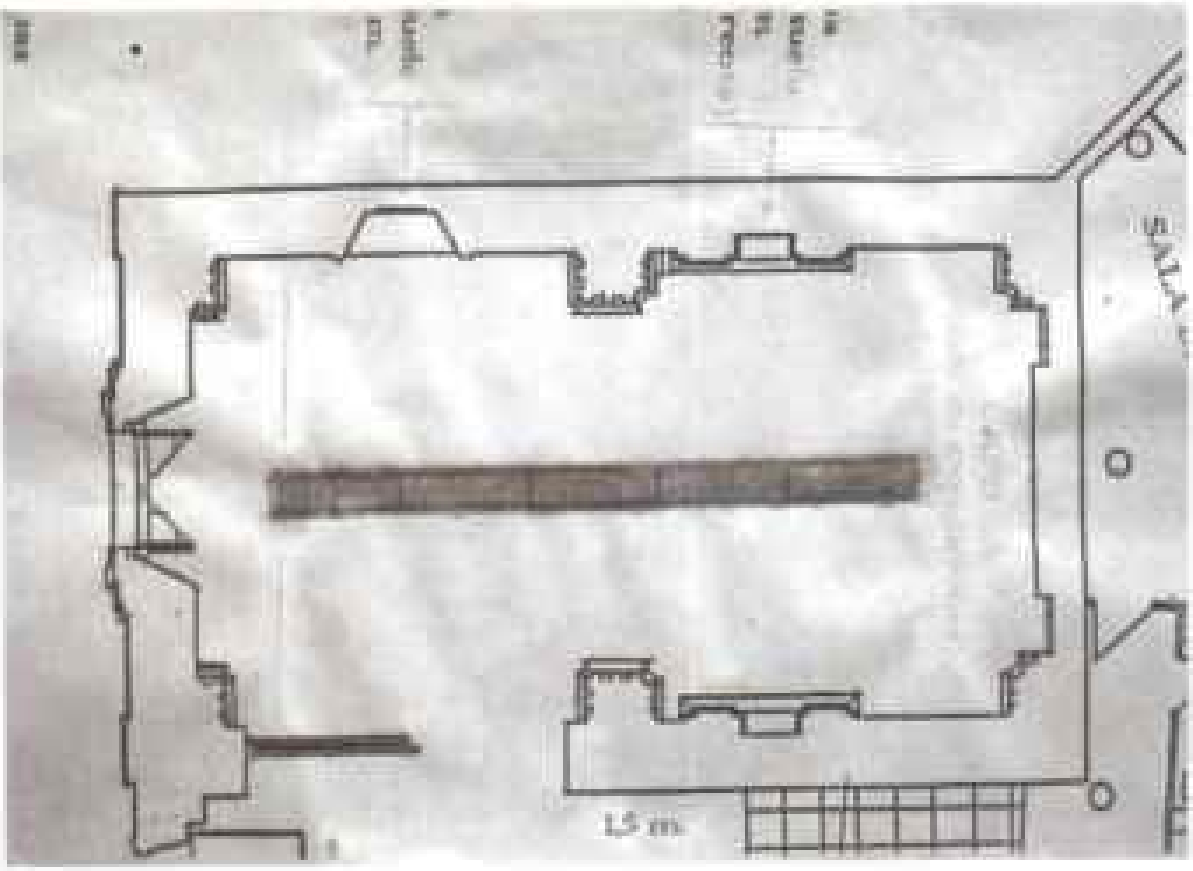
Gómez Molina

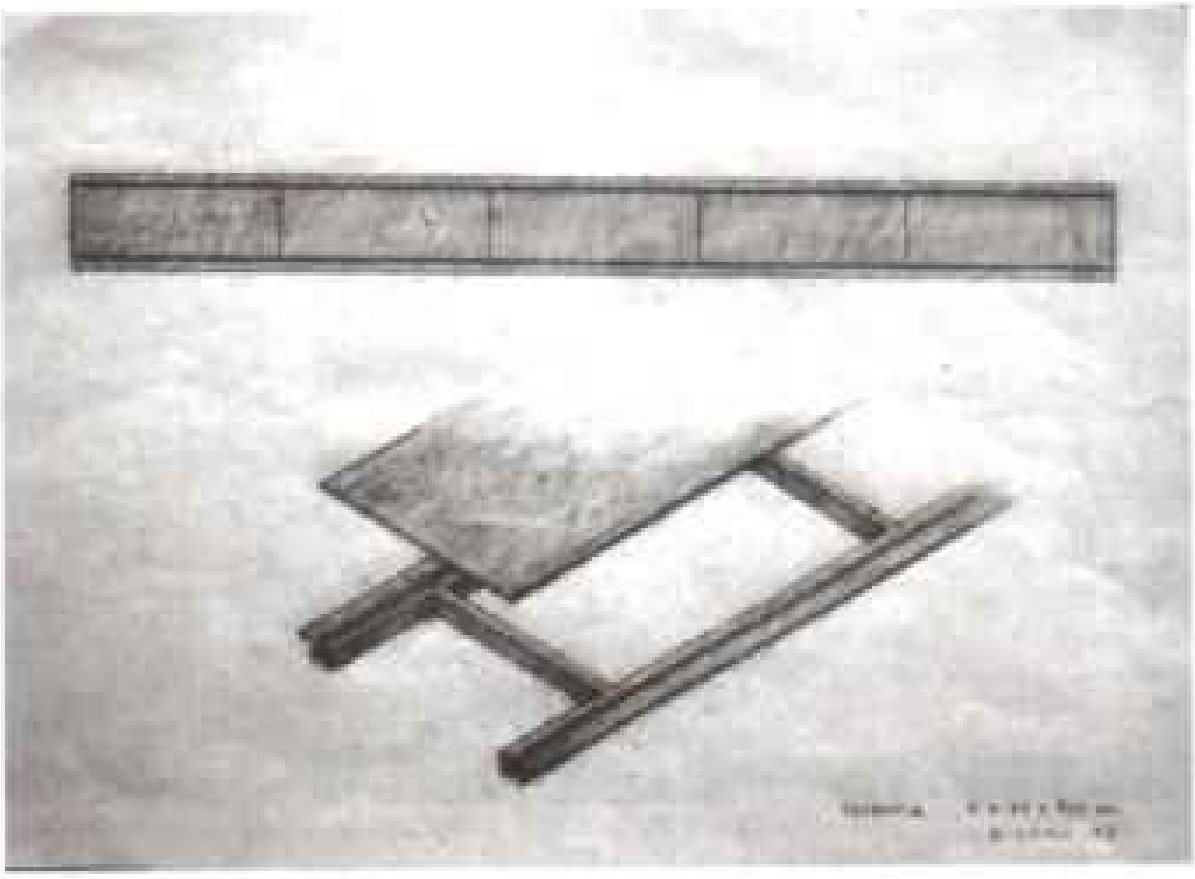


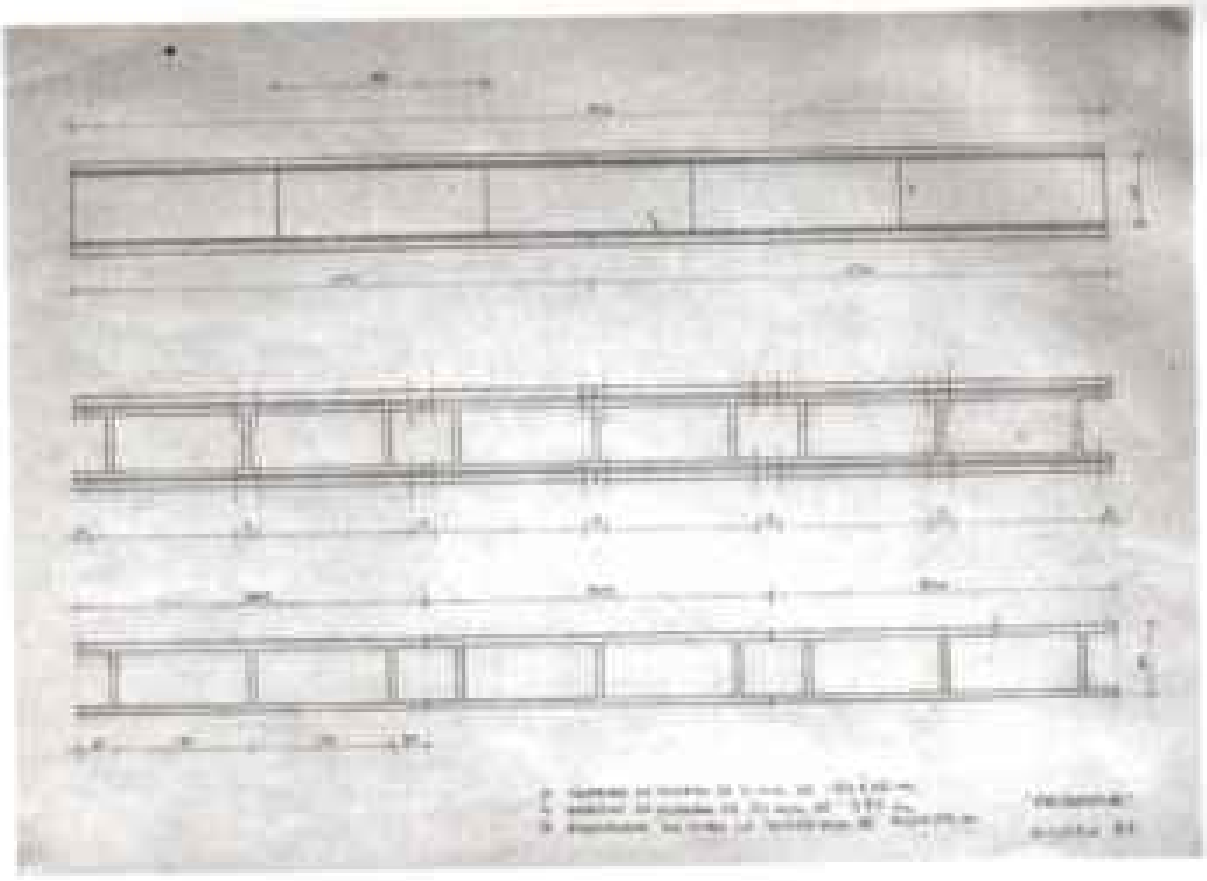


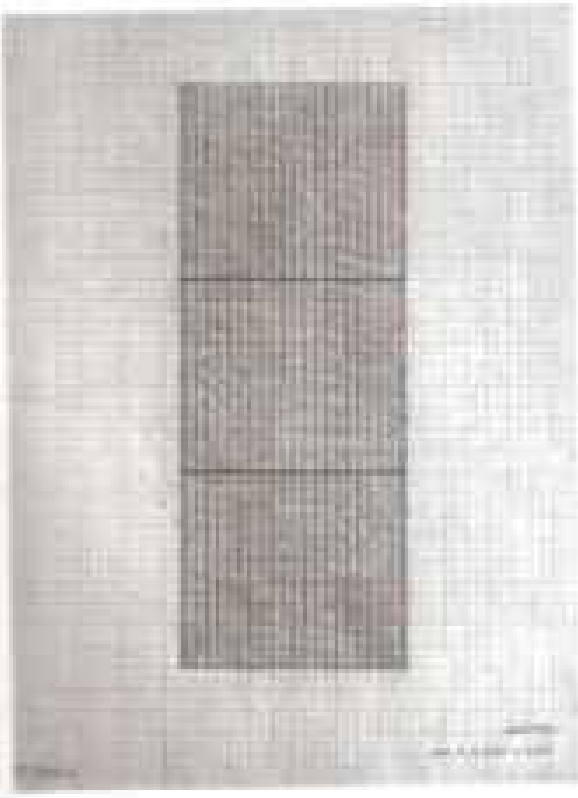
Gómez Molina.

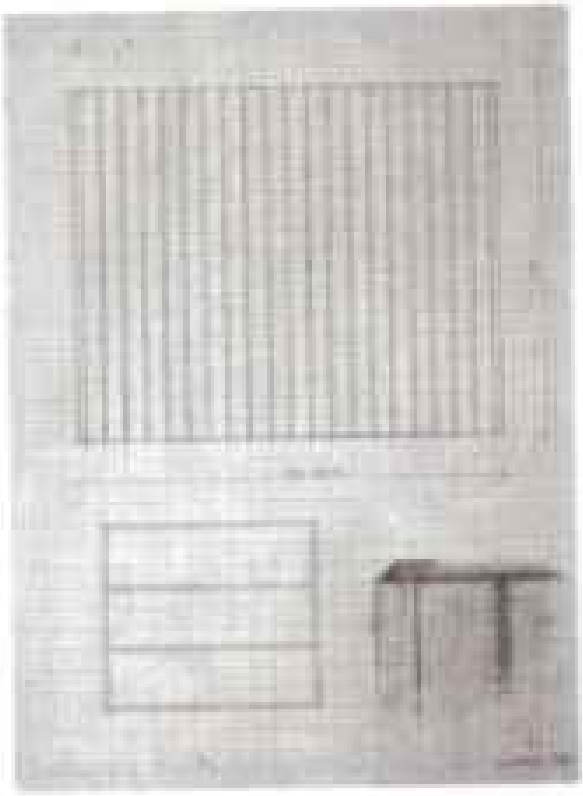
Universidad de Caldas
Biblioteca


SALA
1,5 m.









Guillermo Lledó, Proyecto de instalación: exposición en el Museo Barjola de Gijón, 1997.



Marina Núñez, Boceto y cuadro basado en «Frederick Sandys», Granada, 1995, collage y témpera.

Sistema de traducción de modelos producidos desde el arte, puede también negar la huella del proceso del artista en una neutralidad que avale la intención distanciada de su práctica, actuando como revisión irónica de la realidad del imaginario colectivo del arte establecido como sistema histórico.



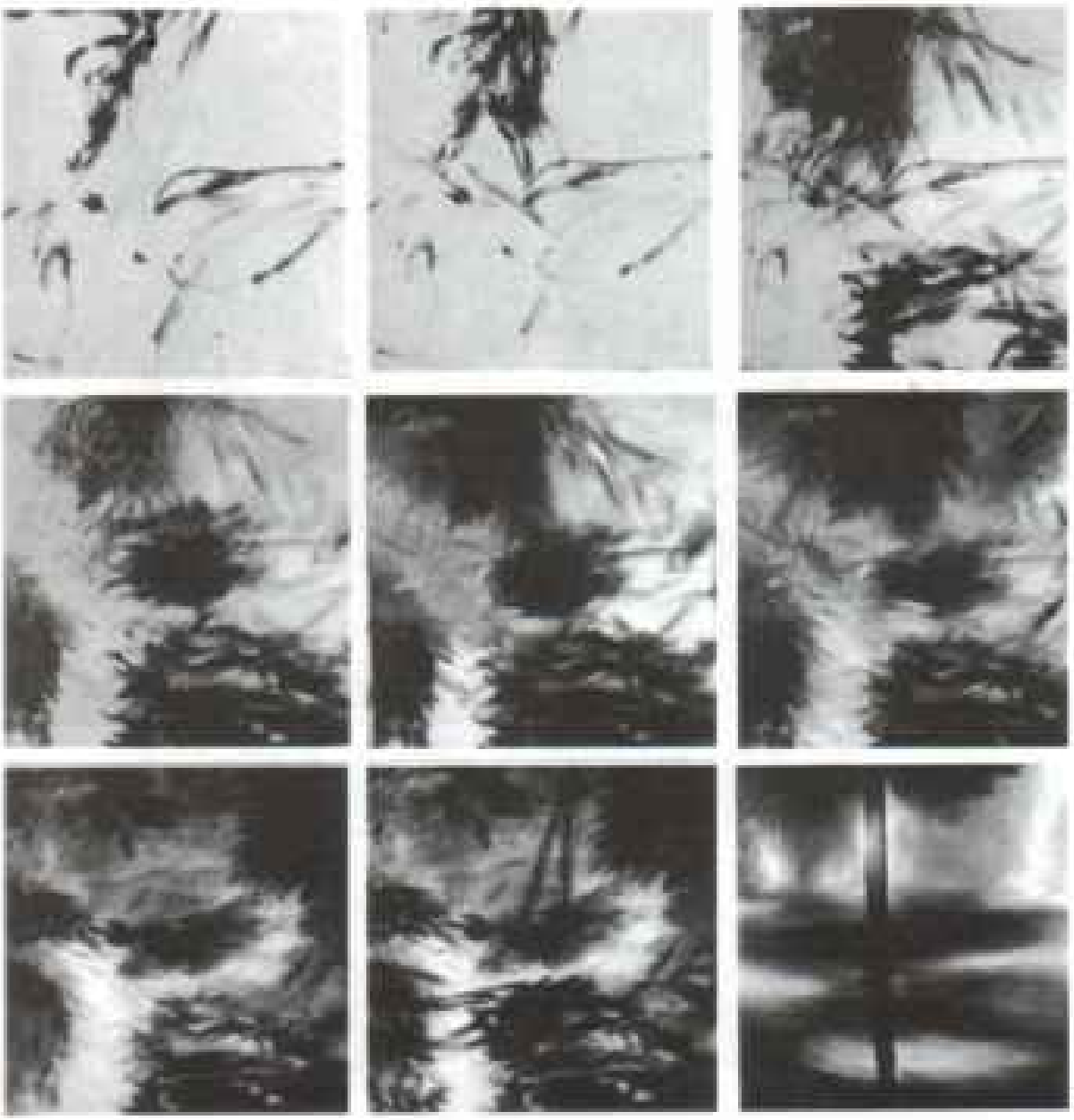


Alfredo Alcaín, procesos: *Catalunya petit poble*



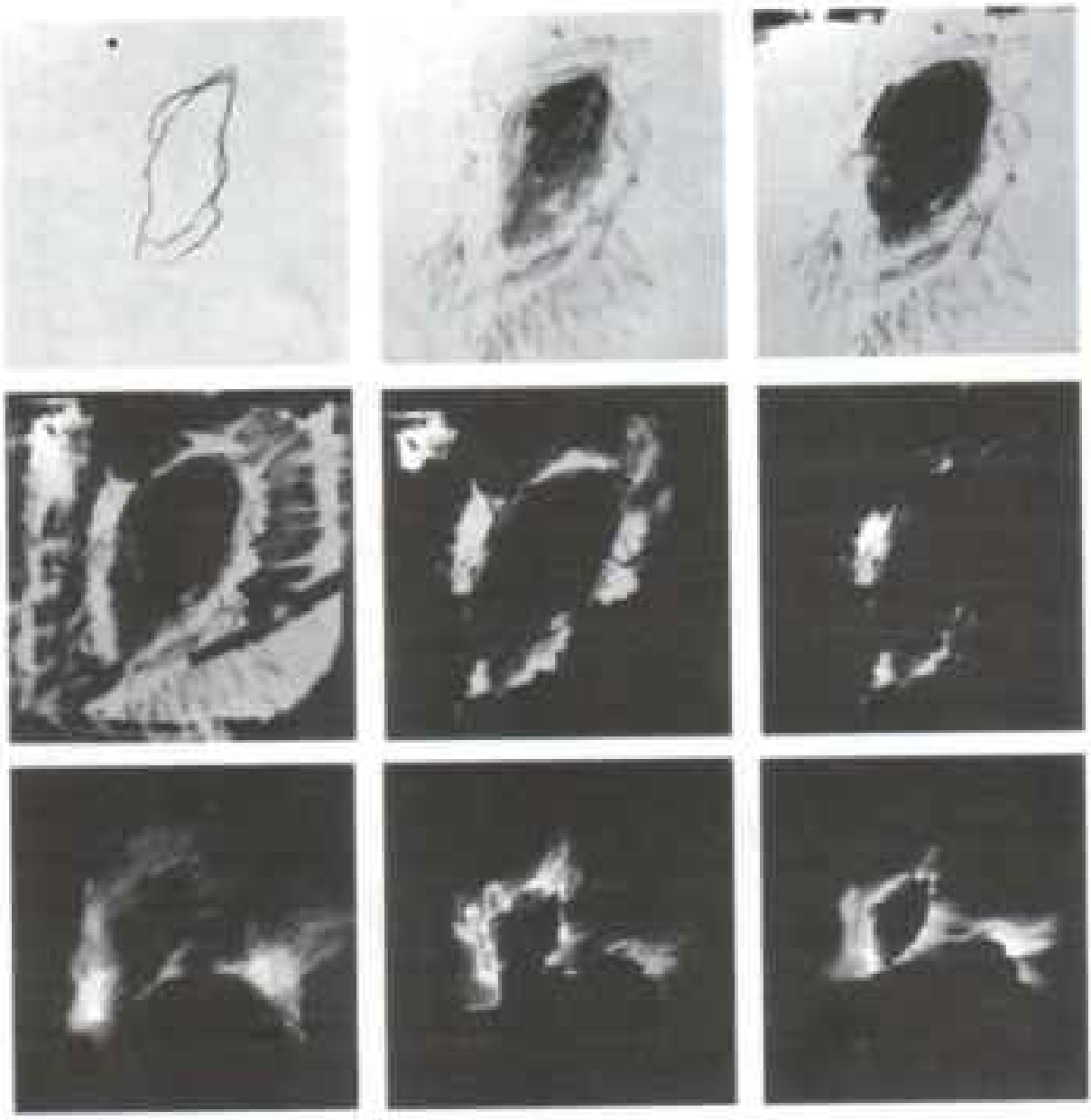


Miguel Copón.



Gómez Molina, proceso de dibujo de *El patio de las luces*, 1997.

O por el contrario, desaparecer en el propio proceso de transformación de la obra y ser el germen de la idea, el lugar del descubrimiento, y el espacio de la sorpresa donde se produce el extrañamiento desde el cual el cuadro alcanza su autorreconocimiento.



Proceso de dibujo del cuadro *Comienzo de sombra*, 1996.



Susana Solano, pigmentos, grafito y látex, 1997.



Susana Solano, tinta china, 1997.



Susana Solano, acrílico y grafito sobre papel vegetal, 1997.

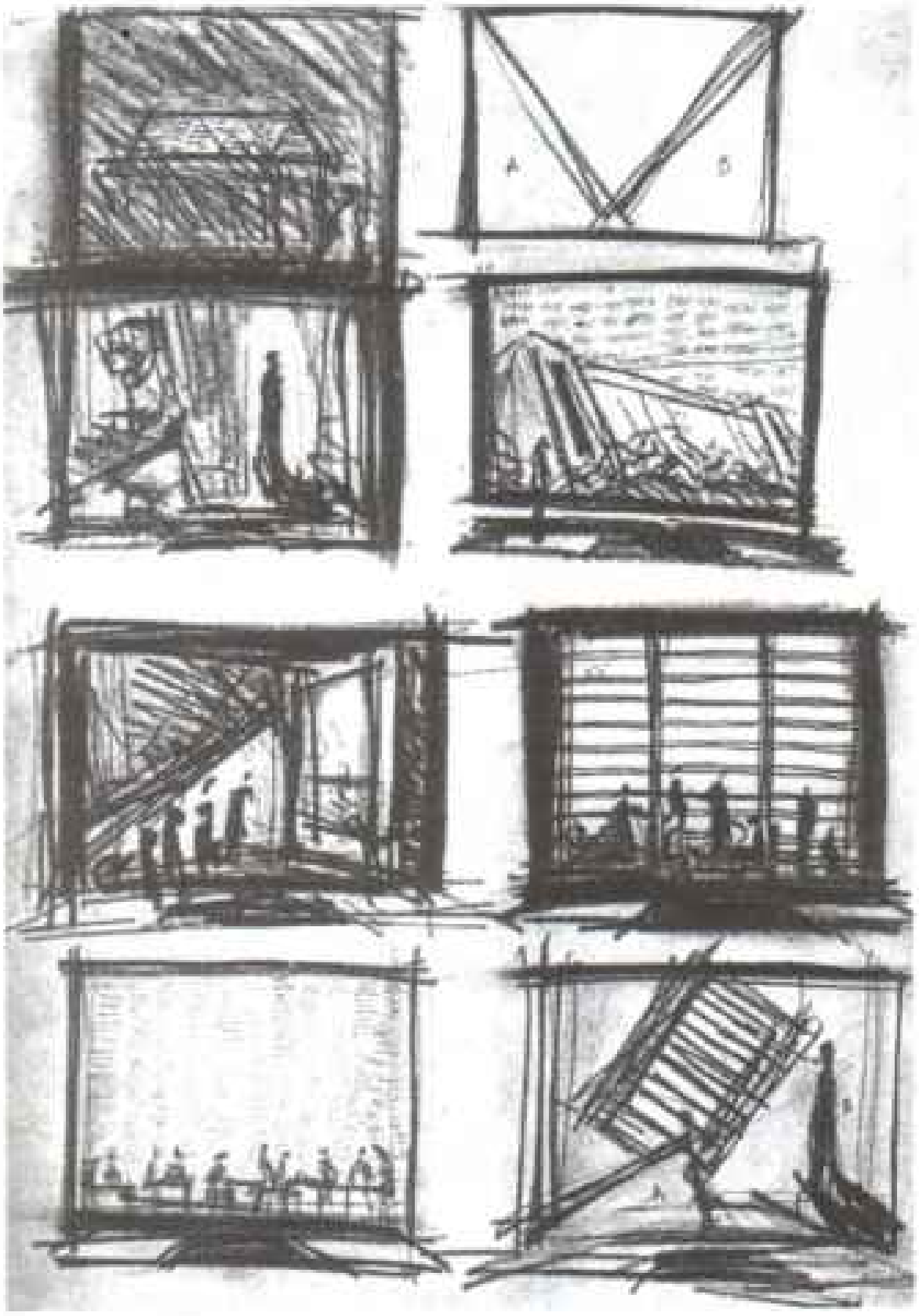


Susana Solano, acrílico, 1997.

Espacio poético de la experiencia, el dibujo se expande también en el papel, como el camino de un viaje sobre la imaginación, estableciendo puentes sobre la memoria del artista.



Susana Solano, acrílico sobre papel vegetal, 1997.



Robert Wilson, dibujo para *A letter for Queen Victoria*.

Puede encuadrar la composición, secuenciar presencias, fragmentando el tiempo de las imágenes materializadas, y prever acontecimientos que surgirán en la representación realizando una escenificación adelantada.

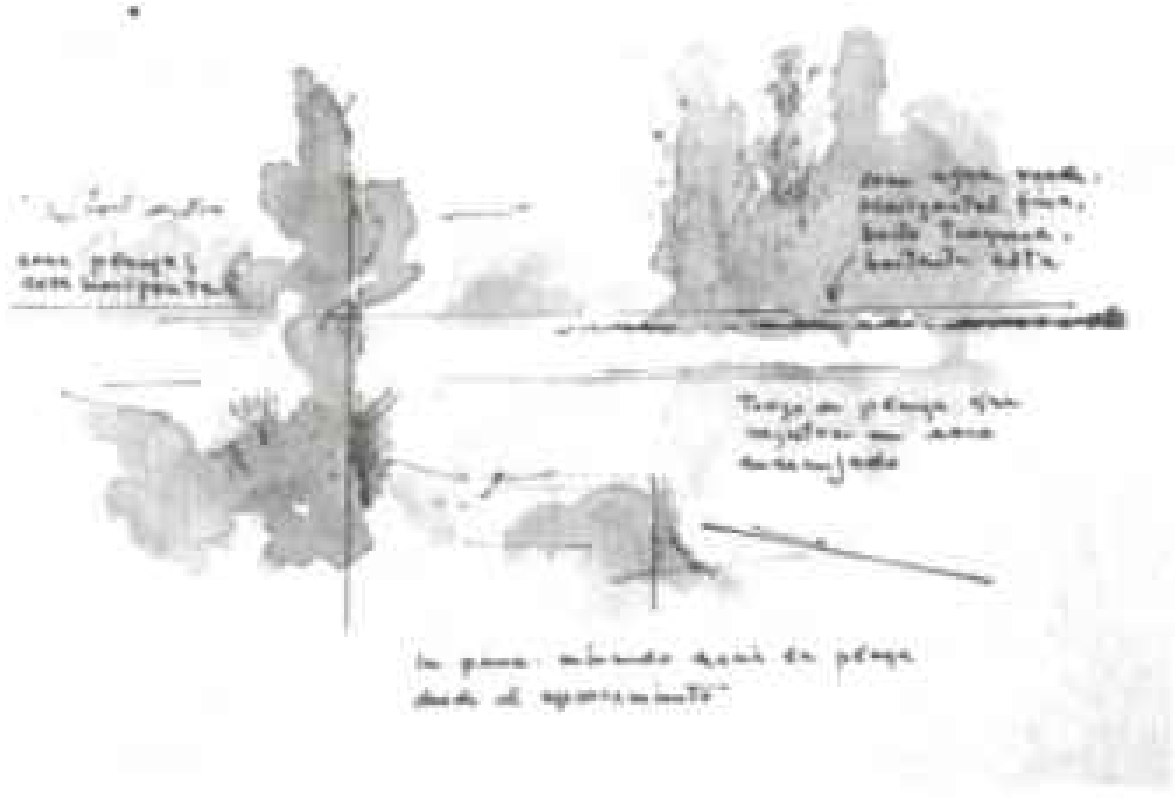


Xavier Franquesa, serie sobre *Cansino de Damasco* de Caravaggio

Puede tematizar un encuentro, un problema del dibujo, al realizar acciones, repitiendo gestos, desde las que el propio trazo pueda resolver la incertidumbre de la búsqueda.



Xavier Franquesa, serie sobre *Betsabé* de Rembrandt.

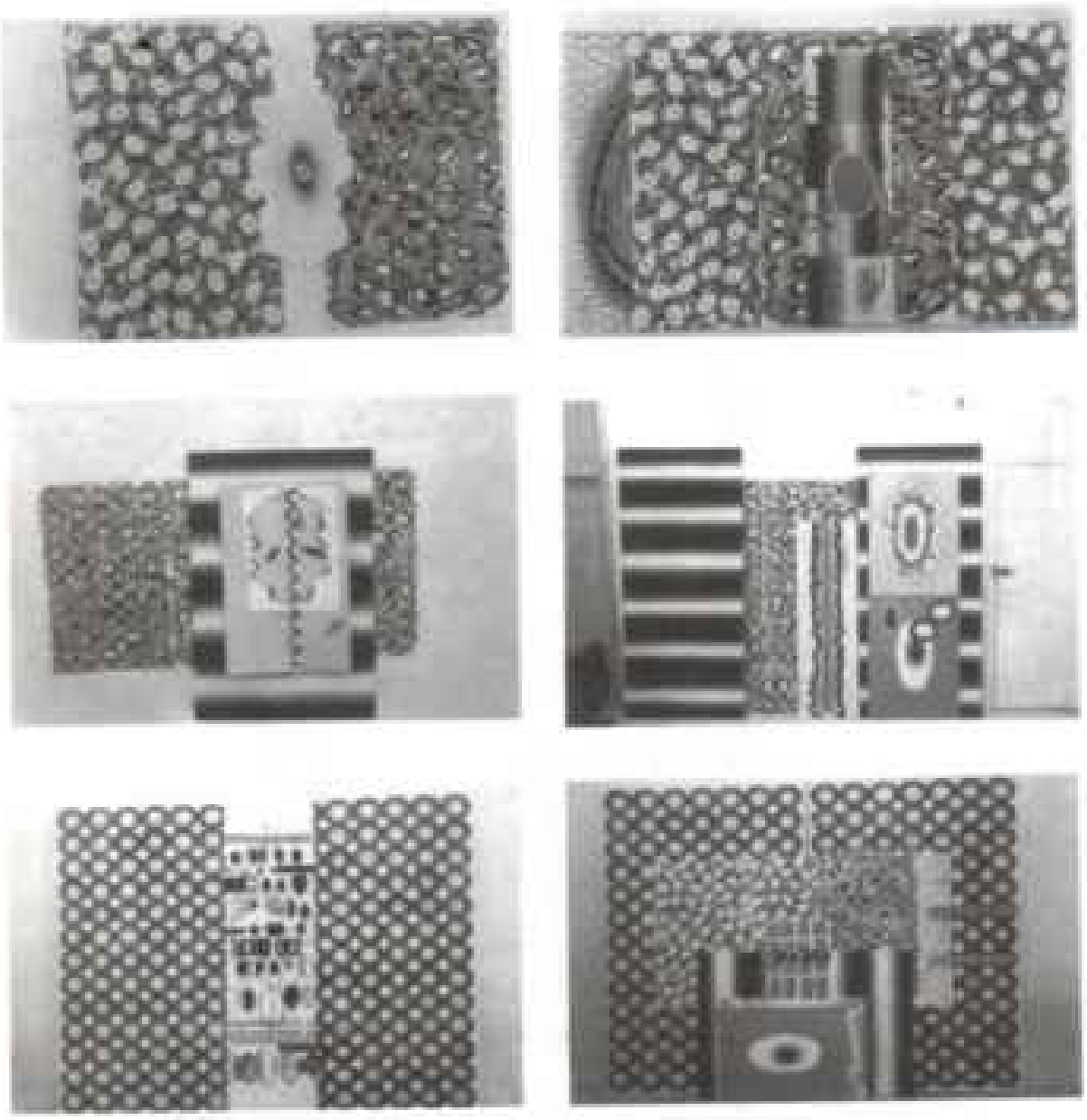


Fernando Zóbel, *Cuenca*, cuaderno de acuarelas, 1975.



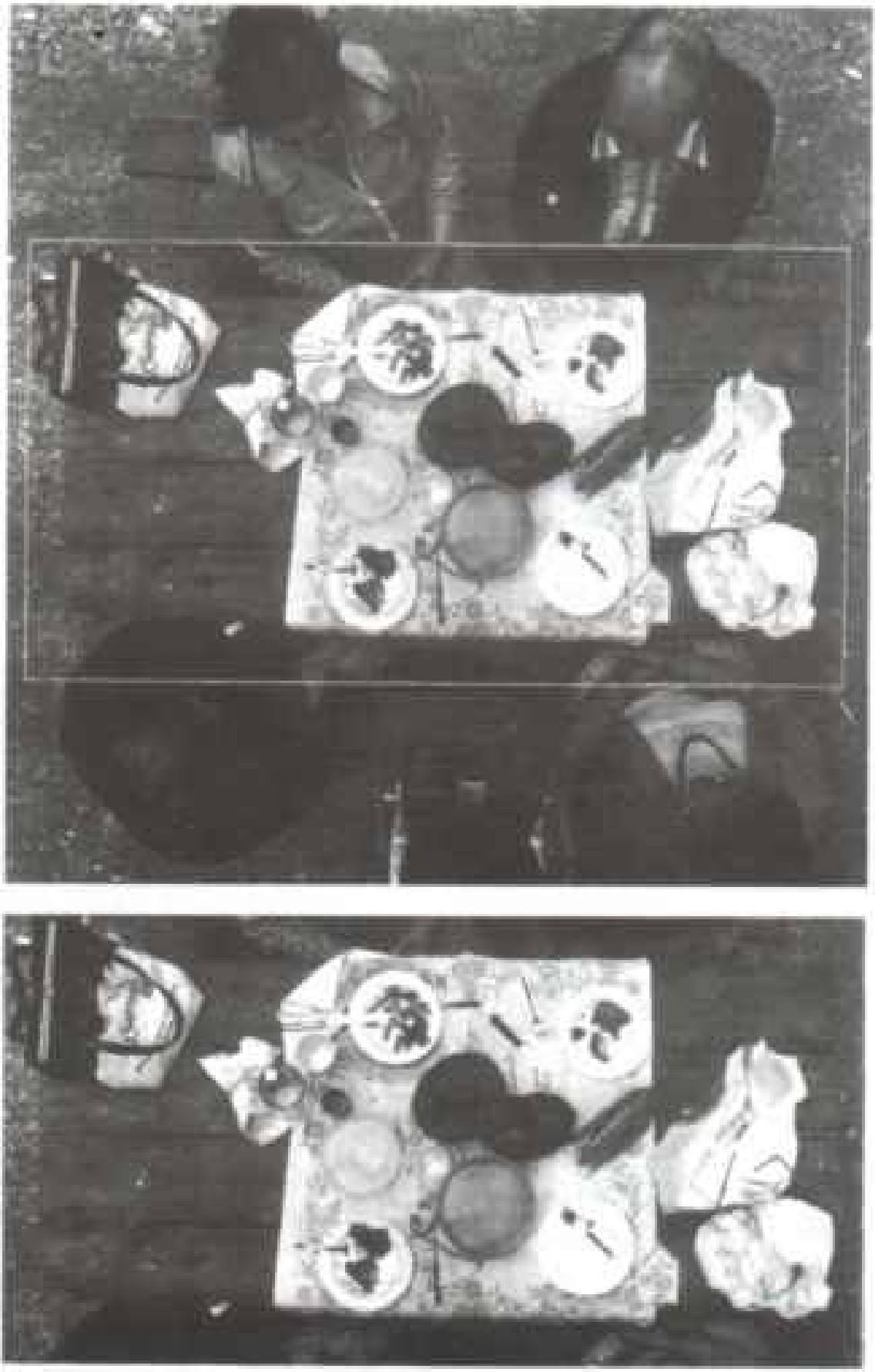
Fernando Zóbel, Montaje de bocetos de color y fotografía para la serie *Orillas*, 1980-1984.

Puede complejizarse entre restos de dibujo, presencias fotográficas, anotaciones y registros, como en los cuadernos de trabajo de Fernando Zóbel.



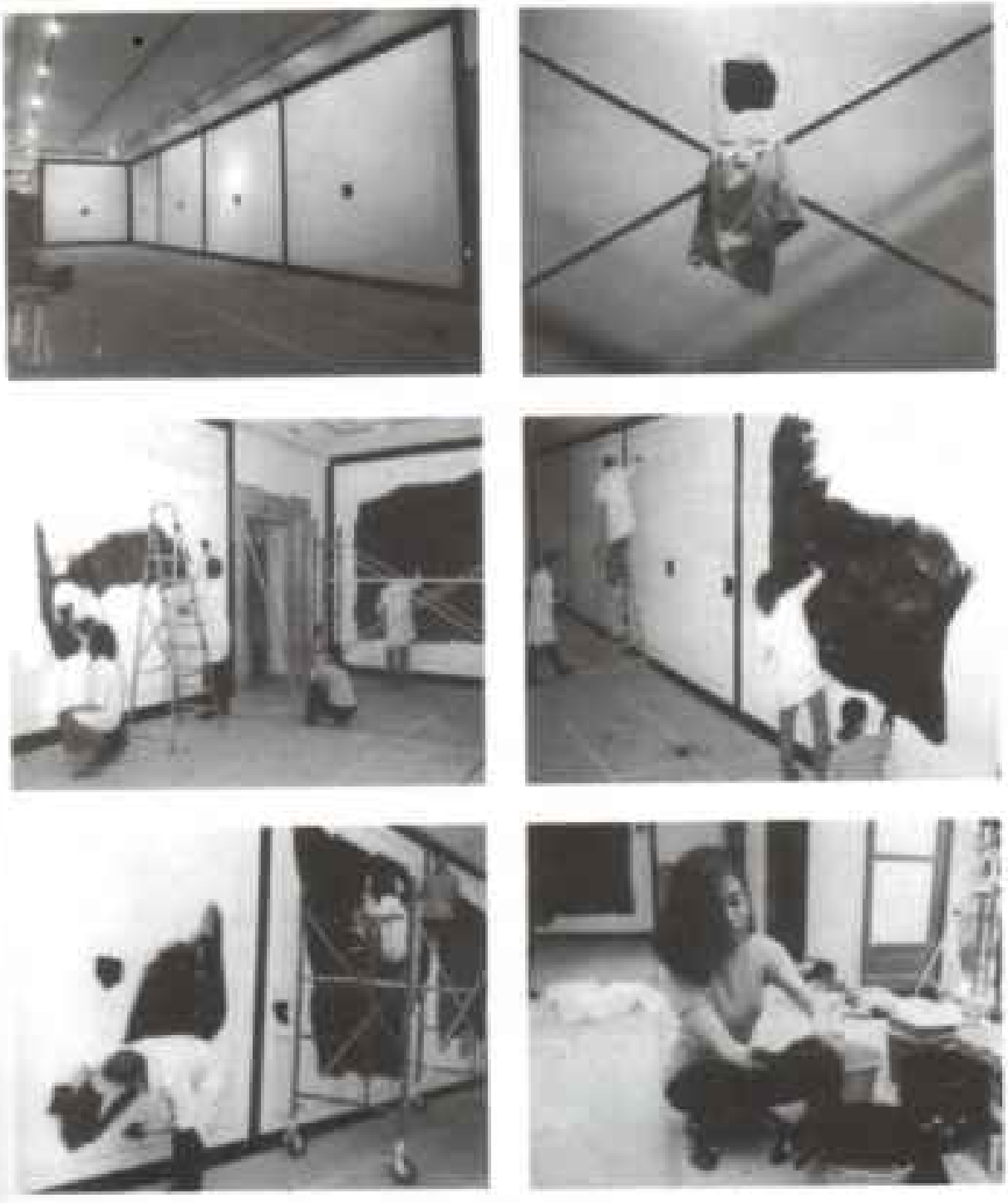
Gordillo, Collage de cuadros fotografiados.

O establecerse como collage y método de previsión en los registros fotográficos de sus diversas po sibilidades.



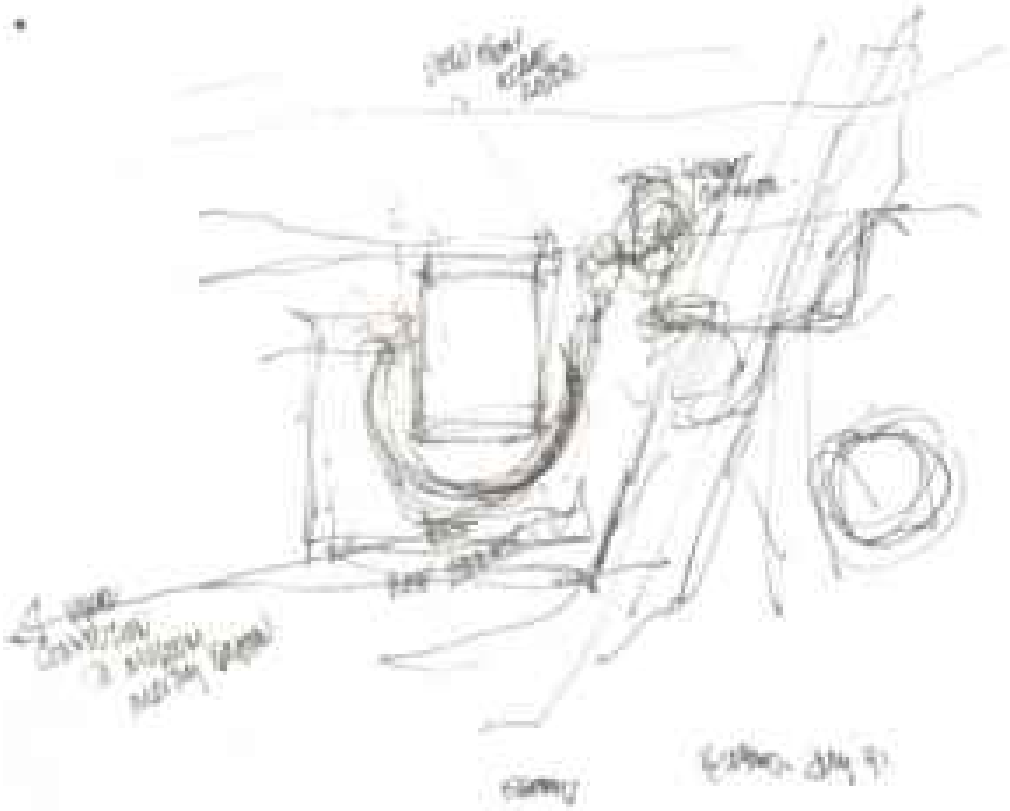
Belén Agrait, Gómez Molina y García Llerló, *Comida en la Casa de Campo*.

O redibujarse como fotografía para su publicación.

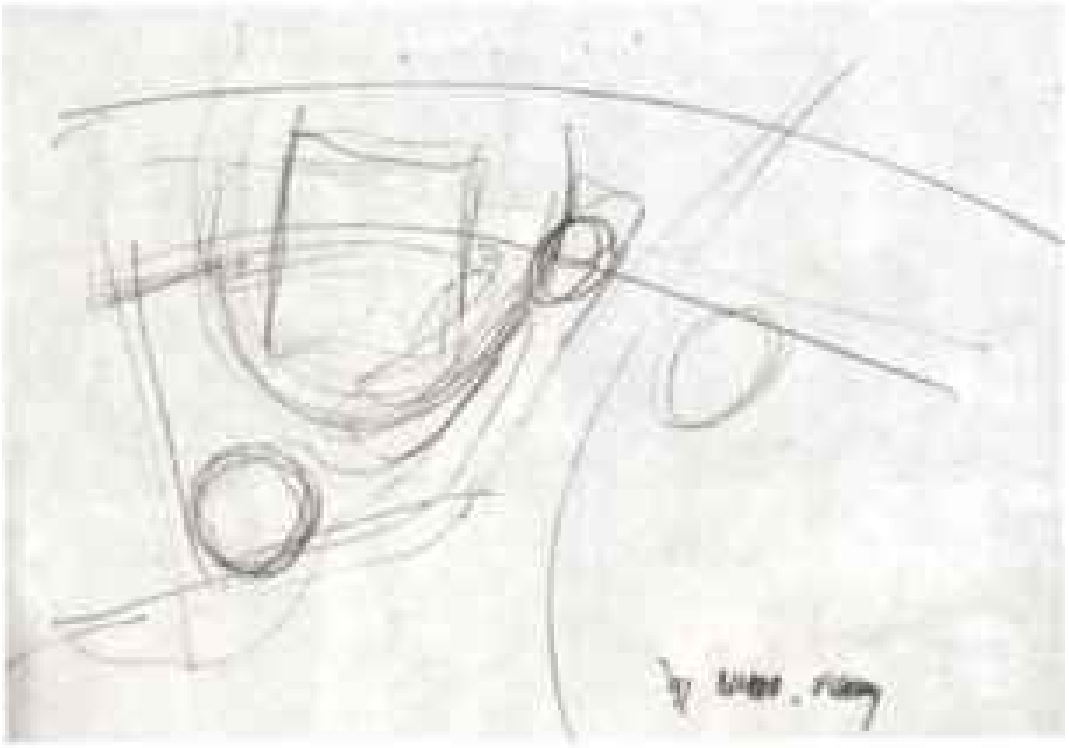


Sol Lewitt, *Wall Drawing*

Puede desaparecer de la realización, en procesos en los que no hay elementos que lo evidencien, o aparecer como un falso dibujo, manteniendo las apariencias del antiguo proyecto, en una obra ajena al propio artista, que sólo es escenificación de una estrategia que niega el sentido convencional de su práctica. Como los realizados al dictado por los ejecutores de la obra de Sol Lewitt.

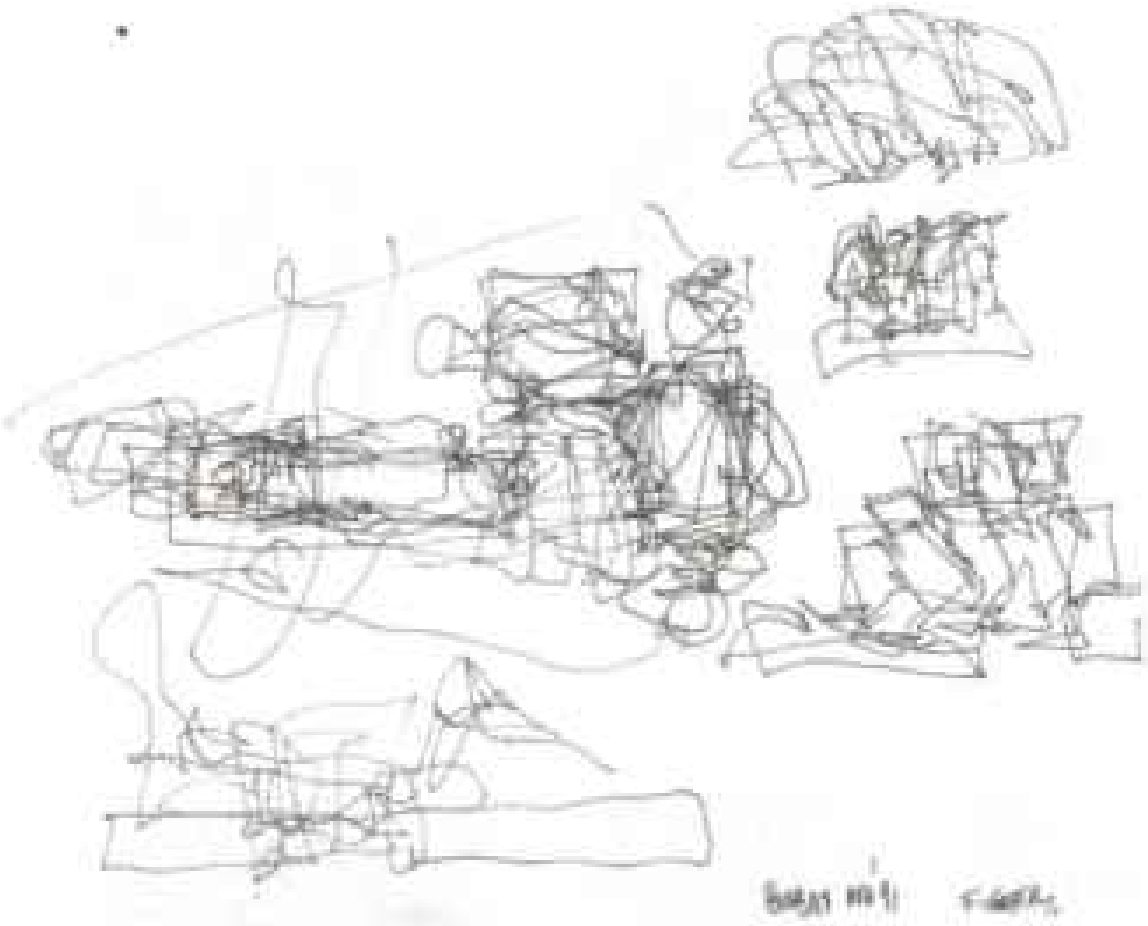


Frank O. Gehry, Museo Guggenheim de Bilbao, planta, tinta sobre papel, 1991.

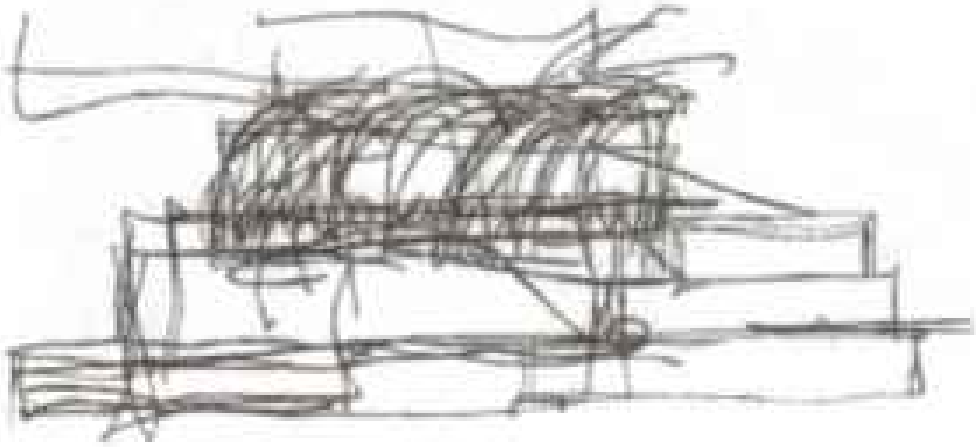


Frank O. Gehry, Museo Guggenheim de Bilbao, planta, tinta sobre papel, 1991

Puede expandirse e intervenir en las prácticas de otros diseños como un elemento que no sólo es capaz de resolver los problemas que surgen en la ideación del proyecto, sino que él mismo escenifica la autenticidad del valor genial de la propuesta.

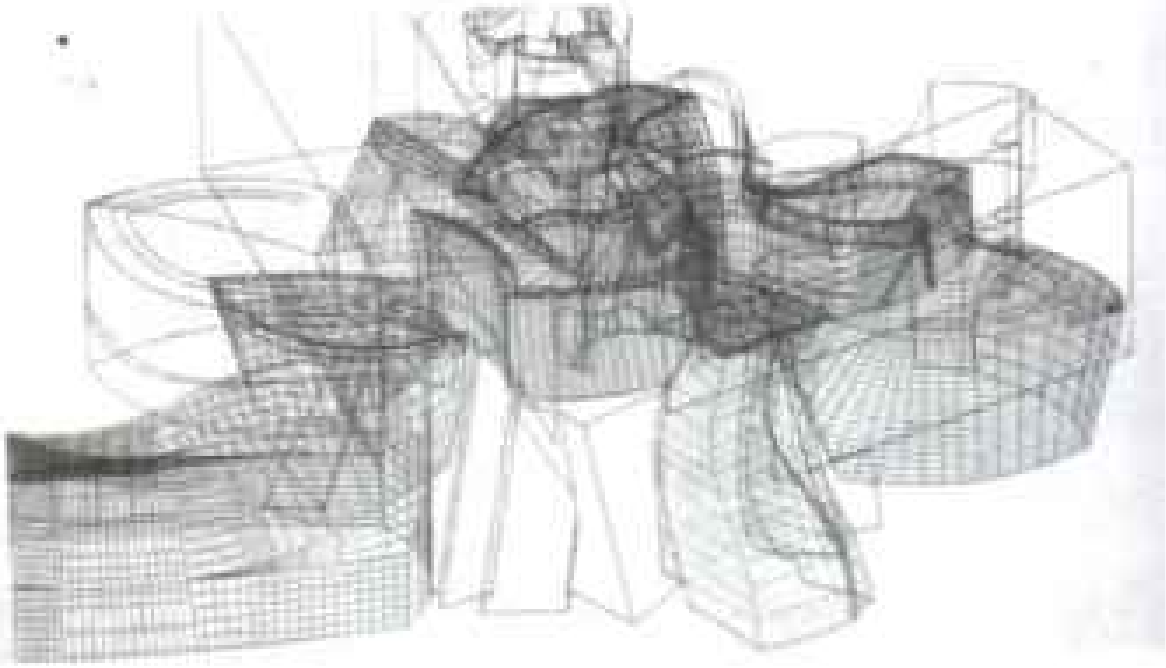


Frank O. Gehry, Museo Guggenheim de Bilbao, planta, alzado norte y anotaciones, tinta sobre papel, 1991.

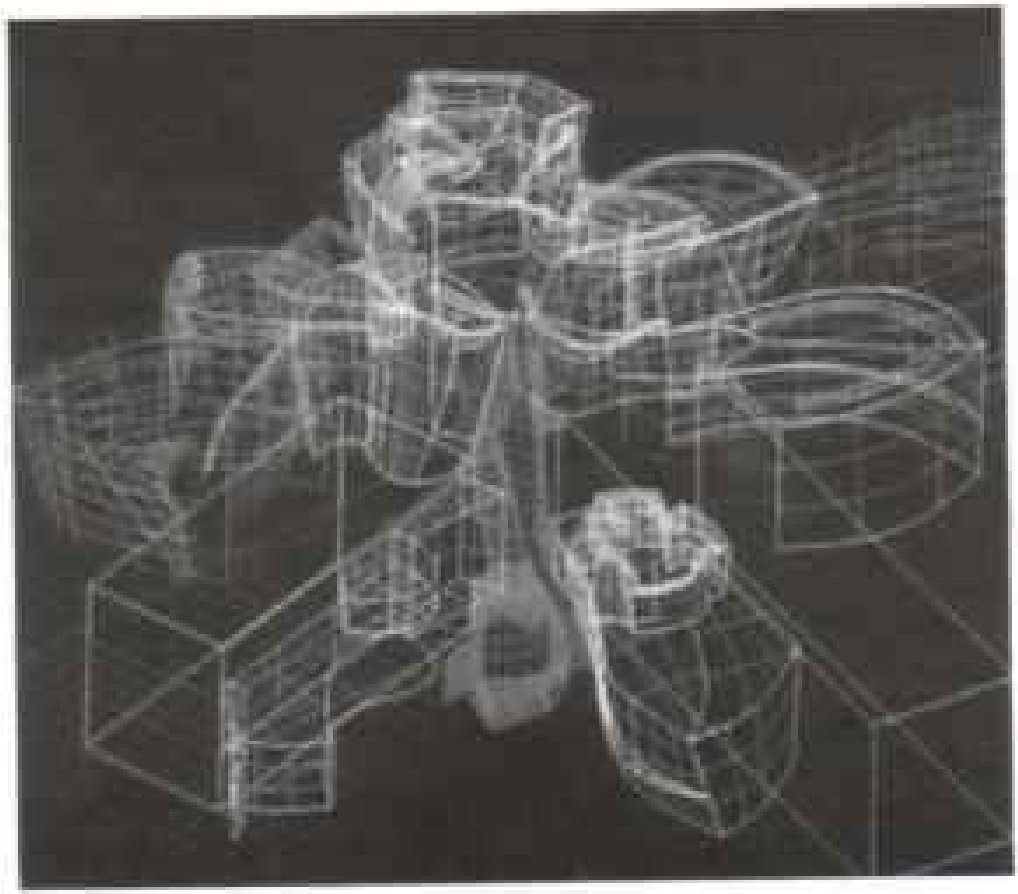


Frank O. Gehry, Museo Guggenheim de Bilbao, alzado oeste con lucernarios, tinta sobre papel, 1991.

Universidad de Cádiz
Biblioteca



Representación de Catia que muestra la entrada al Museo Guggenheim de Bilbao



Representación de Catia

Ayudando a la resolución de la idea que se confronta con «el dibujo» ejemplar, resuelto por el programa del ordenador, que establece el doble prestigio del proyecto, el que une la intuición genial con la precisión científico-tecnológica.

Capítulo primero

Le Corbusier. Estrategia y proceso. El cuaderno de notas como viaje iniciático

Lino Cabezas

La excepcionalidad de la figura del arquitecto Charles Édouard Jeanneret (Le Corbusier) (1887-1965) se puede acreditar de muchas maneras, particularmente nos interesa resaltar aquí la constancia de los (más o menos) 32.000 dibujos que se conservan de su obra y que pueden dar idea no sólo del volumen, sino de la importancia de sus aportaciones. Él mismo reconocía, en el último año de su vida, que sus dibujos eran la clave que daba acceso a los secretos de todo el trabajo que había realizado. En sus propias palabras,

> cada día de mi vida ha sido en parte dedicado al dibujo. Jamás he cesado de dibujar y de pintar buscando, donde pudiera encontrarlos, los secretos de la forma. no hay que ir más allá para encontrar la clave de mis trabajos y mis investigaciones...[1].

Arquitectura y dibujo

Su actividad polifacética como arquitecto, pintor, escultor, urbanista y teórico de la arquitectura, con muchas publicaciones en su haber, impide la tentación de querer restringir sus dibujos a una única dimensión, exclusivamente «técnica», con la que se podía diferenciar, desde una clasificación rudimentaria y convencional, un tipo de dibujo pretendidamente artístico de otro denominado técnico y que se utilizaría fundamentalmente en la arquitectura y la ingeniería.

Aunque en su mayor parte, los dibujos que conocemos se pueden relacionar con su obra arquitectónica, no nos encontramos, en absoluto, ante un tipo particular de dibujos. Las diferencias, si se quisiere hablar de un dibujo exclusiva y específicamente arquitectónico, habría que buscarlas desde consideraciones particulares, tales como los problemas constructivos de orden material, o los que se derivan de los controles métricos que generan problemas de escala, proporción y tamaño de las cosas. Otra

[1] Le Corbusier, *Suite de dessins*, Ginebra, Forces Vives, 1968. Traducido en: Juan José Gómez Molina, *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 610.

característica específica del dibujo arquitectónico sería el grado de convencionalidad de los sistemas gráficos que se adoptan para que puedan entenderse los proyectos, tanto por los comitentes que tienen que aprobar el proyecto como por los artífices que ejecutan la construcción en el caso de que ésta se haga realidad.

Con independencia de todas estas cuestiones, existen, en general, unas relaciones más directas entre los dibujos del arquitecto Le Corbusier con cualquier otro tipo de dibujo no arquitectónico que con elementos exclusivos de un dibujo estrictamente vinculado a la construcción aunque, indiscutiblemente, estas especificidades profesionales existen. El dibujo de arquitectura es una realidad cultural con sólidas raíces históricas que permiten tratar exclusivamente de él, aunque la obra de Le Corbusier excede sus límites.

Ideas, palabras y dibujos

Para adentrarnos, a través de los dibujos, en los procesos de trabajo de Le Corbusier, referiremos previamente un testimonio del artista Eduard Sekler describiendo su peculiar manera de utilizar y reutilizar dibujos:

> Le Corbusier lleva en sí y consigo ideas de naturaleza plástica que se remontan a diez, quince, veinte años atrás, o más: se trata de croquis, de bocetos que llenan los cajones de su casa, y de los cuales se lleva algunos cuando sale de viaje, de manera que el contacto entre una etapa nueva y otra anterior se produce de forma instantánea[2].

No obstante, aunque sus dibujos se pudiesen ordenar secuencialmente en etapas, en un proceso formal y lógico, no es suficiente la cronología y filiación para explicar totalmente su obra, su proceso de diseño, su método de creación artística o las técnicas de invención que se puedan hacer explícitas. Para profundizar en sus estrategias hemos de referirnos, además, a la relación entre los dibujos y las ideas del arquitecto.

Ciertamente los dibujos de Le Corbusier no se pueden reducir a un mero virtuosismo técnico o a un dominio formal; son muchas veces y pretenden ser, fundamentalmente, la expresión de unas ideas sólidas, conscientes y previas. Así, en su obra *Vers une architecture* declara que, «hacer un plano es haber tenido ideas»[3]. Quizás, por esa convicción se puede entender mejor que, para él, el virtuosismo gráfico puede tener un interés menor que la exigencia del rigor conceptual. Posiblemente este desinterés por el preciosismo dibujístico justifica que algunos hayan dicho que Le Corbusier no es un buen dibujante (fig. 1).

La prioridad dada a la racionalidad de las ideas, por encima del placer sensible que pueden producir unos dibujos realizados con maestría, representa no sólo uno de los más viejos debates del arte, sino una clave fundamental en la obra de Le Corbusier.

También sabemos cómo en su viaje juvenil a Italia, en el año 1907, después de ver las obras de Mantegna en Padua escribió a su antiguo maestro L'Eplattenier: «dema-

---

[2] W. Boesiger, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre complète*, 1946-1952, Zürich, Girsberger, 1953, pág. 225.

[3] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Barcelona, Poseidón, 1978, pág. 143 (1.ª edición en francés, 1923). En las notas siguientes haremos referencia a la edición española.

siado dibujo para demasiada poca idea»[4]. Aunque el juicio es injusto, por la incomprensión, obviamente mediatizado, de la obra de Mantegna, se constata la mayor valoración que hacía el arquitecto de las ideas que latían en las obras y de las que sus aspectos formales eran sólo su expresión sensible. La íntima relación entre las ideas, muchas veces obsesivas por su repetición, y las formas que quieren expresarlas, conduce a otro de los temas obligados al tratar de los dibujos de Le Corbusier: la vinculación entre el dibujo y las palabras, así como los límites entre ambos.

Como suele suceder con muchos artistas, él dibujaba habitualmente al hablar con otras personas y se valía de sencillos esquemas que realizaba con lápices de colores para hacer comprender mejor sus ideas. Se cuenta que, en su primera estancia en los Estados Unidos, en 1935, cautivó a los americanos con su enorme cantidad de croquis que realizaba mientras hablaba. Con una función muy similar, se conservan muchos dibujos realizados por él para dar conferencias y suelen ser, en general, esquemas de su ideología urbanística o arquitectónica, o se constituyen como la expresión de un determinado mito poético (fig. 2).

Los dibujos que han estado más divulgados, entre toda su obra, son precisamente aquellos que tienen un carácter esquemático y sirven para acompañar, ilustrando, sus ideas más conocidas. Los escritos del arquitecto, casi tan conocidos como su propia obra construida, suelen estar acompañados de unos dibujos mínimos, desde el punto de vista técnico, que sirven para expresar visualmente los postulados arquitectónicos que acompañan por escrito (fig. 3). Esta concepción del dibujo se ve confirmada en sus propias palabras al definir un «plano»

> Un plano es, en cierto aspecto, un resumen, una tabla analítica de materias. Bajo una forma tan concentrada que parece un cristal, un diseño de geometría, contiene una cantidad enorme de ideas y una intención motriz[5].

Dibujo taquigráfico

Se puede decir que la relación entre dibujo y expresión escrita de las ideas, condujo al arquitecto, a través de un largo y arduo proceso, a la adquisición de lo que se ha denominado un dibujo taquigráfico. Con este concepto él mismo hizo una definición del dibujo:

> El dibujo es una taquigrafía, un soporte simbólico de fases sucesivas y complementarias de la transmisión del pensamiento. Una taquigrafía, también, de las proporciones: geometría y números, campos ilimitados, aberturas a un cielo posible. Materia posible. En todo caso, una vez más, medios humanos. Taquigrafía, imagen, figuración, transferencia de ideas sobre un tema de imponderables[6].

Al hablar del dibujo taquigráfico en Le Corbusier hemos de apuntar dos tipos de precisiones; en primer lugar, bajo este concepto hacemos referencia a un dibujo-escri-

---

[4] Carta de C. E. J. a L'Eplattenier, primeros de noviembre de 1907. M. P. M. Selder, *The Early Drawings of Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier) 1902-1908*, Nueva York, Garland Press, 1977, pág. 212.

[5] Le Corbusier, *Hacia...*, pág. 143.

[6] *Ibid.*, nota 1.

tura que pretende denotar conceptos concretos, evitando todo tipo de ambigüedad, aunque los conceptos denotados tengan un carácter mítico o poético, como pueden ser sus esquemas de los ciclos solares (fig. 4). En segundo lugar, el dibujo taquigráfico se puede caracterizar por su esquematismo con una gran economía de medios y por la simplicidad de elementos formales que hacen posible su ejecución en un tiempo muy breve.

La utilización y reutilización constante de esos dibujos taquigráficos, muchas veces separados en el tiempo, se puede ilustrar con muchos ejemplos de su obra; así, en la capilla de Ronchamp (1950) utiliza el sistema de iluminación del *serapeum* de la Villa Adriana que él mismo había dibujado cuarenta años antes durante el *Voyage d'Orient*[7] (fig. 5). En la misma obra se ha llamado la atención acerca de la analogía con las formas naturales de las conchas que también había dibujado en diversas ocasiones a lo largo de su vida. En el mismo sentido se ha detectado la relación formal de la cubierta con los caparazones de los barcos, a los que Le Corbusier profesó siempre su admiración.

Sus amplios repertorios gráficos acumulados en el tiempo le permitían un procedimiento particular que certeramente se ha descrito como, «las citas de sí mismo, modificadas con frecuencia a partir de proyectos no construidos o de obras no arquitectónicas»[8]. Los dibujos que abastecían los procesos creativos de Le Corbusier y que constituyen el complejo panorama de su imaginación están formados por diferentes tipos de imágenes en los que se reconocen diversas fuentes: la tradición cultural, su propia observación, la pintura que practicó constantemente, alguna de sus obras anteriores y los proyectos ideales, muchas veces irrealizables y que pueden ilustrar algunas utopías sociales de su tiempo.

Las ideas que Le Corbusier dio a conocer en su obra escrita, a través de la palabra, también están presentes permanentemente en sus dibujos. Si hubiese que resumir en pocas palabras la esencia de estas ideas, habría que hacer referencia a la búsqueda de la armonía entre hombres, máquinas y naturaleza.

Los cuadernos de viaje

La génesis de todas las imágenes que constituyen la secuencia gráfica en los procesos de dibujo de Le Corbusier tiene su origen en las primeras etapas de formación que en aquel momento se enraizaban en la tradición; recibida en la formación artística en la escuela de artes y oficios de su ciudad natal de Suiza, Chaux-de-Fonds. El contacto directo con ella, la tradición a través del dibujo, se fue ampliando en sus numerosos viajes, quedando recogida su experiencia en la gran cantidad de cuadernos de notas que realizó incansable y sistemáticamente a lo largo de toda su vida. En las páginas de esos pequeños cuadernos que mantuvieron casi siempre el mismo formato (18 × 11 cm), se transmite la pasión vital de la creación, las vivencias y pensamien-

[7] En 1911, Le Corbusier realizó un viaje a Oriente visitando diferentes ciudades: Berlín, Dresde, Praga, Viena, Vaez, Budapest, Baja, Giorgevo, Belgrado, Knajevac, Naischa, Bucarest, Tirnovo, Gálvoro, Schipka, Kasanlik, Andrinopla, Rodosto, Constantinopla, Dafné, Brousse, el Athos, Salónica, Atenas, Itea, Delfos, Patrás, Brindisi, Nápoles, Roma, Pompeya, Florencia, Lucerna. Todas las notas, impresiones y comentarios del viaje quedaron recogidos en *Voyage d'Orient* y publicados en 1965, el año de su muerte.

[8] Eduard Sekler, «The Carpenter Center in Le Corbusier's Oeuvre: an Assessment», *Le Corbusier at Work*, Cambridge: Harvard University Press, pág. 230.

tos del autor (fig. 6). De la capacidad de evocación sentimental de estos cuadernos de viaje era plenamente consciente Le Corbusier al escribir en las páginas de su *Viaje de Oriente*: «¡cuando veo en mi cuaderno de notas un croquis de Estambul, se me calienta otra vez el corazón!»[9].

Pero ¿cuál es el contenido de esos cuadernos de notas? Aunque, como ya hemos anotado, la actividad polifacética de Le Corbusier gira en torno a la búsqueda de una síntesis entre hombre, máquina y naturaleza, en la que las formas artísticas encarnarían su particular visión del mundo, estas formas simbólicas se habrían elaborado, progresivamente, con elementos tomados de diversas fuentes que se pueden reconocer. Entre otras, las más importantes que aparecen en sus páginas son: aquéllas derivadas del contacto y la relación con la naturaleza, el legado cultural de la historia, la búsqueda de lo esencial a través de las formas y las leyes de la geometría, la estética de la máquina y la tecnología y, en último lugar, la construcción de un sistema formal regido por unas leyes invariables y naturales que puedan representar, como decía él mismo, «la esencia de los tiempos».

Recordamos que los cuadernos de viajes de los artistas no son un fenómeno aislado, siguen una larga tradición romántica que representa el drama de la creación individual, el castigo a la soledad, impuesto a los artistas, por su desprecio hacia la Academia. En efecto, los cuadernos de notas de los románticos son, muchas veces en forma bien explícita, una crítica implacable a los preceptos académicos. Para los románticos, ninguno de estos preceptos será creíble si no es el fruto que se deriva de su propia experiencia vital, no mediatizada. Es en este sentido en el que los cuadernos de Le Corbusier se pueden considerar románticos al ser la crónica de un autodidacta, el guión de una autobiografía creadora en la que se entrelazan las cuestiones profesionales de carácter técnico con datos y anécdotas personales, en ocasiones intrascendentes, todo ello aglutinado con sus abundantes opiniones y pensamientos. En una breve reseña autobiográfica se define a sí mismo de esta manera:

> Había huido de las enseñanzas oficiales y, por tanto, ignoraba las reglas canónicas y los principios establecidos por las Academias. Evadido del espíritu académico, tenía la cabeza libre y la nariz al viento...[10].

Precisamente, la extraordinaria abundancia de anotaciones escritas que acompaña los dibujos es lo que más llama la atención en los cuadernos de Le Corbusier, sobre ello se puede dar una explicación que requiere una anotación previa. Se ha de recordar que aquello que Schlosser denominó genéricamente literatura artística[11], no ha tenido siempre un carácter homogéneo. En el Renacimiento y Barroco, después de los recetarios medievales, aparecieron los tratados de arte, caracterizados por su carácter científico y enciclopédico que los establecía como una suma de saber. En el siglo XVIII, a diferencia de los anteriores, los ensayos de arte adquieren el tono de género filosófico para resolver las cuestiones que se derivan del reto de la formación del criterio y del gusto. La estética como disciplina se establece con unas connotaciones didácticas y moralizantes. En el Romanticismo, la proclama de la libertad individual

---

[9] Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), *El viaje de Oriente*, Murcia, Librería Yerba, 1993, pág. 184 (1.ª edición en francés, 1965).

[10] Le Corbusier, *El Modulor*, Barcelona, Poseidón, 1976, pág. 27.

[11] Julius Schlosser, *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1976 (1.ª edición alemana, 1924).

supone la quiebra de la pretensión de dar, en el arte, soluciones universales y normativas. En consecuencia, la «literatura artística» del siglo XIX hay que buscarla en los diarios de los artistas, los «pensamientos» y las cartas. Ésta es, precisamente, la tradición que hereda Le Corbusier y que señala sus primeras etapas de formación en las que los cuadernos de viajes van a ser un camino jamás abandonado hasta el final de su vida[10].

La deuda de Le Corbusier con la tradición romántica no puede distraer de algo que, globalmente, es más importante en su obra, su compromiso y militancia con las vanguardias artísticas. Bajo esta circunstancia, se ha de recordar que las vanguardias del siglo XX van a hacer uso, casi en exclusiva, de un género literario nuevo: los manifiestos. En ellos, desde una actitud socialmente revolucionaria, se suele anunciar el advenimiento de una nueva era en la que se han de definir las formas que la identifiquen y representen. Con esta dimensión vanguardista se identifica el tono profético y redentor en una parte bastante notable de la obra de Le Corbusier; es su dimensión visionaria y premonitoria. En este sentido, su texto *Hacia una arquitectura* debe ser considerado un manifiesto de primera línea.

El dibujo es también un juego

La creencia del ideal rousseauniano que mantiene la convicción de que el hombre es bueno por naturaleza y que sólo la civilización lo pervierte, propició la búsqueda de la pureza del buen salvaje, de lo originario, de una ingenuidad perdida que los artistas creían descubrir en el arte infantil, que era, junto con el juego, la supervivencia y la expresión nostálgica de la Arcadia feliz.

El juego también se consideró, en las corrientes pedagógicas modernas, como una actividad de liberación purificadora. Esta idea aparece en el escrito de Le Corbusier acerca del dibujo, redactado en el último año de su vida, a la edad de 77 años:

> El dibujo es también un juego. Se me dice que el secreto de la sabiduría es saber tomarse el tiempo libre. De acuerdo. Yo me encuentro en un estado de ocio permanente. Jugar todo el día, a las cartas, al rugby, a los indios, a los soldados... los chavales y los hombres ponen en ello toda su seriedad[11].

Con la misma sensibilidad, en varias páginas de uno de sus cuadernos del año 1957 (entonces tenía 70 años), dibuja unos esquemas de animales que son claramente deudores de dibujos infantiles, se podrían calificar, aparentemente, de auténticos monigotes (fig. 7). En uno de ellos hace la siguiente anotación: «Todo está dibujado con la amplitud de la mano y del brazo = armonía admirable.» Esta anotación marginal aporta un elemento clarificador de la actitud emocional en el momento de realizar físicamente los dibujos. Se produce en una situación de desinhibición necesaria que, en las aulas modernas, se exige machaconamente a los estudiantes de dibujo, «hay

---

[10] En el año 1907 realizó su primer viaje a Italia, en el que visitó dieciséis ciudades importantes del norte. «Se marchó a Italia, llevándose consigo el *Voyage en Italie* de Hippolyte Taine y las *Mañanas a Florencia* de John Ruskin. En años posteriores gustaba de presentar éste, su primer periplo verdaderamente independiente, como un solitario viaje del espíritu» (William J. R. Curtis, *Le Corbusier. Ideas y formas*, Madrid, Blume, 1987, pág. 22).

[11] *Ibid.*, nota 1.

que soltar la mano». Cuando esto se logra finalmente, la recompensa inmediata es la sensación de placer. Se unifica la expresión gráfica del dibujo con una idea de expresión corporal que se ha desarrollado ampliamente en nuestro tiempo.

En todos los dibujos de Le Corbusier parece más importante, desde el punto de vista técnico, el gozo físico de poder expresarse con la plena libertad de los movimientos de la mano, que el esfuerzo por conseguir una precisión hecha con dificultades que limiten el placer de la acción física al mover libremente la mano y el brazo sobre el papel. Ésta es una de las características que podrían definir el estilo de los dibujos del arquitecto, la soltura radical en su ejecución.

Al hablar de la «armonía admirable» de los dibujos realizados en tales circunstancias de desinhibición física, utiliza un término musical que está omnipresente y casi de manera obsesiva en toda su obra. Es evidente que, por su cualidad musical, la armonía debería ser accesible a través de la «música» de los números, o de la danza, el caso del movimiento rítmico al dibujar. Sin embargo, Le Corbusier utiliza en toda su obra prioritariamente la primera vía, recurriendo a los sistemas de proporciones para intentar alcanzar la anhelada armonía.

No obstante, el dibujo como representación de los movimientos del cuerpo al trazar sobre el papel, igual que en la danza, es, también, la expresión de la armonía. Pero además, los trazos como huella de una acción son la manifestación de la personalidad del autor, tal y como la grafología busca descubrir en la escritura. Los dibujos que comentamos gozan de una extraordinaria libertad expresiva, «grafológica», que los hace reconocibles con facilidad.

La aparente torpeza que se deriva de esta manera de dibujar libremente, le obligará muchas veces a completar, escribiendo sobre los propios dibujos, aquello que le parece confuso o «mal dibujado». Así, en un apunte, realizado en la India en el año 1956 de un personaje montado en un asno, anota: «El asno es minúsculo. El tipo está sentado encima del culo del asno. En a) camisa del tipo, la cola del asno pende debajo. El croquis M está equivocado» (fig. 8).

El modelo de la Naturaleza

A través de las páginas de los cuadernos de Le Corbusier, se delata la particular posición del arquitecto ante el paisaje, así como su concepción del territorio. Su visión de la Naturaleza no es ingenua, como no lo puede ser el dibujo, está condicionada culturalmente por sus ideas y la formación plástica que recibió desde su juventud. Es deudora, en gran medida, de la actitud de los románticos que hablaban del espectáculo de la Naturaleza, alentando la importancia del papel que ejercía el género pictórico de la pintura de paisaje. El conocido cuadro de Caspar David Friedrich que tiene como título *El caminante sobre el mar de niebla* (1818) representa, a la perfección, la pasión romántica por la fruición estética individual ante aquel espectáculo de la Naturaleza que goza Le Corbusier en su primera juventud.

La teoría artística del siglo XIX asumió una sensibilidad que queda definida perfectamente en un manual de dibujo de 1801 como: «amor al campo, el deseo de contemplar plácidamente el espectáculo de la Naturaleza»[14]. Con esta posición senti-

[14] P. H. Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, par P. H. de V. peintre, professeur de perspective aux Écoles de Peintre et Sculpture*, París, 1801, pág. XVII.

mental ante la Naturaleza se recorren los primeros pasos en al educación juvenil de Le Corbusier en su ciudad suiza natal, La Chaux-de-Fonds. Su bello paisaje y su propia vivencia quedan recordados por el arquitecto, años más tarde, con estas palabras:

> estábamos siempre en las cumbres, el horizonte inmenso era algo habitual para nosotros. Cuando el mar de nubes se extendía hasta el infinito, era como el mar de verdad, que yo no había visto nunca. Era el espectáculo culminante[19].

La mayor parte de los paisajes de Le Corbusier, que se recogen en los cuadernos, aúnan dos características: están realizados con agilidad y muestran una aspecto «pictórico» que es deudor del paisajismo del siglo XIX. Casi siempre son apuntes resueltos con una gran economía de medios, como es habitual en todos sus dibujos, aunque, como un eco del género pictórico del paisaje, suelen estar realizados con lápices de diversos colores. En consecuencia, los esquemas compositivos de estos paisajes no suelen ser, salvo excepciones, nada ingenuos, compositivamente están muy elaborados y acreditan su vinculación a una tradición paisajista muy elaborada.

Ya adulto, a la edad de 67 años, en uno de sus cuadernos, un apunte de paisaje del principado de Mónaco, digno de la mano de un pintor decimonónico, ejecutado con gran destreza, se acompaña de un texto apasionado: «Ah, ¡aquella ruta, qué panorama, qué buen pequeño territorio accidentado, frondoso, oloroso, qué recogido y confortable reino! Todo parece dispuesto para el mayor placer de la vista, y las montañas altas y boscosas que aparentan extenderse, más allá allanarse, más allá abovedar sus flancos para contener este paraíso. También este bello principado posee fronteras naturales perfectamente trazadas; también tiene sus golfos, sus islas, su puerto, sus caminos, sus bosques sombríos, sus rocas salvajes, sus climas templados, frescos y ardientes, sus naranjos en flor y sus limoneros de brillante follaje decoran todo lo que no está a la sombra de la fragancia de los plátanos, de algarrobos, de encinas verdes, en fin, debajo de esta rica espaldera de rampas verdeantes, de cimas majestuosas» (fig. 9).

La pasión y sensibilidad juvenil hacia el paisaje repercutió positivamente en toda su obra arquitectónica, manteniéndose en sus dibujos de proyectos, que suelen incorporar, casi siempre, el entorno natural (figs. 10 y 11). Obviamente, la relación del hombre con el entorno natural es otra de las reflexiones gráficas que aparecen en los cuadernos. En un apunte de unas pequeñas viviendas rurales realizado en 1956, hace esta anotación: «reducir las ciudades. Conquistar la naturaleza. Caminar a pie. Precisar las funciones. *Habitar*. Darles una geografía hombre y naturaleza, adoptar los espacios útiles» (fig. 12).

Desde otra posición cultural, relacionada también con la sensibilidad ante la Naturaleza, en los cuadernos del arquitecto se muestran esquemas del territorio que ilustra la planificación urbanística. Tienen una dimensión más técnica e ideológica, que se deriva de su concepción del *plan*, un término francés que Le Corbusier utilizó con ambigüedad, ya que puede significar, indistintamente: «planta», «plano», «proyecto» o «plan urbanístico». Sus dibujos arquitectónicos aprovecharon muchas veces esta ambigüedad, y entre ellos, los de la planificación del territorio.

La actitud de Le Corbusier ante la Naturaleza también va a quedar mediatizada por las profundas transformaciones de las vanguardias. No se puede olvidar que toda su obra se inscribe en ellas y que, desde las posiciones más revolucionarias de éstas,

---

[19] Le Corbusier, «Confesión», *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, París, Crès, 1925, pág. 198.

el decimonónico género del paisaje sufrió una quiebra, llegando a ser proscrito por algunos: «mierda a los defensores de los paisajes», pedía el futurista Apollinaire en 1913. Otros, como Mondrian en su texto *Realidad natural y realidad abstracta*[16], de 1912, proclamaban, desde una posición aceptada por Le Corbusier, la necesidad de ir más allá de la visión natural para abordar la Naturaleza; reclamaban la necesidad de «una visión más profunda» que buscaba «elaborar lo universal a partir de lo individual». Esta visión vanguardista de la Naturaleza también quedó asumida en la obra de Le Corbusier, obligándole a buscar más allá de las apariencias para llegar a descubrir unas constantes universales con las que se pudiese recorrer, posteriormente, el camino inverso que va desde lo universal a lo particular; en definitiva, poder utilizar las esencias abstraídas de la Naturaleza para resolver cuestiones concretas (figs. 13, 14 y 15).

La búsqueda de unas leyes formales, de estructuras constantes, de las analogías entre las formas naturales que se rigen y generan con una misma ley, justifica la existencia de dibujos, en sus cuadernos, similares a uno que representa un charco de agua salada que se ha secado, sobre el que el arquitecto anota: «la sal se ha secado y forma una masa con apariencia de árboles» (fig. 16), se reconocía la analogía entre los cristales de la sal y la forma de los árboles. Con una finalidad muy similar, en otros dibujos se analizan elementos vegetales que pueden tener ciertas semejanzas o posibles aplicaciones a estructuras arquitectónicas (fig. 17). Así, dibuja semillas o piñas, continuando una línea de trabajo que había iniciado en sus primeros años de formación, que serán recordados, años más tarde, por él mismo: «mi maestro había dicho: "sólo la naturaleza es inspiradora y verdadera, sólo ella puede ser soporte de la obra humana. Pero no hagáis con ella lo de los paisajistas, que tan sólo muestran su apariencia. Escrutad su causa, su forma, su desarrollo vital y haced la síntesis creando ornamentos" tenía un concepto elevado del ornamento, que él consideraba como un microcosmos»[17]. El último comentario de Le Corbusier sobre el ornamento sirve para definir y matizar la diferencia establecida por él entre las síntesis de la Naturaleza concebida por él mismo y la síntesis propuesta por su maestro. Mientras su maestro l'Eplattenier, profesor de composición decorativa, veía en la ornamentación una quintaesencia de la Naturaleza, el arquitecto buscaba unas leyes universales que permaneciesen por encima de los estilos y que él creía reconocer en la geometría.

Entre las leyes universales que se pueden deducir del estudio de la Naturaleza, Le Corbusier va a situar en un lugar preeminente la teoría de las proporciones que desarrollará en su tratado *El Modulor*. En esta obra relatará, en tercera persona, una breve autobiografía que recoge sus primeros años de formación:

> Desde 1900 hasta 1907, y dirigido por un excelente maestro, estudia la Naturaleza y observa los fenómenos muy lejos de la ciudad, en el alto Jura. Está de moda la renovación de los elementos decorativos por el estudio directo de las plantas, de los animales, de los fenómenos de la atmósfera. La Naturaleza es orden y ley, unidad y devenidad ilimitada, finura, fuerza y armonía —lección que adquiere entre los quince y los veinte años[18].

---

[16] Piet Mondrian, *Realidad natural y realidad abstracta*, Barcelona, Barral, 1973. (Se publicó originariamente en trece entregas de la revista De Stijl.)

[17] Le Corbusier, «Confesión», *op. cit.*, pág. 198.

[18] Le Corbusier, *El Modulor*, t. I, pág. 23.

La geometría como modelo de lo esencial

La aportación teórica de Le Corbusier tiene en la geometría un instrumento aglutinador de diversos elementos, él se posiciona desde la definición de la propia geometría como «el lenguaje del hombre». Sirve para transmitir ideas. Entendiéndola así, se puede comprobar que la mayor parte de los esquemas geométricos que acompañan sus cuadernos y publicaciones son la ilustración de algún precepto teórico previo, que él suele reflexionar y justificar por escrito. No obstante, existen otros muchos dibujos en los que se pretende abstraer desde ejemplos particulares unas leyes geométricas que puedan tener una aplicación posterior. Así, ante una puerta de mezquita que se conserva en el museo de Bagdad, realiza un croquis de la lacería geométrica y anota sobre él: «carpintería de puerta de mezquita = lo mismo que el buen Urbi, ópticamente el ojo comprende la combinación AA, o repentinamente BB, AA con el casetón c, BB con el casetón d») (fig. 18). Este dibujo se puede inscribir en una de las aportaciones teóricas más importantes de sus trabajos que giran alrededor del concepto de trazado regulador.

Aunque Violet le Duc, cuya obra conocía Le Corbusier, había descrito las figuras geométricas como *générateur de proportions*, es el segundo el que populariza el concepto de *tracés régulateurs*, que gozó de gran éxito posterior, justificándolo y elaborándolo a partir de los análisis gráficos de obras históricas que él realiza superponiendo esquemas geométricos sobre dibujos y fotografías de arquitecturas de distintas épocas (fig. 19), y que dio a conocer en su obra *Hacia una arquitectura*, definiéndolo como «instrumento necesario» del que también, según él, «el pasado nos ha legado pruebas, documentos iconográficos, estelas, losas, piedras grabadas, pergaminos, manuscritos, dibujos...»[19].

Esta afirmación que invocaba el aval de los documentos arqueológicos era, en mayor medida, más un deseo que una realidad, la pretensión de quererse justificar por la historia. Se podría decir que él imponía su universo formal, su propio credo, a las obras del pasado (fig. 20). Sus análisis geométricos de la arquitectura antigua no se deben considerar, en consecuencia, como trabajos hechos con rigor arqueológico o documental, son propuestas de símbolos que tienen la pretensión de imponerse universalmente. Su geometría, más que concebida como instrumento de racionalización técnica, es algo pensado por su dimensión emblemática y simbólica.

En su famoso sistema de proporciones conocido como *El Modulor*, en el que se reivindica el papel central del hombre como medida de todas las cosas, la geometría queda condicionada por lo que es más importante, la búsqueda de aquella armonía universal que define el orden que rige nuestro destino y que los primeros pensadores griegos habían creído encontrar en la matemática.

La actitud ideológica de Le Corbusier era, en buena medida, la de un «neopitagórico», con un credo místico que buscaba las claves del orden cósmico que pudiesen reconciliar al hombre con el universo. Muchos de sus más conocidos esquemas gráficos ilustran este pensamiento, como algunos que relacionan su arquitectura con los ciclos solares. Él escribió esta reflexión: «el hombre afirma: existo, soy un matemático, soy un geómetra y soy religioso».

---

[19] Le Corbusier, *Hacia...*, pág. 56.

La figura humana de *El Modulor* de Le Corbusier simboliza, en primer lugar, una concepción antropocéntrica del arte que, a través de la matemática de las proporciones, vincula al hombre a lo trascendente (fig. 21). Las figuras humanas están presentes en muchas de sus obras con una función simbólica. La conocida mano abierta de Chandigarh (1952-1965) (fig. 22) fue descrita por el mismo Le Corbusier como «un gesto escultórico... capaz de capturar el cielo y cautivar la tierra...»; tienen un sentido histórico trascendente.

«El Modulor»

El Modulor es la aportación más importante de Le Corbusier dentro del panorama de las teorías gráficas que han pretendido imponerse para ser utilizadas universalmente: en distintos lugares y a través de los tiempos. Él mismo, con una gran ambición, propuso definir su sistema de proporciones como un «Ensayo sobre una gama armónica a la escala humana aplicable universalmente, etc...»[20].

Esta obra forma junto con su *Hacia una arquitectura*, el núcleo más importante de su obra teórica, que, en su conjunto, ha sido cuestionada en su posible aplicación, siendo considerada por algunos como peligrosa, sobre todo para estudiantes que la acepten reverencialmente, intentando tomar sus afirmaciones, excesivamente dogmáticas, como axiomas de pensamiento y planificación[21]. En *El Modulor*, en particular, aunque el autor no llega a caer en algunos excesos demagógicos de su *Hacia una arquitectura*, se presenta, igual que en esta última, como arquitecto-redentor que profesa una fe pseudorreligiosa pretendiendo salvar a la humanidad. Su famoso dilema «Arquitectura o revolución» que había planteado en su otra obra, tiene en *El Modulor* una respuesta mística:

> La matemática es el magistral edificio indagado por el hombre para comprender el universo. En ella se encuentra lo absoluto y lo infinito, lo pensable y lo inapresable, y está rodeada de altos muros ante los cuales se puede pasar y volver a pasar sin ningún provecho. En ellos se abre a veces una puerta; se empuja, se entra y se está ya en otro sitio donde se encuentran los dioses y las claves de los grandes sistemas. Estas puertas son las de los milagros, y, franqueada una de ellas, ya no es el hombre quien actúa, sino el Universo que toca en un punto cualquiera y ante él se desarrollan los prodigiosos tapices de las combinaciones sin límites. Está en el país de los números. Dejadle permanecer en él, maravillado ante tanta luz tan intensamente esparcida[22].

Para él, su sistema de proporciones era una puerta de acceso a un universo particular que le llevaba a formular una pregunta: ¿era la única vía posible o era otra entre muchas más?

> ... suponiendo que el modulor sea la llave de la «puerta del milagro de los números», aunque solamente en una esfera muy limitada, ¿es ésta meramente una puerta entre los cientos o miles de puertas milagrosas que pueden existir en esta esfera, o es que

[20] Le Corbusier, *El Modulor*, t. II, pág. 298.
[21] *Vid.* Hanno-Walter Kruft, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Madrid, Alianza, 1985, págs. 477 y ss.
[22] Le Corbusier, *El Modulor*, t. I, pág. 69.

> hemos abierto por simple casualidad la primera y única puerta que aguardaba a ser descubierta»[17].

Se pueden plantear serias dudas a una respuesta que quiera dar un valor universal a cualquier sistema particular de proporciones, o que garantice el éxito de su aplicación. Se cuenta que el mismo Le Corbusier se enfurecía cuando alguna persona de su equipo, con poco talento, justificaba sus atrocidades diciendo que cumplían las normas del *Modulor*. Llegó a tomar drásticamente la medida de prohibir el uso de su sistema durante algunos meses.

Posiblemente, el *Modulor* es algo que no se puede explicar superficialmente, queriéndolo reducir a pocas recetas simplistas y creyendo que garantizan el éxito creador. Una atenta lectura de sus páginas demuestra que su autor concedía una importancia práctica más relativa y restrictiva de lo que han querido algunos. En el primer volumen escribía: «¿Creen ustedes que el *Modulor* es una panacea para los torpes y distraídos? Si les conduce a horrores, tírenlo. Sus ojos son los jueces; los únicos que deben ustedes conocer. Juzguen con sus ojos»[18]. En el segundo volumen recordaba: «El *Modulor* jamás dio imaginación a los que carecen de ella»[19].

Pero ¿cuál era la función inmediata del sistema de proporciones que él elaboró? Era la respuesta a una cuestión que se había planteado desde hacía muchos años y que él mismo recuerda en la breve reseña autobiográfica de la publicación:

> A los veintitrés años nuestro hombre ha dibujado sobre su tablero la fachada de una casa que va a construir y se le plantea una pregunta angustiosa: ¿cuál es la regla que ordena y enlaza todas las cosas?

Seis años después de la publicación de la primera parte de *El Modulor*, aparece la segunda, en la que se explican algunas aplicaciones del sistema. Una de ellas queda descrita así:

> El 30 de diciembre de 1951, en la esquina de una mesa de un pequeño «merendero» de la Costa Azul, dibujé, para regalárselo a mi mujer con motivo de su cumpleaños, los planos de una «cabañita» que al año siguiente construí sobre un peñasco batido por las olas (fig. 23). Estos planos (los míos) fueron hechos en 3/4 de hora. Son definitivos; nada fue cambiado; la cabañita fue realizada con una puesta en limpio de aquel dibujo. Merced al Modulor, la seguridad en el caminar fue total[20].

Independientemente de este caso práctico tan concreto, el *Modulor* ha de considerarse como la síntesis de varios requisitos; el primero y posiblemente mejor resuelto, es el de su función simbólica que, sumando hombre y matemática, se establece como referencia de una concepción antropocéntrica del arte, «a la medida del hombre», que reclamaba Le Corbusier a la arquitectura y su vinculación a un orden superior representado a través de la matemática.

Otra función, más pragmática, del *Modulor* consistía en su aplicación como instrumento de racionalización técnica al servicio de la construcción en la era industrial, recordada por el arquitecto en el año 1921:

---

[17] *Ibid.*, pág. 58.
[18] *Ibid.*, pág. 122.
[19] *Ibid.*, t. II, pág. 283.
[20] *Ibid.*, t. II, pág. 245.

> Serie, máquina, eficacia, precio del costo, rapidez y otras nociones que reclamarían la presencia y el rigor de un sistema de medida[27].

La cuestión práctica del sistema se resolvió a partir del establecimiento de unas relaciones proporcionales basadas en la «sección áurea» y en la serie matemática de Fibonaci, tomando como unidad un hombre considerado estándar, de seis pies de altura (1,83 metros) (fig. 24). A partir de él, el desarrollo de dos series de medidas, «roja» y «azul», pretende ser la base de la planificación métrica de la arquitectura y de los productos industriales. También pretendía el reto de la normalización de medidas para la producción industrial de elementos prefabricados.

No obstante, más allá de la dimensión técnica, sus cualidades estéticas y místicas se intentaron aplicar por él mismo en la práctica de la pintura. En el segundo volumen de la obra, en un capítulo que titula «Arte libre», explica el proceso de ejecución de una pintura realizada por él mismo. «He aquí pinturas recientes. Representan un largo trabajo de preparación (años a menudo) pero una ejecución rápida la mayor parte de las veces; lo cual no es contrario a la calidad del cuadro. Una idea tarda mucho tiempo en nacer, mucho tiempo en revelarse, mucho tiempo en manifestarse bajo la forma global del cuadro: composición, colores, valores, etc... Nace sin trabas (que no sea la indecisión), sin trazado regulador y sin *Modulor*, llevando su lirismo, o su potencial poético, desde el surgimiento de la idea. Pero llega el momento en que se fabrica la obra, en que se hace el cuadro. Para hacerlo, es necesario tomar un lienzo o una tabla, trazar el dibujo, tomar el color y extenderlo con los pinceles. Para el que se haya entregado a una larga preparación, la recompensa es que él ya no busca sobre el lienzo, sino que expresa ideas adquiridas, ejecuta. Podrá, si así le place, descubrir el trazado regulador infundiendo claridad en el acomodo de su cuadro (anulando las inexactitudes y precisando los justos hallazgos). Podrá también tomar su tablilla de *Modulor* y, metro en mano, hacer coincidir ciertos puntos capitales de su composición con medidas modulóricas, determinar superficies moduloradas... Mediante lo cual *asumirá* su cuadro, cerciorándose de poseer seguridad, pues la batalla que él libra a pinceladas, ¡ya es bastante peligrosa de por sí!»[28]. Este texto da una imagen bastante precisa de los procesos de trabajo que seguía Le Corbusier para la realización de sus pinturas. En ellos, a pesar de la euforia de su sistema de proporciones, la geometría queda sensatamente relegada a un segundo lugar; no sucede lo mismo con la escultura.

En el mismo texto que recoge su descripción de las etapas para la realización de un cuadro, narra la utilización del *Modulor* como una solución, casi mágica, para proyectar su famosísima escultura de Chandigarh, la *Mano Abierta*. Presenta su proceso creador como un auténtico trance:

> La *Mano Abierta* había hecho su aparición en 1948 (fig. 25). Ocupándome y preocupándome durante los años siguientes, encontré su primera existencia en Chandigarh. ¡Encontraba allí acogida! En 1952, en mi álbum de viaje, salía del vacío [...] El 6 de abril de 1952, siempre en Chandigarh, andaba yo en busca de un trazado regulador y me inspiraba en el trazado Serralta-Maisonnier. Pero aquello no fue más que una tentativa —¡y tal vez sólo una tentación! (fig. 26). La composición que daba precisada el 12 de abril de 1952 (fig. 27). El 27 de febrero de 1954, durante la

[27] *Ibid.*, t. I, pág. 26.
[28] *Ibid.*, t. II, págs. 285 y ss.

> noche de avión de Bombay a El Cairo, yo proseguía mi investigación haciendo una llamada a mi memoria de los números (¡dudosa!). A finales de julio de 1954, en Cap Martin, Varma, llegado de Chandigarh, me pedía que pensara en la realización inmediata de aquel monumento. Privado de mis archivos, continué sin embargo a apoyándome en el *Modulor*. Del 1 al 12 de agosto hice veintisiete dibujos que me condujeron, al parecer, a algo definitivo. En aquel punto, el *Modulor*, esclavo ingenioso, fue el gran actor... junto a mi cabeza... ¡los dos juntos! Pero, espontáneamente, el 28 de agosto, probando una pluma de caña que acababa de cortar, volví a encontrar, de nuevo y con un solo trazo... (fig. 28) la segunda puesta a punto de la *Mano Abierta*, la de Bogotá, de 1951 (fig. 29). Y apareció una solución verdadera al cuadragésimo dibujo, icasando exactamente con la cuadrícula *modulor* de los dibujos numerados del 19 al 27! La imaginación recibía el impulso, pero esta vez sobre la trama sólida de los números[29].

Las máquinas como obra del espíritu

La máquina como modelo de las artes, está presente en una gran parte del arte contemporáneo, y no sólo para representar el símbolo de la liberación del trabajo, la promesa del bienestar y la expresión de una nueva era con una sociedad mejor que se creía próxima a instaurarse. En las páginas de su *Hacia una arquitectura*, Le Corbusier hacía esta proclama: «una gran época acaba de comenzar. Existe un espíritu nuevo. Existe una multitud de obras de espíritu nuevo que se encuentran, especialmente, en la producción industrial»[30]. En las mismas páginas dedica un capítulo a los paquebotes, otro a los aviones y otro a la comparación entre los automóviles y la arquitectura griega.

En los paquebotes había realizado muchos viajes a lo largo de su vida, durante ellos dibujaba con admiración distintas partes de sus compartimentos y estructuras, que nos recuerdan a su propia arquitectura, que será deudora de ellos (fig. 30). Su admiración por la perfección de los barcos le lleva a enunciar su máxima mejor conocida: «una casa es una máquina de habitar». No obstante, los paquebotes representan algo más que un prodigio de perfección industrial, son artefactos con los que se puede viajar, son un medio de transporte que permite comunicarnos con otros países, una de las características que define mejor los nuevos tiempos, la era de los transportes y las comunicaciones.

La admiración de Le Corbusier hacia los paquebotes se puede concretar en tres puntos: su interés romántico por los viajes que se pueden realizar gracias a ellos, para poder conocer países lejanos; en segundo lugar, su atracción como símbolo de la nueva era de la máquina, definida por los transportes y las comunicaciones, y, por último, Le Corbusier admiraba su perfección «arquitectónica» en los tiempos de la estética industrial:

> un arquitecto serio que mire como arquitecto (creador de organismo), hallará en un paquebote la liberación de sus malditas servidumbres seculares. [...] El paquebote es la primera etapa de la realización de un mundo organizado de acuerdo con el espíritu nuevo[31].

---

[29] *Ibid.*, t. II, pág. 262 y ss.
[30] Le Corbusier, *Hacia...*, pág. 67.
[31] Le Corbusier, *Hacia...*, pág. 80.

En cuanto a los aviones, que él definió como un «símbolo de los nuevos tiempos», llegó a dedicarles en 1935 su libro *Aircraft*. Uno de los dibujos más conocidos de sus cuadernos de viaje, dedicado a los aviones, que está atravesado con una gran franja trazada en lápiz rojo, recoge estas anotaciones: «El genio de las formas. El Super Constellation es bello: Es como un pez, podría haber sido como un pájaro..., etc. Pero después "los reactores" otra vez ha sucedido es el proyectil = un perforador y no un deslizador. Y estos *cuaillons* de Air India son, en la parte roja, exactamente el camino del arte decorativo» (fig. 31).

Gramática universal y estilo internacional

Una de las mayores paradojas del arte contemporáneo que se desarrolla en las especulaciones teóricas, se deriva del reto de poder conciliar el individualismo radical de tradición romántica, que se manifiesta en las «poéticas personales» vinculadas a la identidad de cada creador y, por otro lado, la sed de unos valores universales que trasciendan el individualismo para reconciliar el arte con la ciencia para recobrar nuevamente la objetividad perdida.

Planteada así la cuestión, cabe preguntarse, ¿en qué se concreta?, ¿cómo se debate? y ¿de qué manera se reconoce este problema?, a través de los dibujos de Le Corbusier. Antes de dar algunas respuestas, hemos de recordar que la arquitectura internacional con la que se relaciona una buena parte de su obra, formulada desde mediados de los años 20, no es sólo una «modalidad cubista» de la arquitectura, es la expresión de unas circunstancias técnicas y sociales tal y como, atinadamente, reconocía Oscar Niemeyer en uno de sus escritos:

> La arquitectura debe expresar el espíritu de las fuerzas técnicas y sociales que predomina en una época dada [...] Sólo teniendo en cuenta esto, comprendemos la naturaleza de los planos y dibujos que aparecen en este volumen[12].

Conforme a la advertencia de Niemeyer, para comprender la naturaleza de algunos dibujos de Le Corbusier se ha de considerar que también son la expresión de ciertas «fuerzas técnicas y sociales» de las que la obra del arquitecto sería deudora.

Hay muchas circunstancias técnicas evidentes que inciden en su obra justificando sus dibujos arquitectónicos: la aparición de nuevos materiales sintéticos, la posibilidad de aligerar el peso de las estructuras y la utilización de elementos modulares estándar. Como consecuencia de este tipo de premisas, muchos dibujos han de explicarse como la aplicación o el correlato de aquellos preceptos de orden tecnológico.

Los dibujos de la casa Dom-ino (1914) son incomprensibles si no se entienden, en primer lugar, como la expresión formal de una propuesta que, muy poco tiempo después, se concretaría en lo que se denominó «5 puntos de una arquitectura nueva» (el *pilotti*, la planta libre, la fachada libre, la ventana corrida y la terraza de cubierta). De hecho, el esquema gráfico que representa el esqueleto de la casa Dom-ino se ha consolidado como uno de los emblemas de la arquitectura moderna, acorde con unos principios formales que, pocos años más tarde, quedarían definidos como *estilo internacional* (fig. 32).

---

[12] Citado en Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987, pág. 260.

La búsqueda de una gramática universal de la forma para todas las artes, con unos elementos mínimos, es algo que se compartió por casi todas las vanguardias del siglo XX; tras ella dirigieron sus esfuerzos un gran número de artistas de primera fila. Mientras que Le Corbusier se refería a unas «formas primigenias del ser» y «elementos de construcción del mundo», Kandinsky hablaba de los «elementos fundamentales de la forma», Klee invocaba una «ciencia específica del arte», mientras Moholy-Nagy escribía sobre los «fundamentos biológicos de la expresión que expresan un significado universal», y Gropius, en referencia particular al triángulo, círculo y cuadrado, postulaba que «la trilogía geométrica constituye los sillares que, a través de tiempos y países, tiene absoluta [...] validez en toda configuración humana».

Los esquemas geométricos y la economía formal de Le Corbusier no se derivaban exclusivamente de unas circunstancias tecnológicas, evocan y rememoran una esencialidad que él mismo hizo explícita en más de una ocasión. Efectivamente, él había escrito que «los cubos, los conos, las esferas, los cilindros o las pirámides son las grandes formas primarias que la luz revela bien; la imagen de ellas es clara y tangible sin ambigüedad. Por esta razón son formas bellas, las más bellas»[33] (fig. 33).

La descripción gráfica

Una clasificación convencional, que hemos recordado anteriormente, quiere diferenciar unos dibujos, a los que se califica como artísticos, definiéndolos por tener un fin en sí mismos, de otros que tendrían una función instrumental al servicio de la arquitectura, ingeniería o diseño en general. Aunque desde la teoría se puedan precisar, sin demasiada dificultad, los límites conceptuales entre ambos, en la práctica la situación siempre es algo más compleja. Aunque nos podamos referir a un tipo de dibujo específicamente técnico, no podemos obviar que tanto la ciencia como la tecnología son dos formas culturales y, como tales, conviven y ayudan, junto a otras manifestaciones de la cultura, a definir el espíritu de cada época.

Es sobradamente conocido el hecho que Le Corbusier estuvo influido, no sólo por el dibujo de los ingenieros, sino por todas sus producciones y la nueva era que representaban. Los medios expresivos utilizados por los ingenieros en el dibujo eran diferentes de los que se habían utilizado en las bellas artes tradicionales. Se puede decir que el dibujo de los ingenieros, además de representar los artefactos, también «representa» una particular visión del mundo.

La aproximación de Le Corbusier hacia ese mundo simbólico se realiza en varias etapas. Él había aconsejado a los estudiantes de arquitectura: «leed a Choisy». Pero ¿quién era este autor aconsejado por el arquitecto? Auguste Choisy fue un famoso ingeniero, profesor en la Escuela parisina de *Ponts et Chaussées* que publicó, entre otras obras, una historia de la arquitectura en la que se consideraba que la esencia de la arquitectura era la construcción, y los cambios de estilo eran sólo la consecuencia de la evolución de la tecnología constructiva que se iba adaptando a los nuevos materiales que se incorporaban.

Los dibujos que ilustraban su obra estaban realizados, en su mayor parte, utilizando proyecciones axonométricas, un sistema de representación madurado por ingenieros y matemáticos a lo largo de todo el siglo XIX. Si tenemos en cuenta que Le Cor-

[33] Le Corbusier, *Hacia...*, pág. 16.

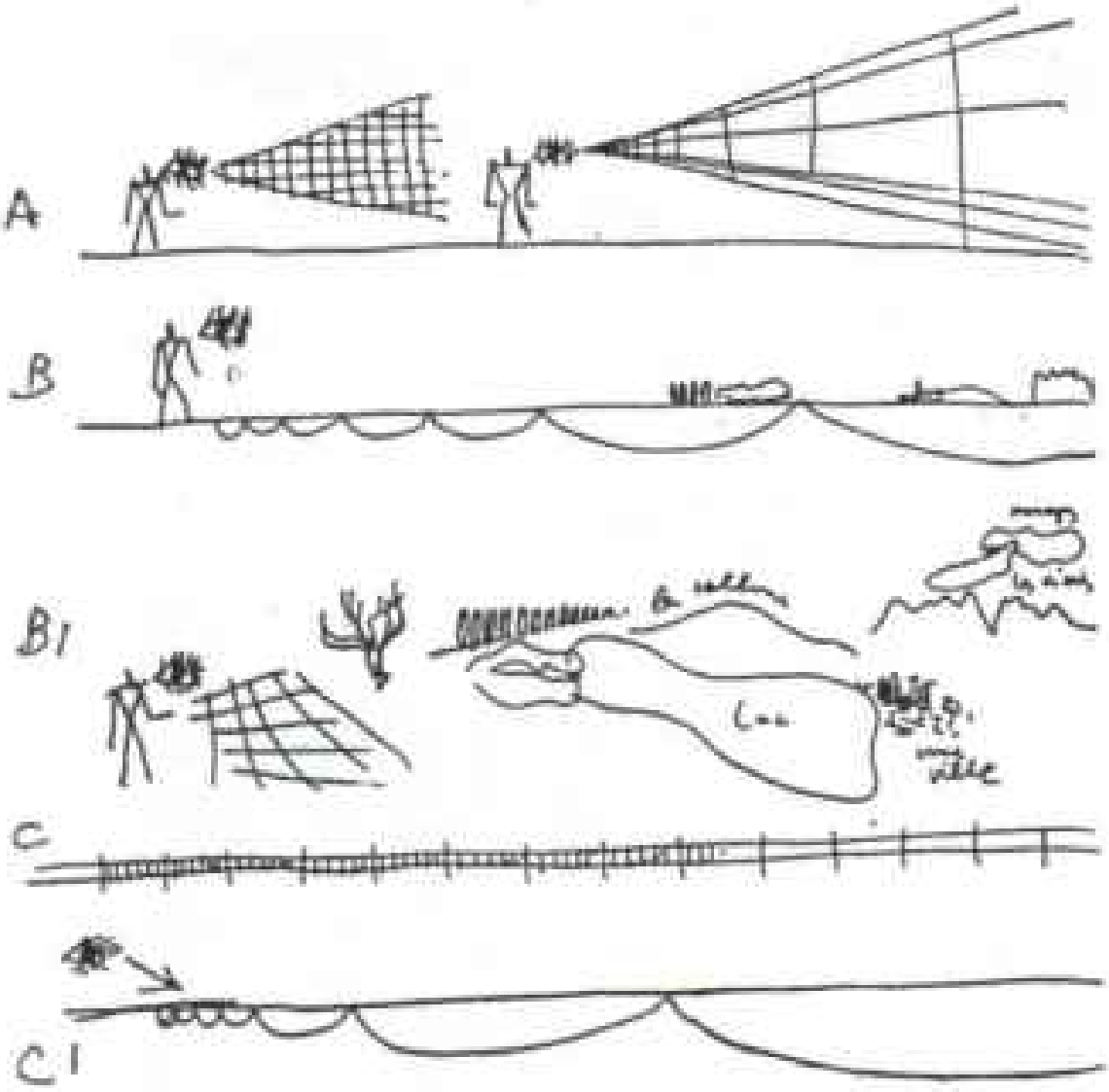


Fig. 3. Ilustración de la relación entre la visión y el sistema de medidas de *El Modulor*.

Universidad de Caldas
Biblioteca

busier había definido la vivienda diciendo que ésta era una máquina de habitar, era lógica la conveniencia de dibujarla de la misma manera que se dibujan las máquinas; esto es: como lo hacen los ingenieros (fig. 34).

Entendiendo esto, es fácil darse cuenta de que muchos dibujos de Le Corbusier delatan el intento de ver su propia arquitectura a través de los ojos del ingeniero, con su manera de dibujar. Para él existía una relación inmediata entre dibujar y aprender a ver, algo que había definido rotundamente por escrito: «dibujar es, primeramente, mirar con los ojos, observar, descubrir. Dibujar es aprender a ver...». Le Corbusier admiraba la visión particular del ingeniero cuando decía:

> el ingeniero, inspirado por la ley de la economía, y la ley del cálculo, nos pone de acuerdo con las leyes del universo. Logra la armonía.

Como consecuencia de este pensamiento, algunas representaciones técnicas en las páginas de sus cuadernos tienen más una pretensión emblemática que una función estrictamente instrumental. Es en este sentido en el que algunos croquis de arquitectura realizados por él en axonometría, recuerdan dibujos de elementos mecánicos que delatan la posición «ideológica» de su autor ante la propia arquitectura.

La visión del pintor

Otra paradoja presente en el pensamiento de Le Corbusier es la que se plantea a partir de la convivencia y su admiración simultánea hacia ingenieros y pintores; él mismo ha de ser considerado como un pintor de primera línea en el panorama del arte contemporáneo. El último año de su vida había escrito: «Se me conoce fundamentalmente como arquitecto y no se me quiere reconocer como pintor y asimismo es a través de la pintura que llego a la arquitectura»[34]. En el mismo texto que declara su reconocimiento hacia la obra de los ingenieros, escribe:

> en la actualidad, la pintura ha precedido a las demás artes [...] se presta a meditación. El arte ya no cuenta historias, sino que hace meditar. [...] Pintores y escultores, campeones del arte de hoy, que tenéis que soportar tantas burlas y que sufrís tanta indiferencia, limpiad las casas, unid vuestros esfuerzos para que se reconstruyan las ciudades. Entonces vuestras obras se colocarán en el cuadro de la época y seréis reconocidos y comprendidos en todas partes. Decíos que la arquitectura necesita vuestra atención. Prestad atención al problema de la arquitectura[35].

En su propia obra es constante que los bocetos para sus pinturas se entremezclen en los cuadernos con los dibujos de arquitectura y todo tipo de anotaciones aunque, los bocetos para las pinturas suelen carecer de la profusión de anotaciones escritas que acompañan a los primeros. Posiblemente, la ausencia de palabras se explica por el hecho de que las pinturas no ilustran un concepto previo, elaborado a través de la palabra, suelen tener una autonomía absoluta en la que las soluciones se generan a través de un proceso gráfico que está jalonado con rectificaciones, ensayos, elementos que se retoman o abandonan definitivamente.

---

[34] Le Corbusier, *Suite de dessins*, ed. cit., pág. 610.
[35] Le Corbusier, *Mesure...*, pág. 10.

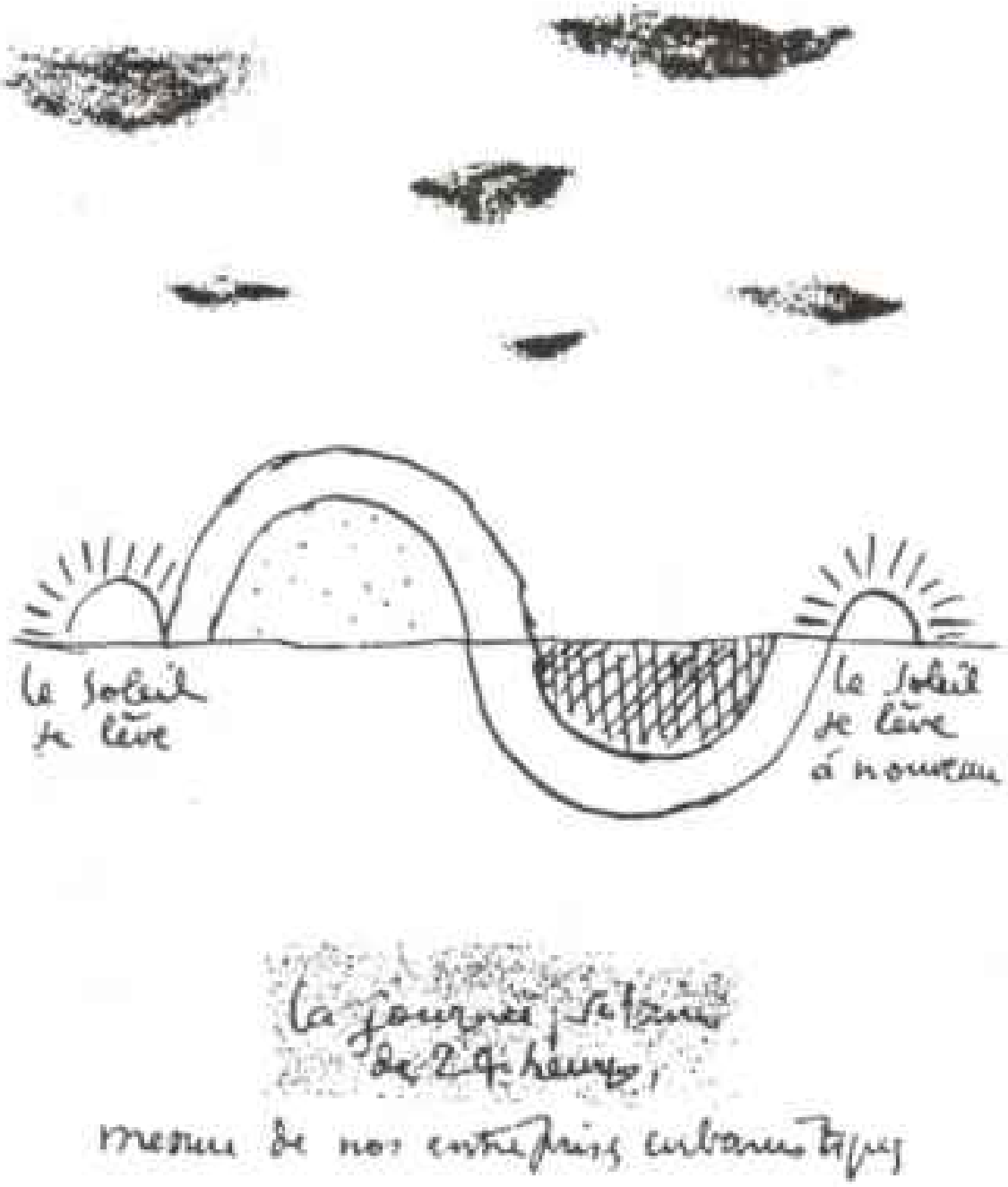


Fig. 4. Ilustración del ciclo solar diario.

El proceso seguido por Le Corbusier en la realización de las pinturas no estaría muy distante de los métodos utilizados por muchos pintores. Como Picasso, el arquitecto realiza un sinfín de variaciones sobre el mismo tema de cada cuadro.

El recorrido visual

Uno de los conceptos más originales de la arquitectura de Le Corbusier y que fue acuñado por él mismo, es el que se conoce como *promenade architecturale* (recorrido arquitectónico). Se formuló claramente en un primer momento como teorización de su Maison La Roche (1923-1924), ilustrando una concepción dinámica del uso de la arquitectura que obligaba a recorrer un itinerario, cambiando de puntos de vista a través de espacios y volúmenes que obligaban, de alguna manera, a «vivirla» además de contemplarla estáticamente como un símbolo plástico.

Se ha señalado insistentemente que la *promenade architecturale* es, en gran parte, una metáfora del dinamismo de la vida moderna, formalmente próximo al mundo de los barcos y automóviles. Las rampas, escaleras y puentes materializan y hacen posible el ritual de uso que valora un movimiento que puede evocar la circulación del tráfico motorizado.

En la villa Saboye (1929) la rampa es uno de los elementos esenciales y mejor justificados de toda su obra. De él Giedion había afirmado que «es imposible abarcar la Villa Saboye a primera vista, desde un solo punto de observación; es literalmente una construcción según el principio espacio-tiempo»[36]. Esta concepción espacio-temporal que era fundamental en las vanguardias, había estado definida anteriormente como uno de los criterios más importantes en la percepción del espacio, sobre todo por Schmarsow y Riegel, entre otros.

«Caminando y desplazándose es como se deben desarrollar los principios de la arquitectura»[37]. Esta premisa de Le Corbusier explica la utilización de esquemas de recorridos en sus dibujos, tales como el que representa los accesos a la villa Saboye o la rampa en forma de S del Carpenter Center (1961), proyectada en principio como una espiral, priorizando su función simbólica visual por encima de otras de orden práctico.

El efecto que se podía producir en los dibujos, a causa de la atención por el movimiento, se manifestaba de modos diversos: la utilización de una secuencia de varias imágenes para representar un único objeto, la adopción de puntos de vista singulares que pudiesen incitar a una visión particular y, también, el uso de signos tales como flechas, líneas de puntos y otro tipo de convenciones que pueden representar recorridos o itinerarios.

La idea de recorrido había quedado recogida magistralmente en sus cuadernos, en los dibujos del Partenón de Atenas que realizó en el año 1911 cuando tenía veinticuatro años. Para dibujarlo dedicó todos los días, durante tres semanas de trabajo, con diferentes luces del día, desde distintos puntos de vista. Esta experiencia personal del Partenón va a relatarse, años más tarde, en su *Hacia una arquitectura*, en la que niega lo que para él es una «fórmula», ya que: «los ejes de la escuela de Bellas Artes son la calamidad de la arquitectura». Esta opinión la defendía advirtiendo que:

---

[36] S. Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura*, Madrid, Dossat, 1980, pág. 348.

[37] Le Corbusier y Pierre Jeanneret, *Oeuvre complète 1929-1934*, ed. W. Boesiger, Zürich, Girsberger, pág. 24.

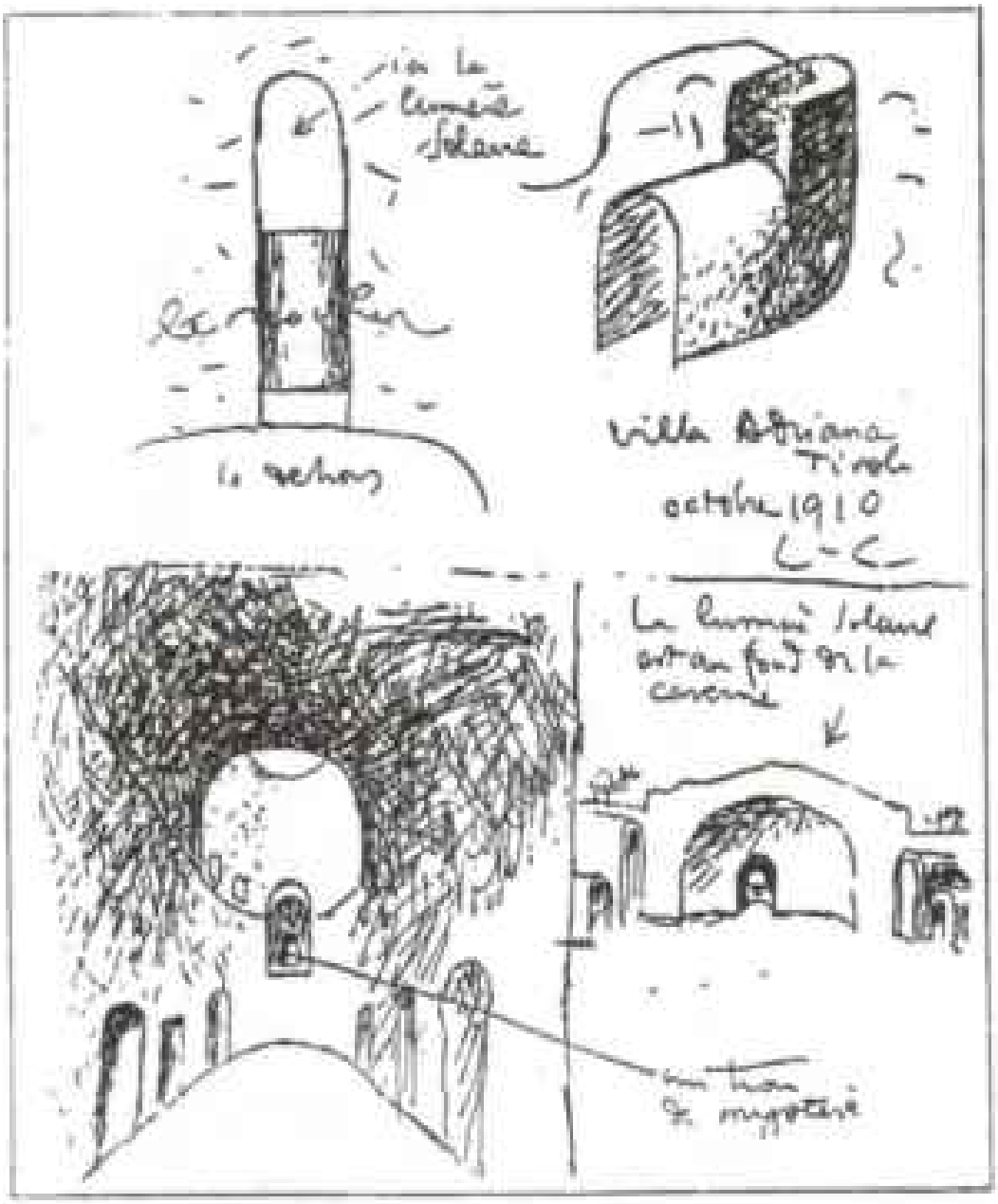


Fig. 5. Croquis realizado en la Villa Adriana en 1910.

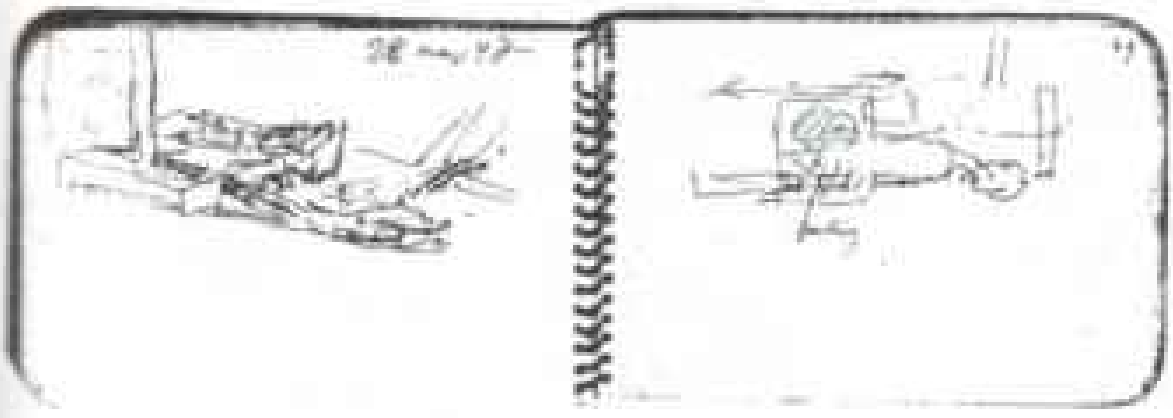


Fig. 6. Carnet de bolsillo de 61 páginas fechado en 1947.

«En la realidad, los ejes no se perciben a vuelo de pájaro como lo muestra el plano sobre la mesa de dibujo, sino sobre el suelo, cuando el hombre está de pie y mira al frente»; «Y porque se halla fuera de ese eje violento, el Partenón a la derecha y el Erecteón a la izquierda, *se los puede ver por fortuna* de tres cuartos, en su fisionomía total»[38] (figs. 35 y 36).

La visión distante

Cuando Le Corbusier, en sus reflexiones sobre su experiencia en la Acrópolis de Atenas, decía que «los ejes no se perciben a vuelo de pájaro», estaba avalado por su propio conocimiento como usuario de los transportes aéreos. La experiencia de aquellas fascinantes visiones del territorio y de las ciudades desde el avión le aportó muchos elementos que repercutieron en su obra. A mediados de los años 20 ya hizo esta anotación: «con su ojo de águila, el avión mira la ciudad»[39].

Los aviones permitieron concebir, además de las cuatro vistas laterales de la arquitectura, una «quinta fachada» que era la más evidente al sobrevolar las ciudades. Pero esta visión no estaba limitada al conocimiento de los edificios, comprendía también el territorio, con sus costas, ríos, caminos, bosques y montañas. Se introducía un universo de imágenes hasta entonces inéditas para el caminante o el usuario de otros medios de transporte. Para él, la visión desde el avión «expresa al máximo un estado de conciencia moderno» (fig. 37).

En relación con estas experiencias visuales desde los aviones, se ha dicho con acierto que, desde la altura, el paisaje parece «la escritura épica de los procesos cósmicos y geológicos»[40], una idea que Le Corbusier había expresado así:

> desde el avión he visto espectáculos que podría calificar como cósmicos. Que invitan a la meditación, que llaman desde las verdades fundamentales de nuestra tierra[41].

La conciencia de la relatividad de cada punto de vista posible, al contemplar la arquitectura, permite utilizar intencionadamente, en el dibujo, todas las variables de la representación perspectiva que Le Corbusier aprovecha con enorme eficacia en los apuntes y bocetos de sus cuadernos. Él puede mostrar su concepción como planificador, como usuario, o como simple espectador de la arquitectura.

Respecto a la relatividad del punto de vista en el dibujo, uno de los pasajes más interesantes de la perspectiva pictórica que se formuló en relación con la pintura renacentista, recoge las polémicas derivadas del significado de cada punto de vista que se escoge para la representación, desechando otros posibles: más bajo o elevado, más cercano o alejado, más frontal o escorzado. Consolidando este debate, Panofsky, en su magistral obra *La perspectiva como forma simbólica*, argumenta su propia tesis en la que defiende la idea de que no existe una forma universal, o neutralmente científica de representación. Para él, todo sistema, aunque se pretenda fijar objetivamente con

---

[38] Le Corbusier, *Hacia...* pág. 151.

[39] Citado en el Catálogo de la exposición *La aventura de Le Corbusier. 1887-1965*, Centre Georges Pompidou, pág. 64.

[40] Stanislaus Moos, *Le Corbusier*, Barcelona, Lumen, 1977, pág. 275.

[41] Le Corbusier, *Precisiones. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, París, Crès, pág. 4.

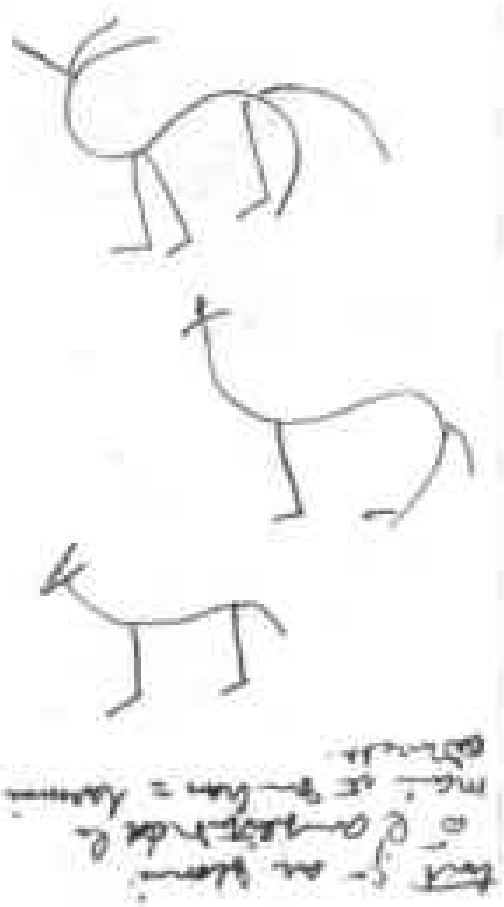


Fig. 7. Dibujo de esquemas de animales, 1957.

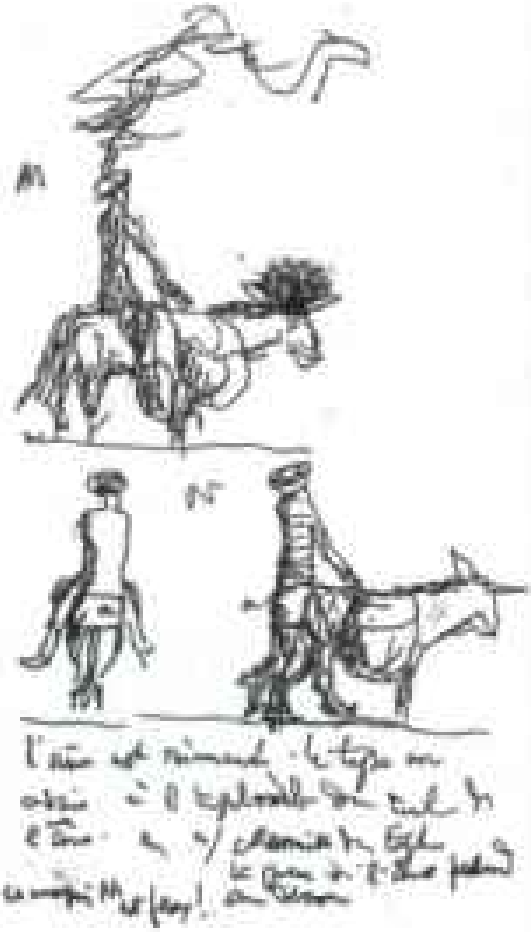


Fig. 8. Apunte de un asno, tomado del natural en 1957.



Fig. 9. Apunte de paisaje, Menton-Mónaco, 1954.

las leyes de la geometría, tiene un carácter simbólico: representa una determinada situación cultural o la particular actitud espiritual del que la realiza.

Cuando en el lenguaje cotidiano hablamos de «tener distintos puntos de vista», «mirar las cosas desde arriba» o «verlas desde fuera», entendemos algo que, al dibujar según diferentes posiciones relativas entre los objetos y el observador, adquiere un significado similar al de las frases del lenguaje habitual. Le Corbusier saca un máximo partido de todas estas posibilidades expresivas realizando dibujos con vistas aéreas similares a las de los aviones, otros tomados desde puntos de vista bajos que evocan la vivencia de los peatones y otros en los que se «distancia» de los objetos adoptando un punto de vista muy lejano que se identifica con las perspectivas axonométricas.

Dibujo y color

En uno de los libros que más influyeron en la formación juvenil de Le Corbusier, la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc, se puede leer que «el dibujo es el sexo masculino del arte; el color es el sexo femenino». El tradicional reparto de funciones entre los dos medios expresivos, que Le Corbusier conoce desde sus primeras etapas de aprendizaje, lo continuará utilizando algunos años más tarde en su escrito *Après le cubisme* de 1818, donde «la idea de la forma precede a la del color [...] la forma es preeminente, el color no es más que uno de sus accesorios»[42].

La relación teórica entre el dibujo y el color había sido desde siempre algo conflictivo. En su *Salón de 1846* Ch. Baudelaire diría que:

> Los dibujistas puros son unos naturalistas dotados de un sentido excelente; pero dibujan por razón, mientras que los coloristas, los grandes coloristas, dibujan por temperamento, casi sin darse cuenta[43].

Pero en este debate que prosigue Le Corbusier, aunque seguirá casi siempre en torno al mundo de la pintura, sus implicaciones van a más allá de una cuestión formal, implicando también a la arquitectura y, sobre todo, incidiendo en las concepciones intelectuales ante la creación. Se puede resumir esta polémica en el enfrentamiento de dos posiciones, a veces irreconciliables: la racionalidad y las actitudes pasionales y subjetivas del artista. En cualquier caso, en la querella dibujo-color, no se debe hacer una interpretación simplista que vea, en todos los casos, detrás del uso de la línea, en el dibujo, una intención o actitud de racionalidad. Del mismo modo, también es posible un uso racional y científico del color, aunque se haya asociado siempre a cuestiones relacionadas con los criterios de orden subjetivo y con los gustos personales.

Desde esta consideración de que el arte ha de dirigirse a la razón y no a los sentidos, Le Corbusier declara su acercamiento a los primeros. En uno de sus escritos se define claramente en la primera posición: «el plano es la determinación de todo; es una abstracción austera, una algebrización árida para la vista»[44].

---

[42] C. E. Jeanneret y A. Ozenfant, *Après le cubisme*, Paris, Ed. des Commentaires, 1918, pág. 57.

[43] Ch. Baudelaire, *El Salón de 1846*, Valencia, Fernando Torres, 1976, pág. 131 (1ª edición en francés, 1846).

[44] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, pág. 145.



Fig. 10. Dibujo de la Casa Savoye, 1929.



Fig. 11. Dibujo de Villa en Cartago, 1928.



Fig. 12. «Reducir las villas...», apunte anotado, 1956.

La polémica entre dibujantes y coloristas, en la que se puede debatir el pensamiento de Le Corbusier, es un episodio más de una larga y, aunque a veces tensa, fructífera teorización del arte. Si hoy se habla del contencioso entre «teóricos» y «prácticos», poco antes se habían enfrentado «figurativos» y «abstractos», como anteriormente lo habían hecho los «académicos» y «antiacadémicos».

Por su parte, los «coloristas» y los «dibujistas» que polemizaron en el siglo XIX son los responsables de las aportaciones más fecundas en las páginas de la literatura artística, tanto en sus consecuencias para la práctica, como en los desarrollos conceptuales, que ejemplificaron con las obras de Ingres y Delacroix la esencia de sus planteamientos abanderando los bandos enfrentados.

Con anterioridad, la contraposición entre «rubenistas» y «poussinistas» se ha de considerar como una derivación de los dos enfrentamientos más apasionados en la historia de la enseñanza del arte: la *querelle des anciens et des modernes*, encabezados por François Blondel y Claude Perrault y, casi simultáneamente, el *débat sur le coloris* suscitado por Roger de Piles.

Como hemos adelantado, el debate entre el dibujo y el color no es una cuestión exclusivamente formal, aunque se identifique formalmente con diferentes elementos expresivos. Va más allá de dos categorías formales, es el enfrentamiento entre concepciones normativas y antinormativas; la primera es la creencia en la racionalidad científica como algo imprescindible para el arte, en contra de los otros que la consideran un lastre. También la polémica gira en torno a dos posiciones, la de quienes defienden un arte que debe gozarse con los sentidos y la de los que propugnan un arte intelectual que remite a la razón.

Con estas premisas se puede hablar, en sentido figurado, de que los cuadernos de Le Corbusier recogen «dibujos coloreados», de acuerdo con su propia apreciación que concedía la preeminencia de la razón sobre lo sensible.

Él es deudor de dos tradiciones claramente diferenciadas, una es la del llamado dibujo politécnico, un dibujo lineal que estaba estrechamente vinculado a la estética neoclásica, racionalizado con el auxilio de la geometría de la representación desarrollada durante todo el siglo XIX por los matemáticos herederos de Gaspard Monge, el fundador de la Geometría descriptiva.

Pero el estricto dibujo de carácter lineal, geométrico, de la tradición politécnica, que había llegado a prohibir el uso del color en la presentación de los proyectos de arquitectura, no impidió a Le Corbusier la utilización del legado gráfico de la otra tradición del siglo XIX, la de la pintura romántica, que se fortaleció, sobre todo, en el género del paisaje.

En una síntesis de ambas tradiciones, se puede comprobar que los dibujos de Le Corbusier, aunque están realizados con la racionalidad de estructuras lineales, los trazos que las representan poseen una expresividad «pictórica». Los dibujos de arquitectura de Le Corbusier no sólo representan las estructuras físicas de los cuerpos, también representan la personalidad subjetiva del autor y su emoción a través del gestualismo gráfico.

La lección de la historia

Aunque la enseñanza de la historia ha sido muy denostada por las vanguardias en su papel para la formación de los artistas de nuestro siglo, los datos reales no coinciden con esa actitud. El valor de la historia no se puede considerar absolutamente po-

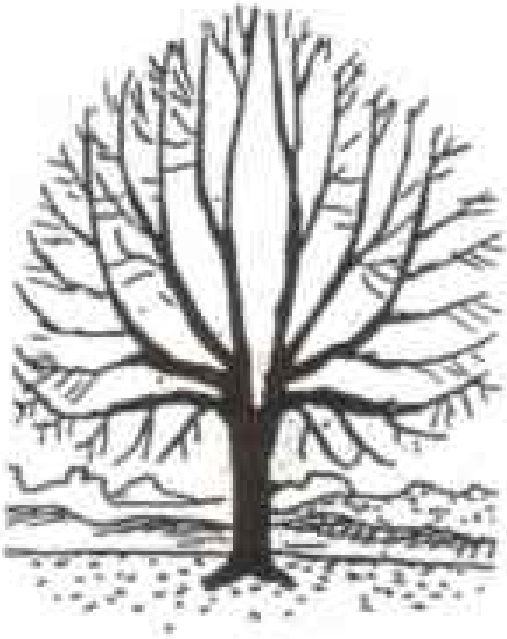


Fig. 13. Dibujo de forma natural: árbol.

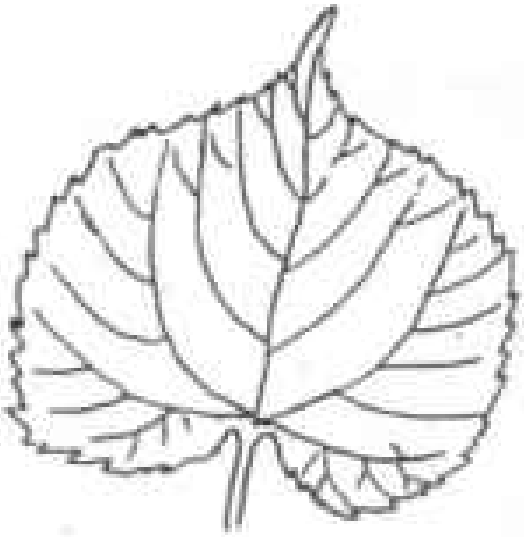


Fig. 14. Dibujo de forma natural: hoja.



Fig. 15. Dibujo de forma natural: concha.



Fig. 16. Sal escarchada, dibujo de 1956.



Fig. 17. Dibujo de algarrobas, 1963.

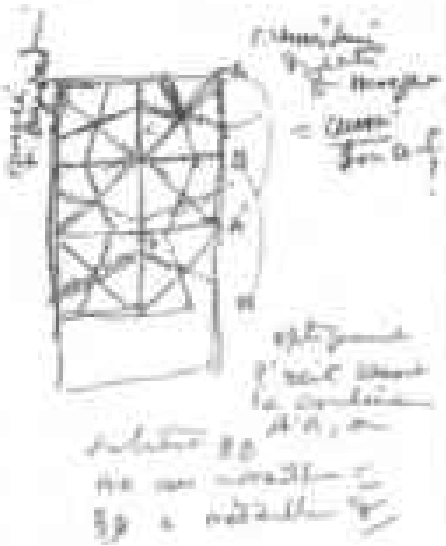


Fig. 18. Croquis de la lacería de una puerta en el Museo de Bagdad, 1957.

sitivo o negativo para el arte. Es conocido que en algún momento se adoptó una actitud radical. En la Bauhaus estuvo absolutamente proscrita, se llegó a eliminar de los planes de estudios al considerarse no sólo innecesaria, sino también, perjudicial.

En las vanguardias que enmarcan la obra de Le Corbusier sólo cabían dos opciones ante la lección de la historia: o eliminarla tal y como se hizo en la Bauhaus, o abordarla desde otro punto de vista, con un enfoque distinto al que se había adoptado en la academia tradicional. Le Corbusier se posicionó en la segunda de las opciones, aprendió de la historia pero renegando de la interpretación académica, que, según su criterio, había tergiversado sus esencias.

En un dibujo de 1929 realizado para dar una de sus conferencias en Buenos Aires, el arquitecto tacha unos esquemas de órdenes clásicos acompañándolos de está anotación: «esto no es arquitectura, los estilos, vibrantes y magníficos en su origen, ya no son más que cadáveres» (fig. 38). Seguía manteniendo una idea que, unos años antes, había dejado por escrito en su *Hacia una arquitectura*, «la arquitectura no tiene nada que ver con los estilos».

Los estilos históricos y los ornamentos fueron el principal objetivo que había que derribar en las invectivas de las vanguardias, que responsabilizaron a la historia de una imposición que coartaba la libertad creadora. Se puede recordar que la enseñanza académica de la arquitectura había impuesto el clasicismo como algo inmutable que se aprendía, a través del dibujo, copiando los órdenes de la arquitectura romana estabilizada en una serie de tratados, entre los cuales el de Vignola es el que había tenido más fama y, por esta circunstancia, fue atacado como símbolo de una imposición.

Como una negación del academicismo se han de comprender las palabras recogidas en su *Hacia una arquitectura*:

> la lección de Roma es para los sabios, para los que saben y pueden apreciar, los que pueden sentir, los que pueden controlar. Roma es la perdición de los que saben poco. Llevar a Roma a los estudiantes de arquitectura es lisiarlos para toda la vida[45].

Según él, era necesario alentar a los estudiantes de arquitectura a que abandonasen una situación que los perjudicaba, una enseñanza normativa que impedía transgredir las formas de una tradición obsoleta. Le Corbusier animaba continuamente al abandono de un sistema que constreñía. En otra de sus obras, *El Modulor*, relata que:

> nuestro amigo era un autodidacta. Había huido de las enseñanzas oficiales y por tanto, ignoraba las reglas canónicas y los principios establecidos por las academias. Evadido del espíritu académico tenía la cabeza libre y la nariz al viento[46].

La academia imponía una determinada interpretación de la historia, impidiendo su descubrimiento individual. Desde el pleno uso de la libertad era como había que abordar la lección de la historia que, por otra parte, se consideraba la voz más autorizada en la formación de los creadores. Así también era reconocido por Le Corbusier al decir: «he tomado como testimonio el pasado, ese pasado fue mi único maestro, que continúa siendo mi único amonestador»[47].

---

[45] *Ibid.*, pág. 140.

[46] Le Corbusier, *El Modulor*, pág. 27.

[47] Le Corbusier, *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*, Buenos Aires, Infinito, pág. 39 (1ª edición en francés, 1943).

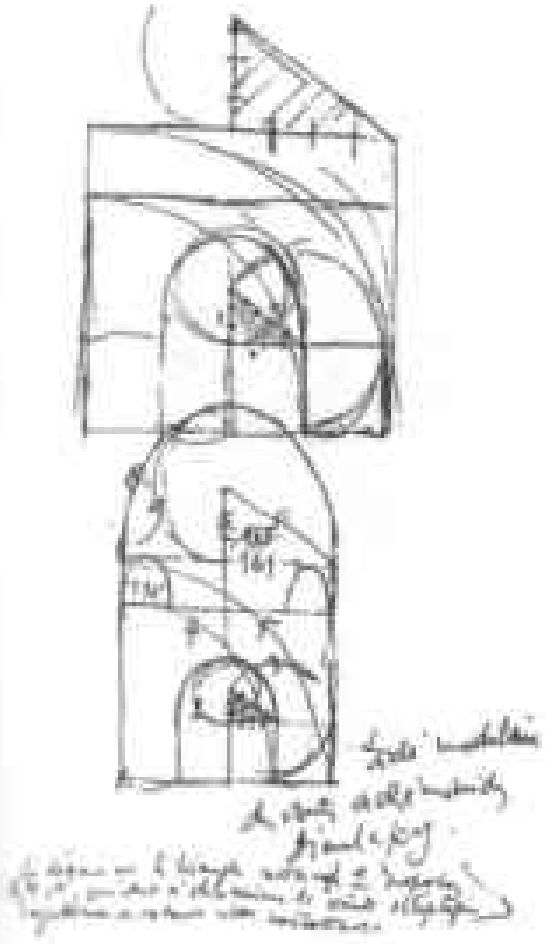


Fig. 19. Trazado regulador de las cúpulas superestudio.

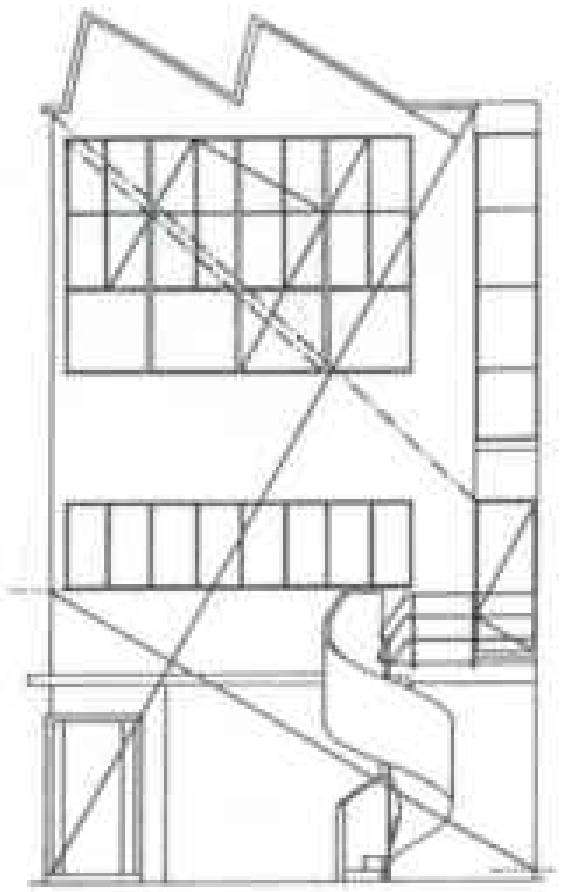


Fig. 20. Trazado regulador del Estudio Ozenfant, 1923-1924.

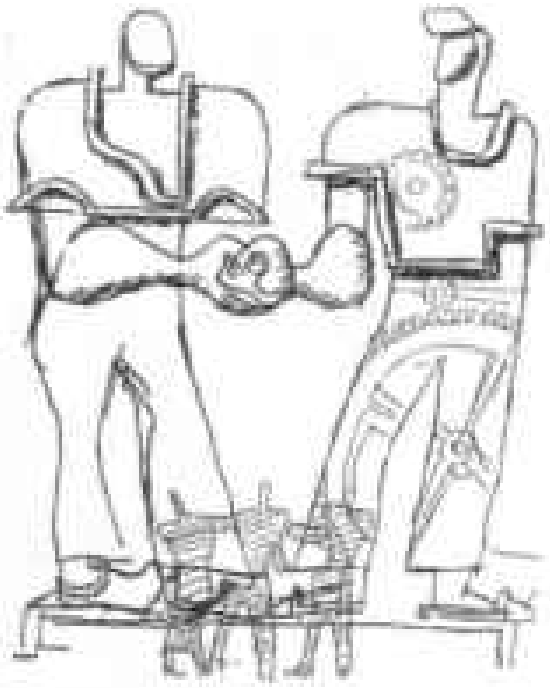


Fig. 21. Dibujo realizado para el pabellón de «Les Temps Nouveaux» en la Exposición Internacional de París de 1937.

Una constante que se ha repetido desde siempre al invocar a la historia, y es la actitud de Le Corbusier, consiste en buscar en ella el eco o el aval que confirme o consolide las propias convicciones de los que se remiten a ella. Muchas veces, en los datos de la historia se encuentra o se cree encontrar la certificación de aportaciones contemporáneas, reconociendo elementos comunes, aunque en realidad lo más frecuente es atribuir al pasado las ideas y la sensibilidad actual. Ésta es la fe que tiene Le Corbusier para arraigar en la historia ideas como las de sus trazados reguladores. Él escribe un diálogo dando respuesta a las objeciones planteadas a sus propias tesis.

> —¡Eso no es cierto, son invenciones suyas [los trazados reguladores], es usted un maniático!
>
> —Pero el pasado nos ha legado pruebas, documentos iconográficos, estelas, losas, piedras grabadas, pergaminos, manuscritos, dibujos...[48].

Aunque, efectivamente, puedan existir documentos históricos o arqueológicos que coincidan con algunas de las propuestas de esquemas de trazados reguladores, parece claro que, Le Corbusier, atribuía al pasado su propio credo, en lugar de suceder a la inversa. Muchas de sus interpretaciones de la arquitectura antigua son claramente personales, y llegan a tener un tono poético y vitalista que, en ningún caso, podrían definirse como análisis objetivos de la historia. Son vivencias apasionadas e interesadas, pudiéndose considerar, en gran medida, como interpretaciones creativas y originales.

En uno de sus textos mejor conocidos, tiene más fuerza su propio mundo imaginativo de formas geométricas que la autonomía del arte italiano que analiza: «Italia es un cementerio donde se pudre ahora el dogma de mi religión. Todo el revoltijo que antes me deleitaba ahora me llena de horror. No paro de hablar de geometría elemental; estoy poseído por el color blanco, el cubo, la esfera, el cilindro y la pirámide. Los prismas se alzan y se equilibran unos a otros estableciendo ritmos... bajo el sol del mediodía los cubos se despliegan en una superficie, al anochecer un arco iris parece surgir de las sombras, por la mañana son reales, moldean la luz y la sombra, y están nítidamente perfiladas como un dibujo»[49].

Bibliografía

Curtis, William J. R., *Le Corbusier: Ideas and Forms*, Oxford, Phaidon Press Limited, 1986. [Trad. esp.: *Le Corbusier: ideas y formas*, Madrid, Hermann Blume, 1987.]

Gresleri, Giuliano y Zannier, Italo, *Viaggio in Oriente. Gli inediti di Charles-Édouard Jeanneret, fotografo e scrittore*, Venecia, y París, Fondation Le Corbusier, 1984. [Trad. esp.: Charles-Édouard Jeanneret —Le Corbusier—, *El viaje a Oriente*, traducción de R. Lladó y M. Cervelló, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1984.]

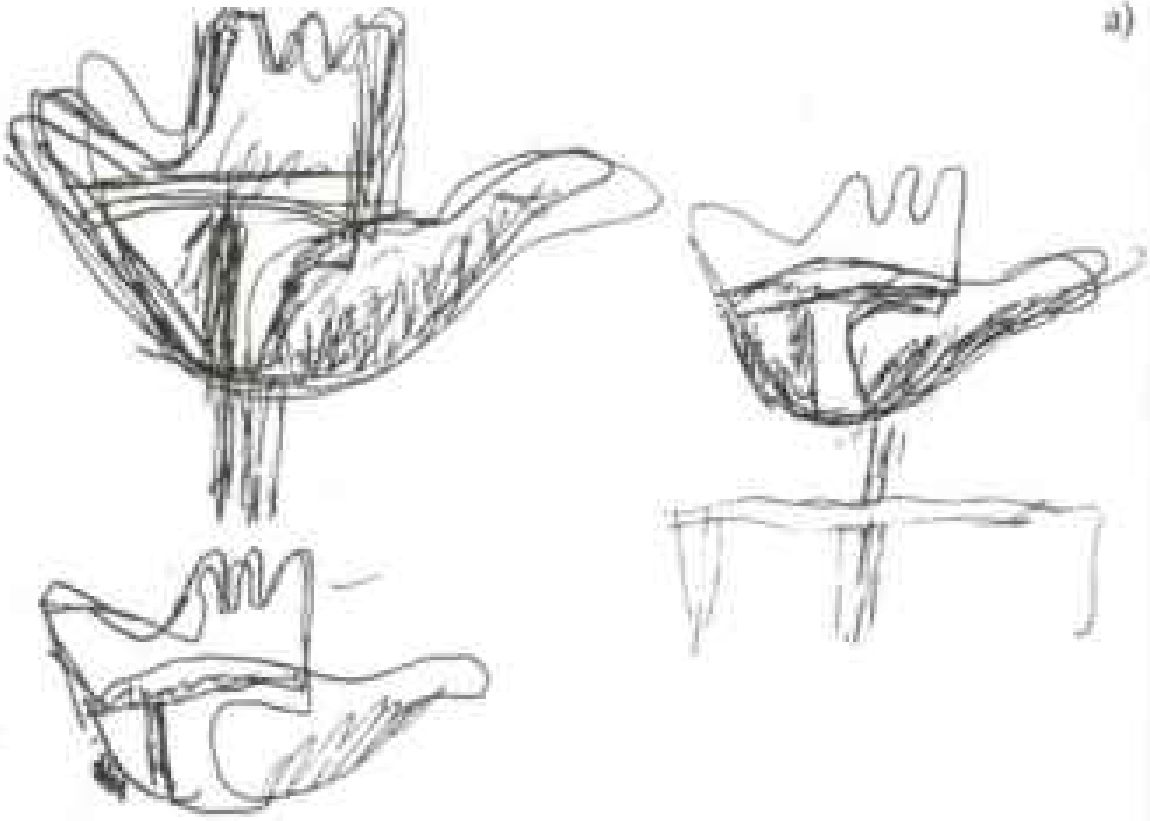
Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, París, Crès, 1930. [Trad. esp.: *Precisiones respecto a un estado actual de al arquitectura y el urbanismo*, traducción de Johanna Givanel, Barcelona, Poseidón, 1978.]

— *Quand les cathédrales étaient blanches*, París, Plon, 1937. [Trad. esp.: *Cuando las catedrales eran blancas*, Buenos Aires, traducción de Julio E. Payró, 2.ª ed., Poseidón, 1958.]

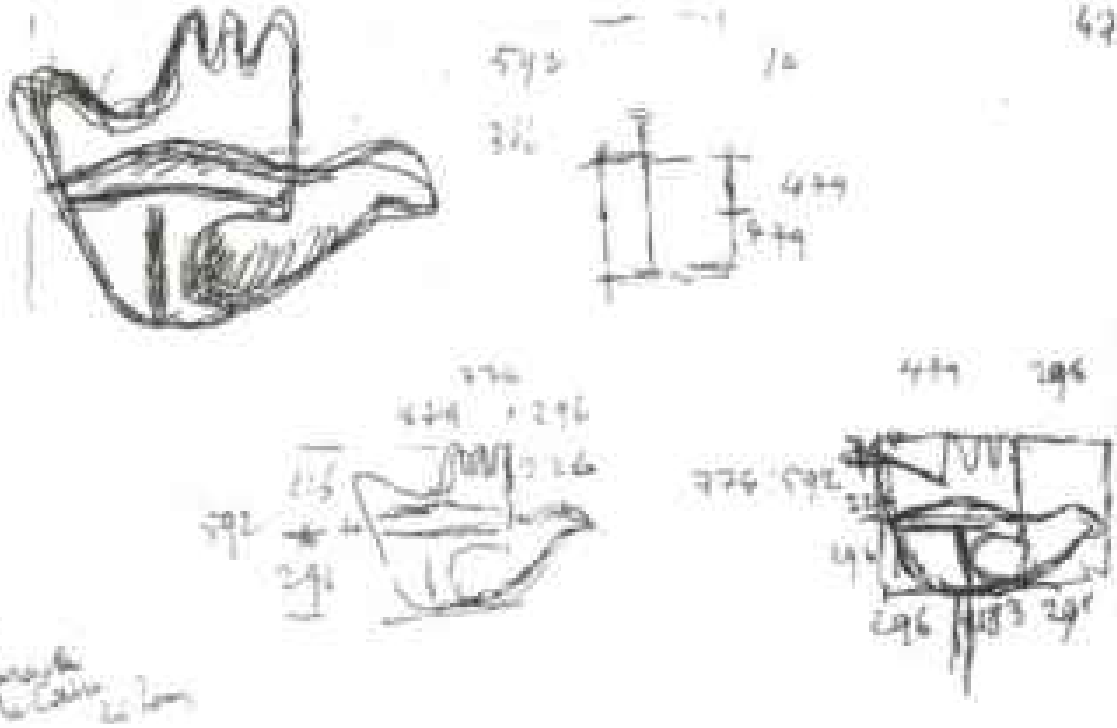
[48] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, pág. 56.

[49] Citado en: W. J. R. Curtis, *op. cit.*, págs. 35-36.

a)



b)



— *Le Modulor I et II*, Boulogne-sur-Seine, Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1949 y 1955. [Trad. esp.: *El Modulor*, 2 vols.; traducción de Rosario Vera, 2.ª ed., Buenos Aires, Poseidón, 1961.]

MAY SIBLER, Mary Patricia, *The Early Drawings of Charles Édouard Jeanneret (Le Corbusier) 1902-1908*, tesis de Harvard, 1873, Nueva York, Garland Press, 1977.

MOOS, Stanislaus, *Le Corbusier. Elemente einer Synthese*, Frauenfeld, Verlag Huber, 1968. [Trad. esp.: *Le Corbusier*, Barcelona, Lumen, 1977; traducido de la versión francesa por J. Batlló.]

VENABLE TURNER, Paul, *The Education of Le Corbusier. A Study of the Development of Le Corbusier's Thought 1900-1920*, tesis de Harvard, 1971, Nueva York, Garland Press, 1977.

c)

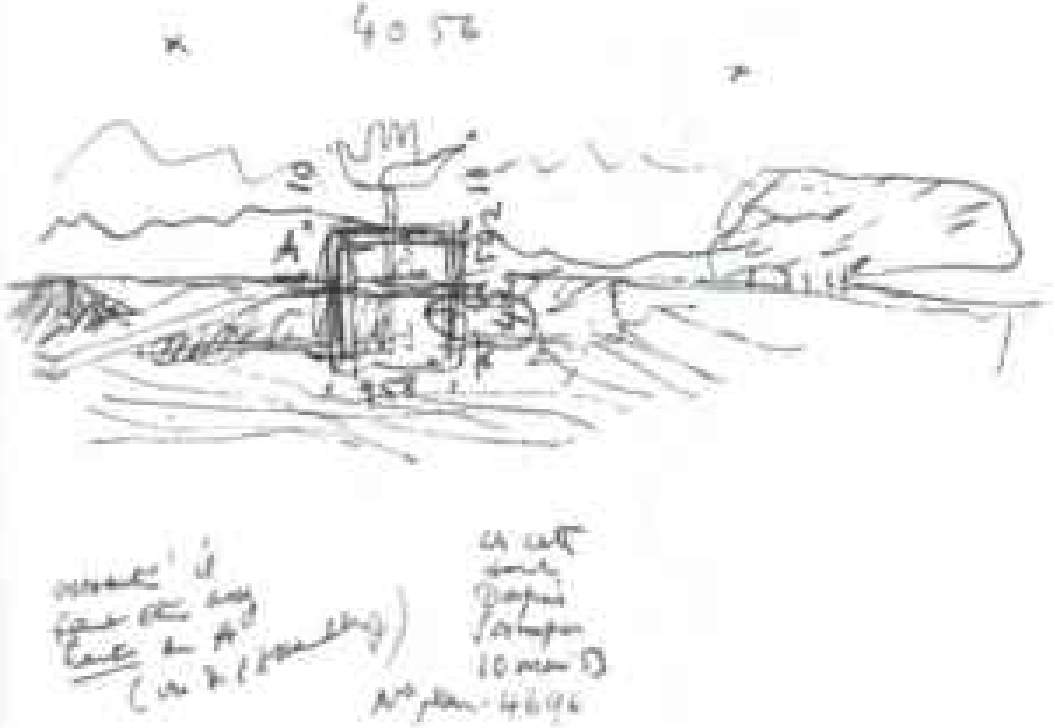


Fig. 22 (a, b y c). Dibujos para el monumento a la *Mano Abierta* en Chandigarh, 1948-1954.

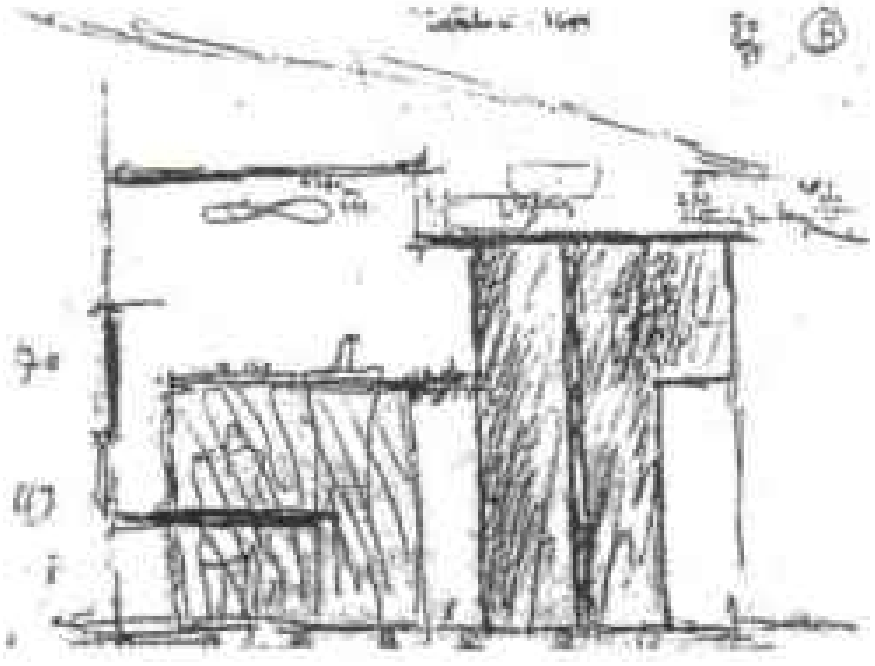


Fig. 23. Proyecto de la «cabañita» de Le Corbusier en la Costa Azul, 1951.



Fig. 1. Croquis de un fresco de la Villa de los Misterios de Pompeya, realizado en octubre de 1911.

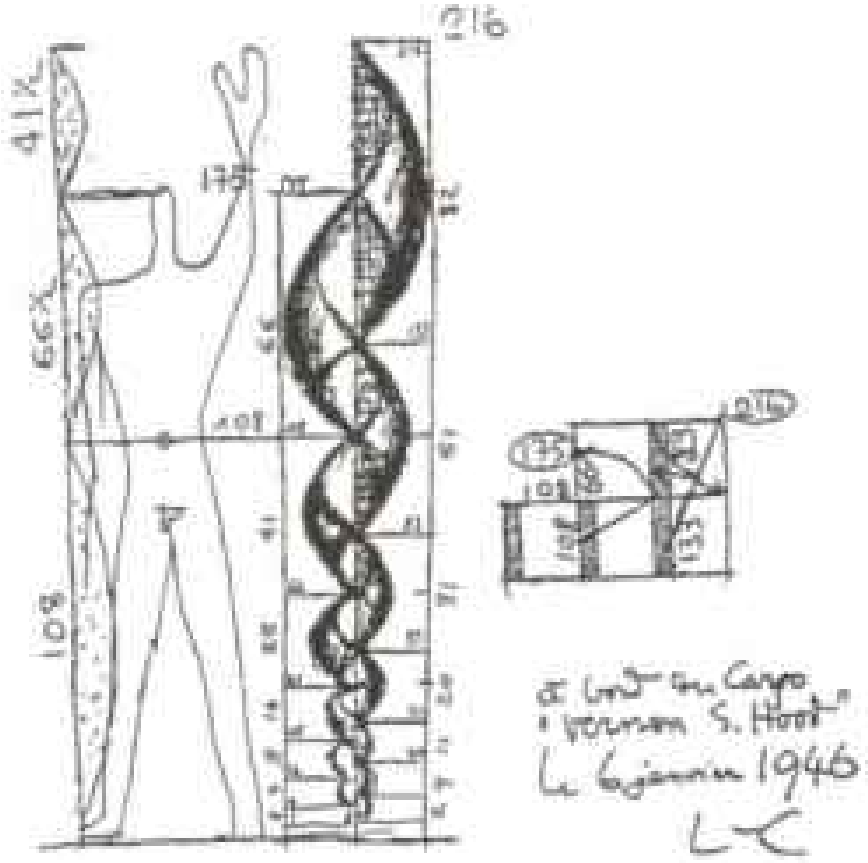


Fig. 24. Ilustración de *El Modulor*.

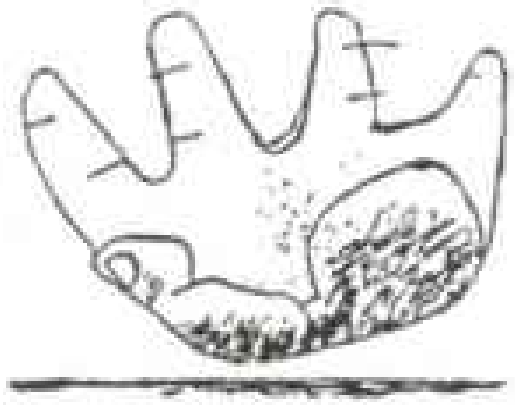


Fig. 25. La *Mano Abierta*, 1948.

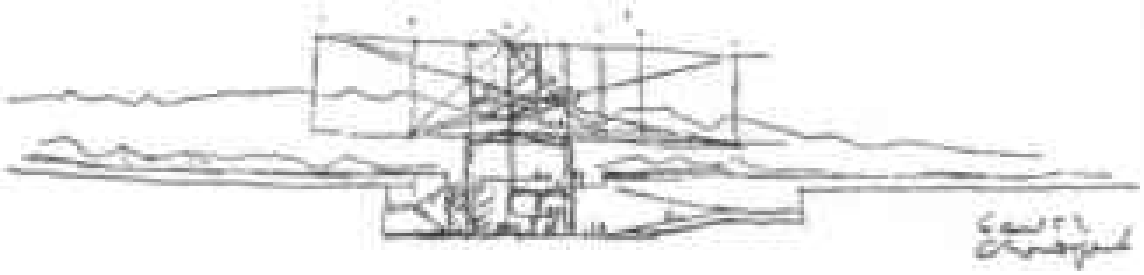


Fig. 26. La *Mano Abierta*, 1952.

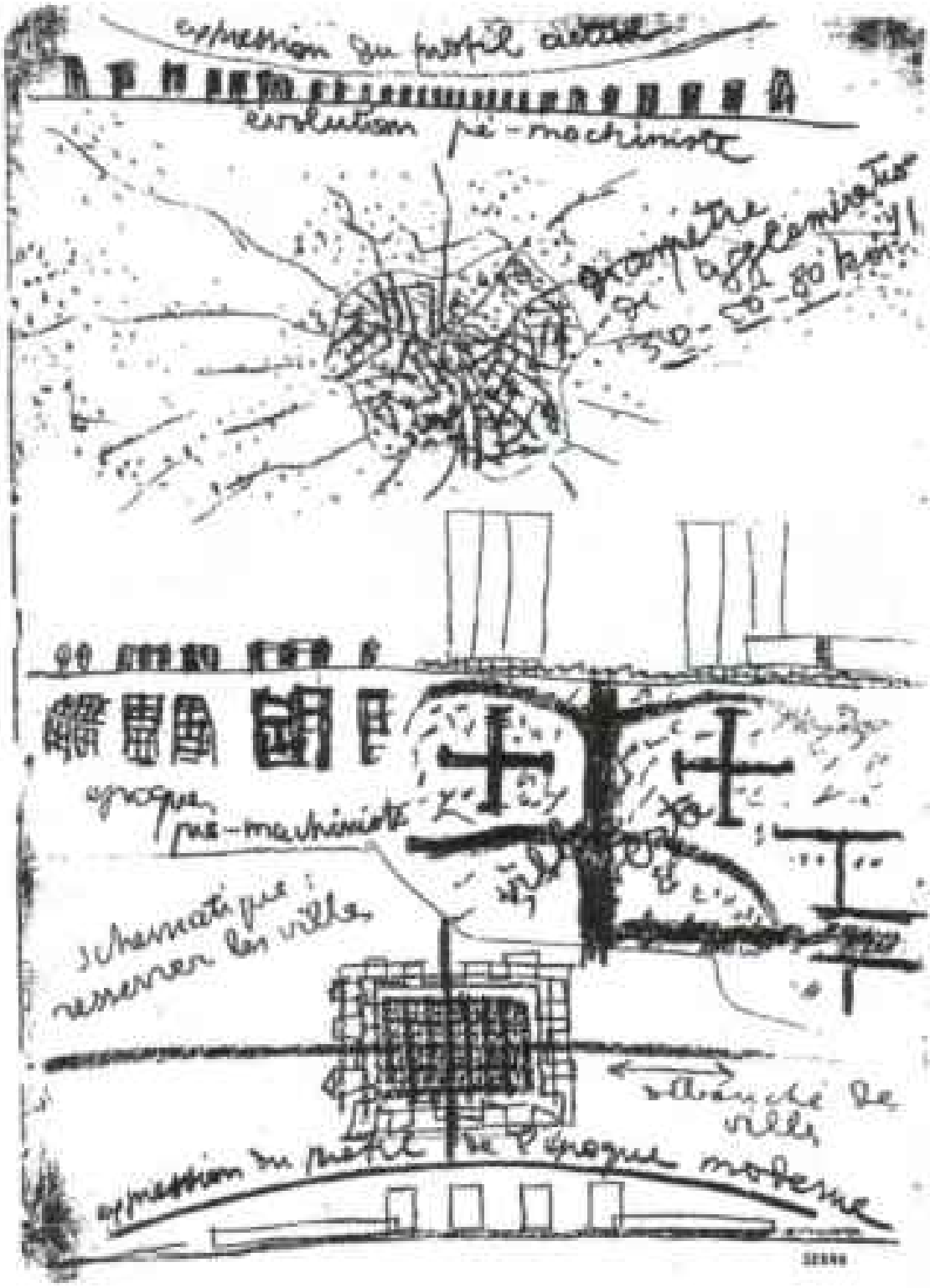


Fig. 2. Croquis de conferencia, Buenos Aires, 1929.

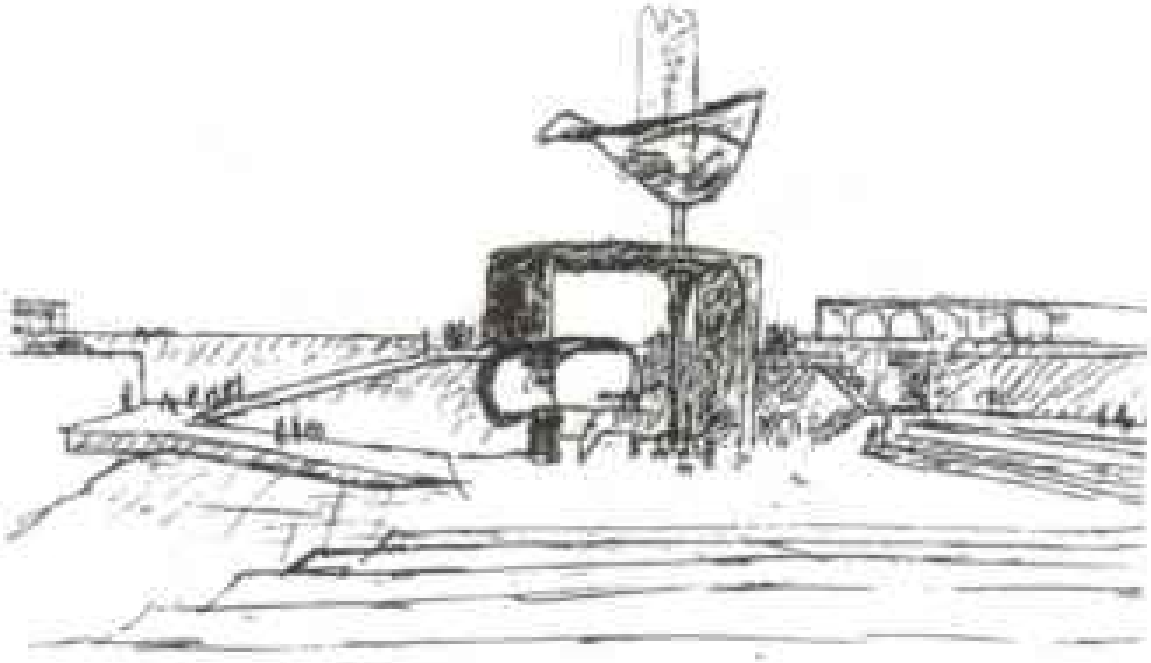


Fig. 27. La *Mano Abierta*, 1952.

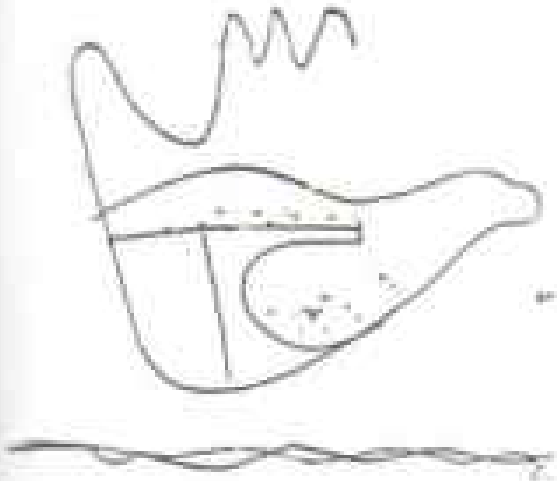


Fig. 28. La *Mano Abierta*, 1954.



Fig. 29. La *Mano Abierta*, 1951.

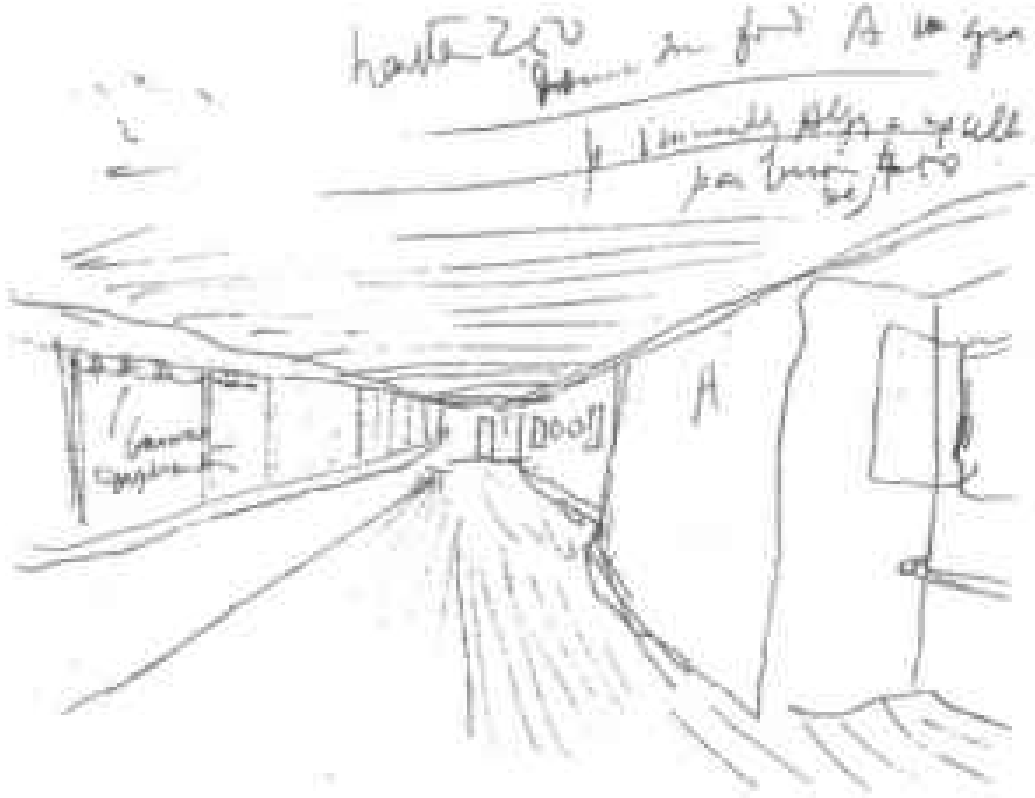


Fig. 10. Interior de un paquebote, 1933.

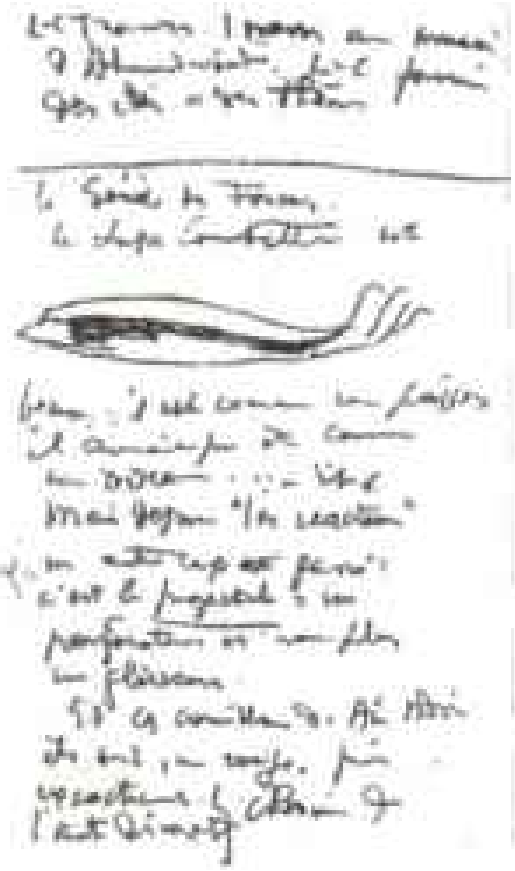


Fig. 11. «El genio de las formas. El Super Constellation es bello...», esquema de avión anotado, 1954.

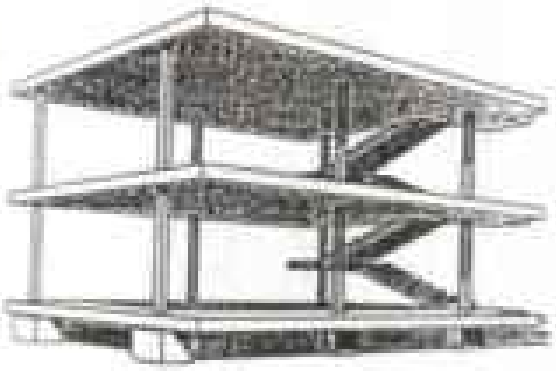


Fig. 32. Estructura de la Casa Dom-ino, 1914.

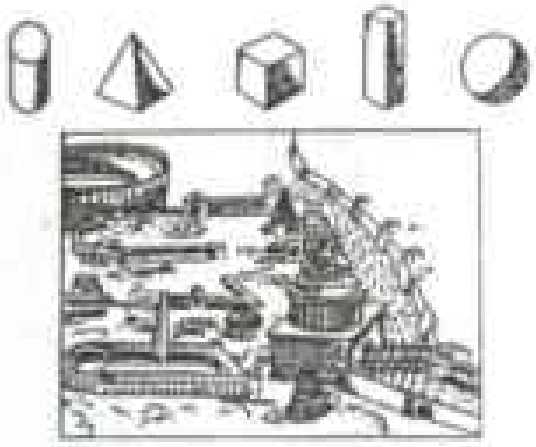


Fig. 33. Los volúmenes simples y la arquitectura antigua.

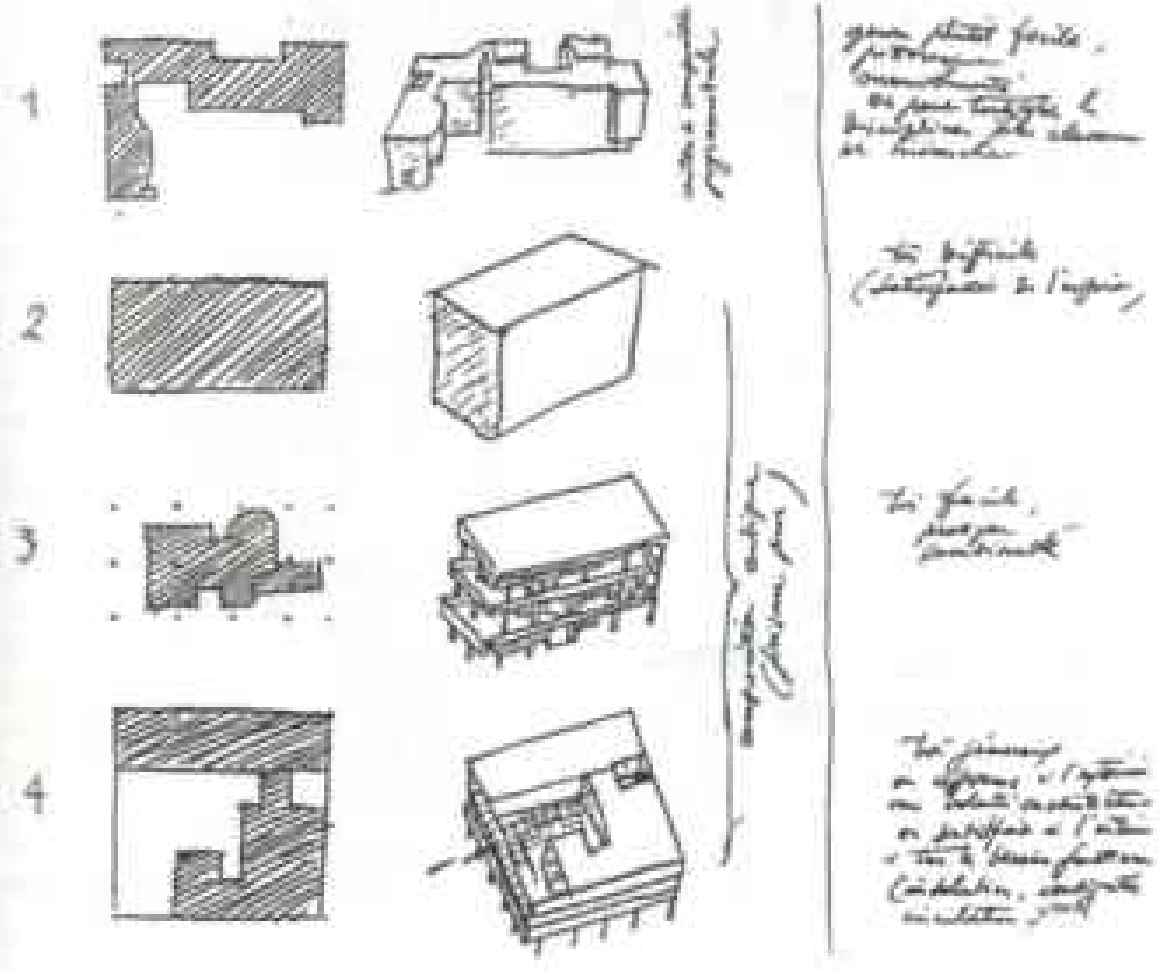


Fig. 34. Cuatro composiciones: Casa La Roche, Casa Stein, Casa en Stuttgart y Casa Savoye.



Fig. 35. Apunte del Partenón y los Propileos de Atenas, 1911.



Fig. 36. punte del Partenón y los Propileos de Atenas, 1911.

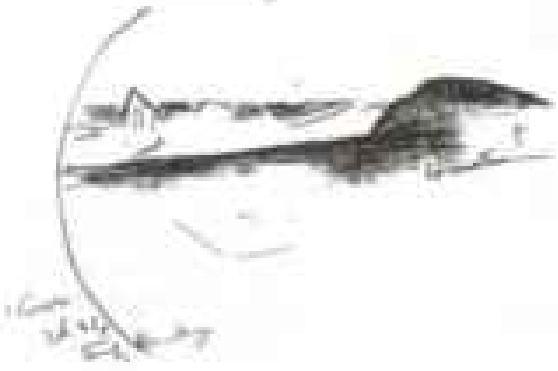


Fig. 37. Apunte desde la ventanilla de un avión con el motor en el primer término, 1954.



Fig. 38. «Esto no es arquitectura...», croquis de conferencia, Buenos Aires, 1929.

Capítulo II

Alrededores de Aix

Xavier Franquesa

A Joan Ferrer i Gasol

Creo conveniente que unas pocas palabras precedan la lectura del presente texto. No todo lo que se dice en materia de arte procede de un mismo reducto de saber. Se puede hablar de arte desde su historia, desde la estética, desde la crítica, desde la sociología, el psicoanálisis, la semiótica, etc.; pero el arte es también objeto de reflexión por parte de los artistas. A diferencia de otros, el artista no quiere saber por qué sabe —conoce el precio—, ni ese saber es fácilmente contrastable; pero, si es suficientemente prudente, reivindica una porción de discurso para él y sus intereses. Como no es especialmente competente en los motivos que preceden a la forma, ni en su posterior significación, le basta con tener algún motivo y conseguir luego, a cambio, alguna satisfacción significativa. Por el contrario, en el camino hacia la forma es «técnicamente» competente, pues entre los dos extremos es una acción la que procede, y este proceder consiste en demostrar que nada es empíricamente constatable sin discurso, sin razonar sobre lo que no es razonable. Con todo, eso no es posible si se olvida la finalidad; la forma debe ser explícita en sí misma, lo que quiere decir que no lo es con todo lo demás. No es esto todo, hoy que vincular esta forma con aquello que sustituye, incluso con la forma del arte; sólo así este arte es también real, y sólo así la autonomía conseguida puede ser contrastada.

Este texto tiene que ver con esta autonomía y con sus límites, pero no en la medida en que otros discursos la delimitan, sino desde dentro, en busca de esos discursos, y desde el momento que quien practica esta autonomía la juzga insuficiente. La elección de Cézanne no es casual; desde luego, el autor no pretende ponerse en su lugar —eso es imposible—, pero casi en el centenario de su muerte, siguen siendo inquietantes sus palabras: «Ya habrá otro que haga lo que yo no puedo hacer... Quizá sólo soy el primitivo de un arte nuevo»[1]. No creo que deban interpretarse como un honesto reconocimiento de incapacidad, toda vez que hoy sabemos cómo la práctica del arte responde a sus problemas con nuevos problemas. Cézanne organiza un espacio con el fin de expresarse, y este espacio es el contexto en el que aparecen los significados. Pero no existe una teoría unitaria de este espacio destinado a la expresión; no sería consecuente con una tarea artística que no avanza hacia su objeto más que como evolución de un idioma. En términos semióticos, cada vez que se habla del significante, en la pintura, se trata una aporía del significa-

[1] Joachim Gasquet, *Paul Cézanne. (Lo único que me dijo...)*. Citado por Michael Doran, *Sobre Cézanne*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

Universidad de Cádiz
Biblioteca

do, y la pintura se pregunta por qué el significante es inevitable. Si a veces los pintores, dando crédito a esa autonomía antes mencionada, hablamos de estupideces y pensamos en la vida de las formas, nuestra responsabilidad es advertir que no hay nada bueno tras la sustitución del sujeto por el objeto; en todo caso, la alusión a una simetría imposible: los objetos son opacos en su intención, aunque esta sustitución habla de intenciones.

No hay duda de que Cézanne pintó esta tensión; y, en gran medida, por causa de esta contradicción insoluble, si se plantea como problema, es por lo que ocupa un lugar destacado en el desarrollo del arte contemporáneo. Por instalarse en esta distancia, en este lugar de tensiones entre la cosificación y quien se la imagina, la obra de arte moderna es sólo un experimento en busca de hipótesis. El presente texto intenta, pues, ser fiel a este supuesto; en vano se buscará en él una síntesis a modo de conclusión. En su andadura hacia la forma, la pintura de Cézanne sigue siendo un conjunto de problemas; al invertir los términos las incógnitas siguen siendo las mismas.

En la medida en que me ha sido posible, he utilizado el número de catálogo de Adrien Chappuis, The Drawings of Paul Cézanne. A catalogue raisonné, *para las ilustraciones. En su defecto, así como para las pinturas, se ha utilizado el catálogo descriptivo de Lionello Venturi,* Cézanne, son art, son oeuvre.

I

Como hacen todos

Si es cierto que sólo somos capaces de ver aquello que esperamos ver, ya que hay palabras para verlo, queda además un resto en la visión, posiblemente excesivo, que se pierde irremisiblemente. Todo destello que no es aspirado por un nombre se confunde entre los restos de cualquier expiración. Eso no quiere decir que todas las palabras existieran de una vez, ni que su número resulte ser limitado, pero, en todo caso, cualquier cálculo sobre estas cuestiones es poco significativo; lo demuestra el hecho de que todo lo que decimos esté sobredeterminado, de modo que, sin querer, lo que nos habla al oído alega algo sobre este exceso innombrado. En cambio, el balance entre lo que se puede y lo que no se puede decir sí parece significativo, pues al expresar que la lengua resulta siempre insuficiente, señala el lugar preciso que ocupa el que la usa. Este mismo observatorio permite ver la insuficiencia en cuestión desde otro lado, el del conocimiento y también el del reconocimiento de lo visto, lado que, en pocas palabras, Robert Musil describe mucho mejor así: «Un elevado conocimiento está sólo a medias en el círculo luminoso del intelecto; la otra mitad tiene sus raíces en el oscuro suelo de lo más recóndito; de suerte que un gran conocimiento es ante todo un estado de ánimo y sólo en su punta más exterior está el pensamiento»[2].

Aunque disguste a muchos, el conocimiento puede ser empañado por un estado de ánimo. Musil dice más, dice que el conocimiento se constituye en la sombra de lo subjetivo; por eso es importante saber cuándo el conocimiento puede ser diáfano con absoluta seguridad, saber en qué circunstancias el sujeto del conocimiento es irrelevante para el conocimiento. Quizás cuando el individuo se reconoce a sí mismo so-

[2] Robert Musil, *Las tribulaciones del estudiante Törless*. Barcelona, Seix Barral, 1990, pág. 210.

bre la base de un estándar lingüístico, que lo hace semejante a otros individuos, se atreve entonces a medir el círculo luminoso frente al oscuro suelo de lo más recóndito; es decir, a pensar un hipotético espacio mayor desde el más pequeño del lenguaje[1]. Además, en este caso puede hacerse ilusiones sobre un pretendido desplazamiento de las cosas en su busca, como si éstas se replegasen sobre aquel que las ve. Quien se instala en este imperceptible «estado de ánimo», en esta dependencia del exterior, termina por creer que cualquier cosa de más que perciban los sentidos es sólo un prejuicio, y con este pretexto, abusando de aquello que los conceptos identifican, las mismas palabras que sirven para formular un supuesto de la experiencia las utilizará para valorar la experiencia concreta en su totalidad.

En el otro extremo, el arte tiene que ver con eso que Musil sugiere como oscuro suelo de lo más recóndito. Al artista le preocupa la continuidad de la experiencia, fragmentada aquí y allá por un pensamiento discontinuo tanto en su objeto como en su intensidad. Algo hay encargado de revitalizar los datos, convenientemente verificados, para que cobren sentido más allá de cualquier cadena de causalidades, y este algo pone de manifiesto que cualquier saber no puede rehuir el sentido último de su práctica. Por este motivo, y no por otro, es una poética individual, como la de Musil (al fin y al cabo un individuo), la responsable de cruzar el umbral de la penumbra y seguir hablando desde la oscuridad. El individuo solo, defraudado en el saber que debía librarlo de lo incierto de sus debilidades y pasiones, se entrega a la sensualidad de la forma, de manera que esa forma organice de nuevo los sentidos, sus sentidos. Así pulsa la veracidad de cualquier equivalencia, de cualquier forma de referirse a todo aquello que esa forma representa.

Aunque el arte siempre se ha ocupado y sigue ocupándose de este «estado de ánimo», los artistas también toman posiciones en torno a la razón, una razón que siempre se articula como apasionado instrumento de elocuencia. Tanto en la forma como en el fondo, en cuestiones de argumentación los artistas han tratado siempre de llevar el agua a su molino, y no está claro que el agua, entre otras cosas, también arrastre razones. Los motivos por los que un determinado pintor o escultor es capaz de renunciar a algunas de sus cualidades han de verse en el origen de otras quizá mayores. Del mismo modo que lo más confidencialmente personal puede encontrarse en lo menos personalizado, incluso en lo aparentemente genérico, a veces el más completo hermetismo en el proceder se torna explícito y locuaz cuando las obras se interpretan desde unas pocas palabras. Sean pocas o muchas, estas palabras se proponen restringir la posibilidad de interpretar, porque siempre que el artista habla de su obra dice pretender una cosa entre otras también pretendidas, y quizás entre algunas más que no se propuso. En este último supuesto, a pesar de que la obra bien puede contenerlas, no habrá palabras para esas cosas. En cualquier caso, la jerga del artista se convierte en discurso con una evidente finalidad: mostrar los hechos a la luz de determinadas razones, simulando luego que están en su origen. Esta es la verdad y no hay cinismo alguno en este proceder, pues en mayor o menor medida el artista es

[1] Es insostenible pensar, de manera radical, que todo es luz en el interior del lenguaje, y oscuridad lo que está más allá; especialmente en cualquier poética, como demuestra la literatura. Siguiendo con la metáfora, sería más acertado, estéticamente, distinguir lo que hay de oscuridad en la luz y de luz en la oscuridad. En esta ocasión, quizá se fuerce en exceso el valor de la metáfora de Musil, el autor lo ha intentado con el fin de apoyarse en un contraste casi visual, aunque esa dialéctica quedá matizada en la segunda parte del artículo.

consciente de sus recursos y aprende a desconfiar de ideas y conceptos; o, lo que es lo mismo, aprende a justificar sus obras por cuanto sabe que son algo limitado.

Quizás en eso consiste la experiencia artística, en el goce de una continuidad sensorial sostenida por el lenguaje, continuidad que no existe fuera del lenguaje. Sólo la palabra es capaz de proponer que algo esté materialmente en el lugar de lo real simulando aquello que no es; por eso la palabra del artista es poco explícita sobre la relación directa de su arte con la realidad, con lo significado. En cambio, en la significación, es elocuente cuando intenta la mediación del lenguaje para aquello que no es lenguaje, que sólo se le parece porque también dispone de articulación. Lo cierto es que para avanzar más allá del círculo iluminado de la razón y progresar en la penumbra, el artista precisa de un motivo que lo haga inevitable, pues su trabajo consiste en decir lo que hace antes de proponer lo que significa; es decir, debe razonar primero sobre un «estado de ánimo». En este punto, el que concierne a la privatización de los conceptos, el autor siempre es preciso, tanto si lo aborda explícitamente en un discurso como si, negando la posibilidad o la conveniencia de hacerlo, lo expone indirectamente a través de comentarios dispersos.

Resulta, pues, evidente que la obra de un artista no debe ser interpretada sólo a la luz de sus palabras, porque hay una clara divergencia entre lo que se dice a sí mismo y lo que pretende decirnos. No hay simulación en eso, sino convencimiento de que las palabras son insuficientes frente a los hechos, y, de un modo u otro, palabras y hechos se han de intercalar hasta componer un continuo que es inexistente para los demás. Sin embargo esas palabras son significativas porque nosotros no podemos lograr que hablen los hechos, porque no podemos interrogar directamente al material en su muda disposición final. Quizá la mayor aportación del arte consiste en confirmar la diferencia entre leer y escribir; el arte nos asegura que ambas operaciones, lejos de cualquier simetría, pertenecen a tiempos distintos. El texto del lector supone el encuentro con un sujeto; por el contrario, el texto del escritor supone un repliegue que cuestiona la misma posibilidad de que alguien esté detrás de la escritura. Así pues, todo aquello que contribuye a consolidar una disposición formal en la que el autor se reconoce, las palabras incluso, debe valorarse desde el lado de los hechos, como su prolongación; en modo alguno desde la intención, que por sí sola, nunca concreta un «estado de ánimo».

Un punto más en esta introducción «metodológica». Cuando estas palabras son materialmente ajenas a la forma, como es el caso de las artes plásticas, el discurso que con ellas puede articularse debe ser útil a la vez para proceder y para describir este proceder; porque, muy posiblemente, tal descripción guarde la debida distancia con respecto a cualquier intención y, especialmente, con respecto a la intención inicial. El error que se comete a menudo es no sólo confundir un discurso instrumental con la descripción de aquel proceso en el que se inscribe, sino pensar esta descripción como interpretación de los hechos, es decir, como interpretación de lo no verbal.

Cosas, palabras...

Conviene ahora corregir la indeterminación histórica de esta introducción con el fin de evitar desplazar en el tiempo, hacia adelante o hacia atrás, aquello que sólo es característico de una coyuntura. Desde la antigüedad clásica, hay abundantes documentos que ponen de manifiesto la estrecha relación que ha existido siempre entre

imágenes y textos; sin embargo, la apertura de un proceso hacia la forma a través de una estrategia del texto, tal como se ha intentado proponer, es mucho más reciente. Si la palabra es ahora ineludible en el tránsito hacia la forma es porque la imagen ha perdido su crédito frente a un discurso al que finge ilustrar (aunque esa pérdida señala también que ese discurso es inexistente); por consiguiente, desde una perspectiva histórica, esa pérdida es algo que puede y debe situarse en el tiempo con cierta precisión. La vinculación del arte al lenguaje tiene que ver con la idea de que lo real, tal como lo percibimos, es fruto de una construcción (o, al menos, debe ser compuesto), con independencia de que previamente pueda suponerse su existencia; en consecuencia, no hay descripción posible de esta composición más que apelando al trance de la acción, insistiendo en lo artístico y no en lo estético. Esa primacía de la práctica, de carácter abiertamente experimental, tiene que ver con la renuncia a un supuesto sobre el que se erige la tradición artística. El arte ya no consiste en proponer una analogía entre sus constituyentes (me resisto a hablar de signos) y aquello que estos constituyentes representan; si fuera así, podría aún hablarse de articulación desde las partes, articulación que siempre puede inducirse desde su reconocimiento como tales constituyentes. Por el contrario, la práctica artística adquiere una dimensión nueva cuando deja de utilizar la analogía (o, si se quiere, el parecido) como si fuera lenguaje. Pero, para que sea posible deducir aquello que se compone desde las garantías que ofrece un sistema, para que la totalidad aparezca desde las partes, es preciso que la analogía presida ahora la imagen en su interior desde la similitud de todo aquello que la integra. Tal isomorfismo supone una vía hacia la síntesis y resulta imprescindible para que la imagen deje de ser la confirmación de una hipótesis para pasar a convertirse en condición de su posibilidad[4].

Si se observa el dibujo de Rembrandt *Camino a través del bosque*, fechado hacia 1650 (fig.1), es fácil apreciar un notable esfuerzo por captar la diversidad natural del paisaje desde una drástica economía de medios; sólo gracias a la simplicidad y concisión de lo que se describe es posible contraponer registros gráficos tan similares. A la división horizontal en tres partes de proporciones parecidas (suelo, árboles y cielo) se ha opuesto la descripción vertical del lugar en términos extremadamente claros; eso es debido al acusado escorzo del camino. De este modo la profundidad no depende tanto de la perspectiva como de la movilidad de los recursos gráficos en el interior de sus zonas respectivas; por tanto, es posible computar la cantidad y el orden de los registros gráficos como si fueran trazados de dirección, independientes y contrapuestos, susceptibles de ser valorados por separado. Este tipo de dibujos son frecuentes desde el barroco y diferenciarlos tipológicamente permite alcanzar algunas conclusiones útiles; por ejemplo, que la posibilidad de cuestionar visualmente la integridad del plano de representación, con el fin de transitar hacia su interior, es proporcional a la capacidad de restringir gradualmente la información (el número de trazos) regulando el orden y la cantidad de los trazos. Al mismo tiempo, es posible pensar que ambos ejes de valoración (orden y cantidad de registros) sólo coinciden y se complementan según se adjudiquen las zonas, diferentes y semejantes, que se pueden generar por este procedimiento; es decir, según los contornos. En el caso del dibujo de Rembrandt, estos contornos suponen una forma concreta de entender la «mímesis», consistente en respetar la tradicional analogía entre realidad y representación, mientras que, al mis-

[4] Para una ampliación de lo que aquí se expone, véase mi propio texto: «El dibujo como escritura del material», en J. J. Gómez Molina (coord.), *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 545 y ss.

mo tiempo, debido a su expresa indefinición, se critica esta analogía como ingenua[3]. Gráficamente, los dibujos de estas características se asemejan a una escritura tachada, cuya versatilidad, en la expresión de lo afectivo, se desprende de un aumento de opciones posibles en la forma de proceder.

Esa subjetividad, que desde una determinada psicología regula la percepción del espacio de representación, es bien distinta en un dibujo de Cézanne, *Paisaje con árboles y tapia baja* (fig. 2), que puede fecharse entre 1900 y 1904. Cézanne no sólo evita escorzos tan acusados, oscurece además la observación del «motivo» (un supuesto previo a la representación) cuando da prioridad al espectador ante el dibujo. En efecto, en este caso, idóneo como ilustración, un muro separa gráficamente dos momentos que por tradición venían coincidiendo, pues sólo así, al añadir ese poco más de distancia vertical en la parte inferior del papel y lo que esta parte oculta, el espectador puede comprender que el supuesto es verosímil[4]. También puede comprender que se han representado diversas distancias en profundidad y, desde esta apreciación, identificar primero el espacio entre los objetos, y los objetos mismos a continuación. Sobre el blanco del papel, el artista constata que determinadas porciones de su superficie pueden pertenecer a distintos planos de profundidad; de modo que, en estas circunstancias, para conseguir una ficción de distancia es importante tomar en cuenta las superficies íntegras. Cada uno de los planos, que en Cézanne se entienden lo más escuetamente posible, establece primero, y esto es lo importante, relaciones precisas con la superficie íntegra; sólo posteriormente, como consecuencia de esta prioridad, precisan los planos articulaciones entre sí. Precisamente podemos sospechar el volumen por la contraposición sistemática de estos planos, cuyos límites poseen características formales antagónicas, como son los espacios circulares y los rectangulares; planos estos que son, además, simples y constantes en su oposición. En el dibujo de Cézanne puede observarse que la similitud formal entre las partes, o planos, es radical, tanto en las copas de los árboles como en los troncos que las sostienen; se acentúa todo aquello que es común en detrimento de detalles más concretos, que supondrían una sumisión excesiva al modelo.

Ese añadido en la parte inferior del dibujo de Cézanne no es cualquier cosa; supone una complicidad con el espectador y requiere un comentario para educar su mirada. Cézanne, de quien me propongo hablar más extensamente, no trata de reconstruir el espacio del motivo sirviéndose de un ingenuo paralelismo; su certeza nace de una precisión que debe lograrse en las transiciones, dentro del dibujo, en aquellos puntos que recorren los trazos donde los datos, limitados y parciales, intentan esca-

---

[3] Debe entenderse como una crítica al realismo ingenuo, que no contempla las peculiaridades formales específicas del medio, como características de estilo, interpuestas entre el dibujo y aquello representado en el dibujo.

En cuanto a la «mímesis», cabría distinguir entre dos tipos: una «mímesis» fundamentada en la opacidad, si se piensa que la sombra de la mano sobre un muro puede dibujarse como silueta, y otra «mímesis», distinta, por transparencia, porque la sombra de esta misma mano, si se unía en escorzo, implica ya la idea de sistema de representación (en el caso de Rembrandt, la perspectiva cuatrocentista), al obligar el muro, ahora virtual, a precisar el lugar real de observación. La superposición de los dos tipos es una constante en cualquier representación visual, pero aquí se trata de sugerir que, en el dibujo de Rembrandt, esta distinción es intuitiva pero consciente.

[4] La utilización de este «repentismo» no es convencional, pues impide ver la ubicación escalonada de los árboles en profundidad. En este caso, acentúa la planitud de la superficie en su conjunto, al proponer una estructura en tres planos: tapia, árboles y fondo, luego de sintetizar el perímetro de la vegetación y reducir su diversidad a un juego direccional, fácilmente legible desde el perímetro rectangular del papel.

par al cálculo sirviéndose de lo empírico de la articulación; es decir, componiendo desde los fragmentos. Cuando, entrelazando las manos, afirma a Joachim Gasquet: «Aquí, esto es lo que hay que alcanzar. Si subo o bajo demasiado, todo se pierde. No debe aparecer ni una sola malla floja, ni un solo agujero por el que pueda escapar la emoción, la luz, la verdad. Yo encauzo, entiende usted, encauzo el proceso de realización en mi lienzo simultáneamente en todas partes»[7], Cézanne señala la presencia de paralelismos de distinto nivel entre el motivo y la pintura; en realidad, la metáfora nos sirve para eso. Pero el paralelismo que forman los hilos de la malla no es el paralelismo menos importante; a través de esa malla se filtran las aguas encauzadas del proceso de «realización», y, entre sus hilos, quedan prendidas la emoción, la luz y la verdad de las que habla el pintor. Sin embargo, en lo que se refiere a las manos entrelazadas, quizá se trate de un prejuicio, porque Cézanne, contra lo que dice, se provee de excesivas garantías para conseguir el punto exacto de encuentro. La vinculación de Cézanne al impresionismo es incuestionable (véase la cita), pero, como podrá verse más adelante, no será nunca un pintor impresionista. En realidad, muy pronto se da cuenta de que el dispositivo impresionista es una trampa; no sólo es cierto que el sistema de notación, de aprehensión de los datos, condiciona la percepción de estos mismos datos, sino que, en su registro pictórico, también intervienen la técnica y el «tempo». Da la sensación de que Cézanne ha debido entender con prontitud cuán problemático resulta simultanear la observación y sus consecuencias, en este caso el dibujo y la pintura. En efecto, componer sin prejuicios las «impresiones»[8] que suscita el motivo supone tener a disposición una unidad para medirlas, como es la mancha discreta que se contrapone a otras manchas (esa característica pincelada plana y suelta, siempre orientada, que se articula como un tejido); pero la suma de estas manchas, su progresivo aumento en el transcurso de la ejecución, requiere de un ajuste cada vez más complejo entre ellas, incompatible con un motivo cambiante que ha de ser observado con rapidez.

«Cuidez nadar»

Al considerar la pintura a «plein air», y el dibujo que a ella se refiere (lo que comúnmente viene llamándose impresionismo)[9], aunque sólo sea como marco de referencia previo a una lectura de la obra de Cézanne, conviene hacer algunas precisio-

---

[7] Joachim Gasquet, *Cézanne*, París, Bernheim Jeune, 1926.

[8] El término «impresiones» no es exclusivo de los impresionistas, lo utilizan ya los pintores de la llamada escuela de Barbizon: Rousseau, Díaz, Corot, Daubigny, etc., para indicar la afluencia de estímulos, relativos al color, que son captados por el pintor. En realidad, a través de este concepto, lo que estos pintores sugieren es que hay una diferencia cualitativa entre el color visto y el color pensado.

Para una información más detallada del origen del término «impresionistas» aplicado a pintores como Monet, Renoir, Degas, etc., véase John Rewald, *Historia del impresionismo*, Barcelona, Seix Barral, 1994.

[9] La pintura al aire libre, empezada y acabada del natural, es característica de los pintores impresionistas, quienes radicalizan la predisposición de los barbizonianos a trabajar directamente, sobre el «motivo». Con el fin de facilitar un trabajo, que en general se realizaba en condiciones poco favorables, los pintores impresionistas procedieron a reducir los formatos y a utilizar las imprimaciones estándar, blancas o muy claras, abandonando el clásico «ébauche» marrón. Algunos pintores utilizaban óleo semiseco (secando gran parte del aceite) mezclándolo con grandes cantidades de blanco de plomo. Era importante que el pigmento, una vez seco, absorbiese la mayor cantidad de luz posible (pasta terrosa, con poco aceite, y superficie mate), para simular mejor el efecto de los reflejos naturales.

Para una información más detallada de los aspectos técnicos de la pintura impresionista, véase Arbeo Callejo, *Técnicas de los impresionistas*, Madrid, Hermann Blume, 1983.

nes más. Se ha visto ya como la autorreferencia es, en el interior de un sistema gráfico concreto, condición de cualquier clase de «parecido» entre el sistema y la realidad exterior. Se han visto también, dentro del sistema, los límites de una utilización no lingüística de la analogía; en este caso, la determinación de las partes y su composición, hasta alcanzar la imagen, sólo puede lograrse experimentalmente. En consecuencia, no es posible una proposición problemática de dicha imagen, y el impresionismo lo es, a menos que previamente se disponga de un material versátil y de una técnica adecuada para la experimentación. En el caso del impresionismo, este material no es otro que la consideración del color en sí mismo, alejado de cualquier comparación con el tono local de los objetos, y este color «puro» suscita inmediatamente una diferencia apreciable entre el color visto y el color pensado[10]. A la técnica impresionista le es imprescindible un procedimiento rápido y sencillo de cuantificación del color que le permita escindir los objetos representados conservando, a un tiempo, criterios perceptuales que no impidan la representación y su inmediato reconocimiento. Para lograrlo, para que los efectos de la luz cambiante puedan ser atrapados sobre el lienzo, la observación del contraste simultáneo entre los colores, tal como lo propuso M. E. Chevreul[11], resulta una contribución inestimable.

Por otra parte, los problemas que suscita la técnica pictórica son una constante a lo largo del siglo XIX. Estos problemas no deben ser minimizados; entre otras razones, porque cualquier proposición de sentido para las imágenes tiene que ver con un dispositivo que materialmente permita su despliegue. El «motivo», el tema, es adecuado cuando, físicamente, hay algo que puede ser pensado en su lugar, algo por medio de lo cual puede ser expresado. Por otra parte, es evidente que el sistema de notación impresionista es excesivamente abierto. Si como pretexto para pintar se propone un «motivo» cambiante, el pintor se ve forzado a un «tiempo» objetivo cuando procede a su observación, de manera que la notación apresurada resultante pone en evidencia las limitaciones de esta técnica. En efecto, para esta forma pictórica de ajustar el cuadro al motivo no hay proyecto posible, y el dibujo, al cual tradicionalmente se adjudica este cometido, pasa a desempeñar otras funciones como la de ordenar una factura, ahora relativamente libre con respecto al modelado[12]. Además, si se tiende a desvincular el color de la descripción, si se procura librarlo del límite de los objetos, forzosamente su uso deberá ser más analítico; en consecuencia, el dibujo servirá menos al motivo por ser excesivamente convencional frente al procedimiento o, si se quiere, frente a la técnica[13].

---

[10] Es importante tener en cuenta la notable influencia que la estampa japonesa ejerce en los pintores impresionistas. Además, el concepto de color «puro» insiste en la idea de efectuar el menor número posible de mezclas en la paleta, con la finalidad de que la superficie del cuadro sea, toda ella, lo más luminosa posible. Por otra parte, la paleta impresionista es reacia a una ordenación sistemática de los tonos (frecuente en otras «escuelas»), adecuándose así a un tratamiento espontáneo del «motivo».

[11] El dispositivo es círculo de los colores, propuesto por M. E. Chevreul, *Ley del contraste simultáneo de los colores*, 1838. Azul, azul-violeta, violeta, violeta rojo, rojo, rojo-anaranjado, anaranjado, anaranjado-amarillo, amarillo, amarillo-verde, verde, verde azul y de nuevo azul, supone la oposición diametral de colores que se complementan, y cuya mezcla neutraliza el color. Según Chevreul, los colores complementarios (de hecho Chevreul habla de «armonías de análogos») se realzan provocando un aumento de luminosidad en los contrastes.

[12] Es evidente que la pincelada suelta y discreta característica de la pintura impresionista requiere de una ordenación suplementaria que la adecue al continuo visual. En la mayoría de ocasiones insiste en direcciones relacionadas con los contornos, por lo que, propiamente, puede hablarse de dibujo.

[13] Raramente el cuadro impresionista requiere un dibujo minucioso como previsión previa; esto es consecuente con una realización que procede desde el color y sus contrastes. En general, eran suficientes algunos trazos al carboncillo (o en lápiz blando) para garantizar la ubicación correcta de los contrastes más importantes.

Es en estas condiciones, inmersos en profundas dudas sobre la técnica y sobre la conceptualización del material (que lejos de servir al «motivo» terminarán volviéndole la espalda para confirmar radicalmente la autonomía de la pintura), cuando los pintores impresionistas empiezan a confiar en el texto. En esta ocasión, la novedad consiste en que la proposición de un programa[14], útil a la pintura, está del lado de la técnica; es más, incluso es «científico», de manera que otorga al material una fluidez y continuidad imprevisibles desde una observación convencional del modelo. Quizás puedan sintetizarse las características de la pintura impresionista advirtiendo que sólo se puede problematizar el «motivo», convertirlo en fugazmente inaprensible y, por consiguiente, verdadero en su instantaneidad, si la pintura está en condiciones de proceder a un ajuste genérico del material pictórico; material que pasa así a ser abstracto, porque es susceptible de ser aplicado indistintamente a todos los objetos subvirtiendo aquello que pictóricamente los diferencia: su coloración local. Así, pues, el texto[15], y el texto no es aquí cualquier tipo de palabrería encargada de complementar una imagen, sino el responsable de adecuar técnica y material de forma estable, no es tanto la confirmación de una hipótesis como la condición de que esta hipótesis sea posible. Esta hipótesis bien podría ser que, dadas determinadas condiciones variables de observación del motivo, las posibilidades de poder fijar su imagen pictóricamente, sobre una tela, dependen de un dispositivo formal que confirme este supuesto; que confirme, más allá del cuadro, en la posición del espectador, las condiciones inciertas de tal supuesto. Para que no parezca una afirmación arbitraria, cabe añadir que la reconstrucción, más o menos nítida, de los contornos cuando se observa el cuadro a cierta distancia (fenómeno característico de la pintura impresionista)[16] no es, paradójicamente, ajena a una crítica radical del ilusionismo pictórico. Precisamente porque el cuadro es más convencional a cierta distancia, deja de ser convencional su apreciación, de modo que el dispositivo, la proposición o el texto, sin los cuales no sería posible una pintura con estas propiedades, sólo surte pleno efecto en un espectador atento a la vez al reconocimiento visual del motivo y al conocimiento del texto[17]. A la coincidencia de ambos momentos fía la pintura impresionista la posibilidad de seguir simulando un sistema concreto de representación, aunque aparezca ya como una propuesta culta.

---

[14] La observación de que las partes menos iluminadas de los objetos poseían también su porción de luz provoca el rechazo del modelado convencional (color local, saturado hacia el claro y el oscuro). Las sombras poseen valores más atenuados de sus correspondientes tonalidades, y tienden a coloraciones complementarias de los tonos iluminados; así se puede sombrear sin recurrir a los habituales tonos sepias. El círculo cromático de Chevreul es, en este caso, la verdadera palma.

[15] El término «texto» no se utiliza únicamente como referencia a algo escrito, sino pensando en un dispositivo verbal, establecido de antemano, con la finalidad de anticipar los avatares del trabajo pictórico desde la intención inicial, que se supone hay que respetar.

[16] Según Leonardo, la distancia idónea para contemplar una pintura es de 20 o 30 veces el tamaño del objeto mayor representado, o tres veces la distancia mayor del cuadro. Ésta es, también, la distancia adecuada para que un cuadro impresionista sintetice sus manchas y manifieste nítidamente el dibujo. Véase Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets.

[17] La pintura impresionista requiere un espectador adiestrado, conocedor de aquellos objetivos que justifican determinados cambios técnicos, a fin de comprender que el orden pictórico es autónomo. El público de la época, poco familiarizado con la idea de que la observación «natural» es fruto de un adiestramiento convencional, reaccionó violentamente ante los cuadros de los pintores impresionistas no sin razón, imaginándolos extravagantes, arbitrarios y carentes de las más elementales reglas comúnmente aceptadas en la representación de la naturaleza.

Resulta excesivo considerar ingenua la contemplación de las obras de arte anteriores al impresionismo; no es esto lo que se quiere decir. Pero, en cierto modo, en las obras anteriores lo visible tiende a ser evidente, de modo que no hay problematización técnica en el cuadro para un supuesto espectador; a no ser que se tome en cuenta la sagacidad visual de una mirada adiestrada y el rendimiento que, desde un punto de vista cognoscitivo, puede sacarse de la iconografía. En todo caso, este requisito previo, ese «conocimiento», consiste básicamente en una articulación arbitraria del motivo que puede ser más o menos sofisticada[18]. Por el contrario, el impresionismo no sólo cuestiona cómo debe entenderse lo que se ve; va más lejos al introducir dudas sobre qué y cómo debe verse. En cierto modo, la pintura impresionista abre el arte a una insuficiencia de palabra, porque contiene un espesor de la mirada que se asienta en el más acá del lenguaje y que se deposita sobre las manchas de color. La cuestión entonces puede plantearse en estos términos: ¿es el impresionismo una tendencia incipientemente analítica pensada para acercarse con precisión a la naturaleza, pero útil, a la vez, para alejar la pintura del motivo que le sirve como punto de partida?, ¿crece esta autonomía porque la inmediatez le permite abrirse a lo expresivo?, ¿es lo expresivo una interrogación sobre la jerarquía formal, sobre la composición, sólo porque aquí procede desde los detalles, desde las partes? No es de esperar que responder a estas preguntas sea sencillo, sobre todo porque, en esta ocasión concreta, no hay una voluntad sobre el material pictórico, sino en el material pictórico. Resulta significativo comprobar cómo los pintores que en 1874 reunieron sus obras en el antiguo taller de Nadar estaban convencidos de ser pintores realistas[19]; todos ellos aceptaban el cuerpo a cuerpo con la naturaleza e intentaban capturarla sin prejuicios, a partir de «sensaciones coloreantes». Pero, si es la naturaleza la que habla a través de esos pintores, resulta evidente que puede relativizarse la composición, la «sintaxis» si se quiere, al menos si la composición se entiende al modo tradicional, como inseparable intimidad entre forma y contenido. Se trata de traducir las impresiones de color, de trasladarlas con precisión sobre la tela, operación en la que el orden no es tanto una cuestión espacial como temporal, si es que tanto lo esencial como lo accidental son inciertos y cambiantes. Esta pretensión de verdad puede ser la responsable de una coincidencia entre los «tempi» de observación y ejecución, y puede que esa «instantánea» sobreposición oriente los temas hacia la naturaleza, donde hay que encontrar los andando. Lo cierto es que el incremento de los aspectos analíticos en la pintura, lo que algunos piensan como progresiva abstracción del signo pictórico, hay que entenderlo del lado de lo temporal, en una valoración del proceso de formalización «in extenso», en el que forma y contenido aprenden a marcar el mismo compás. Si esto se toma en cuenta, puede afirmarse que en la pintura impresionista existe una contradicción entre el texto que se propone y lo que el material ofrece al alcanzar la forma. Hay una confusión en el trayecto destinado a la obtención de esta forma que los pintores constatan en sus pinturas y en sus palabras. Por un lado, puede decirse que el pintor se dirige activamente al «motivo», pero también hay razones para pensar que

[18] Toda representación está basada en la convencionalidad, no existe una representación «natural» pero si la lectura del cuadro se fundamenta en el reconocimiento evidente de lo que significa, y se denomina «natural» un parecido supuestamente «analógico», la comprensión del cuadro se simplifica notablemente y cualquier diferencia se percibe como una matización propia del énfasis.

[19] Degas escribe a un amigo: «El movimiento realista no necesita ya luchar con otros. Es, existe, tiene que aparecer aparte. Es necesario que haya un Salón realista...» Se refiere a la necesidad de una exposición impresionista. Carta a Tissot, 1874. Citado por Rewald, *op. cit.*

es la naturaleza la que se aproxima al pintor, esta vez más pasivo. No puede decirse, pues, que el pintor impresionista conociera plenamente las consecuencias de sus actos.

La descripción de una situación aporética para la pintura, tal como aquí se ha descrito, contrasta vivamente con la desbordante vitalidad y optimismo con el que la vivieron los pintores contemporáneos. Desde la práctica de la pintura, la desconcertante apertura que supuso tal acumulación de contratiempos tácticos en pos de soluciones radicales y cada vez más excluyentes entre sí, lejos de entenderse como un hecho negativo, como una amenaza para el arte y para la pintura, fue percibida como un reto a las capacidades artísticas individuales; los problemas debían y podían ser solventados individualmente. Tal optimismo, aún frecuente en la práctica artística y, lo que es peor, en la historiografía, consistente en suponer a un artista tan experto como para solventar en la forma los problemas previamente enunciados conceptualmente, es contradictorio con la suposición, también frecuente, de que los cambios en la significación, característicos de la modernidad, caen del lado del significante. Sea o no pertinente la semiótica para comentar la pintura, estamos ante la evidencia histórica de que un proceso de formalización contradice su enunciado, aunque es leído persistentemente como la confirmación de tal hipótesis; así, la significación de esta pintura se tambalea, más allá del «motivo» y de su descripción. Toda vez que existe una perspectiva histórica suficiente para tomar en serio esta interpretación, se trata ahora de comprobar hasta qué punto malentendidos como el presente son los causantes de ciertos desplazamientos en el orden de la técnica pictórica, pues quizá sean los mismos que ocasionaron la aparición de artefactos tecnológicamente aptos para que el objeto se manifestara, esplendorosamente, con escasa participación del individuo. Caso de que la modernidad progrese por esta vía, difícilmente puede tratarse de un avance en sentido positivo; como mucho, ante la amenaza de que la autonomía artística toque a su fin, la diáspora artística puede suponer un sintomático interludio, camino de un productor artístico mucho más socializado.

Proponer el teatro de operaciones de la pintura contemporáneo a Cézanne como un simulacro dinámico de vectores opuestos, que difícilmente podían dejar de producir efectos devastadores sobre los supuestos estéticos y artísticos tradicionales, es consecuente con el intento de prestar atención a los dibujos de Cézanne; muy especialmente si estos dibujos han de entenderse en su relación con la pintura y con los textos que sustentan ambas prácticas, en la coincidencia y en las divergencia. Pero antes de abordar la producción cezanniana, nos resta todavía una cuestión de fondo que ahora estamos en condiciones de apreciar en toda su dimensión. El desprecio artístico y estético de la fotografía, que en la segunda mitad del siglo XIX es ya depositaria de la representación fidedigna y de la producción de documentos gráficos fiables, se produce en nombre de la diferencia o, mejor dicho, a causa de la escasa diferencia en el interior de las imágenes; diferencia en último término moral, pues la fotografía no puede «enseñar» (en el sentido de inducir a aprender) desde la escasa jerarquización que ofrece en aquello que muestra. Este desprestigio es también un modo de sojuzgar un registro demasiado impersonal gracias al cual la naturaleza es capaz de retratarse a sí misma, sin que a este empeño pueda añadirse el menor atisbo de moralidad. El uso social de la fotografía es desde sus inicios claramente distinto del de las restantes artes figurativas; la imagen fotográfica no requiere comentario y, de hecho, ella sola, por sí misma, tiende a inscribirse en la cadena narrativa. Esta eficacia en mostrar cómo debe verse la imagen, que asesora al espectador, no es difícil

de explicar si se tiene en cuenta que, en este tipo de imágenes, sin que se suprima la dimensión fáctica de documento existente en un plano, el valor social se desprende al constatar cómo una peculiar interrupción del tiempo (interrupción que siempre es para un individuo presente) puede generalizarse al resto de individuos que no estuvieron en este lugar en el momento de producirse la imagen. Estos individuos podrán apreciar el registro de datos como un efecto ya producido; para ellos siempre será posible leer este registro con todas las consecuencias, aunque ignoren las causas que motivaron tal inscripción. Lo cierto es que la fotografía no precisa de hermenéutica, a diferencia de la pintura, donde la intención es siempre la incógnita en la ecuación que supone cualquier lectura. Esto convierte a la fotografía en un modelo de escritura, pues contiene todas las intenciones, y, al mismo tiempo, todas las lecturas, desde lo que muestra.

Como veremos más adelante, en el caso concreto de Cézanne, esta situación obligará a la pintura (pintura contemporánea a la consolidación del creciente uso social de la fotografía) a justificar la mediación subjetiva de sus imágenes, y los pintores apelarán al carácter didáctico de estas imágenes[20]. En efecto, las imágenes pictóricas contienen ellas mismas su propio comentario en la selección de aquello que estiman relevante; por tanto, esa «síntesis» afecta en primer lugar a la eurítmia del cuadro. El tránsito del todo a las partes, siempre deseable como procedimiento para regular el sentido, ha de ser compatible con la idea de alcanzar esta totalidad como necesario ajuste de estas partes[21]. Además, la eurítmia es también una cuestión moral. Cuando se aborda el problema de la composición de la pintura, empieza a moverse una eficaz metáfora del orden social, orden que es mostrado desde la construcción de imágenes que representan a esa sociedad. Se trata de aprender y enseñar ideología desde la construcción socializada de la significación; por este motivo, la pintura es un bien preciado que el Estado debe proteger[22]. En Francia, sobre todo, eso explica la importancia de los Salones Oficiales, tanto en la República como en el Imperio, ante los cuales los pintores impresionistas, y en especial Cézanne, muestran sentimientos tan ambivalentes. La pintura debe, pues, hacer creíble que sólo una lectura selectiva y ordenada de la realidad puede ser verdadera, y en efecto, en el mejor de los casos lo es.

---

[20] Aludiendo a Degas, E. Duranty dice: «Artista de rara inteligencia, preocupado por ideas, lo que a la mayoría de sus compañeros les parecía extraño; por eso, apoyándose en que no había método ni transiciones en su activo cerebro, le llamaban el inventor del Claroscuro social.» También Manet se refiere a la pintura de Degas en estos términos: «La impertinencia de un arte al alcance de las clases pobres y que permitirá suministrar cuadros al precio de trece sueldos.» Citado por Rewald, *op. cit.*

[21] A propósito de la superioridad de la pintura sobre la fotografía (debido a la posibilidad de seleccionar el número adecuado de objetos que intervienen en la representación, oponiendo imaginación a realismo y volviendo a la ya clásica «teoría del sacrificio»), Eugène Delacroix, en un pasaje de su *Journal* (1859), dice: «Cuando un fotógrafo toma una vista, no vemos más que una parte separada de un todo: el borde del cuadro es tan interesante como el centro; no podemos suponer más que un conjunto del que sólo vemos una porción que parece escogida al azar. Lo accesorio es tan importante como lo principal... El realismo obstinado corregirá pues en un cuadro esta perspectiva inflexible que falsea la visión de los objetos a fuerza de exactitud. Frente a la misma naturaleza, la imaginación es la que hace el cuadro: no vemos ni las briznas de hierba en un paisaje, ni los accidentes en la piel de una cara bonita.» Eugène Delacroix, *Journal*, París, 1932.

[22] En los márgenes de la carta que Cézanne dirige al Superintendente de Bellas Artes, A. M. de Nieuwerkerke, quejándose de que la admisión de la obra en el Salón dependa de un jurado, un funcionario escribió: «Lo que pide es imposible, ha quedado claro todo lo poco aprovechable que hay en la exposición de los Rechazados para la dignidad del arte, y no volverá a hacerse.» Citado por Rewald, *op. cit.*

pero es verdadera frente al lenguaje, y no frente a todo aquello que esta más allá de la pintura y del lenguaje.

¿Es posible hacer coincidir el comentario intrínseco de la pintura (mudo, pero elocuente) desde lo que se suprime, desde lo que no se pinta, y el comentario que se origina en el reconocimiento de lo que se ve (en la pintura, desde luego)? A mediados del siglo XIX, los pintores parecen convencidos de que la realidad concreta no es directamente elocuente; piensan que sólo habla al lenguaje[3], pero no lo dicen. En realidad dicen lo contrario al insistir en que la naturaleza sólo se abre al individuo que se acerca a ella humildemente, provisto de temperamento y sensibilidad. Ahora es preciso ver la rentabilidad de este «fraude», que consiste en confundir la verdad con su enunciado. ¿Por qué hacer lo contrario de lo que se dice? La respuesta parece simple: no hay aquí falsedad alguna; simplemente se ignora que el trabajo se produce sobre lo que materialmente sostiene el significado, y no sobre lo que este significado representa. De ahí la importancia del texto; de ahí que actúe vinculado íntimamente a la técnica o, si se quiere, sostenido materialmente por la forma y no a la inversa; de ahí también que ese texto, como intención, sea consecuencia de la autonomía de la pintura, no su causa.

«L'Oeuvre»

Es en el París de 1874, año de la primera exposición de los impresionistas, donde irrumpen con fuerza este cúmulo de tendencias contradictorias, destinadas a modificar de manera sustancial la práctica de la pintura y los discursos que la envuelven, y es también en esta inestable coyuntura artística, y en sus antecedentes inmediatos, en los que cristaliza lo que hemos dado en llamar modernidad artística. En 1886, doce años más tarde, Émile Zola publica *L'Oeuvre*, novela que forma parte de *Les Rougon-Macquart (Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire)*; en ella pone en boca del protagonista Claude Lantier, pintor genial, pero fracasado, el siguiente diagnóstico de la situación pictórica en aquellas fechas:

> «Son todos unos embadurnadores de imágenes de tres al cuarto, reputaciones robadas, imbéciles o maliciosos arrodillados ante la estupidez pública! ¡Ni un decidido capaz de dar un bofetón a los burgueses! Por ejemplo, el padre Ingres, ¿tú sabes si me revuelve las tripas con su pintura viscosa? ¡Pues bien!, al menos es un maldito buen hombre, lo considero muy arrogante, y me descubro ante él porque se ríe de todo. Dios mío, qué dibujo tenía, se lo ha hecho tragar a la fuerza a los idiotas que hoy creen entenderle... Después, ¡comprendes!, sólo hay dos, Delacroix y Courbet. El resto, granujas... ¡Eh?, el viejo león romántico, ¡qué porte más orgulloso! ¡He aquí un decorador que enciende los tonos! ¡Y qué fuerza! Si se los hubieran dado habría cubierto los muros de París; su paleta ardía y rebosaba. Lo sé, no era más que fantasmago-

[3] Fernand Desnoyers, un poeta del círculo de Courbet, cita a Proudhon, ferviente impulsor de la pintura como enseñanza: «Cualquier figura, bella o fea, puede cumplir con la finalidad del arte. El realismo, al ser la apología de lo feo y lo malo, tiene derecho a representar lo que existe y lo que se ve.» Pero esta idea de enseñar a través de la pintura no sólo es patrimonio de las posturas progresistas (Delacroix: *La Libertad guiando al pueblo*); la mayor parte del contenido temático de los Salones eran alegorías morales, ejemplos heroicos de civismo ejemplar, escenas históricas, escenas burguesas edificantes, etc. El apogeo de los géneros pictóricos a lo largo del siglo XIX puede entenderse como un libro de ejemplaridad moral dividido en lecciones.

Universidad de Cádiz Biblioteca

ría; ¡da lo mismo! No importa, era necesario, para incendiar la Escuela... Después vino el otro, un rudo obrero, el pintor más auténtico del siglo, y de un oficio absolutamente clásico, lo que no ha notado ni uno de esos cretinos. Han chillado, ¡pardiez! Han hablado de profanación al realismo, cuando el famoso realismo no estaba más que en los temas, mientras que la visión era la misma que la de los viejos maestros y la factura retomaba y prolongaba los mejores trozos de nuestros museos... Los dos, Delacroix y Courbet, aparecieron en el momento oportuno. Cada uno ha dado su paso adelante. Y ahora, ¡oh ahora!... Ahora hace falta otra cosa... ¿Qué? ¡No lo sé del todo! Si supiese y si pudiese, sería muy fuerte. Sí, sólo estaría yo... Pero lo que siento es que el gran decorado romántico de Delacroix cruje y se hunde; y más aún, que la pintura negra de Courbet envenena lo que encierra, es el moho del taller donde no entra nunca el sol. Me entiendes, quizás falte el sol, el aire libre, una pintura clara y joven, los seres y las cosas tal como se comportan a la luz del día; en fin, no sé, una pintura para nosotros, la pintura que hoy nuestros ojos deben hacer y mirar»[34]. Y un poco más adelante añade: «Sus ideas me exasperan, me parece que la verdad va mas allá... ¡Ah!, sería hermoso si uno diese toda su vida a una obra, si procurara situar las cosas, los animales, los hombres, ¡el arca inmensa! Pero no en el orden de los manuales de filosofía, siguiendo la estúpida jerarquía con la que nuestro orgullo se ilusiona; sino en el transcurso de la vida universal, un mundo donde no fuéramos más que un accidente, donde el perro que pasa y hasta las piedras de los caminos nos completarían, nos explicarían; en fin, la totalidad, sin arriba y abajo, ni sucio ni limpio, tal como funciona... Seguro, es a la ciencia a la que deben dirigirse los novelistas y los poetas, hoy es la única fuente posible. Pero, ¿qué arrancarle, cómo andar con ella?»[35].

Ciertamente, se trata de una ficción de Zola sin atribución precisa; en cambio, es sabido que esta novela, un reproche al grupo de Batignolles, incomodó a varios de sus antiguos amigos pintores y, sobre todo, supuso el distanciamiento definitivo entre Zola y Cézanne, amigos desde la infancia, ya que el pintor se sintió directamente aludido. En la narración, el autor trata de buscar un paralelismo entre los avatares vitales y pictóricos del protagonista. Pero es mucho más significativa la lectura que Zola hace de la tentativa impresionista; según él, toda esa pintura queda en intenciones, sin realización posible. En las últimas páginas, luego de la trágica muerte del imaginario pintor, Zola pone este comentario en boca de dos de sus amigos: —Un trabajo heroico, un observador apasionado con la cabeza atestada de ciencia, un temperamento de gran pintor admirablemente dotado... Y no deja nada. —Absolutamente nada... De él no conozco mas que esbozos, croquis, notas tiradas, todo ese trabajo de artista que no puede mostrarse»[36]. El autor sólo culpa a Claude Lantier de intentar algo que juzga descabellado; una pintura que pretende acercarse a la verdad, piensa, no puede intentarse desde un programa, desde un prejuicio en la técnica que condiciona el resultado. En eso le asiste la razón; Zola ha comprendido que el problema planteado por Manet, Monet, Pissarro, etc., nada tiene que ver con lo cuantitativo; eso que aún se mantiene en el Frenhofer de Balzac[37], donde si bien se propone el sin

[34] Émile Zola, *L'Oeuvre*, París, Charpentier, 1921.
[35] Émile Zola, *op. cit.*
[36] Émile Zola, *op. cit.*
[37] El cuento de H. Balzac, *Le chef d'oeuvre inconnu* (así aparece por primera vez en *L'Artiste*, en 1831) relata el fracaso de un viejo maestro, Frenhofer, en su intento de llevar la representación de la realidad hasta un perfeccionismo extremado. Finalmente, el resultado de lo perfecto es la ocultación de todo el trabajo

sentido de un exceso de trabajo, éste hubiera podido detenerse a tiempo, en cuyo caso el retrato de Gillette sería una obra de arte. Ahora bien, que ignoremos la existencia de una pintura, de una obra de arte como la que Balzac nos propone, que esa obra que se pretende portentosa en la breve novela *Le chef-d'œuvre inconnu* no llegara a existir, tiene que ver con la continuidad de un discurso al que la pintura debe servir. Además, lo dice Balzac, también tiene que ver con la supeditación del color al dibujo; no sólo por lo que este último tiene de proyecto, de anticipación de la forma, sino porque la coexistencia de conceptos como los de línea y mancha en una misma obra, en torno a los que gira una específica división técnica del trabajo, deja entrever claramente una autonomía de la forma con respecto a cualquier referencia a la que esta forma representa. Ahí precisamente, en esa diferencia cualitativa de la acción, se hace imposible el ideal, la belleza inconmovible y libre de cualquier contingencia, que Manet todavía se atrevió a intentar.

En Balzac, conviene recordarlo, se mantiene la famosa «querelle» (la disputa por la supremacía entre dibujo y color); el autor remite la trama argumental a los orígenes de esta antinomia, a principios del siglo XVII, por lo que casi parece tomar cuerpo en su novela. El imaginario fracaso de Frenhofer es debido a un intento de matizar el dibujo (un trabajo siempre de ocultación) con el objeto de conseguir una mayor gradación en la profundidad. En Zola, por el contrario, el tono pesimista no se desprende de la imposibilidad de conseguir lo anterior a partir de nuevos recursos técnicos, sino de la certeza de que hay argumentos dispuestos a confundir esos recursos. En *L'Oeuvre*, después de una perspicaz descripción de la técnica impresionista, Zola añade refiriéndose a Lantier: «Extraía esta conclusión verdadera, que los objetos no tienen coloración fija, que adquieren color siguiendo las circunstancias ambientales; y lo peor era que, cuando ahora volvía a la observación directa, zumbándole en la cabeza esta ciencia, su ojo prevenido exageraba las transiciones delicadas, y afirmaba en notas demasiado intensas la exactitud de la teoría, de manera que su original sistema de notación, tan claro, tan vibrante de luz, desafiando el buen sentido, trastornaba todos los hábitos visuales, carnes violáceas bajo un cielo tricolor. La locura al máximo»[18]. Zola piensa este exceso como causa y no como efecto de un supuesto fracaso en el trabajo pictórico, y esto debe entenderse como la confirmación de algo que ya nos ocupó anteriormente; pero su insistencia en que el arte es básicamente una cuestión de temperamento, no de realismo, puede ser interpretada como un alegato contra estrategias demasiado rígidas. «Bruscamente se había convertido en tímido e inquieto», dice de Claude Lantier. «... Se preocupaba de ajustar el tono, de observar la exactitud de los valores, como si se tratara de un teórico cuya honestidad termina por entorpecerle la mano. Y, a menudo, no se atrevía más que a arriesgar una nota vibrante, de una tristeza gris asombrosa, en medio de su pasión revolucionaria»[19]. Parece claro, Zola insiste en que el pintor debe encontrar su ingenuidad creadora, la única que

---

anterior, de modo que el retrato de la joven Gillette, escondido tras las sucesivas correcciones, sólo es visible para el propio pintor. Cézanne (y otros muchos pintores de la época) estaba fascinado por este relato de Balzac, hasta el punto de que pensó en ilustrarlo. Existe un dibujo de Cézanne sobre el tema que data del período 1868-1871. Más tarde, afectado por su posible identificación con Claude Lantier, protagonista de *L'Oeuvre* de Zola, Cézanne insistirá en parecerse a Frenhofer; a É. Bernard le dirá: «Frenhofer es un hombre apasionado por nuestro arte, con una visión superior a la de los demás pintores.» Citado por É. Bernard, «Recuerdos sobre Paul Cézanne», *Mercure de France*, 1907.

[18] Émile Zola, *op. cit.*

[19] Émile Zola, *op. cit.*

puede alentar su propio temperamento, porque comprende la importancia de lo personal y de todo aquello que lo sustenta; está convencido de que en la pintura y en el arte una vuelta a la subjetividad no puede contentarse con el dominio sobre la forma. Ahora es preciso un compromiso con la realidad que incite al individuo a la transformación social; aunque, al mismo tiempo, no se le escapa que este compromiso amenaza el valor social de lo individual. ¿Entendió Zola imposible esta tarea, este compromiso? Quizá sea ésta la aportación más lúcida de su novela y *L'Oeuvre* pueda leerse como un anticipo de todo lo ocurrido con posterioridad; lo que es seguro es que este conflicto, entre la privacidad y una visión política de lo social, es característico de la modernidad en su conjunto. Zola, como algunos de sus contemporáneos, expondrá sin cortapisas en *Mes haines* todo tipo de recelos sobre el modo de hacer de los artistas de su tiempo; pero quizás sea uno de los más lúcidos al proponer, con bastante sutileza, un pesimismo a largo plazo. Como crítico de arte, su método podría calificarse de negativo: especialmente atento a todo cuanto debe ser rechazado; crítico y especulativamente abierto a todo aquello que se propone en su lugar.

Zola utiliza la novela para expresar sus temores estéticos y, en última instancia, para criticar un modo de entender la pintura. Puede verse así, es una posibilidad, y entonces toda la novela tiene que ver con la estrategia del texto utilizada por los pintores, tal como se apuntó más arriba. *L'Oeuvre* trata de situar una argumentación técnica (de técnica pictórica) ante la hipótesis de un devenir que ponga en juego su verosimilitud; el error quizá consista en la articulación de los detalles «naturalistas». Quizá Zola se equivoca al exagerar la circunstancial exactitud de lo accesorio; eso da escaso juego al supuesto para que realmente sirva de modelo. Así, las vicisitudes literarias del narrador terminan por impedir una dialéctica fecunda en los avatares pictóricos de Claude Lantier. Aunque el simulacro narrativo sea estéticamente útil, al desarrollar como texto (más que como argumento) el tema de la creciente socialización del sujeto del arte, es artísticamente poco relevante, a no ser que se quiera sacar partido de la profunda transformación que se observa en la novela, más concretamente en su técnica, en cuyo desarrollo narrativo puede constatarse un creciente voluntarismo narrativo, apreciable en la ficticia biografía de Claude y especialmente evidente en aquello que la sostiene: las características técnicas de su supuesta pintura[50]. En

[50] En *L'Oeuvre*, Zola nos propone un pintor, Claude Lantier, dotado de notable talento para iniciar el cuadro, pero incapaz de concretarlo; las primeras manchas de color, responsables de señalar los problemas, carecen de continuidad en los términos que prometen, por lo que la pintura sólo progresa como atenuación de esos problemas. Son, pues, los esbozos, los primeros tanteos con la forma, los únicos resultados aceptables. El síntoma bien podría interpretarse como indicio de modernidad (y en sentido crítico eso es indudable en Zola) si se piensa que el cuadro impresionista tiene, precisamente, unas características que le asemejan a un cuadro inacabado. Sin embargo, donde Zola sólo ve una incapacidad personal, minusvalorando el valor de un trabajo contrafictorio, aparece la distinción necesaria entre la pintura inacabada y la inacabable, con lo que, en este último caso, cobra una insinuada importancia estética el concepto de finalización. En realidad, si el conflicto se instala en la técnica es porque el material artístico adopta insatisfactoriamente la materialidad que se le asigna (se resiste a ser lo que no es); de este modo, el descrédito de la apariencia permite visualizar el trabajo propuesto contra el propio trabajo, en un conflicto sin fin; éste es el caso de Cézanne. Al concluir su novela, Zola no ha comprendido hasta qué punto la visualización de este proceso (cosa bien distinta a convertir la obra en un proceso) ha llegado a ser el verdadero problema de la pintura. Un buen ejemplo de esta incomprensión puede verse en cómo Zola censura al Manet impresionista (quien, por cierto, también contribuye al personaje de Claude Lantier); alaba, en cambio, su audacia al simplificar las tintas intermedias (recurso este que Manet observa en la fotografía) que acentúa el contraste entre luz y sombra. Al proceder así, Manet caricaturiza las transiciones con el fin de respetar la inte-

todo caso, ese voluntarismo es portador no sólo de la intención, sino también de la imagen y de la posición de un narrador cada vez más conflictiva y difusa. Como narración puede que *L'Oeuvre* resulte poco verosímil, pero su compromiso «naturalista», cogido aquí por los pelos, no puede ocultar un malestar también presente en las pinturas. Por contagio, el rechazo al dibujo pasa de los cuadros a la novela.

También el cuadro impresionista se propone como un trabajo en la significación a medida que se pinta; en este trabajo, y partiendo de una hipótesis, el argumento o teoría es puesto en juego con la finalidad de que el proyecto, el dibujo, se desarrolle orgánicamente. Tal como se viene argumentando, al proceder así, texto y pintura, palabras y acción, se alternan para propiciar un dibujo vivo a lo largo del proceso de formalización, mientras que el proyecto o dibujo previsto al empezar hace posible este despliegue, al exigir su paulatina concreción, desde un material pictórico suficientemente ágil y una técnica adecuada y cambiante. Según se mire, bien puede decirse que el cuadro impresionista alcanza un «conocimiento» (un conocimiento sobre pintura, se entiende) sin negar el «estado de ánimo» del que participa. En el caso de los pintores impresionistas, no parece difícil comprender la parquedad de palabras, que debe hacerse extensiva a la descripción de la famosa teoría de la complementariedad de los tonos, propuesta siempre de manera confusa y poco satisfactoria por Monet, Renoir, Degas, Sisley, etc., quizás con la excepción de Pissarro y el grupo de Pontoise. La palabra del pintor, que no debe confundirse con aquella que finalmente finge develar la intención al describir el proceso desde su terminación, sólo es necesaria desde un dibujo dispuesto a planificar el proyecto, y éste no es el caso del impresionismo. Por otra parte, a nadie se le oculta que una estrategia de estas características, tan aparentemente abierta desde la intención inicial, debe cuidar muy mucho no comprometerse en sus inicios, de modo que nada, y menos la factura (forma específica de depositar el pigmento sobre la superficie), niegue la escenificación del acto pictórico, como si se tratara de un acontecimiento. Ese instante aparente, que es el cuadro impresionista, consiste precisamente en esta falta de previsión[11]; carencia significativa, pues exige que pintar deprisa sea visto también deprisa. ¿Y qué mejor pretexto para conseguir esa aceleración concordante, que tan elocuente debiera hacer al objeto de la pintura, que no sea una naturaleza azarosamente cambiante como motivo?

II

Dibujo y dibujos

Ilustrar convenientemente cómo es apremiada y censurada la voluntad del pintor, cómo materialmente la pintura se transforma en sus manos mientras su técnica titubea; en fin, cómo habla de lo que obtiene y cómo obtiene aquello que no piensa, es

global de las superficies (y, por tanto, del dibujo) a costa de un degradado esquemático. Éste es el verdadero secreto de una paleta luminosa apta para los problemas que propone un *Déjeuner sur l'herbe*; pasar de puntillas sobre el verdadero problema, simplificando su formulación; ahorrar los matices para que tras lo inacabado asome un final previsible.

[11] Véase la crítica que, en 1899, Signac hace a los impresionistas: «En este sentido debe entenderse el término neoimpresionismo, ya que la técnica empleada por estos pintores es profundamente diferente de la de los impresionistas, hasta el punto de que mientras la técnica de éstos es instintiva e instantánea, la de los neoimpresionistas es deliberada y constante.» Paul Signac, *De Eugenio Delacroix al neoimpresionismo*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.

lo que se ha procurado hasta aquí. Por otra parte, la pintura impresionista y sus antecedentes más inmediatos son un lugar idóneo para observar cómo el discurso del artista se manifiesta en dos sentidos claramente diferenciados, sentidos que en modo alguno deben confundirse. Por un lado, en la medida en que se otorga una autonomía inusual al material pictórico (que deja así de plegarse a las exigencias de lo que simula para ser concretamente pintura), la técnica debe acomodarse, empíricamente, a lo incierto de un material cambiante, mientras este material es reconocido conceptualmente como tal en un discurso que finge saber aquello que ignora. Por otro lado, en otro tipo de discurso, el pintor se encuentra ante la necesidad de dar un sentido global al proceso de formalización con el fin de lograr que cualquier modificación de la intención pueda ser incluida entre aquello que controla y en el interior de la forma que, finalmente, adopta este dominio. Desde luego, no debe entenderse que el artista o pintor hable dos veces en direcciones distintas; ambas voces confluyen a menudo en el mismo texto. La primera como resto que censura a la segunda, porque, como se ha dicho, cae del lado de la acción, del lado de la pintura y de sus dudas; la segunda se hace evidente cuando encubre las palabras que buscan el sentido, cuando oculta cómo el concepto fluye desde la pintura (y no a la inversa), para intentar un cuadro sin tiempo, sin historia, pura confirmación de lo previsto[12].

Conviene ahora hablar del papel del dibujo en el interior del dispositivo descrito, porque luego será mas fácil observar los dibujos y, en especial, los dibujos de Cézanne. En efecto, en el último tercio del siglo XIX, donde cabe situar la obra de Cézanne, el dominio del artista sobre la forma pasa a ser una toma de posiciones en el interior de la forma, porque se concreta en el curso de un proceso destinado a su obtención. Por consiguiente, la articulación del conjunto de palabras primero, luego de conceptos, tiene necesariamente que ver con el dibujo, toda vez que el dibujo procura ser lenguaje en la puesta en escena de una estrategia compleja; una estrategia en la que el dibujo intenta a la vez ser escritura de las dudas y de su superación. En realidad, se trata de comprender cómo los cambios decisivos, lejos de producirse por expresa voluntad del artista, son el fruto de un complejo equilibrio que responde al intento, no logrado, de que todo siga igual después de haber pulsado los resortes más expresivos posibles antes de comenzar cada pintura.

Pero, ¿qué es lo expresivo? Y, sobre todo, ¿hasta dónde es posible llevar lo expresivo? Si el contenido se adecuara a la forma, sin más, todo sería mucho más sencillo; sin embargo, es importante tener en cuenta que el pintor moderno, y Cézanne lo es, se expresa contra aquello que desea expresar, al inducir el contenido desde la lógica del material. En este contexto, el hecho de que la expresión sea relevante precisamente contra la técnica, es la consecuencia razonable de entender críticamente el contenido del material, de entender que cualquier materialidad que adquiera la expresión no pueda ser ya escindida (aunque sea imprescindible intentarlo), porque es ella misma contenido[13]. Más allá de esta disyuntiva, para quien no quiera comprometer una imagen que está ya «pintada» desde el principio, para quien crea que, conocido un

[12] Se trata de entender el conocimiento, en la pintura, como un conocimiento de la pintura, profundizando en aquellas condiciones que hacen posible la creación de sentido específicamente en este medio, con independencia de que posteriormente puedan utilizarse para criticar esa autonomía. Sólo la intención está sobredeterminada; más allá, el material se encarga de relativizar el dominio y el concepto mismo de técnica.

[13] Véase Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980.

pretexto, es posible dar con lo más conveniente al expresarlo, queda expedito el camino hacia lo convencional, con el fin de continuar la gran tradición pictórica premoderna. Ahora bien, atendiendo a esta doble posibilidad, y desde el momento que es posible, el dibujo se presenta como una disciplina concreta; como una propedéutica hacia lo artístico que se acomoda mal a cualquier generalización, a cualquier tipología. Es en este punto donde el Dibujo deja de ser la suma de dibujos, no sólo porque, en un dilema clásico, cada dibujo se enfrenta a aquel otro dibujo que también pudo ser, sino porque encara el fracaso en la posibilidad de que también sea un buen dibujo.

Bañistas ante la Sainte-Victoire

Con anterioridad a Cézanne, quizás ningún pintor intentó una estrategia tan amplia, compleja y contradictoria; en ella se ven involucradas la pintura, el dibujo y diversos tipos de argumentación. En todo caso, nadie la intentó tan en contra de sí mismo, arrastrado primero por desconcertantes fracasos bien leídos; después, poco a poco, animado por sorprendentes aciertos interpretados parcialmente. Como consecuencia de esta estrategia, los dibujos de Cézanne son el fiel reflejo de un incierto progreso en la predicción de la pintura, en condiciones escasamente predecibles[14]. Es conveniente aclarar este punto, que no sólo afecta a Cézanne, sino a otros pintores contemporáneos suyos. Si la mayor parte de la pintura moderna supone una acción cada vez mas abreviada, si tiende a una factura escueta y uniforme, es para tratar de controlar su imprevisible crecimiento, pues el pintor procura un desarrollo orgánico (como ya se ha visto) atendiendo al carácter crecientemente alusivo del color. En la consolidación de esta estrategia, Cézanne supone un punto de inflexión determinante; el carácter sintético y reduccionista de su pintura, que se acentúa con el paso de los años, tiene más de renuncia que de pretensión, como lo atestigua la enorme cantidad de pinturas inacabadas. En esta renuncia también tiene que ver el temprano convencimiento de que los problemas pictóricos, que genera un dispositivo tan abierto como el derivado del impresionismo, son insolubles desde la progresiva modificación, porque no pueden solventarse con la simple acumulación de matices añadidos a contrastes y transiciones. Al afrontar este problema, Cézanne es sorprendentemente perspicaz, como lo muestra la manifiesta reiteración de determinados temas, o el constante reajuste de la totalidad de los tonos puestos en superficie al proceder a cualquier pequeña rectificación. Por otra parte, al intentar este reajuste cromático, lo sobrante no es eliminado, como a menudo se insinúa, sino que es transferido a los restantes elementos que intervienen en la representación, lo que obliga, por exceso, a reconstruir el dibujo de todo aquello que permanece. Esta forma de incrementar el

[14] En la época de Cézanne, el dibujo dista mucho de ser un género artístico; con independencia de su calidad y autonomía respecto a la pintura, tiene una función nítida: tantear los problemas generales de formalización y proponer una configuración general de estos problemas. Esta función proyectual del dibujo es visible en el carácter propedéutico con que se aborda su enseñanza en las escuelas de la época. En el caso de Cézanne, como el desarrollo del presente texto se encarga de proponer, esta supeditación del dibujo es aún más evidente, debido a las características de su propuesta pictórica. Sus dibujos son proyectos en el sentido de detectar problemas, no soluciones; por este motivo le dice a É. Bernard: «El dibujo y el color no difieren en nada; a medida que pintamos, dibujamos; cuanto más se armoniza el color, más se precisa el dibujo...» É. Bernard, *op. cit.*

valor de las «sensaciones» recibidas a través del color, exige, a su vez, un procedimiento de aplicación de la pasta coloreada que actúa por condensación de manchas. Así es como este toque plano y fraccionado, portador de la «petite sensation»[35], libera la factura cezanniana de la pincelada larga y la gradación suave; ambas supondrían un serio compromiso para lograr un despliegue desde el dibujo que es característico de Cézanne. Como contrapartida a la azarosa superación de problemas pictóricos en la «realización» del cuadro (es decir, en el transcurso de la pintura), el dibujo de Cézanne es cada vez más concreto y «realista» con relación al proceso, que, por otra parte, es anticipado y descrito con notable eficacia; por el contrario, ese dibujo es cada vez más autónomo con respecto al «motivo» que aparentemente lo dispone.

Al proponer aquí diversos modelos interpretativos para los dibujos de Cézanne, modelos que además hagan justicia, a un tiempo, a su desarrollo como dibujos y a la evolución que supone su sucesión, se procura eliminar la tentación de ofrecer una lectura única de su obra; lectura que, por otra parte, la obra de Cézanne no propicia. Se ha insinuado ya el complejo y conflictivo papel que Cézanne otorga al dibujo. De un lado, el dibujo permanece en su obra como límite de aquellos contornos que el color procederá a calificar; se trata de la usual economía que desde sus obras más tempranas le permite trabajar contra lo restrictivo del proyecto. Por otro lado, hay que reseñar algo novedoso por completo, pues el dibujo es la trama desde la que se desprende el color, trama que, en un buen número de ocasiones, el color respeta.

Aunque, en general, la primera tipología es más frecuente en los primeros años (hasta 1877, coincidiendo con su segunda estancia en Pontoise), no desaparece en etapas posteriores, en las que el contorno se propone de un modo distinto. Si se comparan dos obras de asunto parecido, como el dibujo a lápiz que representa un desnudo masculino de espaldas, fechado entre 1875-1878 (fig. 3), con la más tardía acuarela[36], sin fecha precisa, pero, sin duda, ya de la década de los 80 (fig. 4), pueden apreciarse diferencias significativas. En el primero de estos dibujos, lo especulativo del contorno parece desentenderse de un modelado que duda en afirmarse; el trabajo sobre el cuerpo se ha suspendido en diversas fases, buscando la seguridad de la enmienda para proseguir; por ejemplo, el lado derecho, convencionalmente mucho más solvente, se ha dibujado por lo menos dos veces, la segunda con posterioridad al modelado interior. Los efectos de este trabajo, poco atento en articular las consecuencias gráficas finales con sus antecedentes, son bien visibles si se atiende a los ejes transversales de hombros y caderas. En la primera de estas agrupaciones anatómicas, la rigidez de hombros provoca la desproporción en los brazos; en la segunda, la imprecisión del contorno izquierdo al situar la cadera motiva la elevación incorrecta de la nalga en el mismo lado; sorprendentemente es la nalga derecha la que se eleva cuando es la pierna de este lado la que sostiene el mayor peso. Como consecuencia, tanto en un caso como en el otro, la verosimilitud del conjunto de la figura es lo que se pierde. La virtualidad de la imagen se tambalea cuando se recorta contra el fondo blanco del papel. Si se atiende, en cambio, a la ubicación cronológica del dibujo, es muy probable que se trate de un estudio para alguno de los grupos de bañistas (quizás el Venturi 389 o el 390) que Cézanne pintó por estos años, en cuyo caso, rodeado de árboles, sería más comprensible un despliegue tan sincopado del gesto gráfico. Si así fuera, Cézan-

[35] «¡Yo sólo tenía una pequeña sensación y el señor Gauguin me la ha robado!» Citado por Gustave Geffroy, *Claude Monet, su vida, sus trabajos, sus amigos*, París, 1922.

[36] En el presente texto los dibujos acuarelados se han tratado como dibujos.

ne habría tratado este cuerpo como un elemento más del paisaje, más atento a las relaciones entre objetos que a la articulación anatómica del cuerpo. Quizás entonces resulte más sencillo comprender el trabajo final que puede observarse en el dibujo: corrección de la parte inferior de las dos piernas y confirmación de la nalga derecha y el codo izquierdo (como se ha visto, en posiciones incorrectas desde un punto de vista convencional). La inclusión de figuras desnudas en un paisaje, compuesto básicamente por vegetación próxima y fragmentada, cumple la función, desde un punto de vista formal, de ordenar el color a partir del dibujo y de asegurar un mínimo de profundidad. Al emprender esta tarea, Cézanne utiliza la anatomía para crear un relieve que es insuficiente desde el color: un pie está delante del otro, una nalga más atrás, un codo más próximo a nosotros; esto parece lo importante. Se toma el cuerpo humano como metáfora inconsciente de lo que se pide a la pintura, y se le pide que sacrifique la apariencia a la comprensión[17].

Muy posiblemente el segundo dibujo (fig. 4), en este caso un dibujo tratado a la acuarela, sea un trabajo preparatorio para alguno de los cuadros que sobre el tema de los bañistas masculinos Cézanne pintó entre 1888 y 1892; probablemente para el Venturi 582, o los 585, 588 y 590. En este caso, los acentos finales del dibujo anterior han desaparecido; la posición de la figura es más convencionalmente correcta y su despliegue en el espacio es casi simétrico. La aparente simetría no debe pasar inadvertida; la simplificación de los trazos desprendidos del contorno, que insinuaban el modelado, muestra la importancia del surco vertebral y su desconcertante recorrido, segmentado y ligeramente en diagonal; movimiento similar, por cierto, al del muslo izquierdo en su parte interior, notablemente inarticulado con relación al segmento inferior de la pierna. Con eso se intenta generar un eje vertical, a lo largo de toda la figura, desde el que los perfiles laterales adquieren notable independencia, especulando así con una posible expansión horizontal, no contradictoria con la profundidad insinuada por ambas diagonales. En este caso, el contorno se abre para dar paso a un desarrollo desde el interior, más apto para integrar la figura en el paisaje.

En los dos dibujos es bien visible la libertad con que Cézanne ha tratado la figura humana. Evidentemente, son trabajos realizados de memoria, rasgo éste al que a menudo no se concede la importancia que merece y que es característico del conjunto de dibujos y pinturas relativas a un asunto como el desnudo en plena naturaleza. Quizá sea en estas pinturas, en las numerosas versiones de bañistas, donde Cézanne tantea con mayor radicalidad la modificación de la forma desde el despliegue del color, insistiendo en la diferencia entre el color que se ve y el color que se piensa[18]. Sin duda, la continuidad de esta temática a lo largo de toda la obra de Cézanne, hasta culminar en las tres grandes versiones realizadas entre 1898 y 1905, está relacionada con

---

[17] Cézanne le dice a Jules Borély: «¡Pintar bien es muy difícil! ¿Cómo enfrentarse a la naturaleza sin rapiña? Fíjese, entre este árbol y nosotros hay un espacio, una atmósfera, de acuerdo; pero luego nos tropezamos con el tronco, palpable, resistente, con ese cuerpo... ¡Ver como un recién nacido!...» Y a Émile Bernard: «Hay que poseer una óptica, hay que ver la naturaleza como si nadie la hubiese visto antes que uno...» Citado en Michael Doran, *op. cit.* Esta pretendida visión ingenua es en realidad fruto de los más radicales prejuicios y la consecuencia de rechazar las representaciones anteriores como escasamente útiles para una determinada forma de expresión, que posee sus propios puntos de vista. Pero Cézanne también trata de decir otra cosa: que en adelante cualquier referencia a la objetividad artística debe buscarse en el material de las obras de arte, material que sólo se concreta como principio de los materiales convencionales.

[18] Véanse notas 10 y 11.

algunos de los primeros asuntos relativos a fantasías sexuales (fig. 5). Títulos como *La orgía* (1864-1867), *Sátiro y ninfa* (1867), *El rapto* (1868), *Tentaciones de San Antonio* (1868), tienen continuidad en otros como *Idilio* y *Una moderna Olimpia*, fechados en 1870; y se prolonga hasta 1877 con otros motivos: *Tarde en Nápoles*, *Una moderna Olimpia* (segunda versión). En ocasiones, estos asuntos se confunden con el tema de los y las bañistas, como es el caso de la segunda versión de *Las tentaciones de San Antonio*, de 1873-1877 (fig. 6). Pero el tema del desnudo femenino integrado en un paisaje, con el pretexto del baño, aparece con prontitud. Ya hacia 1870 existen tentativas: *Dos bañistas y pescador*, aunque el pretexto más común guarde relación con asuntos literarios y mitológicos: *Figuras al aire libre*, *Lucha de amor*, *Sancho Panza en el agua*, *Betsabé*. Poco más tarde, hacia 1875, bañistas masculinos y femeninos son ya tema frecuente de las pinturas de Cézanne.

Cualesquiera que sean los motivos ocultos que impulsaron al pintor en la línea de un progresivo comedimiento, en el dibujo de estas figuras puede apreciarse cuán distante entendió Cézanne la sensualidad de la carne de aquella que se desprende de la pintura[39]. En cualquier caso, tras esa negativa a superponer lo real a lo imaginario se esconde un juego de memoria destinado a evocar todo cuanto no puede ser sustituido. La prevención ante el desnudo, la renuncia a trabajar ante el cuerpo verdadero que se ofrece, ha de entenderse como la búsqueda de un erotismo real en aquello que materialmente le sustituye. En esta sustitución, Cézanne no escatima medios; para sus últimas bañistas, desde luego mujeres poco sensuales, utilizará un viejo inválido como modelo. Es más, dando la espalda a lo que pretende significar, reconstruye los cuerpos con absoluta libertad, de manera que no logren escapar de la vegetación y del paisaje, infundiendo vida a algo que aparece como la diferencia de lo similar (figs. 7 y 8). En su pintura, la vida del paisaje tiene que ver con la muerte de las figuras y la indiferencia ante el sexo de los cuerpos se prolonga en el modelado de un frágil bajorrelieve, sobre el que se ha pintado el paisaje (figs. 9 y 10). Es como si estas pinturas de Cézanne no pudieran contemplarse desde atrás, desde el otro lado del cuadro; eso precisamente es lo que parecen indicar, que la mirada no debe discernir lo que se niega. Pero ahí, como más adelante se verá, nace también la resistencia a un «tempo» de trabajo demasiado veloz, demasiado exacto al evocar la sensación, tanto como para no poder crearla[40].

Que las diversas figuras de bañistas respondan a tipos estudiados y repetidos en diversas ocasiones tiene que ver con el cálculo en las mutaciones que se producen en estas figuras. Cézanne tantea en las series de bañistas, especialmente en las anteriores a 1878, una sutil agresión a la representación convencional del cuerpo humano, que sustituye a las representaciones precedentes de la violencia. Existe, además, una estre-

---

[39] Al respecto, É. Bernard, en su «Recuerdos sobre Paul Cézanne», cuenta una significativa anécdota: «Pregunté a Cézanne por qué no cogía modelos cuando hacía desnudos. Me contestó que a su edad era un deber abstenerse de desnudar a una mujer para pintarla, y que en rigor lo único que él creía lícito era dirigirse a una persona cincuentona, pero que estaba casi seguro de no poder encontrarla en Aix. Se acercó a unas carpetas y me enseñó unos dibujos que había hecho de joven en el estudio Suisse. "Siempre he utilizado estos dibujos", me dijo, "no son gran cosa, pero a mi edad qué remedio"». Citado en Michael Doran, *op. cit.*

[40] «Procedo con lentitud. Como la naturaleza se me presenta muy compleja, y hay un sinfín de progresos que hacer. Hay que fijarse bien en el modelo y sentir con mucha exactitud...». Carta a É. Bernard, 12 de mayo de 1904, en John Rewald, *Paul Cézanne, correspondance*, Paris, Grasset, 1978.

cha correspondencia entre el ejercicio de esta violencia y la supresión de la figura humana en sus paisajes realizados del natural, sobre el motivo; a diferencia de otros pintores contemporáneos, los paisajes cezannianos no están habitados ni son habitables[41]. El cálculo de esta erosión propuesta desde el dibujo, propiciada por un contorno especulativo y abierto, sólo es posible desde una lógica del color afín a Pisarro y a los impresionistas, una lógica sistemática que descompone el tono local y niega el claroscuro como forma de alcanzar el modelado. Pero Cézanne encuentra, en esa libre circulación de tonos, el modo exacto de fijar las manchas cuya segmentación y uniformidad hacen posible un recorrido visual contrario al contorno; así, se priman las sensaciones, sometiéndolas a un orden que aumenta y dinamiza los contrastes y las diferencias. En principio, no se trata de una tendencia hacia la abstracción (aunque, finalmente, el mismo artista termine por interpretarlo así)[42]; es más bien un trabajo de laboratorio donde ensayar el desarrollo de las formas desde la localización de los objetos, una concreción y tactilidad que tiene que ver con el tacto de la pintura.

Como Poussin, pero del natural

Algo se gana así, a costa de una pérdida que Cézanne lamentará toda su vida. «El contorno se me escapa», confesará. Por el contrario, se excusa ante Rivière y Schnerb diciendo: «No acierto con toda la figura: si hay una cabeza que me tienta, la hago demasiado gorda»[43]. La amenaza al objeto representado encuentra así una justificación. La lógica de la pintura no tiene por qué impedir el control de las sensaciones que intenta registrar; en el mejor de los casos, puede incluso favorecerlas, pero obstaculiza, eso sí, la aprensión de aquello que las procura, en la medida en que el pintor debe contentarse con dar forma a este registro. Este problema adquiere toda su dimensión en Cézanne; los objetos y figuras representados pierden su aspecto convencional; se descuida, por tanto, el carácter comunicativo de la pintura, de manera que su práctica puede entenderse como crítica al lenguaje (al lenguaje que nombra estos objetos y figuras) y a la articulación de sentido en general. Esta aporía —lo que escapa es y no es a la vez lo que se intenta retener— se plantea en Cézanne por primera vez con toda su crudeza[44], y adquiere así, en la pintura, el carácter de una lúcida pregunta: ¿por qué es inevitable el significante?

---

[41] En la segunda mitad del siglo XIX, la creencia de que el paisaje sin figuras era un género inferior la compartían la mayor parte de espectadores y aficionados. El paisaje era el escenario de un acontecimiento; de ahí la supremacía de Courbet o Millet sobre Corot, Daubigny o Boudin. También en este aspecto la pintura impresionista fue anticonvencional.

[42] Cézanne: «Hace falta un método... Busco mientras pinto. No tengo doctrinas como Bernard, pero hacen falta teorías, la sensación y teorías. Quise copiar la naturaleza y no me salía.» Citado por Maurice Denis en su *Journal*. Michael Doran, *op. cit.*

[43] R. P. Rivière-J. F. S. Schnerb, «El taller de Cézanne», *La Grande Revue*. Citado por Michael Doran, *op. cit.*

[44] Es interesante mencionar aquí lo que Adorno llama «prohibición de las imágenes», fenómeno característico de las vanguardias históricas. Al respecto, aunque no puede decirse que Cézanne sea un pintor vanguardista, puede apreciarse en su obra un tratamiento sintomático de la representación, que le sitúa como un claro antecedente. Véase T. W. Adorno, *op. cit.*

En este punto hay en Cézanne una apelación a la ética[45]. El pintor se retira y deja que sean los objetos los que se manifiesten; pero ese proceder se confunde, y, lo que es más, ha de confundirse necesariamente, con una forma de ver, con una «óptica», en palabras suyas. Es decir, lo subjetivo ha de ser objetivado racionalizando lo que es irracional, racionalizando el registro que suplanta al objeto y que, en esta estrategia, es propio de quien siente, no de quien comprende. Pero, además, en el caso de Cézanne, esta escritura debe carecer de tiempo[46]; no es como un texto, que, en su progreso, construye lo que significa, sino que más bien aparece como la manifestación irrevocable de algo que es así. Joachim Gasquet pone en boca de Cézanne:

> «Voy cogiendo sus tonos [se refiere a la naturaleza], sus colores, sus matices, de aquí, de allí, a derecha, a izquierda, por donde sea, los retengo, los acerco... Forman líneas. Se vuelven algo, rocas, árboles, sin que me entere. Cogen cuerpo. Tienen un valor... El artista no es más que un receptáculo de sensaciones, un cerebro, una grabadora... Pero si interviene, si con toda su endeblez se atreve a mezclarse deliberadamente en lo que ha de reflejar, infiltra entonces su pequeñez. Y la obra es inferior»[47]. Y más adelante añade: «Mi tela, el paisaje, los dos fuera de mí, pero el uno, caótico, huidizo, confuso, sin vida lógica, al margen de todo raciocinio: la otra, permanente, sensible, categorizada, participando en la modalidad, en el drama de las ideas... en su individualidad»[48].

Pero entonces, ¿cuál es el lugar que Cézanne reserva al pintor? Con anterioridad se habló de una tipología, en sus dibujos, que no procede desde el contorno, una tipología que no atiende tanto al proyecto de imagen como a un anticipo de su crecimiento. En esta tipología, la previsión de incidencias posibles casi supone su enumeración a la hora de otorgar nueva piel a las cosas; una piel que, en la confusa oscilación entre pintura y realidad, intenta restituir esa otra piel que Balzac cree pierden en la fotografía[49]. Para Cézanne, el trabajo del natural supone una inversión del tradicional recorrido visual de los pintores; la apariencia, el «efecto»[50], se encuentra a medio

---

[45] La verdad está en la naturaleza y el pintor debe enfrentarla sin prejuicios: «Siempre llegaba a la conclusión de que por muy buen libro que fuera El Louvre, más valía remitirse al estudio de la naturaleza.» Citado por É. Bernard, «Recuerdos sobre Paul Cézanne», *Mercure de France*. También: «Copiar..., copiar, sí... No hay otra cosa. ¡Pero, y los temperamentos! La pintura reconocerá los suyos. Yo, en cambio, quiero perderme en la naturaleza, crecer con ella, tener las tercas tonalidades de las peñas, la obstinación racional del monte, la fluidez del aire... Lo ideal del cielo se amoldará dentro de mí. Los colores, date cuenta, son la carne esplendorosa de las ideas y de Dios.» Citado por Joachim Gasquet, *Paul Cézanne*. Michael Doran, *op. cit.*

[46] Cézanne procedía con extrema lentitud; pero no se trata de la brevedad del tiempo físico de ejecución, sino de que la representación tiende siempre a relatar una escena intemporal, no instantánea, exenta de acontecimientos temporales.

[47] Citado por Joachim Gasquet, *Paul Cézanne (Las cosas que me dijo...)*. Michael Doran, *op. cit.*

[48] Joachim Gasquet, *Paul Cézanne (Las cosas que me dijo...)*. Michael Doran, *op. cit.*

[49] Según Balzac, los cuerpos y los objetos están continuados por espectros, como hojas de película en todos los sentidos; al ofrecerse a la contemplación, el cuerpo pierde espectros. Citado por Nadar, *Quand j'étais photographe*, París, Flammarion, 1899. Resulta una nueva versión de la discusión entre los partidarios de la teoría emanacionista y los inmisionistas, tal como ya aparece en Epicuro (*cartas*) y Lucrecio (*semblanza*).

[50] «La pintura, como todo el arte, comporta una técnica, una manipulación de oficio, pero la esencial de un tono y la afortunada combinación de los efectos dependen exclusivamente de la elección del artista.» Este es uno de los conocidos aforismos en los que Léo Larguier resume el pensamiento pictórico de Cézanne. También a Émile Bernard le dice: «El efecto constituye el cuadro, lo unifica y lo concentra; hay que establecerlo sobre la mancha dominante.» En «Paul Cézanne», *L'Occident*. Citado por Michael Doran, *op. cit.* Sin duda el concepto de «mancha dominante», referida al tono local, y el desarrollo desde este estímulo «envolvente» son una característica de la técnica cezanniana.

camino entre el ojo y el objeto; pero Cézanne la sitúa del lado del objeto, como producto de su crecimiento. Por eso se considera responsable de formalizar este crecimiento; también por este motivo hay en Cézanne tanta distancia entre la exuberancia del color y la parquedad de la forma. Este conflicto permanente, causante, como se ha visto, de un dibujo tan especulativo, exige del trazo una apertura desde el contorno: primero sugiere los ejes de crecimiento; luego, con mayor mesura, esos trazos tenderán a coincidir con la estructura del cuadro con el fin de mitigar los excesos. Es lógico pensar que estos surcos suponen los límites de objetos, pero es previsible también el desplazamiento de estos límites a conveniencia de la estructura.

En uno de los cuadernos de notas, aparece un dibujo que resulta interesante desde este punto de vista; se trata de un esbozo para un cuadro con bañistas, muy posiblemente el Venturi-271 o el 259, fechados entre 1875-1877, donde aparece un hombre solo, desnudo, con el brazo derecho alzado en diagonal. Tanto los cuadros como el dibujo pueden considerarse inmediatamente anteriores a lo que viene denominándose periodo constructivo (1878-1887). El dibujo, visiblemente rectificado (fig. 11), tantea la dirección excéntrica más conveniente para una expansión del cuerpo hacia el paisaje, con notable desprecio de lo que podría entenderse como un tratamiento anatómico convencional. Hay duda en la posición del brazo y, como consecuencia, en la totalidad de sus articulaciones, pero también en el tamaño de los dos brazos y en la posición de la cabeza, como puede apreciarse en el escueto bosquejo contiguo. Las diminutas piernas contribuyen a reforzar la importancia del tronco, destinado a soportar una articulación tan violenta; por eso el plexo solar y la musculatura abdominal adquieren una presencia gráfica tan poderosa; son el núcleo desde el que los demás contornos se desprenden.

Si se compara este dibujo con otro del mismo tema (fig. 12) fechado hacia 1885-1886, su aspecto constructivo parece menos evidente. Pero entonces se deberá convenir que lo constructivo, como acentuación de las partes por encima de su articulación, no es en Cézanne un fin en sí mismo, sino un medio para conseguir el efecto contrario; es decir, el crecimiento de la pintura como un tejido continuo. Esta segmentación tiene como finalidad una relativa indiferenciación, destinada a objetualizar las partes hasta convertirlas en componentes de un todo más allá del cuerpo. En el caso concreto que nos ocupa, el componente constructivo aparece como compensación y restricción al crecimiento direccional, que en Cézanne, como hemos visto, circula desde el interior hasta la periferia de los objetos. En este segundo dibujo (muy posiblemente se trate de una aproximación a las pinturas: Venturi-544 o 549, fechadas entre 1883-1887), el contorno del joven nadador, gráficamente evidente, pero formalmente impreciso, tiene una doble función: de un lado, cerrar una figura que tiende a organizar el espacio circundante desde determinadas porciones anatómicas (brazos, cabeza, músculos pectorales y abdominales); del otro, más allá de estos excesos, procura simular la unidad convencional de un cuerpo concebido en estas condiciones. Sin duda, ambos dibujos cumplen funciones distintas en un proceso especulativo hacia la pintura; el primero es un simple simulacro gráfico; el segundo puede considerarse propiamente un dibujo, con independencia de que en determinadas pinturas aparezcan figuras similares. Cuando ambos dibujos se comparan, puede verse con qué cuidado Cézanne preserva lo concreto sin renunciar a la organización de un despliegue estructural sensiblemente abstracto; abstracto en el sentido de primar el ritmo de las sensaciones de color sobre el contorno de los objetos. En este segundo dibujo, el pintor prepara el lugar de encuentro entre una «lógica» y aquellas «sensaciones» que la hacen inevitable.

La naturaleza a través del cilindro, de la esfera, del cono

A partir de 1878, el contorno de los dibujos sugiere claramente la fractura de los contrastes principales e insinúa una red de nerviaciones desde la que procede a realizar lo contrario. A ambos lados de los trazos, más o menos rectificados según el artista pueda pensar que «las sensaciones de color, que dan la luz, son en mi caso causa de abstracciones que no me permiten cubrir la tela, ni proseguir la delimitación de los objetos cuando los pintos de contacto son tenues, delicados», Cézanne procede a organizar el volumen «modulando» los tonos[11]. En el estudio de una figura que procede de Rubens (fig. 13), fechado entre 1880-1882, la distancia afectiva respecto de la figura representada le permite proyectar un asunto «decorativo»[12], valiéndose de la apertura del contorno y del consiguiente reajuste de las superficies. Pero aquí, como en las bañistas, ante el desnudo, el tema es demasiado instintivo o en exceso distante; en realidad, es muy posible que sean las dos cosas a la vez, pues, al componer el espacio del cuadro partiendo de aquel otro espacio que se desprende de los objetos (es decir, confiando en el color, no en la luz), Cézanne se ve necesariamente obligado a progresar desde la evidencia de lo concreto. La elección de figuras y objetos, así como las relaciones que establecen entre sí —aquéllas a través de las cuales el pintor justifica su presencia—, cristalizan en la disposición de un espacio pensado para ellos. Se trata de un espacio roto, fragmentario, y, desde ese proyecto de discontinuidad, desde este espacio de afectos, mucho tendrá que pensar el pintor, moderando la espontaneidad, la elección de una pintura para que lo encubra, una pintura que le dé la suficiente continuidad como para simular una posible unidad de la experiencia.

El estudio de un «Atlante», según Paget (fig. 14), es un poco anterior al estudio de Rubens; puede fecharse entre 1874-1877. En este dibujo, Cézanne se enfrenta al problema del escorzo, asunto éste siempre delicado por cuanto implica la codificación de un trayecto visual destinado a separar la complejidad natural de las «sensaciones» del método (o «lógica») apto para registrarlas. Sin ser raros en la obra del pintor, los escorzos no son frecuentes; en este caso, el estudio de volúmenes, tomados a un escultor, facilita la desmembración de la figura. Lo concreto no es ahora esta figura en su tota-

---

[11] El concepto de «modulación» es frecuente en la «teoría impresionista»; consiste en sustituir el tradicional modelado (aclarar y oscurecer el tono local para simular luz y oscuridad) por la modulación (articulación) de tonos distintos según las leyes del contraste simultáneo, de modo que la sombra de un determinado tono tiende a su complementario. A esto habría que añadir las modificaciones que estos colores experimentan debidas al reflejo de objetos vecinos. Por este procedimiento, el volumen se obtiene a partir de la exactitud en el registro de cada matiz, aunque, desde el punto de vista del modelado, el cuadro es mucho más plano, es decir, respetuoso con la integridad del soporte. Cézanne dice: «No existe línea alguna, no existe modelado, lo único que existe son contrastes. Estos contrastes no vienen dados por el negro y el blanco, sino por la sensación de color. De la exacta relación entre tonos se deriva el modelado. Cuando se hallan yuxtapuestos armónicamente y cuando su presencia es total, el cuadro se modela por sí solo.» Recogido por É. Bernard, «Paul Cézanne», *L'Occident*, en Michael Doran, *op. cit.* En el caso de Cézanne, la cosa se complica porque se quiere destacar la conexidad de los objetos, es decir, tratar la modulación como un problema de modelado. É. Bernard describe la técnica cezanniana con notable precisión en el ya citado artículo del *Mercure de France*.

[12] «Decorativo», con este término Cézanne añade al éxito en el ajuste de tonos procedentes de un «motivo» particularmente apto. Tiene que ver con la noción de «efecto» expuesta anteriormente, y hay que entenderla del lado de los objetos, mediante una disposición bien elegida.

lidad, sino lo increíble de una presencia, materializada en las piezas de un mecanismo productor de fuerza, de trabajo; algo que es orgánico, pero fácilmente reductible a un esquema de articulación de volúmenes. El desajuste en la ficción de un individuo, producido por el desarrollo desde las partes (y sólo posible por esta ficción), muestra cómo, en Cézanne, lo concreto es la negación de lo concreto en la mayoría de ocasiones, o, al menos, de lo convencionalmente concreto.

El hecho de que el espacio pictórico posterior a Cézanne sea, de manera creciente, un lugar idóneo para ahuyentar cualquier presencia de todo cuanto es convencional no debe utilizarse para minimizar un síntoma que aquí se manifiesta con toda crudeza[33]. Cuando se acentúa lo que es concretamente pictórico, tal como aparece en aquella «lógica» que lo aglutina, el material se muestra incompatible con la mención de todo cuanto está más allá de la pintura[34]. En el caso de Cézanne, quien históricamente nos ofrece un ejemplo de primera mano, puede apreciarse cómo en realidad el orden debe entenderse en sentido contrario; es lo convencionalmente concreto lo que es rechazado y, en su lugar, se renueva materialmente la pintura, que ahora es pensada como objeto de la pintura. Así, pues, no debería extrañarnos que Cézanne busque una ordenación, más allá de los objetos representados, para situar aquellas «sensaciones colorantes» que registran sus manchas discretas. El recurso a formas geométricas simples, a fin de organizar el conjunto de lo representado, tal como, de manera harto conocida, se lo aconseja a Émile Bernard («trate la naturaleza a través del cilindro, la esfera, el cono, todo ello situado en perspectiva, o sea que cada lado de un objeto, de un plano, se dirija a un punto central»), es un requerimiento del sujeto, al que, según parece, los objetos vuelven la espalda, sumergiéndose en la pintura. Esta simplificación, esta geometría, supone el intento de fijar sobre la tela un trayecto profundo, perpendicular al plano; es una vía para que el rastro de los objetos acoja al menos la huella, evocadora pero cierta, de su presencia.

Le debo la verdad en pintura y se la diré

Según Joachim Gasquet, Cézanne le recordó un pasaje de la novela de Zola *L'Oeuvre*, fragmento en el que, al parecer, sí se reconocía: «¡Ah, la vida! ¡La vida! Sentirla y expresarla en su realidad, amarla por lo que es, verla como la única belleza cierta, eterna y cambiante, no tener la necia idea de ennoblecerla castrándola, comprender que las supuestas fealdades sólo son relieves de los caracteres, y hacer vivir, y hacer hombres, la única manera de ser Dios»[35]. La ironía resulta evidente en estas palabras puestas en boca del imaginario Cézanne; el famoso escritor y crítico de arte, ya desengañado, se distancia así de vivencias de juventud que le unían a Cézanne y a Bailly, los tres inseparables «nadadores del Arc»[36]. «Lo que entonces era válido no

[33] Véase nota 43.

[34] Se trata de entender que existe un conflicto permanente al intentar acordar lógica, visión y naturaleza, si lo que finalmente se pretende es algo más que un «realismo» convencional, pero permaneciendo, a la vez, dentro de esta convención, como es el caso de Cézanne; y no hay duda de que esa contradicción afecta al concepto de material. Es éste un detalle importante cuando se observan las diversas lecturas que suscitan determinados problemas técnicos entre los artistas más jóvenes interesados en la obra de Cézanne.

[35] Émile Zola, *L'Oeuvre*, París, Charpentier, 1921.

[36] Río que pasa cerca de Aix.

lo es ahora», parece decir. Es evidente que Zola no percibió el modo severo que tenía Cézanne de castigar a sus bañistas por el simple hecho de participar en sus fantasías; debieron parecerle feas, en especial como pintura; no supo comprender que esa violencia a la que el pintor sometía las cosas, quizás por no ser como debieran, al mismo tiempo censuraba el modo de ejercerla. Su amigo, el viejo amigo de Zola, no consentía las abstracciones, ni justificaba lo impreciso de una observación (que nunca es de una vez). Por tanto, cabe pensar, todo empieza en la geometría, no termina, y, desde esta geometría, no hay síntesis, sino diseminación. De la misma forma que, en Cézanne, el volumen no es algo que la mirada encuentra, sino que sale al encuentro de los ojos, así el color evoca en nosotros el verdadero trayecto visual: desde el objeto hasta nuestros ojos. Pero un color exuberante, sometido a tal número de contrastes que requiere una «lógica» para proceder a su reiteración, es decir, para convertirse en técnica. Que Cézanne interprete este reclamo como una prioridad de la naturaleza demuestra hasta qué punto intuyó el modo que tiene el objeto de abrirse al significado, y hasta que punto era, y es, imposible alcanzar este objeto desde una pretendida significación.

Dos dibujos preparatorios para el retrato de Ambroise Vollard (1899) (figs. 15 y 16) muestran lo que Cézanne espera ganar y perder en el cuadro. El primero, un vago intento de proceder desde su interlocutor, el rostro del cual insinúan unos delicados trazos, no alcanza una cierta definición más que en la indumentaria, que lo asemeja a cualquier otro individuo; en esta ocasión quien puede manifestarse acude tarde a la cita. En el segundo, más enérgico y vigoroso, sólo parece importar la circulación del futuro trabajo, de modo que la simplificación, gráfica incluso, más bien procura la previsión de una resistencia al contexto en el que el volumen debe subsistir. La pérdida del carácter distintivo y particular de las figuras y objetos es algo que debió inquietar a Cézanne: aparece como problema en la reiteración de los temas dibujados, en el distinto tratamiento técnico de los dibujos y en la elección del punto en que el trabajo es abandonado.

A lo largo de la su obra, el rostro de Hortense Fiquet, la esposa del pintor, y el de su hijo Paul pueden verse en numerosos dibujos, algunos de los cuales aparecen en la ilustración (fig. 17); en todos ellos puede apreciarse cómo el parecido, un añadido desde el afecto que sin duda parte del artista, compite con problemas formales más abstractos. Hay angustia en este acercamiento a los seres más próximos, que, en realidad, biográficamente es relativo; angustia que se extiende al conjunto de objetos dibujados y pintados que nos son familiares por su reiterada presencia. ¿No existe diferencia entre ellos, cabe preguntar, mas allá de sus peculiaridades formales? Y desde un punto de vista operativo, ¿cómo proceder con el afecto? En el retrato de Madame Cézanne dormida (1897-1900) (fig. 18), el leve desajuste de las facciones que propicia el descanso y la posición recostada se ha utilizado para abrir el rostro desde las mínimas superficies circulares organizadas en su interior. La sensación de plenitud se acentúa por el escaso relieve concedido a dos trazos importantes: la nariz y el mentón, que, en su continuidad, propician una división del rostro en diagonal; esta división insinúa una doble convexidad en el rostro, parecida a la de los bajorelieves. Además, el ancho y robusto cuello consigue que la oreja, visible a la derecha, se asome a la superficie, evitando la parte más tangente del volumen al ángulo visual. El resto del cuerpo, sólo esbozado, es sacrificado a esta circularidad; incluido el escorzo del brazo (evidentemente pequeño y fuera de lugar), el hombro contrario y la sutil horizontal superior, que evita la división del rostro ovalado por su diferente altura. Sin em-

bargo, todo fluye de dentro hacia fuera, procurando acercarse a nuestros ojos desde unos detalles que negando una volumetría convencional están más presentes y más cerca que nunca de nosotros.

Algo parecido, pero de un modo más acentuado, es lo que podemos observar en un dibujo que describe un modesto taburete, sobre cuya superficie se ha depositado una prenda de vestir (fig. 19). El dibujo está coloreado a la acuarela y es cercano en el tiempo al anterior, puesto que puede fecharse hacia 1895; es asimismo contemporáneo de los bodegones mas problemáticos en lo que respecta a la perspectiva, como, por ejemplo, los catalogados por L.Venturi como 594, 619 o 731. Cualquier observador atento puede apreciar anomalías en la perspectiva de este dibujo, de modo que Cézanne cumple aquí lo que más adelante dirá a Bernard: «Para progresar no hay nada mejor que la naturaleza, el ojo se educa con su contacto. Se vuelve concéntrico a fuerza de mirar y trabajar. Quiero decir que, en una naranja, una manzana, una bola, una cabeza, hay un punto culminante; y este punto es siempre (a pesar del temible efecto: luz y sombra, sensaciones colorantes) el más cercano a nuestro ojo; los bordes de los objetos huyen hacia un centro situado en nuestro horizonte»[37]. Siguiendo estas indicaciones, los planos laterales del taburete se acercan al plano del cuadro desde atrás hacia adelante; pero si atendemos a la posición de las patas y travesaños, sólo tienen relación con el zócalo plano a plano, sin correspondencia alguna entre ellos. A eso habría que añadir, desde la perspectiva convencional, que la pendiente del suelo guarda poca relación con el plano superior del asiento, en esta ocasión oculto bajo la ropa con la finalidad de disimular una fractura tan evidente del espacio de representación. En la obra de Cézanne, este tipo de licencias se interpretan, con frecuencia, como manifestación de la insuficiencia expresiva del espacio perspectivo convencional, lo que muy posiblemente sea acertado; pero, si esto es verdad, las correcciones expresivas no pueden aspirar al rango de teoría, como si se tratara de una especulación compartida. Simplemente niegan lo anterior, aquello que ha sido corregido; al mismo tiempo, producen desequilibrios entre las diversas alternativas que, perdida ahora la totalidad, se despliegan sectorialmente.

La crisis del espacio de representación convencional (el utilizado por la pintura) es en Cézanne una crisis consciente. Pero ¿consciente hasta qué punto? Si, en su caso, aceptamos que existe adecuación entre el trabajo y la descripción verbal de este trabajo, si una y otro se comprometen mutuamente, entonces sólo hay ruptura del espacio convencional para procurar que el objeto, o los objetos, de la representación se manifiesten de un modo más elocuente. De este modo, el perspicaz rechazo a las «teorías», por cierto bien explícito en Cézanne[38], dispondría de un buen argumento, pues, de existir razones para estabilizar un vínculo conceptual entre estas fracturas,

---

[37] Carta a Émile Bernard, del 25 de julio de 1904. John Rewald, *Cézanne, correspondance*, París, Grasset, 1978.

[38] «El artista ha de desdeñar toda opinión que no se base en la observación inteligente del carácter. Debe desconfiar de la mentalidad literaria, que con tanta frecuencia aparta al pintor de la sensa verdadera, el estudio concreto de la naturaleza, para perderse largo tiempo en intangibles especulaciones.» O también: «El pintor debe consagrarse por entero al estudio de la naturaleza y esforzarse en producir cuadros que sean una enseñanza. Las tertulias sobre arte son casi una inutilidad.» Recogido por É. Bernard en «Paul Cézanne», *L'Occident*, en Michael Doran, *op. cit.* El rechazo de teorías por parte de Cézanne debe entenderse como rechazo a los prejuicios que se interponen ante los objetos; pero es evidente, como muestran las citas reproducidas aquí, que Cézanne era muy dado a especular sobre su experiencia al pintar estos objetos. Se trata de que la palabra suceda a la acción, no de que la preceda.

Universidad de Valladolid
Biblioteca

todo quedaría nivelado de nuevo, ya que un prejuicio de carácter formal, es decir, independiente de cualquier contenido, se interpondría, no sólo entre el pintor y los objetos (lo que es inevitable), sino entre el pintor y la representación de esos objetos. La distinción es relevante si se piensa que Cézanne no acierta tanto a objetivar el contenido de la representación ante los ojos de un posible espectador como a objetivar entre sí los contenidos de la representación en presencia de este mismo espectador, con independencia de cómo sean percibidos esos contenidos (ahora en plural). Por razones evidentes, Cézanne nunca lo formula así; sería aceptar que, en su actitud, hay tanto de aceptación como de rechazo con respecto a los objetos, y, lo que es más, ante las posibilidades de significación en la pintura. Este juego de atracción y rechazo requiere un número limitado de elementos en la representación, para apreciar lo que se gana y lo que se pierde, lo que se acerca y lo que se aleja. De la misma forma que, para Cézanne, la pintura es progresivamente una forma de vivir la realidad, los objetos que aparecen en sus cuadros pasan poco a poco a ser las cosas que le pertenecen, sus cosas.

Es innecesario advertir que los consejos de Cézanne son inaplicables (especialmente los contenidos en las cartas escritas a Émile Bernard, entre 1904 y 1906), a menos que dejen de entenderse como problemas formales y se recupere de nuevo todo aquello que hay detrás. La naturaleza, que nos advierte es compleja[39], obliga al pintor a entender la expresión como un acto natural; no racional, sino racionalizable. Sólo así, sumando lo que es lenguaje y lo que no lo es (el trabajo que procura la síntesis y el respeto a los objetos que la disgrega), la pintura puede ser una enseñanza. Pero ¿una enseñanza de qué? Reducir la trama del cuadro a la articulación de formas simples que armonizan los detalles particulares y respetar, a un tiempo, aquellas formas analógicamente concretas que pueden identificarse también en el motivo exige, por lo menos, dos tendencias a la vez que son contradictorias. Primero: una «lógica» en la observación del color supeditada a la «lógica» que supone su aplicación sobre la tela; esta última consiste (a partir de 1880 aproximadamente) en una articulación sistemática de secuencias reiteradas de color (como ha propuesto Gowing con acierto)[40]. Muy posiblemente, el desencadenante de esta técnica puede encontrarse en el necesario modelado de superficies lisas: muros, suelos, mesas, etc., a las que cabe añadir las superficies líquidas y, en determinadas circunstancias, el cielo. Segundo: una reconsideración de este principio, no necesariamente posterior, consistente en dibujar de nuevo los contornos exteriores (en azul oscuro, tierras e incluso en negro) desde los contornos interiores (matizados sólo como contrastes), de manera que el «modelado» continuo (la «modulación», como dice Cézanne) pueda sustituirse por un tratamiento diferenciado de lo que se acerca y de lo que retrocede. Este segundo «modus operandi», que se adecua al color local (en sus diferencias) y a la modificación que experimenta este color a causa de la distancia y de los reflejos, hace posible su modo particular de manejar el color, más genérico y abstracto en su aplicación.

El dibujo, que aparece como consecuencia de este conflicto en la pintura, es bien visible en las naturalezas muertas de la década de los 90 (fig. 20), pues aquí los objetos se cierran sobre sí mismos con mayor facilidad que en la figura o en el paisaje.

---

[39] Véase nota 39.

[40] Lawrence Gowing, *The logic of organized sensations*, Nueva York, MOMA, 1977. El autor insinúa que Cézanne utiliza el color ordenado en series fácilmente reconocibles desde la experiencia lingüística (por ejemplo: según el orden en el que aparecen en el espectro), con el fin de «modular» las superficies planas.

También hemos podido observar este proceder en el rostro de Madame Cézanne dormida (fig. 18), esta vez sólo como dibujo preparatorio, aunque sigue siendo visible en pinturas acabadas. Pero entonces resulta que el dibujo, o al menos todo el dibujo, no es una abstracción, como parece que Cézanne confiesa a Léo Larguier[41]. Aun dudando de la exactitud de los aforismos que este último transcribe, el número XXIX parece bastante de fiar por su coincidencia con otras versiones; dice así: «A medida que pintamos, dibujamos. La exactitud del tono da a la vez la luz y el modelado del objeto. Cuanto más se armonice el color, más se va precisando el dibujo»[42]. Surge entonces una objeción importante: lo que dice Cézanne sólo es cierto si aceptamos que la analogía formal (aquella similitud que desde la configuración del cuadro puede obtenerse del «motivo») no es una convención, al existir una relación genética entre la naturaleza y el producto gráfico que se obtiene a partir de un trabajo del natural, sea éste dibujo o pintura. En realidad sucede lo contrario; donde Cézanne ve una coincidencia fruto de la observación, debe entenderse un trabajo sobre la «visión», una educación de la mirada que muestre qué y cómo se debe ver, porque la representación no es tan neutral como para dejar incólume lo que se presenta. Pero, aunque el pintor diga lo contrario de palabra, el problema está asumido en la pintura y en el dibujo de esta pintura. Desde la disyuntiva apuntada anteriormente, Cézanne parece responder distinguiendo entre dos tipos de dibujo: el que tantea un problema concreto y el que resuelve este problema negándose como tal dibujo (véase fig. 20). Con todo, cabe pensar, lo resuelve sólo en casos límite, en aquellas ocasiones en que la «modulación» de tonos se muestra insuficiente ante el «modelado»; es decir, para solventar aquellas transiciones donde la luz no es determinante y las «localidades» distorsionan la construcción del espacio desde el volumen. Es entonces cuando Cézanne niega cualquier automatismo de la observación, proyectando lo que hace sobre lo que ve, procediendo de manera contraria a lo que dice.

Una sección de la naturaleza

¿Qué descubre Cézanne tras observar atentamente la naturaleza? Sería injusto concluir que la confirmación de sus prejuicios. Al respecto algunos detalles son reveladores; por ejemplo, su amistad con el geólogo A. F. Marion[43] le permite interesarse por las características del suelo de sus paisajes. No va en busca de una ontología de la escena, no hay en esta curiosidad un interés por la antigua mutación de lo que ve; se trata de encontrar, en lo inanimado, algo equivalente a la anatomía que le permita contrastar los efectos de lo que es pictóricamente imprevisible y apreciarlo sobre el terreno. Cézanne quiere comprender los pormenores de un orden que a simple vista es confuso, quiere ir más allá de las apariencias hasta encontrar algo que se exprese; intenta conseguir algo así como una «fisonomía» estable del paisaje. Si comparamos la pintura de paisajes, o de naturalezas muertas, con el modo de representar a las personas, es importante observar el trato distinto, desigual, que el pintor da a lo inanimado; la diferencia no está sólo en la estrategia emprendida sino que es apreciable en la sucesiva valoración de sus efectos. Aun así, existen algunas diferencias radicales de

[41] Recogido por Léo Larguier en «Le dimanche avec Paul Cézanne». Michael Doran, *op. cit.*
[42] Michael Doran, *op. cit.*
[43] Antoine-Fortuné Marion (1846-1900), geólogo y pintor aficionado.

partida. La disposición cezanniana no ve interlocutores en las frutas, las botellas, las copas, los árboles, las rocas, etc., más que como adición de material; en todo caso, como suma de datos. Pero sobre todo es en las panorámicas de la naturaleza donde el objeto es algo que ha de construirse, por lo que la representación de este «objeto» puede activarse sin jerarquía; todo el «motivo» será objeto en la representación del paisaje. La elección de lo que se agrupa o se desprende, de lo que se toma o de aquello que se desestima, puede ser valorada sin efectos restrictivos sobre las iniciativas. Además, la comparación puede ser más productiva al centrarse en mayor medida entre las partes que compiten, en lugar de concretarse en la relación más evidente entre objeto y representación. Cuando se comparan los dibujos con fotografías de los mismos motivos se observa el mismo proceder que hemos observado anteriormente aplicado a fines bien distintos. En unos casos, como el de una vista de la montaña Sainte-Victoire desde el camino del Jas de Boufan (fig. 21), se destacan los volúmenes nítidos y articulados de las edificaciones próximas, en detrimento de la gradación hacia un horizonte que no se ha levantado en este caso. Por el contrario, en otra vista parecida, *Granja ante la Sainte-Victoire* (fig. 22), la diferencia entre lo natural y lo artificial se ha utilizado para modificar esta gradación de distancias hasta reducirla, sobre el papel, a porciones de espacio parecidas; los planos de esta escenografía se han separado verticalmente hasta producir, en el paisaje, secciones planas superpuestas en altura. Otro dibujo de la misma montaña vista desde el caserío de Saint Marc (fig. 23) sirve de pretexto para acercar la masa rocosa distante, con efectos sobre la organización de los planos más cercanos, esta vez reducidos a un tramado de verticales que simulan profundidad. En este último dibujo, el corte en dos grandes zonas contribuye a valorar el volumen de la Sainte-Victoire contra el cielo, y es por este motivo que se aproxima hacia nosotros.

En todos estos dibujos, que datan de los últimos años de la vida de Cézanne, la pintura debe crecer desde estos contornos que remiten directamente al encuadre, como si se tratara de nerviaciones destinadas a dotar de movilidad al tejido pictórico. De esta forma, es el cuadro entero lo que se objetualiza, con el resultado de una mayor autonomía, destinada a atenuar o aumentar los contrastes previstos, con el fin de pasar así del efecto de conjunto a los efectos parciales, en lugar del más habitual proceso inverso[44]. En Cézanne, la distinción entre el «efecto» (como aprensión de algo

[44] En realidad, E. Bernard informa de manera contradictoria sobre el proceso pictórico de Cézanne. Por una parte, Bernard escribe a su madre: «En suma, trabaja igual que Ingres, entretenimiéndose en detalles y terminando algunas zonas antes de dedicarse al conjunto.» Pero también dice en *L'Occident*: «Cada una de sus partes se ha simultaneado con las otras, acompañándolas.» Esta falta de acuerdo debe ser interpretada en el sentido de que ni la contemplación del trabajo ni los comentarios del pintor pueden esclarecer los problemas pictóricos por separado. Es seguro que Cézanne no procedía siempre del mismo modo, y es también seguro, que sus comentarios niegan lo azaroso de esta experimentación. Desde un punto de vista técnico, todas las descripciones de su trabajo proceden de los últimos años, etapa que se ha dado en llamar sintética. Ahora bien, si se toma en consideración la afirmación del pintor de que las superficies pintadas son convexas a lo largo y ancho del cuadro, y no solamente en las zonas adjudicadas a la representación de cuerpos volumétricos individualizados, es comprensible la intención de Cézanne de tratar la naturaleza según volúmenes geométricos derivados de la rotación de planos (cilindro, cono, esfera), que permiten un modelado continuo, y, en su caso, la «modulación» de tintes. Si así fuera, serían los trazos (es decir, el dibujo) los que actuarían como surcos, desde los cuales, a ambos lados, se procede a «modular». Pero, entonces, la agrupación intencionada de los objetos representados hasta formar volúmenes más geométricos (único procedimiento de controlar la regularidad de las superficies abatibles) es un modelo impuesto a lo natural que, necesariamente, minimiza la diferencia entre lo convexo y lo cóncavo; diferencia im-

aluvo, genérico y de carácter afectivo) y la «composición» (como disposición y correspondencia entre dos concreciones, que se encuentran en la naturaleza y en el cuadro) no es una obviedad. El «efecto» debe ser previo si son los objetos los que pugnan por ganar la superficie de la tela; por tanto, es en la superficie, en la composición, donde el espacio procura una disposición acorde con los contenidos. Quizás justo lo contrario de lo que Monet intenta por esas fechas en Giverny. Detrás de este metafórico acercamiento de los objetos, que el pintor sólo acepta como recepción (lógica) de «sensaciones coloreantes» (es decir: que sólo son color al alcanzar la tela, no en el ojo del pintor) hay una referencia al tacto, a la integridad de esos objetos; por lo tanto, el «efecto», en Cézanne, es en esencia una cuestión de tiempo, ya que, en cierto modo, es algo que ha de mantenerse en el transcurso del trabajo pictórico propiamente dicho.

Siempre a partir de 1880, los dibujos de Cézanne, preparatorios de paisajes, pertenecen a dos grandes grupos. Del primero participan aquellos estudios que pretenden precisar el «efecto», total o parcial, desde lo concreto, desde la tactilidad; al segundo grupo pertenecen los dibujos que tantean registrar la «lógica» de las «sensaciones» y prever la composición de su crecimiento como tejido continuo, sin interrupciones. Un dibujo como *Vista sobre árboles y un tejado*, de 1883-1885 (fig. 24), atiende en primer lugar a diferenciar dos tipos de materialidad: la orgánica volumetría de los dos troncos frente a la pantalla inclinada del tejado, en el que incluso se ha evitado acentuar el volumen correspondiente a la estructura de la ventana. Si se lo compara con el estudio para un paisaje de 1895-1900 (fig. 25), resulta evidente la distinta finalidad de ambos dibujos. En esta segunda ilustración lo importante es la disposición del dibujo en su conjunto, puesto que la futura calificación, a través del color, aparece casi en negativo, en espera de un crecimiento desde los contornos que insinúan su dirección. La misma diferencia puede apreciarse entre las ilustraciones correspondientes a las fig. 26, de 1887, y fig. 27, de 1889-1892; el primer dibujo, más pendiente de estructurar la superficie; el segundo, más atento a la exigencia concreta del motivo. En el caso extremo de «modelar» sobre un fondo que carece de horizonte, como ocurre en el reiterado asunto de la cantera de Bibemus o en los acantilados cercanos al Château-Noir (fig. 28, 1895-1900, y fig. 29, 1898-1900), respectivamente, la exigencia de diferenciar los distintos grupos rocosos obliga al pintor a un estudio

---

prescindible para contrastar los objetos representados entre sí y para destacar su individualidad. En consecuencia, el espacio de representación resultante es «efectivamente» problemático, y no puede ser descrito utilizando la perspectiva convencional, pues, tanto en lo conceptual como en lo expresivo, es todo lo contrario de lo que supone esta perspectiva. Eso explicaría la quiebra del espacio perspectivo en la pintura de Cézanne y, a la vez, que el pintor pudiera trabajar en distintas direcciones, como dice Bernard, según se propongan problemas técnicos adecuados a los distintos «motivos». Quizás lo más importante sea constatar cómo un problema técnico se convierte así en un «asunto» expresivo, debido a que los diferentes modos de proceder pertenecen a modelos operativos también diferentes (a tradiciones distintas: modelar/modular) que requieren técnicas adecuadas y exclusivas. Además puede verse cómo el registro de «sensaciones coloreantes», perteneciente al ámbito de lo subjetivo, actúa como elemento perturbador de la «óptica» (visión en Cézanne), concebida como un sistema de representación perspectivo (y necesariamente convencional si se quiere salvar lo aparente), perteneciente al ámbito de lo objetivo. Cézanne, al pretender convertir el impresionismo («modulación» por excelencia) en un arte de los museos, propone una síntesis imposible, consistente en reducir lo cualitativo, característica esencial del color, a valores cuantitativos derivados de cualquier disposición en profundidad, indisolublemente vinculados a gradaciones de intensidad luminica. La capacidad expresiva de los recursos puestos en juego es manifiesta, como lo es también su carácter antiformalista.

preciso de alternancias entre el detalle y la simplificación, hasta encontrar diferencias precisas en la comparación de las rocas.

A lo largo de su obra, la abundancia de cuadros que Cézanne deja inacabados, interrumpidos en diversas fases del trabajo[65], permite comprender mejor la progresiva adecuación de su técnica pictórica a este doble requerimiento. Si, en primer lugar, atendemos a lo concreto en la representación, si prestamos atención a lo que se pinta y en qué condiciones aparece, hay que concluir que, en Cézanne, existe una compulsión a la objetividad que tiende a minimizar el papel del artista[66]. Gasquet pone estas palabras en boca del pintor:

> El arte es una armonía paralela a la naturaleza..., el pintor siempre es inferior a la naturaleza. Le es paralelo. Si no interviene deliberadamente... No debe tener más deliberación que el silencio. Ha de conseguir que por dentro se le callen las voces de todos los prejuicios, ha de olvidar, olvidar, crear silencio, ser un eco perfecto. Entonces, todo el paisaje se inscribirá en su plancha sensible. Luego, para pasarlo a la tela, para exteriorizarlo, intervendrá el oficio, pero un oficio respetuoso que, a su vez, no tendrá más pretensión que la de obedecer y traducir inconscientemente, por el pleno dominio de la lengua, el texto que esta descifrando, los dos textos paralelos, la naturaleza vista, la naturaleza sentida[67].

Puede especularse con la terminología; sin duda no es la de Cézanne, pero ésos no son pensamientos de Gasquet. En cuanto a la metáfora de la placa sensible no es inédita entre las interpretaciones de primera mano de lo que dijo el pintor.

Quizás sea exagerado hablar de migración de los objetos hacia la tela, pero sí puede hablarse de movimiento en las dos partes que intervienen; movilidad en el objeto y movilidad en el pintor[68]; oposición que toma cuerpo, según la cita anterior, en la «antinomia» técnica/prejuicios. Sin prejuicios, hay que pensar que algo ponen los ob-

---

[65] Los cuadros de Cézanne que pueden considerarse acabados no llegan a un tercio de los catalogados por Lionello Venturi. La desproporción es aún mayor entre las pinturas de los últimos veinte años: 1886-1906.

[66] Esta apreciación, que Cézanne insinúa repetidas veces, puede vincularse a sugerencias propuestas por los fotógrafos contemporáneos a las pinturas de los primeros años, en especial a su etapa impresionista. Ya en 1839, François Arago en su famoso «Rapport sur le daguerréotype», dice: «En fin, cabe preguntarse si el arte, considerado en sí mismo: ¿debe esperar algún progreso del examen y del estudio de estas imágenes dibujadas por aquello que la naturaleza ofrece de más sutil, de más penetrante: por los rayos luminosos? M. Paul Delaroche nos responde... "En resumen, el admirable descubrimiento de M. Daguerre es un inmenso servicio prestado a las artes".» También este mismo año, 1839, William Henry Fox Talbot titula así un artículo divulgador de la heliografía: «Algunas consideraciones sobre el arte del dibujo fotogénico, o el proceso por el cual los objetos naturales pueden dibujarse ellos mismos sin la ayuda del pincel del artista».

[67] Joachim Gasquet, *op. cit.* Véase Michael Doran, *op. cit.*

[68] Se ha especulado mucho sobre la movilidad de la observación en la pintura de Cézanne; se ha mencionado que el pintor procede a través de una visión estereoscópica, lo que justificaría los distintos ángulos desde los que se han representado los objetos, y la inclinación variable de un mismo plano, destinado a sostenerlos. En realidad, esta supuesta movilidad no es más que el resultado de ubicar, sobre la tela, los lugares desde los que desplegar un sentido paralelo al observado en el «motivo». Así, Cézanne parece distanciarse de una ingenua identificación entre lo que ve y lo que pinta. Al igual que en un mapa, donde los nombres de lugar difícilmente se ajustan con exactitud a los lugares señalados, la «lectura» de un cuadro supone un reajuste espacial para contrastar la distinta procedencia de los diversos «signos» por encima de su fingida continuidad.

jetos de su parte para estar presentes. En estas circunstancias, al menos su elección no es simplemente un pretexto, pues se trata de preservar aquel prejuicio que nunca se toma en cuenta; se trata preservar el mundo afectivo del pintor, y éste no es cualquier cosa. Además, Cézanne no habla de mirada a la realidad, sino de «visión», de «óptica», como le dice a Bernard: «La óptica, que se desarrolla en nosotros a través del estudio, nos enseña a ver»[69], insistiendo en crear un vacío, un espacio neutro entre el motivo y el pintor, del que se excluye toda contingencia. Una y otra vez son sus cosas, sus fantasías, los seres próximos, los que asoman en los cuadros; aunque esta presencia tiene su parte de rechazo. Las personas son tratadas como cosas, las cosas cuidadas solícitamente como si tuvieran vida; atrapadas en una mirada intencional que lo nivela todo, pero que también amenaza con suprimirlo todo. Se ha hablado ya de una violencia latente que contrarresta esas presencias privilegiadas. En realidad, no son las que quisiera, o como él quisiera; eso se percibe en ese desmenuzar lo que en apariencia es íntegro: rostros, cuerpos, algunas mesas, paisajes articulados de nuevo, pero de otra manera; o, en síntesis, que suprimen presencias y las ceden al vacío, al aire que se interpone entre las cosas[70]. Hay algo inhumano en el recorte y yuxtaposición de territorios limítrofes a los objetos (en el interior de los cuales parecen libres), pues luego se obliga a esos objetos, casi táctiles, a simular una continuidad forzada, a costa de su aparente integridad física.

Pero este doble juego de aprensión y rechazo tiene que vérselas con la engañosa sumisión de un pintor que se resiste a conceder todo el protagonismo al ojo. Más allá de la representación de los objetos, de su dibujo, el color emana desde su superficie para hacernos sentir de un modo que disuade todo aquello que se piensa. Sobre esas «sensaciones», sobre este flujo que garantiza una continuidad de la experiencia, Cézanne intenta asentar un paralelismo con la naturaleza, de modo que es en la técnica, y contra la técnica, donde sobrevive la significación. La pintura, cada pintura, debe reflejar el «motivo» entero, no algo que está en el «motivo»; como si el cuadro se hubiera pintado antes del cuadro. La pintura de Cézanne puede entenderse como un ajuste con algo anticipado, pero ¿en qué consiste este «cuadro natural» sino en la connivencia entre pintura y «motivo»? Y, ¿cuál es la causa de esta «confusión», de no ser la salvación del pintor, de lo individual, frente a la pintura y los objetos? Cézanne quisiera apoyarse en un automatismo que esconde su esquema mecánico de funcionamiento, como si fuera posible una máquina humana de pintar, de cuyo mecanismo sacaría fuerzas, no sólo para acercar y alejar las cosas, sino también para disimular que lo hace. En los últimos años, al utilizar abusivamente el dispositivo técnico de la mancha de color discreta, plana y de tamaño relativamente uniforme, al sistematizar la factura (cuya disposición y orientación sobre la superficie de la tela niega el dibujo y cualquier alusión al modelado), Cézanne se obliga a sí mismo, en cada nueva pintura, a responder a las preguntas: ¿es posible una percepción objetiva?, ¿se puede pintar sin más bagaje que una lógica del color?

---

[69] Cézanne, carta a É. Bernard, 23 de octubre de 1905. John Rewald, *op. cit.*

[70] Cézanne en carta a É. Bernard, 15 de abril de 1904: «... Ahora bien, la naturaleza para nosotros hombres aparece más en profundidad que en superficie; de ahí la necesidad de introducir en nuestras vibraciones de luz, representadas por los rojos y los amarillos, una suma suficiente de azulados, para que se sienta el aire.» John Rewald, *op. cit.*

Se ha visto ya que no lo hace, pero los intentos por lograrlo son muchos; quedan como documentos esas pinturas inacabadas a las que más arriba se hacía referencia. La comparación de dos de estas pinturas: *Jardín de Les Lauves*, Venturi-1610, y *Cabaña de Jourdan*, Venturi-805 (figs. 30 y 31), aporta mayor claridad al tema. Las dos pertenecen al último año de la vida del pintor, es decir, a 1906. El primer cuadro, abandonado en una fase inicial, supone un intento de proceder con la «modulación» de tonos desde el inicio, hasta el punto de que la pintura se dispone en franjas de color horizontales de distintas dominantes; no hay más dibujo porque no hay más diferencias; pero, claro está, lo que en estas condiciones aparece es el orden del dibujo. En la segunda pintura, son las ortogonales de la construcción y la economía en el color —con que inicialmente se han tratado las superficies planas: paredes y cielo— lo que hace posible que la «modulación» inicie su andadura. Además, hay un detalle significativo: Cézanne ha pintado el hueco de la puerta con los mismos tonos azules utilizados para el cielo, el plano más profundo. Eso revela que también hay economía en el trabajo, pero esta economía no se introduce como convención, sino como solicitud para con el texto de una estrategia: «La obstinada persecución en la realización de esta parte de la naturaleza que, al saltarnos a los ojos, nos da el cuadro.» Como puede verse, del espíritu de esa letra sólo queda la pregunta; en modo alguno la respuesta, que simplemente es pintura. ¿Se puede partir del color que se piensa para alcanzar el que se percibe? En esa interrogación pintada se encuentra latente la comprensión de una aporía insoluble; si se empieza a pintar por el dibujo se altera siempre el color; pero, desde el color, no se alcanza nunca el dibujo, a lo sumo una antinomia conceptual que se interpone ante las cosas. De esta materia se hace la representación en Cézanne, de una sustancia heterogénea que niega la mirada virgen, la ingenuidad espontánea.

No todos los cuadros empezados por Cézanne pueden pintarse. En su caso —y se trata de un anticipo—, con la previsión de la imprevisión, el pintor admite la importancia de que un pintor no obtiene lo que piensa. Pero, aun siendo la pintura una cuestión mental, la presencia en el cuadro de quien pinta (como sujeto) depende de cómo la pintura tome cuerpo más allá de la pintura, intentando ser aquello que solicita. Si se suprime de la pintura la representación visual de los objetos y no se pueden presentar por su nombre, entonces el sujeto verbaliza inútilmente, aunque continúe pintando; eso es lo que parece decir Cézanne. Al proponerlo, comprendió que el camino del pintor hacia lo expresivo consiste en preparar un espacio poroso para que allí se instalen objetos y palabras, espacio que, como en los tímpanos románicos que tanto le gustaban, siempre debe ser el adecuado para recibirlos. En eso sí cumplió con lo de ser un «primitivo».

En fin, era preciso descender a lo concreto para ver, en el caso de Cézanne, cómo el dibujo se desliza hacia la pintura; de no ser así, de nuevo unas palabras de Musil bastarían para caracterizar magistralmente el trabajo del pintor desde las intenciones:

> ... sentía con tanta intensidad como jamás había sentido el encanto particular de la omnipresencia y de la omnipotencia, que va unido al paso de los sentimientos al mundo de las percepciones. Su capacidad de atención parecía estar abierta, no ya a los sentidos, sino a lo más profundo de su corazón, que nada quería iluminar más que lo que brillara tanto como él... Y así como, de esta suerte, su espíritu se sentía lleno de sí mismo, hasta el punto de que la idea más viva tenía siempre algo de la silenciosa fluctuación de un recuerdo, así también todo lo que le ocurría se extendía formando un presente ilimitado; incluso cuando hacía algo, esta acción consistía en

abolir una separación entre él, que actuaba, y lo que ocurría, y su movimiento parecía ser en realidad el camino emprendido por las cosas mismas para acercarse a él, cuando él les tendía los brazos»[7].

Bibliografía

Adriani, G., *Paul Cézanne. Dibujos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
Doran, M., *Sobre Cézanne*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
Dorival, B., *Cézanne*, Nueva York, París, Tiriné, 1948.
Chappuis, A., *The Drawings of Paul Cézanne*, Londres, Thames and Hudson, 1973.
Gatto, A. y Orienti, S., *La obra pictórica completa de Cézanne*, Barcelona, Noguer Rizzoli, 1971.
Gowing, L., «Cézanne. La logique des sensations organisées», *Macula*, París, 1978.
Guerry, L., *Cézanne et l'expression de l'espace*, París, Albin Michel, 1950.
Medina, J., *Cézanne and modernism*, Nueva York, S.U.N.Y. Press, 1995.
Novotny, F., *Cézanne*, Oxford, Phaidon, 1976.
Orl, E. d', *Cézanne*, Madrid, Aguilar, 1966.
Pigon, G. y Orienti, S., *Tout l'oeuvre peint de Cézanne*, París, Flammarion, 1975.
Rayna, M., *Cézanne*, Ginebra, Skira, 1954.
Rewald, J., «À propos du catalogue raisonné de l'oeuvre de Paul Cézanne et de la chronologie de cette oeuvre», *La Renaissance*, 1937.
— *Cézanne. Sa vie, son oeuvre. Son amitié pour Zola*, París, Albin Michel, 1939.
— *Correspondance*, París, Grasset, 1978.
Schapiro, M., *Cézanne*, Barcelona, Labor, 1970.
— «Las manzanas de Cézanne: ensayo sobre el significado del bodegón», Madrid, Tekné, 1985.
Sieur, J., *Paul Cézanne*, Barcelona, Poligrafa, 1979.
Venturi, L., *Cézanne, son art, son oeuvre*, París, P. Rosenberg, 1936.

[7] Robert Musil, *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix Barral, 1986, vol. III, pág. 248. En el fragmento citado, se ha sustituido el «ella», tal como figura en el texto original, por «él», con el fin de no dificultar la comprensión de lo que quiere darse a entender al utilizarlo en el presente texto.



Fig. 1. *Camino a través del bosque*, 1650, pluma con tinta y bistre sobre papel.



Fig. 2. *Croquis de paisaje*, 1895-1900, lápiz sobre papel.

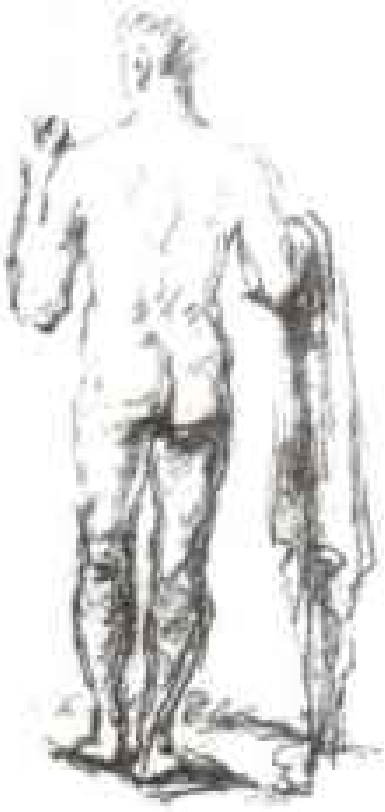


Fig. 3. *Desnudo masculino de espaldas*, 1875-1878, lápiz sobre papel azul, Chappuis-424.



Fig. 4. *El bautista*, 1879-1892, lápiz y acuarela sobre papel, Vennari 903.



Fig. 5. *Desnudo femenino y dos figuras masculinas*, 1868-1872, lápiz y pluma sobre papel, Chappuis-236.



Fig. 6. *Estudio para «La tentación de San Antonio»*, lápiz sobre papel, Chappuis-449.



Fig. 7. *Desnudo femenino sentado*, 1872-1873, lápiz sobre papel, Chappuis-282.



Fig. 8. *Desnudo femenino sentado*, 1874-1878, lápiz sobre papel, Chappuis-367.



Fig. 9. *Busto con desnudos femeninos*, 1876-1879, lápiz sobre papel, Chappuis-361.



Fig. 10. *Desnudo femenino y paisaje*, 1889-1892, lápiz sobre papel, Chapuis-1150.



Fig. 11. *Desnudo masculino y atmósfera*, 1875-1877, lápiz sobre papel.



Fig. 12. *Figura masculina con los brazos extendidos*, 1883-1886, lápiz sobre papel, Chappuis-630.



Fig. 13. *Estudio según Rubens: «Ixión»*, 1880-1882, lápiz sobre papel, Chappuis 1215.



Fig. 14. *Estudio de «Adonis» según Puget*, 1874-1877, lápiz sobre papel, Chappuis 391.



Fig. 15. *Retrato de Ambroise Vollard*, 1899, lápiz sobre papel, Chappuis 1194.



Fig. 16. *Estudio para el retrato de Ambroise Vollard*, 1896-1899, lápiz sobre papel, Chappuis 1193.



Fig. 17. a) *Madame Cézanne*, 1883-1885, lápiz sobre papel.



Fig. 17. c) *Madame Cézanne*, 1885-1886, lápiz sobre papel.



Fig. 17. e) *Paul Cézanne hijo*, 1883, lápiz sobre papel.



Fig. 17. b) *Madame Cézanne*, 1895-1896, lápiz sobre papel.

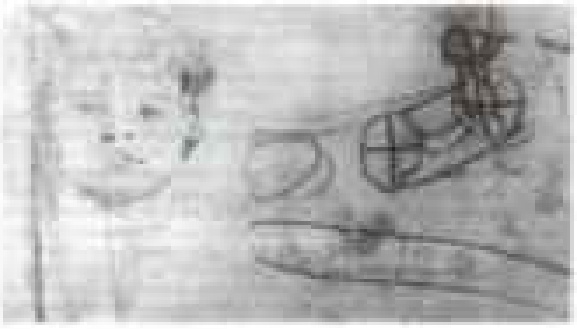


Fig. 17. d) *Paul Cézanne hijo*, 1878, lápiz sobre papel.



Fig. 17. f) *Paul Cézanne hijo*, 1880-1882, lápiz sobre papel.



Fig. 18. *Madame Cézanne dreaming*, 1897-1900, lápiz sobre papel, Chappuis 1188.



Fig. 19. *Vestido sobre una silla*, 1890-1895, lápiz y acuarela sobre papel, Venturi 1125.



Fig. 20. *Naturaleza muerta*, 1895-1900, óleo sobre tela, Venturi 740.

a)

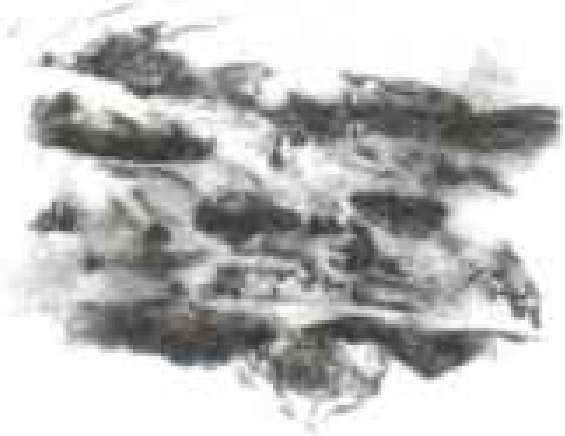


b)



Fig. 21. *Montaña de la Sainte-Victoire desde el camino del lac de Bonfilon*, 1882-1885, lápiz sobre papel. Chappuis-894.

a)

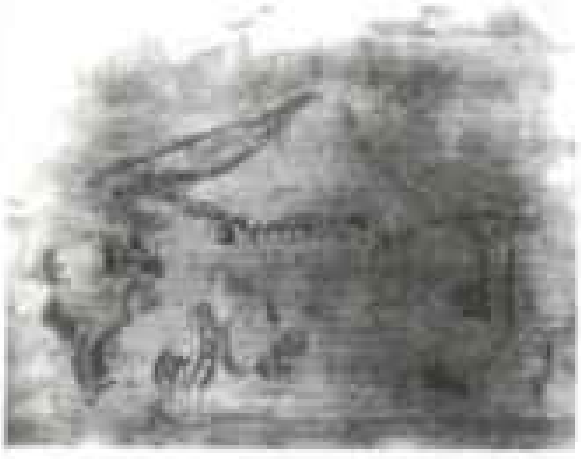


b)



Fig. 22. *Granja frente a la Sainte-Victoire*, acuarela sobre papel.

a)



b)



Fig. 23. *Montaña de la Sainte-Victoire desde Saint Marc*, 1895-1900, lápiz y acuarela sobre papel. Venturi-1027.

...d de Caldas
...ligrese



Fig. 24. *Vista sobre árboles y un tejado*, 1883-1885, lápiz sobre papel, Chappuis 878.



Fig. 25. *Estudio de paisaje*, 1895-1900, lápiz sobre papel.



Fig. 26. *Estudio de árbol*, 1887, lápiz sobre papel, Chappuis 922.



Fig. 27. *Casa entre árboles*, 1889-1892, lápiz sobre papel, Chappuis 1175.



Fig. 28. *Rocas en Bibémus*, 1895-1900, lápiz y acuarela sobre papel.



Fig. 29. *Rocas en las canteras del Château Noir*, 1895-1900, acuarela sobre papel.

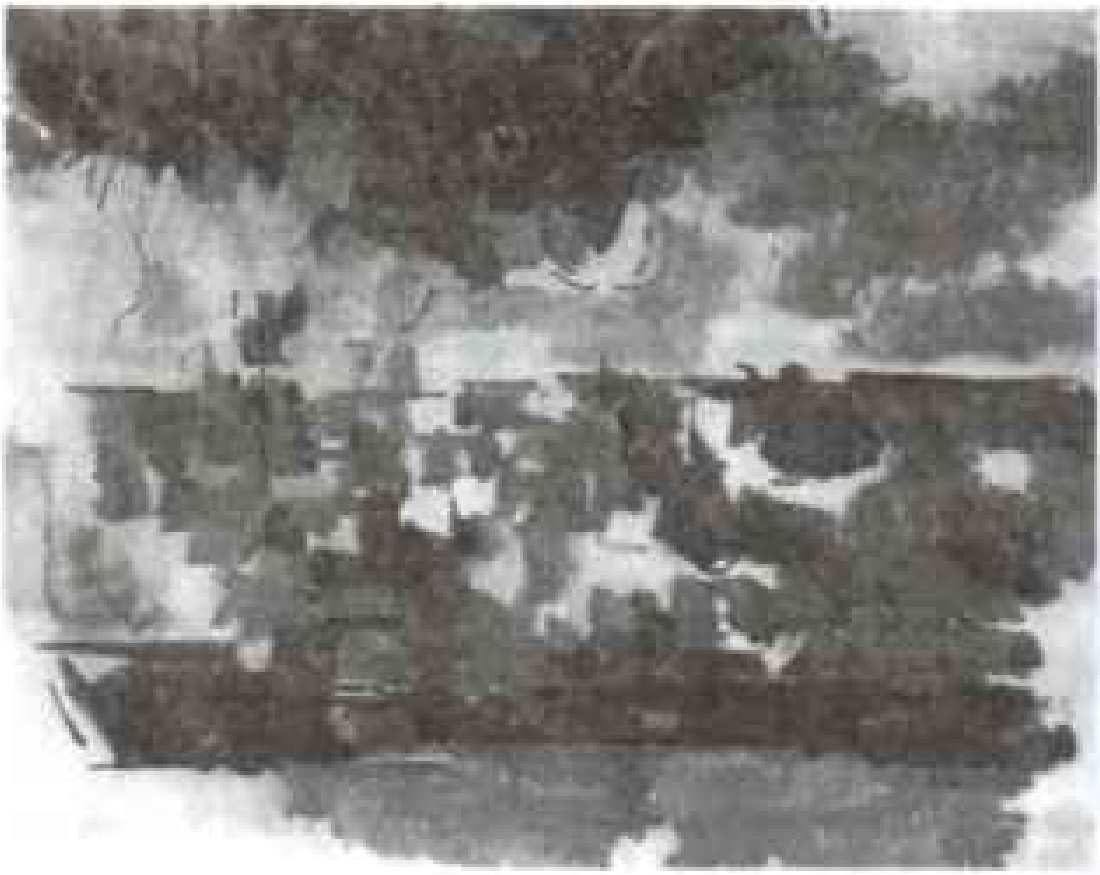


Fig. 30. *Jardin de Les Lauves*, 1906, óleo sobre tela, Venturi 1610.



Fig. 31. *Cabaña de Jourdan*, 1906, óleo sobre tela, Venturi 805.

Capítulo III

La máscara y el monstruo

José Luis Pardo

> El decorado es la proyección gráfica o plástica de una realidad de otro orden, así como el desdoblamiento de la representación resulta de la proyección de una máscara tridimensional sobre una superficie de dos dimensiones.
>
> C. Lévi-Strauss

Invocar testimonios etnográficos parece una rara manera de empezar un escrito acerca del lugar del dibujo en el arte contemporáneo de principios del siglo XX, y como seguramente lo es en verdad[1], procede dar algunas explicaciones. En otro tiempo se ha especulado mucho acerca de la influencia del motivo étnico[2] en las artes plásticas de nuestros días, y en este punto es usual mencionar a Gauguin y sus pretensiones de retornar a un presunto «origen» del arte como estrategia para escapar de la tentación naturalista, así como, acercándonos más específicamente a nuestro objeto, también se ha especulado acerca de la influencia de Gauguin (Salón de Otoño de 1903 y 1906) sobre Picasso y, mucho más concretamente, acerca de la influencia sobre este último, casi siempre a través de la escultura, del arte griego primitivo, del arte egipcio de las dinastías IV y V, del arte ibérico del siglo II (del cual podían verse algunas muestras en el Louvre) y, sobre todo, del arte africano, cuyo impacto sobre el París de principios de siglo no solamente se extiende mediante las obras de esta clase

---

[1] Todas las rarezas de este texto proceden del hecho de estar escrito desde un punto de vista que no es el de la Historia del Arte ni el de las Bellas Artes, sino el de una suerte de geografía problemática de las formas que no por apodarse «estéticas» deja de ser (al menos tentativamente) filosofía. Imagino que quienes me requirieron para esta contribución pensaban hacer conmigo un experimento como aquél al cual —*si parva licet componere magno*— Ortega se sometió al reflexionar sobre Velázquez, y que el mismo describía diciendo que se trataba de averiguar «qué es lo que un hombre algo meditabundo puede decir sobre un asunto del que profesionalmente no entiende». Tengo que agradecer, no obstante, a Almudena de Luis, José Vidal y Maite Ibarra su ayuda para orientarme en la labor bibliográfica.

[2] Advierto desde ahora que emplearé esta expresión para evitar el horrísono calificativo de «primitivo», aun a sabiendas de que quizá sería más correcto decir «etnológico» (puesto que entiendo como lo étnico no la esencia natural o salvaje de una cultura o de una sociedad, sino el producto del trabajo de la Etnología sobre esa misma cultura o esa sociedad), para seguir el uso ya consagrado en expresiones como «música étnica» y similares.

del Museo Trocadéro, sino a través de las colecciones privadas del mismo que obraban en poder de artistas como Matisse y Derain, impacto que a menudo se ha sugerido que habría llevado a Picasso a corregir y repintar bajo esta influencia, en 1907, tres de las cabezas de *Les Demoiselles d'Avignon*[1].

Como esta cuestión de las influencias entre los artistas y entre los tipos de arte suele llevar aparejado un pesado protocolo biográfico (cuya utilidad histórica estoy lejos de querer minimizar: quién estuvo y quién no, y cuándo exactamente, en el estudio de Picasso mientras pintaba las *Demoiselles*, qué documentos prueban la transmisión concreta de estas influencias, en qué época visitó tal artista tal museo, etc.) que recuerda, por su minuciosidad, a las investigaciones de etnología comparada basadas en las tesis del difusionismo o del contacto entre culturas, quisiera desde ahora proponer un paralelismo entre ambas investigaciones que me libre desde el principio de la tentación de un modo de comparación que no deseo ensayar. Cito, pues, en defensa de la comparación que me propongo realizar, y para evitar resucitar la merecidamente enterrada cuestión de la influencia del «primitivismo» sobre la pintura cubista, una reflexión etnometodológica de Lévi-Strauss:

> Los etnólogos contemporáneos manifiestan cierto rechazo por los estudios de arte primitivo comparado. Es fácil comprender sus razones: hasta hoy, este tipo de trabajos ha tendido casi exclusivamente a verificar contactos culturales, fenómenos de difusión o de adopción; bastaba que un detalle decorativo o una forma particular se presentasen en dos partes del mundo para que los entusiastas proclamasen inmediatamente... la unidad de su origen y la existencia indudable de relaciones prehistóricas entre culturas incomparables desde otros puntos de vista. Son conocidos los abusos que ha engendrado... este tipo de investigaciones, presuroso por hallar analogías a cualquier precio. *Pero los especialistas de la cultura material, para protegerse de estos abusos, no han definido aún la diferencia específica que separa un rasgo, un complejo de rasgos o un estilo susceptible de recurrencias independientes y múltiples, de aquel otro cuya naturaleza excluye la posibilidad de una repetición sin contacto* («El desdoblamiento de la representación en el arte de Asia y América», *Antropología Estructural*, I, trad. E. Verón, Buenos Aires, Eudeba, 1968, pág. 221; cursiva mía).

En este texto, Lévi-Strauss distingue dos clases de uso del comparativismo: uno, el que se empeña en atribuir toda semejanza o analogía a un contacto efectivo (y que es el que se relaciona con los «abusos» de los entusiastas apresurados); otro, el que descubre similitudes u homologías para cuya explicación el recurso al contacto efectivo o a la influencia material no es en absoluto pertinente (y que es el que el propio Lévi-Strauss se dispone a practicar). *Mutatis mutandis*, creo que no sería imposible encontrar aplicación a estas reflexiones en el terreno de la Historia del Arte: hay conexiones entre estilos artísticos que para nada presuponen la «influencia» de un artista (o de un estilo) sobre otro, y para cuya explicación lo único que hay que conceder es una comunidad de los problemas, o al menos del trasfondo formal o estructural de los problemas a los que se enfrentaban. En el caso recién mencionado, la supuesta influencia de la estética «primitivista» o étnica sobre Picasso sería un factor poco expli-

[1] El propio Picasso ironizaba sobre el tema: «En *Les Demoiselles d'Avignon* pinté una nariz de perfil en una cara de frente. Tuve que colocarla atravesada para hacerla reconocible. A continuación, se habló en seguida de arte negro. ¿Ha visto usted alguna escultura negra, sólo una, que tenga la nariz de perfil en una máscara de frente?» Sobre esta cuestión, *vid. infra*.

cativo por sí mismo (y afortunadamente los estudiosos han dejado de mencionarla mayoritariamente), debido a las mediaciones culturales propiamente estéticas, pictóricas y poéticas decimonónicas a través de las cuales se elabora (por ejemplo, el supuesto «primitivismo» de Gauguin nada tiene esencialmente que ver con un no menos presunto «arte primitivo» y, en caso de tener algo que ver, sólo un quimérico y enfermizo etnocentrismo nos permitiría suponer que el «arte» de las mal llamadas «sociedades primitivas» —suponiendo que pueda hablarse así— está más cerca o más lejos de la naturaleza o de la realidad que cualquier otro modo histórico de representación o de expresión), y en cualquier caso no será aquí considerada[4].

Al contrario, si consideraremos la posibilidad de eso que Lévi-Strauss acaba de llamar «un complejo de rasgos o un estilo susceptible de recurrencias independientes y múltiples», pero de tal modo que la recurrencia de este estilo no exige para nada la suposición de una «influencia», sino que únicamente sugiere la existencia de una comunidad de problemas entre distintos lenguajes plásticos y gráficos. Pongamos, pues, de entrada, coto a dos espejismos que van de la mano: las prácticas estéticas de las sociedades estudiadas por los etnólogos —y que hoy, no sin cierto abuso terminológico, llamamos «arte»— no revelan, en ningún sentido, un grado de proximidad a un presunto «origen» o una supuesta «autenticidad» que nosotros, habitantes de la Historia, habríamos perdido junto con la inocencia de la infancia: si no podemos considerarnos «más evolucionados» que tales sociedades, tampoco podemos considerarlas a ellas «mas puras» que las nuestras. Por tanto, la comparación entre algunos estilos artísticos contemporáneos y los modos de arte practicados por tales culturas, incluyendo aquellos casos en los cuales artistas contemporáneos se han inclinado al menos superficialmente, pero de modo explícito, hacia las formas estéticas de dichas sociedades, no puede nunca interpretarse fructíferamente mientras se lea como una «búsqueda de la autenticidad» por aproximación a un origen puro o no sofisticado: tan cerca o tan lejos del origen están Ingres como Kandinsky, las esculturas africanas como las obras del Giotto; en estos casos, y en cuantos se quieran añadir a la lista, el grado de originalidad o de originariedad no es mensurable, por la sencilla razón de que el original con el cual podrían compararse para medir sus desviaciones está en todos ellos perdido desde el principio (podríamos decir que las prácticas estéticas son la huella inequívoca de esa pérdida).

Un monstruo de dos cabezas

Hagamos, pues, la simple experiencia de mirar, una junto a la otra, dos tipos de representaciones. De un lado, del lado de la obra de Picasso, podemos escoger, por ejemplo, un aguatinta de 1953, el *Busto de mujer*, en cuyo aspecto hay algo de monu-

---

[4] La ingenua idea de un «primitivismo» que recuperaría el origen o la autenticidad está también presente en las reflexiones «ontogenéticas» que nos presentan a un Picasso que habría «nacido dibujante» (Gertrude Stein), que de niño dibujaba como un adulto y que sólo siendo adulto pudo dibujar como un niño. Por el propio Picasso quien dijo que «el arte ha sido siempre arte y nunca naturaleza, desde los primeros pintores, los primitivos, hasta pintores como David, Ingres y el mismo Bouguereau, que pensaban que la naturaleza tenía que ser pintada tal como es... Yo quisiera saber si alguien ha visto alguna vez una obra de arte naturalista» *ibid.* «Habla Picasso...», de Hélène Parmelin, ed. G. Gili). Sobre el «primitivismo» de Gauguin y su reconstrucción de la alteridad indígena, *vid.* el supremo trabajo de N. Sánchez Durá «Gauguin, Conrad y Leiris: un episodio en la invención de la identidad del primitivo», en V. Sanfélix (comp.), *Las identidades del sujeto*, Valencia, Pre-textos/Universidad de Valencia 1997, págs. 115-139.

mento egipcio, que guarda una estrecha relación con un grabado del 9 de mayo del mismo año, la *Cabeza sobre fondo negro*, y que probablemente se emparenta, como la primera, con el *Retrato de Hélène Parmelin* de 1952; o bien, con iguales méritos, podríamos elegir también algunas de las 30 cabezas grabadas en 1962 (especialmente *Cabeza de mujer* y *Gran cabeza de mujer*); del otro lado, del lado «etnográfico», podemos situar el célebre dibujo del diseño facial de un jefe maorí del siglo XIX, o bien el también dibujo de un diseño facial caduveo realizado por una indígena de esta etnia en 1935. Aunque al profano puedan llamarle de entrada poderosamente la atención las semejanzas entre las representaciones situadas a ambos lados, el más experto esgrimirá en seguida —y con toda razón— las diferencias (véanse láminas 1 y 2).

Quedémonos, para empezar, en compañía del profano y observemos lo más sobresaliente: todas las aparentes semejanzas proceden del hecho de que, en ambos tipos de representaciones, el rostro está «desdoblado» de acuerdo con un eje vertical central que pasa por la nariz. A pesar de que la simetría (más simple en el caso del jefe maorí, más compleja en el de la mujer caduveo) entre las dos mitades de los rostros de los dibujos etnográficos contraste con la estridente disimetría de las mismas dos mitades en los dibujos de Picasso (en cuyos rostros casi siempre adivinamos la composición aberrante de una perspectiva frontal con un perfil), el paralelismo se sostiene sobre el hecho aparentemente simple de que, tanto en unas representaciones como en las otras, el rostro aparece descompuesto en dos mitades que el dibujo recompone. Sólo que esa recomposición tiene en los dos ejemplos un aire de componenda, inverosímil o artificial, que es lo que les confiere su aspecto sorprendente y monstruoso.

En el caso de la descomposición del rostro —y, en general, de la figura— en el dibujo «cubista», se ha insistido hasta la saciedad en la cuestión de la multiplicación de perspectivas, y en el hecho de que tal multiplicación no descompone únicamente el objeto, al que convierte en un agregado de «mitades» o de «porciones» incongruentes o incompatibles, sino también el ojo del pintor, que deja de alojarse en un punto de vista único que aseguraría la unidad del sujeto y garantizaría, *a fortiori*, la estabilidad del ojo del espectador.

Algunos lugares comunes

Pero todas estas especulaciones acerca de la «multiplicidad» de las perspectivas no alcanzan su pleno valor hasta que no extraemos de ellas todos los presupuestos que implícitamente llevan adheridos. En primer lugar, suele entenderse que la «perspectiva» (o lo que así se llama desde el Renacimiento) consiste en una serie de reglas de transcripción capaces de traducir o trasponer una imagen presuntamente tridimensional a un espacio bidimensional, creando así la ilusión de profundidad. Esta ilusión alcanzaría toda su efectividad al producir, a los ojos del espectador, el desvanecimiento de la superficie plana del lienzo, en la cual el «espacio real» es sustituido por el «espacio figurado» del cuadro. Podríamos decir que todo está organizado para *enmascarar* precisamente ese espacio plano y ocultarlo tras la escena representada sobre él. De aquí se desprenderían, además, tanto la existencia de un punto de vista privilegiado, en cierto modo divino (desde el cual se puede observar un mundo dominado «desde la perspectiva de la eternidad»), que haría del sujeto pintor y/o especta-

dor un sujeto fijo y compacto, cohesionado, como la impresión de una objetividad igualmente compacta y congruente, sólida y firme, en lo que hace a las personas o cosas representadas en el espacio figurado. Investigadores como Panofsky, Arnheim, Wölfflin o Gombrich han recorrido con maestría todos los recovecos de esta «técnica de la ilusión».

A esto podría añadirse —aunque no necesariamente— un presupuesto implícito de carácter más comprometido, que iría en el sentido de sugerir que las leyes de la perspectiva contienen, en lo esencial, el procedimiento mismo mediante el cual el ojo efectúa la visión «natural», de tal modo que la técnica «natural» de la percepción en cuanto tal habría sido puesta al descubierto por los pintores. Llamaremos a esta suposición *el Presupuesto perceptual* de la perspectiva «clásica».

En continuidad con todo lo anterior, es también corriente describir la técnica del dibujo cubista, que procede por integración de perspectivas múltiples e «incompatibles», diciendo que sigue igualmente unas reglas tácitas de descomposición o análisis de la imagen de una realidad tridimensional vista desde distintos ángulos, ángulos que no serían susceptibles de ser adoptados por un mismo espectador al mismo tiempo, para a continuación desplegar tal análisis en la superficie bidimensional del lienzo, dando lugar —por así decirlo— a muchas profundidades «ilusorias» incongruentes que terminan por producir la gran desilusión: lo que así se desvanecería es la ilusión de profundidad en cuanto tal, que desenmascararía el «espacio real» (la superficie plana del lienzo) bajo el «espacio figurado» (la ilusoria profundidad de la escena representada), delatando así todo aquello que la pintura «naturalista» quería justamente encubrir: el carácter «técnico» o «artificial» de la imagen producida, el «truco» o el código en el cual se basa la representación, y arrastrando en esa desilusión tanto el punto de vista privilegiado (que cedería su lugar a una subjetividad difusa y fragmentada en jirones que desequilibra al ojo multiplicándolo en facetas incomponibles) como la objetividad del objeto o del personaje, sustituida por una objetividad igualmente difusa y dispersa que sólo permite un reconocimiento perceptivo aproximado debido a los restos gráficos convencionales conservados en el lienzo (la caja de la guitarra, las líneas del pentagrama, los bigotes del músico).

A menudo, esta explicación se acompaña también de un presupuesto implícito más grave: como si la imagen N-angular y seudo-estereométrica que aparece en el dibujo cubista fuese más «fiel a la realidad» que el dibujo perspectivista clásico, como si fuese ahora la realidad misma de las cosas —y no ya la técnica «natural» de su percepción, no por natural menos ilusoria— lo que hubiese sido puesto al descubierto por la ejecución del artista, considerándose que el carácter «matemático» de esta composición le confiere mayor rigor «conceptual» que el que podría encontrarse en aquellas otras que, aunque calculables en términos geométricos, se conformaban con una «aquiescencia por reconocimiento perceptivo». A esta suposición la denominaremos en adelante como *el Presupuesto conceptual* del dibujo cubista.

La «split representation»

Éste es el punto en el cual podemos conectar las dos clases de imágenes cuya yuxtaposición hemos propuesto. Como es sabido, muchos etnólogos, arqueólogos e historiadores han descrito ejemplos culturales de «desdoblamiento de la representa-

ción». Lévi-Strauss, en el artículo citado anteriormente[5], se ocupa de reunir algunos de estos ejemplos, aparentemente sin contacto entre las culturas en que se originan: la artes de la costa noroeste del Pacífico, las de los caduveo en Brasil, las de la China arcaica y las de los maoríes de Nueva Zelanda. En todos ellos encontramos el fenómeno que Franz Boas describió como *split representation:* dibujos en los cuales la figura parece resultar de la composición de dos mitades, como si la perspectiva frontal no fuese otra cosa más que la superposición de perfiles complementarios (es decir, más bien como si no existiese en absoluto la perspectiva frontal propiamente dicha).

Y fue también Boas[6] quien ofreció la primera explicación plausible, al sostener, tras siglos de especulaciones y perplejidades sobre la apariencia monstruosa de tales figuras, que era la singularidad de las superficies que se trataba de decorar la que procuraba a las técnicas de dibujo y decoración sus peculiaridades: así, por ejemplo, las cajas rectangulares invitan a desplegar la representación del animal con cuya figura se las quiere decorar de acuerdo con las «seis caras» del objeto tridimensional (aunque normalmente los casos recogidos solamente decoran cuatro caras, en las que se reproducen, respectivamente, los dos perfiles laterales y las perspectivas frontal y trasera, dibujando en cada una de ellas una perspectiva distinta (la perspectiva frontal en la cara frontal, el perfil derecho en la cara derecha, el perfil izquierdo en la cara izquierda, etc.). Un caso particular es el de la decoración sobre pulseras y brazaletes, que obedece sin embargo al mismo principio: es como si, al introducir la mano en el hueco del brazalete o la pulsera, se dividiese al animal en sus dos perfiles laterales, que sin embargo se unen solamente en los extremos: en la punta de la cola y en la punta del hocico (digamos que la mano o el brazo «parten por la mitad» al animal pero abriendo un hueco en su interior que no llega del todo a cortar el lazo caudal ni el facial). Esta representación es ya, para nosotros, más «sorprendente» o «monstruosa» que la que encontramos en las cajas rectangulares. Los dibujos hechos sobre papel o sobre una superficie plana por indígenas de la costa noroeste del Pacífico (podemos pensar, además, que a menudo se realizan «a petición» del etnógrafo)[7] no son más que la consagración o confirmación de este principio de desdoblamiento, y por eso es frecuente ver en ellos cómo las dos mitades del cuerpo de un animal se separan «monstruosamente» a izquierda y derecha del papel en el mismo plano, provocando el efecto de desdoblamiento en cuestión. Algo similar podría decirse de las piezas de cerámica o los bronces orientales, e igualmente de la decoración facial y corporal utilizada por los caduveo: en todos los casos, el dibujo se «desdobla» para adaptarse a las peculiaridades del «objeto» —caja, vasija, cara o cuerpo— que tiene que cubrir. La «extrañeza» o «monstruosidad» tiene lugar cuando vemos esa representación «extendida» sobre un plano (por ejemplo, dibujada sobre un papel), porque la encontramos «poco natural»: pero es que en realidad no fue nunca pensada como dibujo sobre una superficie plana, sino siempre y en cada caso para decorar un objeto tridimensional a

---

[5] Artículo que debe ser complenado por otro, dedicado casi por completo a los caduveo, publicado primero con el título de «Indian Cosmetic» en *VVV*, núm. 1, Nueva York, 1942, y reproducido luego, aumentado, en *Tristes Trópicos*, trad. N. Rastard, Buenos Aires, Eudeba, 1970, cap. XX, «Una sociedad indígena y su estilo».

[6] *El arte primitivo*, México, F.C.E., 1947.

[7] Este es al menos el caso de los «dibujos caduveo» recogidos por Lévi-Strauss, quien confiesa haber tenido que recurrir a este procedimiento (pedirles a las indígenas que dibujasen sus diseños en un papel) ante la imposibilidad de satisfacer las contraprestaciones exigidas por las nativas a cambio de dejarse fotografiar

cuyas curvas y angulosidades tenía que adaptarse, requiriendo así diferentes expedientes de «verosimilitud».

Se observará, pues, un atisbo de la comunidad de problemas entre el tipo de «descomposición» de la representación al que recurre el dibujo «cubista» y el «análisis de las figuras» que tiene lugar en los ejemplos etnográficos: la producción de «monstruos de dos cabezas» (o de dos mitades incompatibles con la perspectiva a la que estamos más habituados) por proyección en una superficie plana.

El porvenir de una ilusión

Sin embargo, adoptando ahora la perspectiva del experto, hemos de notar que, a pesar del parentesco de los problemas, hay también una notable diferencia, si no acaso una rigurosa inversión. El artista que sigue las leyes ortodoxas de la figuración (si puede hablarse así) intenta «ocultar» o «enmascarar» una superficie plana (bidimensional) proyectando sobre ella una «ilusión de profundidad», una —falsa— tercera dimensión que no es, en realidad, otra cosa que una combinación ingeniosa de longitud y altura. El artista «étnico», en cambio, se esfuerza por ocultar o enmascarar superficies curvas, angulosas o esféricas proyectando sobre ellas una «ilusión de continuidad» que parece tender a disimular los ángulos o las curvaturas y las «rupturas de la perspectiva» que comportan. Si quisiéramos «envolver» un rostro, un cuerpo o un objeto tridimensional con el dibujo o con la tela de un artista «clásico», inmediatamente desaparecería el efecto de perspectiva y la superficie mostraría su inadecuación para ser vista como cobertura de un objeto tridimensional; por el mismo motivo, las representaciones «étnicas» parecen monstruosas y terroríficas cuando se separan de los objetos que nacieron para decorar y se disponen en el plano de una hoja de papel.

Ahora bien, en este nivel encontramos una primera hipótesis sugestiva que explicaría la «intención» del dibujo cubista, y de paso la impresión generalizada de que «rompe» con el espacio figurado del dibujo clásico. Diríamos que rompe con él porque sucede como si los dibujos cubistas produjesen monstruos por un procedimiento similar a los dibujos étnicos. Lo que hace relativamente apropiada la etiqueta de «cubismo» (inventada sobre la marcha, como también la de *fauvisme*, por el crítico vanguardista del «Gil Blas», Louis Vauxcelles) es que, idealmente, podríamos decir que ocurre como si los pintores «cubistas» se hubiesen planteado el problema de dibujar, no sobre una superficie plana, sino sobre un cuerpo geométrico infinitamente anguloso, como si el «espacio real» que originariamente se hubieran propuesto enmascarar fuera el de un poliedro de caras innumerables (objeto fantástico al que denominaremos, en lo que sigue, hiper-poliedro), o como si estuvieran extendiendo en el espacio plano las imágenes reflejadas por un poliedro cuyas caras fueran todas ellas espejos: el espacio plano resultaría «delatado» justamente porque, por así decirlo, esos dibujos no estaban «pensados» para una superficie plana. Los cubistas serían una especie de dibujantes étnicos de una cultura desconocida en la que existiesen cuerpos de infinitos ángulos y caras o de curvaturas desmesuradamente complejas, obligados de pronto por el etnógrafo a expresarse en un medio distinto al de esos hiper-objetos cuyos diseños tenían que recubrir y, en cierto modo, domesticar. Toda la «monstruosidad» de sus cuerpos —o más bien, de sus dibujos— se haría entonces evidente, tanto para nosotros (que nunca hemos visto tales objetos) como para ellos (a quienes el decorado les impedía verlos como «monstruos»).

Aunque esta descripción sea innecesariamente imaginativa, lo cierto es que el dibujo cubista se presenta como una representación «desdoblada», y la pregunta es: ¿podemos imaginar cómo habría que doblarla para recuperar la sensación de congruencia? La inquietud despertada por este tipo de dibujo consiste en que la mirada busca en él —y a veces cree encontrar— alguna clave en este sentido: si no resulta del todo desconcertante o descorazonador es porque parece «prometer» un modo de «doblar» lo que está desdoblado —una cifra, el código de acuerdo con el cual el pintor ha «descompuesto» las figuras— de tal modo que recuperásemos la perspectiva (¡quizá si tuviésemos unos ojos tan polifacéticos como los de algunos insectos!). Digamos que, así como Franz Boas creyó encontrar la clave de la *split representation* al dejar de verla sobre una superficie plana y «doblarla» sobre los objetos que tenía por función recubrir (todo se volvió claro a sus ojos cuando pasó de los dibujos en el papel a los brazaletes, las pulseras y las cajas rectangulares), los dibujos cubistas lanzan al espectador el desafío de encontrar esos objetos que «explicarían» la monstruosa descomposición de las figuras porque, dobladas sobre ellos, perderían su aspecto monstruoso y se amansarían.

Sin embargo, esta impresión forma aún parte de la ilusión, de la misma ilusión diseccionada magistralmente por Gombrich o Panofsky, aunque no se trate exactamente de la «ilusión de profundidad» creada por la perspectiva renacentista, y aunque sea relativamente compatible con la «decepción» ante el descubrimiento de la superficie plana e idealmente bidimensional sobre la cual se dibuja. No resulta plausible sostener hoy día —aunque muchos de los cubistas y de sus críticos mantuvieron opiniones de este jaez en el momento de su efervescencia— que haya un código o una cifra, una fórmula matemática de descomposición o análisis de las figuras que pudiera permitirnos «reconstruir» de forma no monstruosa los monstruos cubistas (si la hubiera, ya la habríamos descubierto, y el arte «cubista» habría dejado de encerrar para nosotros todo misterio; sucede lo mismo que en el caso de la música «atonal»: no se trata de que trabaje con un «código» distinto del de la música tonal al que estamos «más acostumbrados», pues en casi un siglo de «descomposiciones» musicales habríamos tenido tiempo suficiente para acostumbrarnos y para descubrir los parámetros de su traducción al lenguaje tonal)[8]. Y a esta misma ilusión pertenece lo que antes hemos llamado *el Presupuesto conceptual* del cubismo: la ingenua idea de que el dibujo cubista, sobrepasando la ilusión perceptiva, representa los objetos con mayor fidelidad gracias a un entramado matemático implícito o inconsciente (dicho sea entre paréntesis: no se entiende por qué razón las matemáticas habrían de ser más «conceptuales» que otras herramientas, cuando desde el siglo XVIII conocemos por Kant el vínculo indisoluble de las matemáticas con la sensibilidad —de la aritmética con el tiempo y de la geometría con el espacio).

---

[8] «Alejarse deliberadamente, de modo más o menos radical, del elemento por así decir *natural* es una grande, noble y significativa utopía que retorna periódicamente... Se ha dicho a menudo que la música contemporánea es difícil, muy difícil, pero que su dificultad derivaría de lo poco habituado que está nuestro oído a escucharla, comprometido todavía con la música tonal. El motivo de la dificultad es otro: la realidad es que no nos hemos *acostumbrado* del todo a la música serial, que sigue sonando extraña y enigmática a nuestro oído, incapaz de captar la nueva y compleja, aunque perfecta, organización en que se funda... Por ello, las vanguardias del siglo XX han creado algo enormemente significativo con sonidos, aunque tal vez no en el ámbito de la música» (Enrico Fubini, «Naturaleza e historia en el lenguaje musical», *Revista de Occidente*, núm. 191, abril, 1997, págs. 39-48, pág. 48).

Esta ilusión —la de estar poniendo a disposición de unos ojos que no entienden del todo una suerte de «percepción meta-perceptiva» de los verdaderos objetos (los hiper-poliedros) que encerraría su realidad no ilusoria o proporcionaría una apariencia no falsificadora— forma parte del «efecto estético» producido por el arte cubista, un efecto que no depende de ninguna matemática oculta ni de ninguna cábala esotérica, y para cuya producción el artista no trabaja con modelos trans-visuales de las «verdaderas cosas», sino con modestos fragmentos de claves hiper-codificadas, tales como las pautas de reconocimiento perceptivo propias de nuestra cultura (los cuernos son el rasgo distintivo del toro, las clavijas el del violín, la caja curvada con una oquedad central el de la guitarra, etc.) y las convenciones gráficas más simples (una superficie con ojos y boca es una cara, una figura con senos es una mujer, etc.). Producir un dibujo cubista no es nunca algo que pueda reducirse a «filtrar» la representación perceptiva «normal» mediante una rejilla de traducción que tenga equivalencias para cada una de sus partes y que dé como resultado uno de esos «hiper-objetos» prometidos, *pero forma parte de su esencia el dar la impresión de ser exactamente eso*. Podríamos decirlo de este modo: el artista cubista tampoco ha visto nunca, como nosotros, esos objetos reales pero imposibles —los hiper-poliedros que las apariencias perspectivistas nos ocultan engañosamente— cuyo descubrimiento nos libraría de los monstruos; el dibujo cubista utiliza sus monstruos para explorar su posibilidad, para intentar «adivinarlos» y desafiarnos a que colaboremos con él en esa exploración, pero en ese viaje está tan «de ida» como quienes miramos sus monstruos.

Si el dibujo cubista pertenece aún al dispositivo de la ilusión (¿hay alguna clase de arte más allá de ese dispositivo?) es porque, al mismo tiempo que delata el espacio real —recto— bajo el espacio figurado —«curvo» o «angulado»—, invita a la mirada a trasladarse a un plano de congruencia superior aún no descubierto del cual el equilibrio de la propia composición cubista sería el reflejo. Ahora bien, de este modo no queda únicamente desmontado el presupuesto conceptual de la pintura cubista, sino que también resulta erosionado el presupuesto perceptual de la perspectiva, con respecto al cual podrían sugerirse sospechas muy parecidas. Pocos autores han ido, en esta dirección crítica, más lejos que Merleau-Ponty, quien ha sostenido que las técnicas de la perspectiva renacentista no son las leyes de la percepción en perspectiva, por la simple razón de que no hay nada parecido a una «percepción en perspectiva» (quien percibe jamás permanece en un punto de vista privilegiado, ni en un ángulo estable, ni ante un mundo dominado y eterno), ni la perspectiva renacentista es el único perspectivismo posible (por ejemplo, no coincide ni siquiera matemáticamente, en lo que se refiere al «tamaño virtual» de los objetos lejanos, con la «perspectiva angular» utilizada por los griegos, y se podría discutir inútil e interminablemente acerca de cuál de las dos es más «realista»), ni tampoco en este caso el dibujo, la pintura o la percepción son cuestiones de técnica, de mecanismo o de algoritmo (ni la belleza de un cuadro de perspectiva «imperfecta» del Quattrocento, ni la de un Durero consisten en transcribir lo visto por el ojo de acuerdo con técnicas pautadas, aunque el virtuosismo técnico sea siempre relevante)[9]. Trasladar una representación tridimensional a un espacio bidimensional no es capturar la percepción porque, según Merleau-Ponty, no percibimos en tres, ni en dos, ni en veinte dimensiones, sino que la percepción es rigurosamente adimensional. Del mismo modo que no hay un código

[9] Sobre todos estos aspectos, cfr. M. Merleau-Ponty, *Signos*, Barcelona, Seix Barral.

que permita transcribir, mediante el dibujo cubista, una realidad meta-perceptiva en términos visuales, tampoco la «repetición de la percepción» con la cual nos ilusiona el dibujo «clásico» es una cuestión de código, de un código (artificial) capaz de reproducir la percepción (natural)[10].

Ocurre, sin embargo, que el abandono generalizado o la debilitación de todos estos andamiajes (el presupuesto perceptual de la perspectiva clásica, el presupuesto conceptual del cubismo) en los que se sustentaba la ilusión —la ilusión de haber «superado» la ilusión al haber descubierto la técnica natural de la percepción o la técnica de construcción de la realidad ultraperceptiva— arroja inmediatamente una sombra de sospecha sobre las brillantes hipótesis de Franz Boas acerca del desdoblamiento de la representación en las artes étnicas: ya lo hemos advertido, nada nos autoriza a suponer que los pueblos estudiados por los etnólogos son —ni en el mejor ni en el peor sentido de esta expresión— más ingenuos que nosotros. Si es una ilusión pensar que el artista cubista trabaja sobre unos modelos ultraperceptivos en función de los cuales descompone (descodifica) la representación «clásica» o figurativa del naturalismo, ¿no lo será también pensar que las cajas rectangulares, las pulseras o la forma «natural» del rostro bastan para explicar el modo de dibujar de estos artistas anónimos?

La máscara y el rostro

En este sentido, Lévi-Strauss ha sido el primero en cuestionar de un modo fructífero el alcance de la validez de las suposiciones de Boas. Y la forma sencilla y elegante en que lo ha hecho es aleccionadora para la aplicación que de este ejemplo estamos haciendo. Lo primero es reparar en el carácter sagrado de los dibujos y en el ambiente religioso en el que tienen lugar las prácticas de decoración facial o corporal (así como también la decoración de objetos), que en su origen fueron probablemente tatuajes. Los observadores más antiguos (como el misionero español Sánchez Labrador, que vivió entre los caduveo entre 1760 y 1770), fascinados por estas «pinturas» realizadas exclusivamente por mujeres (mucho más que por las tallas y esculturas directamente representativas, de las que se encargan los varones de la tribu), no dejaron de notar la principal de las funciones que cumplen: la humanización. Un rostro o un cuerpo no decorados son «estúpidos», es decir, inhumanos, naturales, incultos, toscos. He aquí, pues, la razón profunda por la cual se quiere «disimular» la faz «natural» de los objetos —cajas o pulseras— o de las personas: el dibujo trazado sobre la piel no tiene por finalidad —como sugería Boas— «adaptarse» a la forma natural del objeto, del rostro o del cuerpo sino, todo lo contrario, adaptar el objeto, el rostro o el cuerpo a un diseño preestablecido como *máscara*. El dibujo no «respeta» en absoluto

[10] Aunque el asunto tenga una relevancia relativamente menor para la argumentación que aquí desarrollamos, importa decir que esta posición de Merleau-Ponty ampliaría, incluso contra su voluntad (que es mostrar el carácter irreductible de la sensibilidad a todo dispositivo de transcripción o de traducción), un convencionalismo radical y relativista (del tipo del sostenido por Nelson Goodman), puesto que si ningún «lenguaje representativo» es más auténtico que otro, todos resultan igualmente naturales, y que autores como Gombrich han ofrecido algunas razones importantes para frenar ese optimismo sugiriendo, aun que de modo no excesivamente tematizado, un fondo no convencionalizable en los procedimientos de representación sobre los fundamentos de cuya universalidad no se han dado, en verdad, demasiadas explicaciones.

luto la forma natural sobre la que pinta sino que, al revés, la deforma y la oculta como algo vergonzoso y «estúpido» (exactamente como el artista «clásico» esconde la superficie plana del papel o del lienzo).

La confirmación viva de esta tesis es la conducta de las dibujantes caduveo cuando, en lugar de hallarse frente a un rostro, se encuentran frente a una hoja de papel y se les pide que reproduzcan el rostro decorado. Nosotros esperaríamos que dibujasen «representativamente» una cara, con su forma natural, y que sobre ella deformasen, según las leyes de la perspectiva, los dibujos que la cubren, porque es así como nosotros lo dibujaríamos: presentado la imagen de un rostro deformado por la decoración, puesto que para nosotros el elemento sustantivo es el rostro —con su armonía natural— y el dibujo que lo recubre sólo es accidental y artificial, superpuesto. Sin embargo, como lo prueba el hecho de que el rostro se represente mediante la unión de dos perfiles, adquiriendo un ancho excepcional y dando al contorno de la cabeza la forma de un corazón (las mismas dos características que, dicho sea de paso, podemos encontrar en muchas de las cabezas de Picasso), la dibujante deforma el rostro «verdadero» —lo desdobla en sus dos perfiles complementarios, lo convierte en un «monstruo de dos cabezas»— para poder representar el decorado, que es para ella el elemento sustantivo: el rostro sólo existe accesoriamente, como un sustrato para ser decorado, y sólo en la medida en que es decorado, deformado, se convierte verdaderamente en un rostro, sólo así adquiere dignidad humana. Habría que decir, pues, contra las sugerencias de Boas, que no es que se dibuje (elemento gráfico) así (desdobladamente) debido a la estructura del objeto (elemento plástico: cofre, caja, pulsera, rostro), sino que el objeto sólo llega a ser lo que es (plásticamente) porque está decorado (gráficamente). Lo plástico se somete a lo gráfico y resulta de ello, en lugar de suceder al contrario. «El decorado está "hecho" para el rostro, pero, en otro sentido, el rostro está predestinado a ser decorado, porque sólo por el decorado y mediante él el rostro recibe su dignidad social y su significación mística. El decorado se concibe para el rostro, pero el rostro mismo no existe sino por el decorado. Esta es, en definitiva, la dualidad del actor y su papel, y la noción de "máscara" nos porporciona la clave» (Lévi-Strauss, *op. cit.*, pág. 237).

Lévi-Strauss imagina a la nativa ante el papel como frente a una opción: deformar el rostro (siguiendo las leyes de la máscara, del diseño de la máscara), o bien deformar la máscara (siguiendo las leyes de la perspectiva). Pero en seguida comprende que la alternativa es imposible: el rostro no existe más que deformado, no puede verse a menos que esté cubierto y desvirtuado por la máscara (la máscara filtra la naturaleza, y una naturaleza no filtrada por la máscara sería, no solamente «estúpida», sino probablemente letal). Y así como no existe alternativa para la nativa, tampoco la hay para el dibujante clásico que utiliza las leyes de la perspectiva: como ella, él *tampoco dibuja lo que ve, sino que más bien ve lo que dibuja*, y sólo en la medida en que lo dibuja consigue verlo. El artista ve lo que pinta a través de las leyes de la perspectiva (que reinan sobre su vista imponiéndole una «manera de ver», una peculiar deformación de la vista o enfermedad óptica). Las leyes de la perspectiva, con su específico modo de «doblar» la imagen, determinan lo que su ojo puede y también lo que no puede ver, no por razones coyunturales, sino por motivos rigurosamente estructurales (lo que no puede ver no está oculto, sino que carece de rejilla para filtrarlo). Esas leyes son la «máscara» a través de la cual —y sólo a través de la cual— puede ver la «realidad»; son ellas mismas quienes le enmascaran la realidad de lo visto, realidad que —por otra parte, como todo el mundo— *sólo puede ver en cuanto enmascarada*.

Así pues, la máscara es, para la dibujante cadurveo, lo mismo que para el dibujante renacentista son las leyes de la perspectiva: el módulo de deformación de acuerdo con el cual puede ver la realidad (hay diferentes módulos y diferentes deformaciones, pero nada autoriza, en estas condiciones, a suponer una «realidad» exterior a las distintas deformaciones, sino que, en todo caso, la realidad sólo podría pensarse como algo parecido a la colección —incongruente— de todas sus deformaciones).

En consecuencia, el dibujante cubista no es alguien que «ha visto» (conceptualmente) otros objetos distintos de los que vemos los demás (perceptualmente), sino que ha elegido —ha construido— otra máscara, otro modo de enmascarar (deformar) la realidad de lo visto (que sólo existiría, entonces, enmascarado, pues la máscara es lo que lo hace visible y lo que de ello vemos, la máscara es todo lo que de ello puede verse, toda su visibilidad). Y, del mismo modo que para la dibujante cadurveo sólo es un rostro (humano) lo que está deformado por una máscara, del mismo modo que para el decorador del noroeste del Pacífico sólo la caja llega a ser lo que es cuando está «enmascarada» por un animal desdoblado en cuatro de sus perfiles cosidos por los bordes (la caja no representa el animal en su superficie, es el animal mismo, la decoración no es representativa)[11], y del mismo modo que para el dibujante «clásico» sólo es una escena «real» aquella que está envuelta en las leyes de la perspectiva, para el dibujante cubista sólo es una cara o una figura aquello que se encuentra deformado por el «monstruo» de perspectivas descompuestas e inconmensurables. Los «residuos representativos» que quedan en el cuadro son cebos para mantener la ilusión de que se trata de una guitarra, de una partitura, de un toro (con ellos se «pesca» la mirada del espectador). En cierto sentido, parece como si el dibujo cubista mostrase algunos «flecos» mal recortados que se hubiese olvidado de cubrir con la máscara y que sobresaliesen por encima o por debajo de ella (las clavijas de un violín, el mango de un paraguas), y esa apariencia nos provoca la ilusión de que, si quitásemos la máscara (si desenmarcáramos a los objetos y a los personajes), veríamos un violín completo o una representación ortodoxa de un paraguas.

El paralelismo con las técnicas del dibujo «étnico» comienza precisamente en este punto. Aunque hayamos hablado así por comodidad, no se trata aquí en absoluto (ni siquiera ilusoriamente) de la pareja cubrir/descubrir o cubierto/descubierto, como si al retirar la máscara poliédrica pudiésemos descubrir el violín de apariencia tridimensional que ella nos ocultaba: *la dialéctica del velo y el desvelamiento*, característica según Heidegger de la concepción occidental de la verdad, *sólo funciona en un espacio* (aunque sea ilusoriamente) *tridimensional*. La denuncia de la bidimensionalidad practicada por el cubismo (la desilusión o el desengaño de la perspectiva) impide explicar el proceso mediante la polaridad ocultación/desocultación: el velo —como la tela, el lienzo o el papel— es una realidad (idealmente) bidimensional que oculta-revela (como un vestido) una realidad tridimensional. Aquí sólo es posible hablar —y la técnica de

[11] También aquí es posible sugerir un paralelismo con los métodos de Picasso: «Picasso hizo una invención más importante al proceder a pegar en un cuadrito pintado en mayo de 1912 un trozo de hule sobreimpreso con un diseño de rejilla de silla en el lienzo; con él se proponía representar el asiento de una silla, pintando un bodegón encima y alrededor suyo. Se trataba del primer collage... al introducir un elemento "real" ya elaborado y con una connotación literal en una representación —por lo demás, pintada— de la realidad, Picasso puso boca arriba las cartas de la técnica ilusionista, lanzó el reto de cómo el cubismo recreaba la realidad y dejó al espectador la decisión acerca de una ilusión de la realidad (rejilla de la silla) que había asumido una falsa apariencia debido a la simulación pictórica de los objetos pintados alrededor» (Douglas Cooper, *La época cubista*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 67).

los «papeles pegados» es testimonio de ello— en términos de doblez y desdoblamiento: los «restos figurativos» de la apariencia naturalista que quedan en el dibujo cubista (las clavijas del violín, la caja de la guitarra, los bigotes del músico) son, por decirlo así, los fragmentos no desdoblados de las figuras, en cuyos bordes comienza ese proceso de desdoblamiento hiper-poliédrico de la representación que elimina toda posibilidad de reconocimiento perceptivo (creando inmediatamente la ilusión de un posible «reconocimiento conceptual»). Lo que sucede es que ese reconocimiento perceptivo de lo no desdoblado por la deformación ejercida por la máscara cubista no deja de ser decepcionante o desilusionante: ahora —debido a la denuncia de la bidimensionalidad— sabemos que lo que hay, no «debajo de», sino «más allá» de los extremos aún figurativos que operan como pervivencias parasitarias en la máscara cubista, no son sino otras máscaras. Sentimos entonces que la perspectiva no es la «verdadera tridimensionalidad», sino otra máscara más, y que los artistas «clásicos» encontraron el modo de «doblar» (en el sentido de deformar y en el de duplicar) de una manera ingeniosa las figuras bidimensionales para producir la ilusión de profundidad. Tenemos la impresión casi irresistible de que Malevich o Mondrian han eliminado los residuos figurativos, han desdoblado enteramente el plano eliminando así toda posibilidad de reconocimiento. Pero no es éste el punto que aquí perseguimos.

Simetrías oblicuas

Antes de preguntar a qué o a quién se parecen los rostros «desdoblados» de Picasso, hemos de volver a constatar el aire de familia que todos ellos conservan, y que será una pista en la dirección de esa pregunta. Y hemos de reiterar que tal cosa puede explicarse por la ruptura de la cara (a veces, de la cabeza) en dos mitades y su recomposición mediante perspectivas incompatibles, habitualmente lateral y frontal. Ahora sabemos que esa estrategia denuncia el carácter plano y no profundo de esas caras, la bidimensionalidad de los rostros por sustracción de la tercera dimensión que, ciertamente, las emparenta con las máscaras.

¿Tiene en rigor este procedimiento algo de comparable con la estrategia de las dibujantes caduveo descrita por Lévi-Strauss?

En el dibujo caduveo, el rostro se «descompone» en dos ejes: uno vertical, que atraviesa el plano medio del rostro, y otro horizontal, que lo corta a la altura de los ojos. Ambos ejes se cortan en la nariz, dividiendo el rostro en cuatro secciones triangulares. Aunque, leído de izquierda a derecha, el dibujo se caracteriza por la asimetría de los triángulos contiguos, si se lee en diagonal se observa que los triángulos opuestos tienen una decoración simétrica: el decorado de cada triángulo reproduce, invertido, el del triángulo opuesto (véase lámina 3). Según Lévi-Strauss, ésta es una solución intermedia entre la total asimetría y la total simetría: «mediante la adopción de una composición simétrica, pero según un eje oblicuo, [el dibujo] escapa a la fórmula completamente asimétrica... y a la fórmula inversa, completamente simétrica» *(Tristes Trópicos*, ed. cit., pág. 184). Si llamamos a estas cuatro secciones del dibujo A, B, C y D, observaremos que la recomposición de la armonía destruida por la aparente asimetría tiene lugar porque A/D=B/C, es decir, que la asimetría de las secciones «contiguas» se compensa con la simetría de las secciones «opuestas» en diagonal (véase lámina 4).

Observemos ahora el *Busto de mujer* de Picasso (véase lámina 5). Dividámoslo primero en tres grandes regiones: la región superior, la media y la inferior, que corres-

Esquema del grafismo caduveo: A/D=B/C

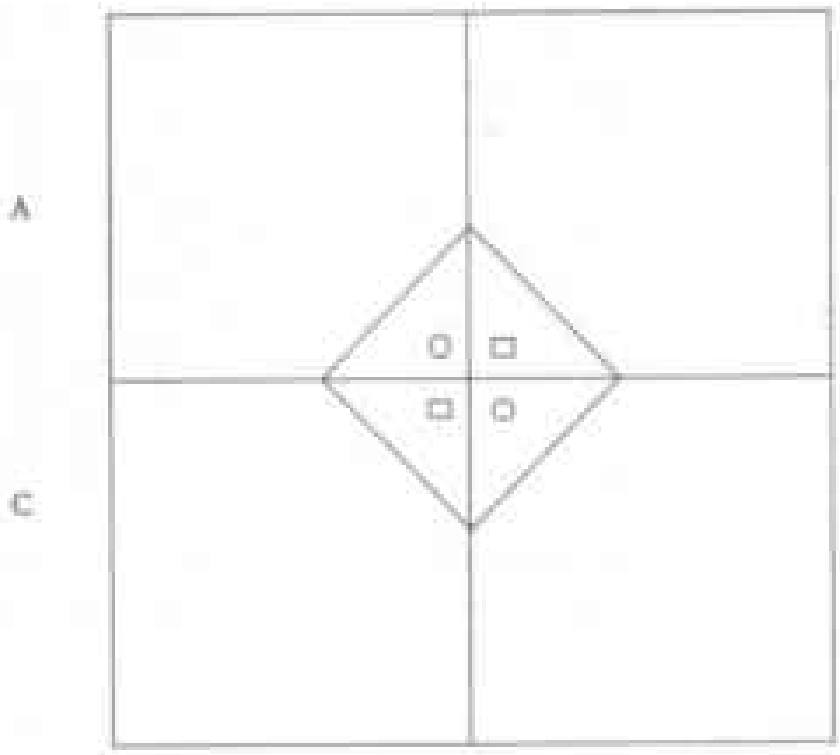


Lámina 4. La recomposición de la armonía destruida por la aparente asimetría tiene lugar porque A/D=B/C, es decir, que la asimetría de las secciones «contiguas» se compensa con la simetría de las secciones «opuestas» en diagonal.

ponden respectivamente a la cabeza, el torso y las manos de la figura. En seguida observamos que la región superior está partida en dos mitades, digamos A y B, según una línea que corta la cabeza por la nariz y deja en la mitad izquierda (A) la perspectiva frontal y en la mitad derecha (B) el perfil lateral izquierdo. Puesto que este último está situado «más abajo» que la perspectiva frontal, observamos también que toda la composición «se cae» hacia la esquina inferior derecha de este cuadrante. En esta región del dibujo, la cabeza está «desdoblada» y descompuesta en dos perspectivas cuya incompatibilidad, unida a la no coincidencia de la línea de los ojos, acentúa el efecto de encaje «monstruoso» y la impresión de asimetría. La región intermedia está igualmente dividida en dos mitades (digamos C y D), aunque la línea vertical de corte no coincida exactamente con la del cuadrante superior. También aquí estas dos mitades parten (o desdoblan) el torso —reducido en realidad a la grafía de los senos— en una perspectiva lateral izquierda y en otra frontal, pero en este caso la colocación de estas dos mitades incompatibles está invertida: en la mitad izquierda de esta región intermedia encontramos el perfil lateral izquierdo del torso, mientras que en la derecha aparece la perspectiva frontal del mismo; y como el perfil lateral sigue estando «caído» con respecto a la visión frontal, ahora la composición se desplaza hacia el ángulo inferior derecho. Se notará, pues, que, a pesar de lo forzado del encaje de ambos ángulos de visión, se recupera una cierta armonía en la composición por un procedimiento que no deja de recordar al del dibujo caduveo: aunque tanto la región superior como la intermedia presentan un marcado efecto de disimetría y de desdoblamiento leídas cada una de ellas de izquierda a derecha, hay una suerte de correspon-

dencia cuando se leen en diagonal: la mitad izquierda (A) de la parte superior es relativamente congruente con la mitad derecha (D) de la región intermedia, y la mitad derecha de la parte superior (B) es relativamente continua con respecto a la mitad izquierda de la región intermedia, de tal modo que la ruptura que se registra tanto en las regiones A-B como C-D resulta «compensada» por esta suerte de continuidad oblicua o transversal; podríamos decir que, como en el dibujo caduveo recogido por Lévi-Strauss, A/D=B/C; y, para subrayar este efecto, el desplazamiento de la región A-B hacia el ángulo inferior derecho se compensa con el desplazamiento de la región C-D hacia el ángulo inferior izquierdo (véase lámina 6).

La región inferior E-F (que plantea, como veremos, algún problema suplementario) confirma esta «ley»: también ella está partida en dos mitades incompatibles que continúan de modo «lógico» el zig-zag de las diagonales o de la lectura oblicua: como en la parte superior, en la mitad izquierda de la región inferior (E) encontramos la perspectiva frontal de una mano que pertenece a la perspectiva frontal de la figura, y en la mitad derecha (F) aparece una mano que pertenece inequívocamente al perfil lateral izquierdo. Además, mientras que la mano del cuadrante E cae «hacia abajo» (porque el brazo de la perspectiva frontal comienza «demasiado lejos» de la cabeza, y de hecho la mano estaría «colgando» si no la contuviese la superficie plana indeterminada sobre la que reposa), la del cuadrante F está suspendida como si algo tirase hacia arriba del brazo del que pende (porque el invisible brazo de este perfil lateral comienza «demasiado cerca» del hombro al que se le supone unido, al cual de hecho rebasaría por arriba), de tal modo que la «caída» del brazo de E estaría compensada por la «elevación» del brazo de F. De este modo, la perspectiva frontal puede ser leída según una trayectoria oblicua A-D-E, mientras que el perfil lateral izquierdo puede

Esquema del grafismo del «busto de mujer»: A/D=B/C, D/E=C/F

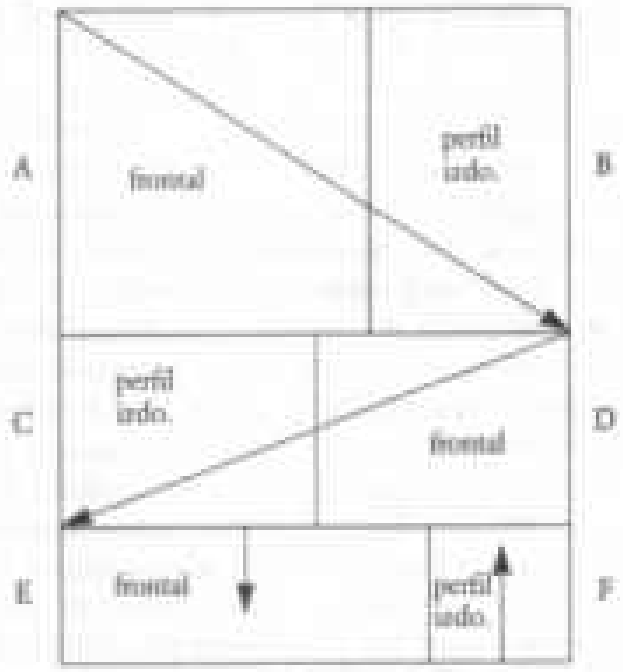


Lámina 6. Aunque tanto la región superior como la intermedia presentan un marcado efecto de disimetría y de desdoblamiento leídas cada una de ellas de izquierda a derecha, hay una suerte de correspondencia cuando se leen en diagonal.

seguir desplazándose por la secuencia B-C-F, verificando el modo en que la simetría oblicua compensa la asimetría paralela.

No obstante, la mano que aparece en el fragmento F del dibujo se presenta un poco más monstruosa de lo esperado. Su pertenencia al perfil lateral izquierdo es, como hemos señalado, inequívoca, pero no está igualmente claro de cuál de las dos manos de esa figura de perfil se trata. Si es la palma de la mano derecha, que veríamos por detrás de la espalda de la figura, como si estuviera desfilando en movimiento, tal y como parece indicar el abultamiento de la base del pulgar, no podría tener uñas. Y si es, como quizá se presume a primera vista, el dorso de la mano izquierda (en posición, digamos, de «firme»), tal y como sugiere la presencia de las uñas, no podría presentar ese abultamiento en la base del pulgar. Esta incompatibilidad (abultamiento en la base del pulgar/uñas o dorso/palma) sólo puede salvarse con un nuevo desdoblamiento que nos obliga a dividir la región inferior E-F en dos «pisos» (E1-F1 y E2-F2). Si miramos solamente la región E1-F1, encontramos ese brazo «colgante» que pertenece a la perspectiva frontal (pero del que no podríamos decir, salvo por su aparente unión con la cabeza, que sea un brazo izquierdo o un brazo derecho) y, a su derecha, la palma de la mano derecha «elevada» del perfil izquierdo saliendo «por detrás» de la figura. En cambio, si miramos la región E2-F2, encontramos el dorso de la mano derecha de la perspectiva frontal reposando sobre una base indeterminada encajado con el dorso de la mano izquierda del perfil izquierdo en posición rígida (véase lámina 7). Digamos que la mano del cuadrante F está «partida» por una línea horizontal imaginaria que la desdobla verticalmente en una mano izquierda y en una mano derecha (o más bien, en media mano izquierda y media mano derecha), de tal modo que la analogía sigue aquí una fórmula que abandona la línea oblicua: E1/E2=F1/F2. Finalmente, incluso podemos notar en el conjunto de la composición un cierto efecto de profundidad (el perfil izquierdo parece estar «detrás» de la perspectiva frontal: el lado B de la cabeza es más pequeño, el seno frontal de la zona D está «delante» del seno izquierdo de la zona C, y la mano «frontal» de la zona E es sensiblemente superior en tamaño a la mano del perfil izquierdo en la zona F).

Naipes y desnudos

Ahora sí podemos preguntar a qué se parecen los rostros picassianos, porque en cierto modo la respuesta a esta pregunta implica el «aire de familia» que comparten. Máscaras, sin duda, lo son por su desdoblamiento «extraplano» (¿qué son las máscaras sino caras planas, rostros de los que se ha sustraído una dimensión, la de la profundidad?). Pero nosotros no estamos demasiado acostumbrados a ver máscaras, y sin embargo estamos mucho más familiarizados con otro tipo de bustos de cara plana y sin espesor que están, además, dibujados en desdoblamiento siguiendo un eje de simetría oblicuo: los naipes (véase lámina 8). A eso se parecen los rostros picassianos: son, todos ellos, cartas de la misma baraja (incluso los bigotes de uno de los tres músicos recuerdan sin esfuerzo a los de una «jota» de diamantes). Una baraja francesa, naturalmente, porque aquí es también Lévi-Strauss quien proporciona la indicación pertinente al señalar que los naipes cumplen una doble finalidad: sirven para una relación entre rivales iguales (de ahí la necesidad de simetría), pero también desempeñan un papel diferenciado en el seno del juego de cartas (de ahí la necesidad de asimetría).

ESQUEMAS DE LA PARTE INFERIOR DEL «BUSTO DE MUJER»

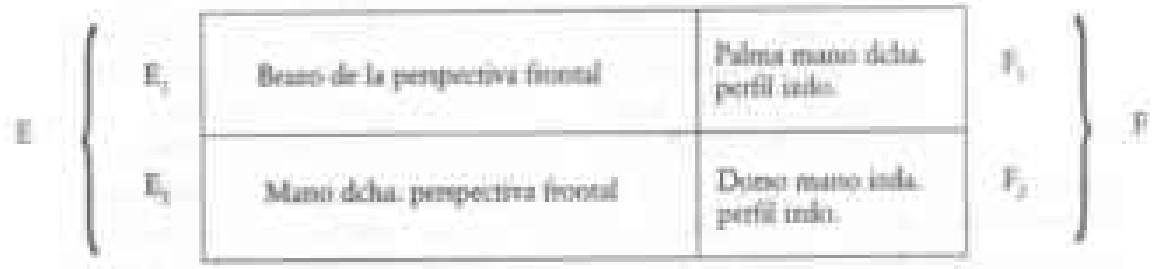


Lámina 7. La perspectiva frontal puede ser leída según una trayectoria oblicua A-D-E, mientras que el perfil lateral izquierdo se puede seguir desplazándose por la secuencia B-C-F, verificando el modo en que la simetría oblicua compensa la asimetría paralela.

En el caso del dibujo caduveo, la mezcla de simetría (entre los triángulos opuestos) y asimetría (entre los triángulos contiguos) expresa simbólicamente un conflicto bien real: la etnia está dividida en tres castas (nobles, guerreros y plebe), y las pinturas faciales y corporales de su aristocracia son, ante todo, símbolo de un *status*, emblema que permite tanto a los iguales como a los desiguales reconocer el rango al que pertenecen o al que están subordinados. La igualdad de jerarquía de quienes llevan la misma pintura equivale, aquí, a la simetría del dibujo y a la semejanza de diseño entre los naipes del mismo valor. Sin embargo, el mantenimiento de esta estructura jerárquica de castas lleva aparejada la prohibición de concertar matrimonios «interclasistas» y, en consecuencia, fuerza la endogamia de los clanes respectivos y la obsesión por evitar las «malas bodas» intragrupales. Aunque no consta que esta solución fuera la adoptada por los indígenas en cuyo establecimiento recogió Lévi-Strauss los dibujos de referencia, sí hay pruebas de que, en situaciones similares, otras poblaciones étnicamente próximas habían adoptado un modelo para mitigar el conflicto: cada una de las castas se divide en dos mitades, y la prohibición de contraer matrimonios exogámicos entre los tres niveles de la jerarquía se compensa con la obligación de celebrar nupcias entre los miembros de las mitades diferenciadas interiores a cada clase. Esta distinción de *roles* (que equivale en el caso de la baraja al hecho de que cada carta se define por su relación con el resto de las del juego) sería la que manifestaría la asimetría relativa de los diseños corporales: como si cada miembro llevase sobre su piel, al mismo tiempo, la indicación de su *status* simétrico y de su *rol* asimétrico. «Había que interpretar —concluye Lévi-Strauss— el arte gráfico de las mujeres caduveas, explicar su misteriosa seducción y su complicación a primera vista gratuita, como el espectro de una sociedad que busca con pasión insatisfecha el medio de expresar simbólicamente las instituciones que podría tener si sus intereses y sus supersticiones no se lo impidieran. Adorable civilización cuyo ensueño contornean sus reinas con su adorno: jeroglíficos que describen una inaccesible edad de oro a la cual, a falta de código, celebran en su aderezo, y cuyos misterios descubren junto con su desnudez» (*Tristes Trópicos*, ed. cit., pág. 188).

En el caso de los rostros picassianos, o al menos en el preciso caso antes analizado del *Busto de mujer*, la asimetría está conseguida fundamentalmente mediante la ruptura de la cara en su perspectiva frontal y en su perfil lateral, mientras que la compensación simétrica sólo se obtiene (en el mejor de los casos), en el todo de la composi-

ción, gracias a la «correspondencia» de las mitades descompuestas. La mezcla del rostro frontal y el perfil tiene, sin duda, unas connotaciones especiales en la historia del dibujo occidental. Hace ya mucho tiempo que Jean Paris (*L'espace et le regard*, Seuil) contrapuso estas dos formas de dibujar las caras asignándolas a dos códigos gráficos distintos: el rostro frontal «bizantino», que expulsa del cuadro toda profundidad remitiéndola «hacia delante», es decir, hacia el espectador (que en realidad no es un espectador, sino que resulta interpelado por el rostro que le mira), y el rostro de perfil «cristiano», que permite un cruce «personal» de miradas entre los personajes dando lugar a una profundidad interior al cuadro, un espacio interno figurado que confiere a la representación la densidad de una escena y, ahora sí, al espectador la condición de tal, convirtiéndole en una mirada que «asiste a un espectáculo» que se despliega sólo para sus ojos. Paris mostraba ciertos ejemplos, por así decirlo, «híbridos», como *La llamada de los apóstoles* (Duccio), en los cuales algunos de los personajes pertenecen al código bizantino y otros al cristiano[12]. La simetría «exasperante» de las figuras «alineadas» en la representación frontal-superficial bizantina (símbolo, por así decirlo, de su *status*, como si se tratase de naipes de la misma figura) contrasta con la asimetría relativa de los personajes en la representación perspectivista «cristiana», en la cual cada personaje «se explica» por su relación con los demás protagonistas de la escena (es decir, por el *rol* que desempeña en ella). La monstruosidad de los rostros de Picasso es, evidentemente, más brutal que la del Quattrocento: Duccio mezclaba el rostro frontal y el perfil en distintos personajes, Picasso descompone el rostro de cada personaje en esas dos mitades incompatibles.

Tenemos la impresión de que la técnica del dibujo «cristiano» (y esto es más evidente si pasamos del Duccio, por ejemplo, al tapiz de Rafael que representa *La pesca milagrosa*) no solamente crea un espacio interior al cuadro o al dibujo (el espacio figurado o la profundidad aparente de la perspectiva renacentista), sino también un «espacio interior» en cada uno de los personajes gracias al cual adquieren una expresividad propiamente «personal» o subjetiva: la manifestación del *status* (frontalidad del rostro plano) cede su lugar al valor del *rol* (rostros de perfil), dado que los sujetos en ella representados se construyen como tales precisamente en su relación con sus semejantes. Con respecto a estas figuras «personales» (cuyo gesto exterior es visto como expresión de una vida interior), las rígidas caras de la pintura «bizantina» parecen simples máscaras (exterior sin interioridad), *status* sin *rol* (les falta «una mitad» para ser «reales» o «naturales», no tienen semejantes —no tienen semblantes—, sino, como mucho, iguales o desiguales). Y allí donde no hay semejantes todo son máscaras, «dobles» sin espesor que se desprenden de las cosas y de las personas como una pura exterioridad sin raíces ni estabilidad (cfr. la broma de Gombrich según la cual, en los dibujos anteriores a la perspectiva, los platos flotan sobre las mesas de los banquetes reales en lugar de estar apoyados en ellas: algo, por cierto, que comienza a suceder también en *La mesa de cocina* de Cézanne, después de siglos de «mesas bien puestas»).

Pero ahora «sabemos» (al menos sospechamos) que esa apariencia podría ser engañosa, mero efecto de la colonización de nuestra mirada por parte de las leyes de la perspectiva clásica: ni las herméticas caras bizantinas ni las máscaras «étnicas» manifiestan una concepción de la humanidad más superficial (una fachada que no tendría interior) que la nuestra (que denotaría un exterior que expresa un interior), sino que

[12] Vid. los comentarios de Deleuze y Guattari en el capítulo 7 de *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

exactamente igual que nosotros (aunque de acuerdo con otras leyes), ponen una máscara a sus rostros para poder verlos como tales rostros. Es decir, ahora sabemos que tanto la interioridad figurada espacialmente por la profundidad aparente creada por la perspectiva, como la interioridad personal que nos figuramos en los personajes representados en las escenas «clásicas» son máscaras, productos de la técnica de la ilusión: también la «vida interior» de la persona «cristiana» es una profundidad aparente. Los dibujos de figuras humanas de Picasso son la consagración plástica y gráfica de ese saber. Si en los rostros dibujados por Picasso aparecen a menudo la perspectiva frontal y la lateral mutuamente desmentidas, no es solamente para denunciar el carácter plano de la superficie sobre la que se representa, sino también el carácter artificial tanto del *status* como del *rol* en cuanto signos distintivos de la humanidad. Ello produce un efecto inmediato de desnudez: ¿qué puede ser un hombre privado de su jerarquía social y del papel que desempeña en relación con sus semejantes? Las obras de arte no responden, preguntan; no resuelven problemas, los plantean, y este problema, al que las técnicas gráficas picassianas ofrecen la oportunidad de plantearse, no tiene nada de abstracto cuando se repara en la situación que atraviesa la condición humana en el momento de aparición del cubismo, momento en el cual una humanidad fantasmal, despojada de rango y de papel, desnuda, ocupa el centro de un problema en torno a cuyas decisiones y experimentaciones se gesta lo que Foucault llamaba la biopolítica moderna. Un ser humano sin *status* ni *rol*, que no representa a una clase ni desempeña un papel, que ya no es, en rigor, representativo: no es monstruoso por tener dos cabezas, sino porque no tiene rostro (las dos posibles maneras de tener rostro se encuentran «partidas por la mitad» y recíprocamente denegadas).

¿Y LA FIERA?

Añadamos sólo un apunte final sobre las relaciones entre fauvismo y cubismo (o, mejor, entre Matisse y Picasso como dibujantes). La contraposición entre sus dos programas puede establecerse desde diversos puntos de vista (y, tentativamente, ha sido auspiciada en ciertos momentos por los dos autores): en un sentido historiográfico, se ha dicho que Picasso significa un cierto retorno al Clasicismo, mientras que Matisse estaría más bien del lado del Romanticismo (Cocteau); en un sentido algo más técnico, también se ha sostenido a menudo que, mientras el programa del cubismo pretendía relegar el color a un puesto secundario (Wilhelm Boeck), Matisse se proponía rehabilitarlo[11].

Con todo, desde otro punto de vista, podría también hablarse de las semejanzas entre los dos artistas: para empezar, y por atenernos al contexto antes esbozado, también los rostros de Matisse son, en muchas ocasiones, máscaras (no solamente los que

[11] El mismo, en sus *Notes d'un Peintre*, había expresado su programa como una «liberación» del color con respecto al dibujo: «Decir que el color ha recuperado su expresividad es hacer su historia. Durante mucho tiempo, no fue otra cosa que un complemento del dibujo. Rafael, Mantegna o Durero, como todos los pintores del Renacimiento, construyen mediante el dibujo y después añaden el color local. De Delacroix a Van Gogh, y sobre todo a Gauguin, pasando por los impresionistas, que realizan su limpieza, y por Cézanne, que proporciona el impulso definitivo e introduce los volúmenes coloreados, podemos seguir esta rehabilitación del papel del color, la restitución de su poder emotivo.» Sin embargo, durante su estancia en Rusia en otoño de 1911, sorprendió a su público hablando de la inevitabilidad del dibujo, sosteniendo que sin el dibujo la creación artística no es completa ni auténtica (*Utro Rossii*, 28 de octubre de 1911).

Universidad de Cádiz
Biblioteca

tienen una mayor carga étnica, sino otros más neutrales como la *Señora en verde* de 1909 o *La familia del artista*, de 1911, por no hablar del célebre *Retrato con franja verde*). Lo que sucede es que Matisse, como dibujante, procede según otra acepción del verbo «enmascarar», una acepción que tiene más que ver con el camuflaje y con el mimetismo. Si los rostros que dibuja Picasso recuerdan a los naipes, los de los dibujos de Matisse recuerdan a esos gráficos que utilizan los psicólogos de la *Gestalt* para ilustrar las paradojas de la distinción figura/fondo. La famosa «simplificación» del dibujo con la que se define el programa gráfico de Matisse pertenece a la misma familia que la «desilusión» del espacio figurado de la que nace el grafismo cubista. Pero, a partir de ese suelo común, Picasso y Matisse siguen dos procedimientos radicalmente distintos. Mientras que Picasso procede mediante la descomposición analítica de la figura que acabamos de describir, Matisse se propone atenerse a la superficie plana y bidimensional de un modo completamente diferente: camuflando la figura en el fondo a modo de decorado de un tapiz. Por ello, a menudo en sus dibujos el mismo trazo que describe el óvalo de un rostro es también, indiscerniblemente, el del contorno del brazo sobre el cual reposa la cabeza (véase lámina 9). La figura no se disuelve, como en el dibujo picassiano, mediante la descomposición monstruosa de sus dimensiones desdobladas en el plano, sino tomándose imperceptible gracias a su confusión con los motivos del fondo y, por tanto, también en cierto modo «aplanándose», inventando un modo propio y nuevo de denegar la profundidad. En los dos casos las figuras están enmascaradas, pero en el caso de Matisse no hay monstruo: si hay fiera, se trata de una fiera agazapada, oculta en la maleza de un decorado del cual se convierte en uno de los motivos. ¿Camuflarse es acaso otra salida posible para esa humanidad aterrorizada ante el problema político y estético de su propia desnudez, que intenta entonces disimular? La respuesta a esta pregunta, y el desarrollo del argumento correspondiente, exigirían un largo camino que aquí no podemos seguir.

Bibliografía

Adhémar, Jean, «Picasso, graveur», *Jardin des Arts*, núm. 10, París, 1955, págs. 606-612.

Barr Jr., A. H., *Picasso. Fifty years of his art*, Nueva York, MOMA, 1974.

Boeck, W., *Pablo Picasso. Lineärbuch* (trad. esp. Barcelona, Gustavo Gili, 1962).

Bloch, Georges, *Pablo Picasso. Katalog des graphischen Werkes*, 3 vols., Berna, Kornfeld & Klipstein, 1968-1972.

Cain, J., *Picasso. L'oeuvre graphique*, París, Biblioteca Nacional, 1955.

Geiser, Bernard, *Pablo Picasso. Das graphische Werk* (trad. esp. Barcelona, Gustavo Gili, 1966).

Kahnweiler, D. H., «Huit entretiens avec Picasso», *Le Point*, t. XLII, Souillac, 1952, págs. 22-30.

Kahnweiler, D. H. y Geiser, B., *Picasso. Sixty Years of Graphic Works*, Los Angeles County Museum of Art, 1966.

Leymarie, J., *Le Fauvisme*, Ginebra, Skira, 1987.

Lieberman, William S., «Picasso: his graphic art», *The MOMA Bulletin*, t. XIX, núm. 2, Nueva York, 1952.

Rau, Bernd, *Pablo Picasso. Das graphische Werk* (trad. esp. Barcelona, Gustavo Gili, 1982).

Lámina 1



Picasso, *Busto de mujer*, 1953, detalle.



Diseño facial de un jefe maorí, siglo XIX.

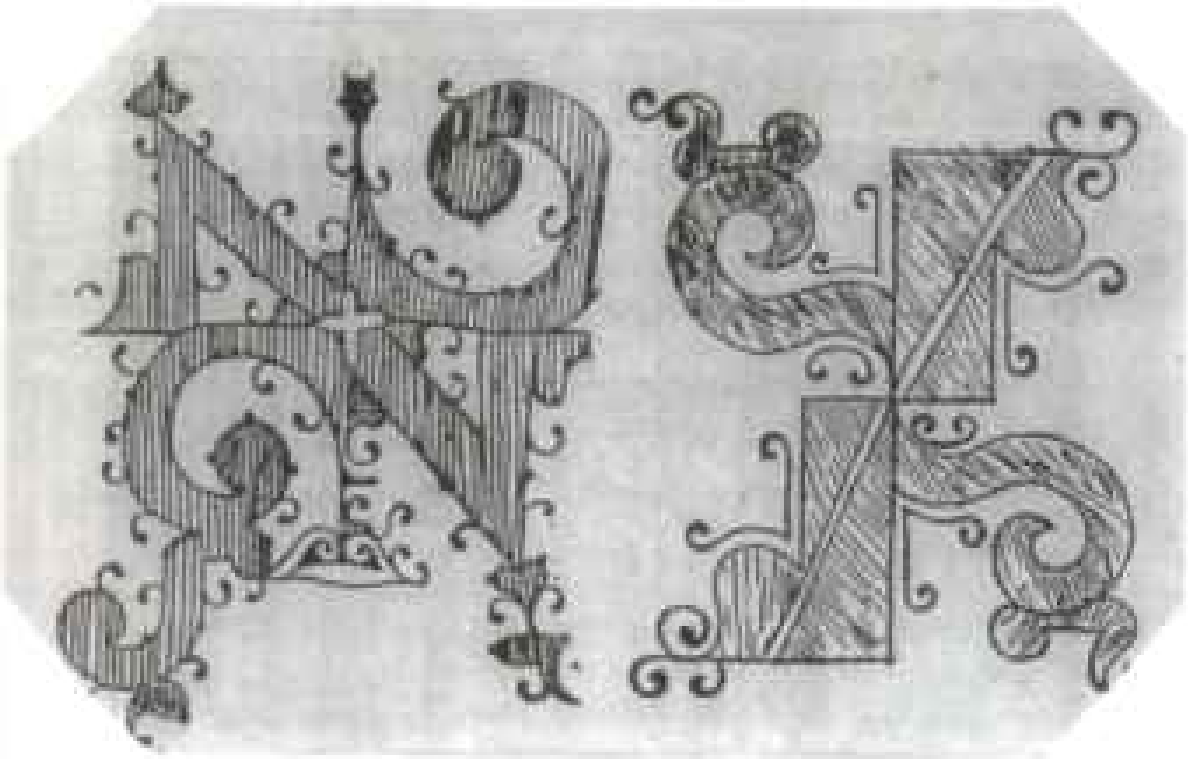


Picasso, *Cabeza de mujer* y *Gran cabeza de mujer*, 1962.



Dibujo cadáver hecho por una mujer, 1935.

Lámina 3



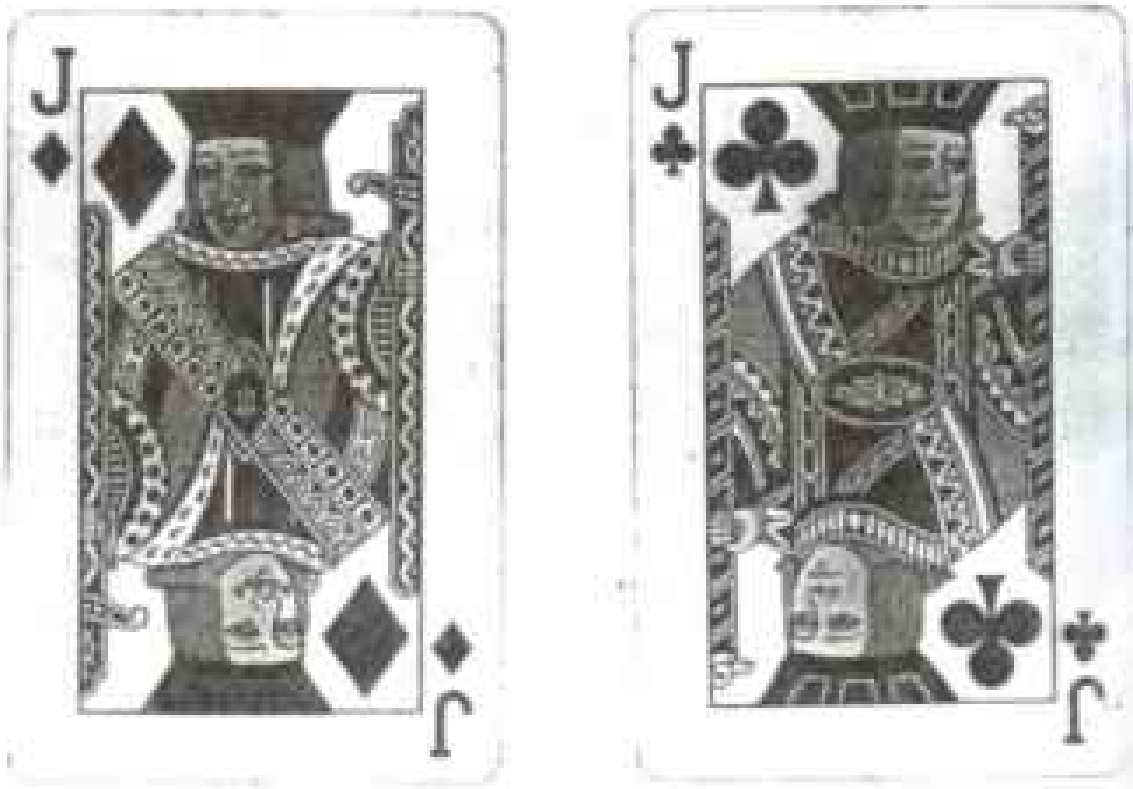
Dos motivos de pintura facial y corporal.

Lámina 5



Picasso, *Busto de mujer*.

Lámina 8



Baraja francesa.

Lámina 9



Henri Matisse, *Cabeza reposando sobre los brazos*, 1934.

Capítulo IV

Dalí. Estrategia y escenificación

Lino Cabezas

La figura de Salvador Dalí (1904-1989) no está limitada a su obra como pintor, aunque se le defina como tal; también es universalmente conocida su actividad polifacética como escritor, escultor, poeta, filósofo, publicista, orador nada desdeñable, cineasta y autor de panfletos con pretensiones provocadoras y de tono libertario.

Como una faceta más de su personalidad, y no la menos importante, se tiene que mostrar la de actor del papel de Dalí, en cuyo guión él también es autor principal. Su histrionismo reconocido por él mismo en su autobiografía se remonta a la infancia, de la que recordaba: «Disfrazarme era una de mis pasiones más fuertes cuando era niño»[1].

A lo largo de su vida los disfraces sirvieron para crear un gran personaje: la figura de Dalí que se mueve entre la genialidad y la extravagancia, entre una dimensión grotesca y otra plena de sugestión. Algo que, inevitablemente, suscita la leyenda de los actores que terminan identificándose con el personaje de ficción que representan. En una de sus frases más conocidas, decía que, «hay que estar diciendo siempre que uno es un genio para llegar a serlo de veras».

Globalmente toda su actividad ha de asociarse a un concepto: la teatralidad. Él mismo se encargó de fomentar esta idea, aprovechando todos los medios que tenía a su alcance y convirtiendo en espectáculo sus habituales intervenciones públicas, a las que dedicó una parte muy importante de su tiempo. Esto es algo que jamás negó, al contrario, alardeaba de su comportamiento: «Es difícil mantener despierta la atención del mundo por más de media hora seguida. Yo he conseguido hacerlo durante más de veinte años. Mi lema ha sido: "Que se hable de Dalí aunque sea para bien." He logrado por espacio de unos veinte años que los periódicos publiquen las noticias más fantásticas de nuestra época, enviadas por teletipo: ...»[2].

En cuanto a la aceptación de su obra pictórica, desde el punto de vista de las vanguardias, después de su expulsión del grupo surrealista en 1934, Dalí ha sido atacado con el argumento principal de que se valía de técnicas radicalmente academicistas para expresar, según sus críticos, unas propuestas sólo pretendidamente innovadoras,

[1] Salvador Dalí, *Vida secreta de Salvador Dalí*, Barcelona, Empúries, 1993, pág. 174.
[2] Salvador Dalí, *Diario de un genio*, Barcelona, Tusquets, 1996, pág. 189.

tales como sus famosos hallazgos «paranoico-críticos». Desde estas críticas resultaba contradictorio el deseo de hacer convivir los intereses programáticos de un «ismo» con la más rancia tradición. Se alegaba que, en el fondo, su obra era academicista, y que debería hablarse de ella como academicismo surrealista o surrealismo academicista.

Años más tarde, desde la posición del conceptualismo también se le ha recriminado que su pintura era ideológicamente reaccionaria en el sentido de que, además de no romper con la tradición figurativa, que había sido puesta en crisis por la abstracción, cuidaba excesivamente el objeto artístico, sobre todo sus pinturas, para halagar los gustos «burgueses» de sus clientes potenciales; pintaba sólo para vender.

Sobre esto se puede recordar que, alrededor del año 1970, el «arte conceptual» o *idea art* renegaba de lo que entonces se consideraban aspectos burgueses del arte. Existía una fuerte oposición a la obra de arte concebida como objeto de consumo, y como consecuencia de ello, en muchas ocasiones, las obras de arte conceptual ni siquiera llegaron a existir como objetos para impedir su posible comercialización.

En aquellas circunstancias históricas, se echaba en cara a Dalí que sus actuaciones provocativas eran sólo una estrategia publicitaria para vender sus obras, algo que ya se había argumentado con el famoso calificativo de «Avida Dollars», acuñado en 1941 por André Breton, para denunciar su reconocido amor al dinero que él jamás negó.

Erróneamente, y como consecuencia de lo dicho, se le consideraba un artista anticonceptual al realizar unas obras muy «comerciales», por la técnica tradicional utilizada en su pintura. La verdad es más compleja y posiblemente opuesta; él es, seguramente, el artista radicalmente más conceptual, al haber hecho de su persona la mejor y más original realización, en tal sentido ha de reconocérsele como, si no el primero, el artista más importante y pionero al proponer las ideas como obras de arte.

En una de sus importantes obras autobiográficas, *Diario de un genio*, anunció «un nuevo libro, muy probablemente mi obra maestra: *De la vida de Salvador Dalí considerada como obra de arte*»[1]. Eran muy ciertas sus palabras; las espectaculares y frecuentes apariciones públicas, su presencia y el aprovechamiento de diferentes medios de comunicación, hicieron de su persona y su propia biografía, sin lugar a dudas, la pieza más importante de toda su obra; al fin y al cabo una idea, una genial idea.

Cuando en la actualidad se acepta sin dificultad el fenómeno multimedia o las «performances», se tendría que reconocer a Dalí como un anticipador genial y visionario de un futuro que hoy es el presente en donde el arte se ha convertido en un espectáculo de masas que recogen los medios de comunicación y donde los grandes centros de arte, con sus tiendas y restaurantes, recuerdan cada vez más a los parques temáticos de atracciones.

Representación gráfica y representación teatral

Es muy frecuente utilizar el término representación al hablar de arte. La representación gráfica se suele considerar algo sinónimo de dibujo. Al hablar de lo representado en una pintura, o al hablar de lo dibujado, se quiere decir la misma cosa. No obstante, el término representación no es exclusivo de las artes plásticas que utilizan

[1] Salvador Dalí, *Diario...*, pág. 33.

el dibujo, también la representación teatral es un concepto, al menos tan sólido y arraigado como el primero.

En Dalí, la representación teatral y la representación gráfica, aunque no sean lo mismo, se pueden confundir. No por casualidad, su popular museo en la ciudad de Figueras fue concebido por él mismo como Teatro-Museo. La denominación no es arbitraria en absoluto, es la más idónea para definir un espacio dedicado a la escenificación. Del mismo modo, al hablar de la representación en la obra del pintor Salvador Dalí, de sus procesos de trabajo, no podemos evitar la dificultad, de imposible solución, para delimitar nítidamente su obra gráfica, desde un punto de vista puramente formal, del espectáculo permanente que acompañó su imagen pública a lo largo de toda su vida, la del actor Salvador Dalí. La teatralidad es, ciertamente, el rasgo que, de manera global, puede definir mejor toda su personalidad y aportaciones.

Dibujar como espectáculo

Unas imágenes muy repetidas en la abundante iconografía fotográfica de la vida de Dalí lo representan en plena acción de trabajo, dibujando, pintando, con o sin modelo sobre diferentes superficies y formatos. En muchas de ellas se recogen auténticos espectáculos en los que el artista actuaba ante un público más o menos numeroso o posaba para los fotógrafos. Tan importante o más importante que la obra realizada, era la constatación de la actuación del genio.

Estos documentos constituyen la secuencia de su propia biografía. En ese contexto han de entenderse como la definición de la imagen pública que le interesa mostrar acerca de su particularísimo modo de trabajar, en una actitud voluntaria y premeditada que se podría calificar como escenificada. Sin embargo, en todos estos documentos gráficos, más que una narración de los métodos de trabajo de un pintor, se muestra la escenificación de la creación de un genio, con un carácter metafórico o fabulado.

No son, en la mayoría de los casos, una crónica real de la actividad cotidiana e íntima en el estudio, suelen estar «preparados» para presentar o remarcar intencionadamente algún aspecto particular de lo que se entiende que debe ser la manera de crear de un artista y que será siempre algo espectacular aunque no sea cierto.

Pero no sólo es la presentación de su actividad física y material en un escenario particular la que está pensada para producir un efecto determinado en el observador; la mayor parte de los dibujos de Dalí también están encaminados hacia el mismo fin que las actuaciones: mostrar artificiosamente la genialidad de su creador.

Sus dibujos no sólo quieren representar un tema particular, también quieren expresar el original modo de trabajo del pintor, así como la voluntad de dejar constancia y ser huella de la acción física de su realización. El dibujo, más que la pintura de Dalí, representa la manera de trabajar del artista.

A primera vista se aprecia que la mayor parte de los dibujos están realizados con aparente facilidad, con una gran economía de tiempo, algo que en la jerga artística se suele definir como «soltura»; lo contrario de esto sería un dibujo realizado con esfuerzo, dificultades y una elaboración lenta y minuciosa.

Sobre la facilidad y soltura en la ejecución de los dibujos de Dalí, se debe advertir que todos estos «efectos» pueden ser simulados a través de algunas «fórmulas» que pasan desapercibidas para el profano. En los manuales y aulas en donde se enseña a

dibujar se identifican y relacionan las maneras posibles de expresar el dominio en la ejecución; a ellas responden los dibujos del pintor y, en este sentido, sus dibujos deben ser considerados académicos; técnicamente están realizados conforme a unas fórmulas de manual que son muy poco originales.

Se puede hablar de «finalidad académica» cuando se hace referencia a la utilización de una fórmula conocida que se aplica sin la aventura del descubrimiento o el riesgo de abordar un problema nuevo que aún no tiene solución. De esto mismo ya era acusado Dalí durante su paso por la Escuela de Bellas Artes de Madrid y recordado por él mismo, años más tarde, en su *Vida secreta*: «Pero los profesores no podían decidirse a mirarme como a un "artista nato". "Es muy serio —decían—, es inteligente, consigue hacer todo lo que se propone. Pero es frío como el hielo, su obra carece de emoción, no tiene personalidad, es demasiado cerebral. Un intelectual quizá, pero el arte debe salir del corazón." "¡Aguarden un poco —pensaba yo siempre en el fondo de mí mismo—, pronto verán lo que es la personalidad!"»[4]. Las dos advertencias eran ciertas: que conseguirá hacer todo lo que se propuso, como descubren sus profesores, y que se propondrá demostrar su gran personalidad, como quería él mismo. Una sola deficiencia condicionaba sus pretensiones: era «frío como el hielo».

Siendo muy difícil de cuestionar su extraordinaria personalidad y originalidad, así como la gran importancia global de sus aportaciones y su capacidad de trabajo, todo ello no es un impedimento para analizar los aspectos más negativos de sus dibujos: un virtuosismo muy limitado, la utilización de infinidad de fórmulas de manual que están al alcance de cualquiera, cambios radicales de «estilo» de dibujo que demuestran una actitud ecléctica y distante, la constatación de que otros muchos están copiados artesanalmente a partir de fotografías y muchos, realizados en edad ya madura, pretendiendo ser «académicos», son de pésima calidad y carecen de personalidad.

Todo ello no debe ser un argumento para cuestionar globalmente su obra; desde una actitud positiva debe ser utilizado para reivindicar su conceptualismo, que no se puede ocultar con las alabanzas hacia su obra práctica, y, a la vez, reclamar la vigencia de su personalidad auténticamente vanguardista y provocadora.

Es posible que la posición más razonable para valorar los dibujos de Dalí sea la de descubrir su asombrosa ironía y no aceptarlos literalmente. En este sentido, el escritor Luis Romero, en su biografía del artista, insistía en la idea de que quien no se ría con él, mal le comprende, recordando la frase del propio pintor, escrita en el año 1941: «conmigo nadie podía saber dónde terminaba el humor y empezaba mi congénito fanatismo»[5].

La distancia irónica

Aunque es cierto que uno puede sonreírse o reírse abiertamente con muchas de las actuaciones públicas y escritos de Dalí, no es menos cierto que sus dibujos suelen tener, casi siempre, un tono burlesco igual que el de sus actuaciones, que consiste en decir todo lo contrario de lo que se piensa y, en cualquier caso, se adopta una posición que no es la que verdaderamente se defiende.

---

[4] Salvador Dalí, *Vida secreta*..., pág. 175.

[5] Luis Romero, *Para DALÍ*, Barcelona, Mediterránia, 1991, pág. 134.

La mayor parte de los dibujos de Dalí son irónicos en la medida en que son jocosos y burlescos, apropiándose premeditadamente de unas maneras de trabajar que no son las propias del artista. Una rápida observación panorámica del conjunto de sus dibujos pone en evidencia la enorme contradicción de estilos que se manifiesta en las infinitas maneras incompatibles entre sí: realiza dibujos con trazos sinuosos y rítmicos, de apariencia convulsiva, al lado de otros de trazos rectilíneos, extremadamente rígidos y geometrizados. Otros están realizados con pequeños puntos de tinta, al lado de otros resueltos con grandes manchas. También conviven dibujos que aparentan un gran cuidado por el oficio más artesanal, de tradición academicista, para la representación fiel de una figura, junto a otros que son un puro juego formal y gestual de la manera de trazar.

No obstante, el denominador común, si buscamos la definición de un dibujo estrictamente daliniano, se caracteriza por una situación intermedia en la que, sin abandonar la figuración de tradición academicista, se adoptan formas de trabajar que, a la vez, aparentan una idea de modernidad y originalidad incluyendo técnicas expresivas que se han ido formulando a través de varios siglos.

Posiblemente uno de los mejores documentos que existen para analizar sus técnicas de dibujo es su obra *50 secretos mágicos para pintar*; un texto en el que la parte escrita se acompaña de una serie de dibujos que se pueden considerar un compendio de sus teorías gráficas en las que se puede resumir su «dibujo daliniano». Como en la mayor parte de los manuales que se proponen enseñar a dibujar, el conjunto de las figuras que acompañan el tratado adolecen de un frío eclecticismo que recuerda un muestrario de diferentes estilos de dibujo, sin hacer una valoración, ni tan siquiera elemental, de cada una de ellas y sin justificar la posibilidad de su explícito eclecticismo.

En cuanto al texto que acompaña los dibujos, las referencias a ellos o a la manera de dibujar, sin perder de vista la ironía, se limitan a reproducir la tradición más ortodoxa:

> Y no puedo proclamar como un secreto el decirte —a pesar de que no es frecuente decirlo en nuestros días— que el mejor sistema de aprender a dibujar es tener un buen maestro de dibujo. Te diré algo más al afirmar que incluso un mal profesor es mejor que el no tener ninguno...[6].

A continuación de este consejo, Dalí se limita a describir una serie de recursos técnicos en los que no puede ocultar un gran conservadurismo incapaz de asumir los postulados introducidos por las vanguardias. En sus páginas defiende como «correcto» «dibujar primeramente vaciados en yeso de esculturas antiguas, antes de hacerlo de modelos vivos». También aconseja interponer un vidrio cuadriculado entre el modelo y el dibujante, recogiendo la invención de León B. Alberti, del año 1435, que se conoce como el método del «velo albertiano».

Del mismo modo, recomienda la utilización de espejos, un recurso que se viene repitiendo desde Leonardo y que se mantiene en métodos de dibujo como el conocidísimo de Betty Edwards[7]. Dalí justifica su utilización diciendo que, al dibujar el modelo invertido:

---

[6] Salvador Dalí, *50 secretos...*, pág. 112.

[7] Betty Edwards, *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Barcelona, Urano, 1994.

> la razón de hacerlo así es que al copiar por este sistema tu modelo, la preconcebida imagen de su «representación intelectual», el cliché convencional que sus asociaciones han formado en tu mente, el cual constituye una traba para el principiante, desaparecerá como por arte de encantamiento, y después de unas cuantas sesiones de práctica según este método todos los vicios del infantilismo, que persisten tan obstinadamente entre los aprendices de dibujo, desaparecerán.

Otro de los consejos del pintor recoge una fórmula repetida hasta la saciedad en las aulas de tradición académica:

> procura hacer abstracción de lo que el objeto que estás copiando representa, viendo ante ti formas tan sólo, sin darles ningún nombre y, con preferencia, en lugar de siluetear dos piernas, trata de reproducir fielmente el espacio vacío que las separa.

Todas estas fórmulas, y algunas más, aunque no se pueden descontextualizar del conjunto de su obra, un texto que, a pesar del título, no debe considerarse como una obra de carácter técnico y que tampoco aborda una verdadera reflexión sobre sus propios dibujos, que mantienen un difícil equilibrio entre la representación figurativa de carácter surrealista y la búsqueda de una expresividad gráfica que queda valorada, a la vez, por la tradición académica y la modernidad.

Estrategias caligráficas

La valoración de la maestría en la expresividad del dibujo que desea demostrar Dalí es algo que se ha debatido, al menos, desde el siglo XVI. Desde entonces, casi siempre se ha reconocido que el artista genial está dotado por naturaleza de unos dones que le evitan un esfuerzo exigible para el resto de los humanos. En este sentido, se ha venido considerando que, aunque un dibujo suponga una gran dificultad, debe «aparentar» un dominio que persuada de las dotes extraordinarias de su autor.

En la teoría italiana del arte, durante el siglo XVI, se reconocía que el don natural que gozaban los grandes artistas era algo que podía y debía reconocerse en la facilidad de ejecución expresada a través de los trazos del dibujo. En palabras de Vasari, había que admirarse de cualquier obra «llevada a perfección no con penas y fatigas despiadadas, tales que quienes la miren tengan que sufrir por el sufrimiento que vem que en tal obra padeció el artífice, sino que tengan que alegrarse de lo felizmente que su mano recibió del cielo aquella agilidad».

Dalí es consciente y aprovecha esta antigua valoración de la «agilidad celestial» en la ejecución de los dibujos, así como la posibilidad de expresar el proceso de trabajo a través de las huellas dejadas en cada una de las etapas de su ejecución. Parece evidente que el dibujo es entendido por el pintor catalán no sólo como algo capaz de representar las estructuras objetivas del mundo visual, también lo concibe como la huella de su acción física al dibujar; recoge en sus manchas y trazos la impronta de su actitud vital, que se manifiesta, a través de los movimientos de la mano al dibujar, así como expresa su estado de ánimo y su personalidad. Sería éste un aspecto del dibujo que en la escritura constituye el objeto de estudio de la moderna grafología.

Por esta razón, podemos calificar los dibujos de Dalí como caligráficos. No en vano también es muy frecuente que él acompañe sus dibujos de anotaciones escritas en las que se recrea con diferentes tipos de escritura realizada con una caligrafía per

sonalísima y siempre ostentosa. Por su importancia, sus dedicatorias autográficas en libros y carteles han merecido la dedicación de alguna publicación[8]. Posiblemente sus dibujos más originales sean aquellos que tienen una función «autográfica», y están más próximos a la escritura utilizando las técnicas de ésta, tales como la tinta china.

Por el contrario, los dibujos muy trabajados, en donde se neutralizan los trazos, o aquellos otros que están realizados con técnicas que permiten hacer gradaciones de grises, pueden ser verdaderamente desafortunados. Muy pocas veces utiliza el dibujo como tanteo o boceto para ensayar diferentes soluciones que pueden ir cambiando a lo largo de un proceso. Da la impresión de que sus ideas ya están decididas en su mente y toman cuerpo con la ayuda de otras imágenes o la misma fotografía; en sus pinturas trabaja como en un «collage».

En su pintura *La pesca del atún* de 1966-1967, según relata el escritor Luis Romero, «arrancó de una lámina del siglo pasado que representaba un cerco de atunes identificable aún en la parte superior del cuadro [...] El personaje que ocupa el primer plano es copia fiel de un anuncio de camisetas [...] incorporó figuras del natural aunque después las fuese modificando, como la más grande de la derecha [...] una estatua griega de animada vida...»[9]. Si no utiliza con demasiada frecuencia los dibujos como proyectos de sus pinturas, sí los realiza como ilustraciones de sus obras escritas, tales como su *Vida secreta y sus 50 secretos mágicos*, que pueden considerarse como una escenificación biográfica.

Los dibujos más divulgados de Dalí responden a una fórmula academicista y habría que explicarlos desde su retorno al clasicismo que se origina en su viaje a Italia en 1937, en el que se apasionó por el Renacimiento y el Barroco. Su deuda con los dibujos manieristas es más que evidente; la mayor parte de las apreciaciones que se hacen de los dibujos de aquella época parecen querer confirmarse en los suyos propios.

Debemos recordar que la cultura humanista había reconocido en el dibujo la capacidad de mostrar la valía del genio creador personal. El equivalente de la *facilità* que admiraba Vasari en los artistas, para el hombre culto era la soltura *(sprezzatura)* que valoraba Castiglione en *El cortesano* (1527) con el fin de proclamar unas artes sin esfuerzo, de acuerdo con un don natural que se ejercía sin trabajo físico y sin la necesidad de un penoso aprendizaje, redimiéndolas de la condición de oficios manuales.

Dalí busca lograr la admiración por la gracia natural de sus dibujos, al valorar unos trazos que la expresan y permiten reconocerla gracias a unas fórmulas que se conocen y repiten, también en la actualidad, a los alumnos que asisten a las aulas de dibujo insistiéndoles que «se dejen llevar la mano» o que «hagan unos dibujos sueltos».

La aceptación del público

Al plantear la cuestión de la teatralidad en la obra daliniana se tiene que hacer una referencia al público y a los mecanismos que determinan la aceptación de las obras representadas. Dejando a un lado, de momento, su acepción teatral, puede precisarse que la representación adjetivada como gráfica suele hacer referencia a un tipo de obras vinculadas a la experiencia visual, que justifica la costumbre de hablar de un arte representativo o figurativo opuesto a otro, no representativo, que, supuestamente, sería el abstracto.

---

[8] Salvador Dalí, *Dedicatorias*, Barcelona, Mediterrània, 1990.

[9] Luis Romero, *op. cit.*, pág. 200.

En este punto se tiene que referir el continuo enfrentamiento propiciado por Dalí en contra del arte abstracto, radicalizado después de la expulsión del grupo surrealista a instancias de André Breton. Era consciente de que él se había situado en un bando opuesto, el de los pintores figurativos. En consecuencia, en sus escritos no duda en condenar abiertamente a los primeros; así, en su texto *Los cornudos del viejo arte moderno* arremeterá duramente contra ellos:

> Hay grados de maldición de la pintura no figurativa: está el arte abstracto que tiene un aire muy triste; pero lo que es aún más triste es un pintor abstracto; la tristeza se vuelve dolor cuando nos tropezamos con un aficionado a la pintura abstracta; pero todavía hay algo peor y que no deseo a nadie: ser crítico y experto en pintura abstracta[10].

Como en otras ocasiones, más que defender una convicción íntima, el actor Dalí adoptaba una pose, interpretando magistralmente un papel que él mismo controlaba. No podía ser de otra manera, ya que, pocos años antes, había defendido todo lo contrario cuando escribía:

> En general el arte de percepción [...] que se hace servir en la Academia de Bellas Artes de Madrid [...] en contra del arte abstracto, espiritualista y antinaturalista que nosotros defendemos[11].

Aunque se pueden cuestionar teóricamente las clasificaciones en conceptos antagónicos, figurativo-abstracto, representativo-no representativo, el público no especializado, ante una obra de arte contemporáneo aún se pregunta: ¿qué representa? La respuesta requeriría, previamente, hacer algunas precisiones; una posible clasificación de la pintura, que puede abarcar toda su historia, tendría que distinguir unas obras de tipo óptico, que evocan nuestra experiencia visual, de otras que se podrían llamar conceptuales y que se relacionarían con el mundo de las ideas, necesitando ser razonadas a partir de algunos conceptos. El propio Dalí ya asumía esta bipolarización en el año 1928: «... el arte llamado de percepción, antídoto del arte abstracto llamado de concepción»[12].

Ante una clasificación así, se puede recordar que el dibujo ha estado más relacionado, sobre todo por los espectadores, con las artes que pretenden representar las experiencias visuales. Cuando alguien identifica inmediatamente y con facilidad, en una obra, algo que conoce, afirma que está bien dibujado. No se puede negar que ésta es una de las acepciones más usuales del término dibujo. En consecuencia, cuando el público se refiere a la obra de Dalí, suele decir que es un buen dibujante, al reconocer en sus pinturas la mayor parte de los elementos representados. Aplicando el mismo criterio, el público en general está convencido de que Picasso, por ejemplo, es peor dibujante[13], aunque otros podamos argumentar todo lo contrario.

---

[10] Salvador Dalí, *Los cornudos del viejo arte moderno*, Barcelona, Tusquets, 1990, pág. 8.

[11] Salvador Dalí, «Nous limits de la Pintura», *L'Amic de les Arts*, Sitges, 1928.

[12] *Ibid.*

[13] La comparación entre Dalí y Picasso ha sido el origen de muchos argumentos, una comparación provocada internacionalmente por el primero. Sobre la supuesta superioridad técnica de Dalí, Chester Dale, presidente de la National Gallery de Washington afirmaba: «Considero a Picasso un grandísimo pintor. Tengo quince telas suyas en mi colección, pero jamás pintará un cuadro de la envergadura de *La tesis de* Dalí por la sencilla razón de que no es capaz de hacerlo». Citado en: Salvador Dalí, *Los cornudos...*, pág. 34.

¡QUÉ DIBUJANTE!

Muchos críticos también han ayudado a fomentar la dudosa idea de que el pintor catalán era un extraordinario dibujante. A su llegada a Nueva York en 1934, donde consiguió inmediatamente un gran éxito, un crítico escribió en *Time:*

> Artesano, hombre de arte y mago del pincel, Dalí merece ser colocado entre los más grandes. [...] ¡Y qué dibujante![14].

Para Dalí su pintura no podía quedar al margen de su afán exhibicionista por hacerse conocer, explicar su vida, su ideología, sus delirios de grandeza, sus visiones oníricas, sus obsesiones sexuales, mezclar lo lúbrico con lo sagrado; tenía que representarlo para conseguir que pudiese ser reconocido con facilidad.

Para él la pintura figurativa era la única que permitía escenificar el abundante repertorio de ideas que generaba como creador. Siendo consecuente con este planteamiento, él mismo reconocía cínicamente:

> El arte moderno, residuo de la Revolución francesa, se alzaría contra mí durante por lo menos diez años. Por lo tanto, me tocaba a mí pintar *bien*, cosa que no interesaba en absoluto a nadie [...] Sabía que el arte de los abstractos —de aquellos que no creen en nada, y por consiguiente no pintan *nada*— haría las veces de glorioso pedestal a un Salvador Dalí aislado en nuestra abyecta época de decorativismo matemático y de existencialismo aficionado[15].

El afán de Dalí consistía en el deseo de plasmar en sus obras un guión propio que conocía previamente, ya que estaba realizado por sí mismo, y en el que había calculado hasta los elementos fortuitos.

Artistas de su misma generación, también vinculados al movimiento surrealista, aunque tuviesen algunos años más que él, como Miró, partían de actitudes más ingenuas que sintonizaban con la sensibilidad del arte primitivo y el dibujo de los niños. La repetida frase de Picasso, «yo no busco, yo encuentro», ilustra esa concepción del arte como un juego que se sorprende y disfruta sus propios descubrimientos, muchas veces inesperados, que no están programados o condicionados por unos juicios previos.

El planteamiento de Dalí es más consciente y elaborado, está previsto en su propio libreto que se distancia irónicamente desde una posición que no es, ni quiere ser ingenua, al contrario, le gusta presentarse desde una posición intelectual y culta, orgullosa de la tradición, admiradora de la ciencia y fascinada por la tecnología.

A contracorriente de una sensibilidad generalizada en las vanguardias, dirá que, «los niños nunca me han interesado particularmente, pero si hay algo que me interesa todavía menos, son los dibujos de los niños»[16]. Su declaración no era casual, era una crítica indirecta a uno de los elementos más importantes de la sensibilidad con-

---

[14] Citado en: Robert Descharnes y Gilles Neret, *Salvador Dalí. 1904-1989*, Colonia, Taschen, 1994, pág. 228.

[15] Salvador Dalí, *Diario de un genio*, pág. 29.

[16] Salvador Dalí, *Les cocuards...*, pág. 78.

temporánea, la valoración de la ingenuidad del creador que identifica en el arte infantil el retorno al origen.

Él sacará partido de algo que reconoció explícitamente y, aunque sea una obviedad, es una clave principal de su éxito:

> Todos tenemos hambre y sed de imágenes concretas. El arte abstracto habrá servido para eso: devolver su virginidad intacta al arte figurativo[17].

No obstante, pintar tan «bien» como lo hacía Dalí, parecía algo técnicamente al alcance de muchos; según algunas opiniones, tal como reconocía un crítico de Nueva York al comentar la exposición del año 1941 en la galería Julien Levy: «Decenas de artistas tan capaces como él se encuentran en la *Works Progress Administration*» (organización estatal de ayuda a los parados). Sin embargo, la clave de su éxito no era, como parece evidente, su dominio técnico, había que buscarla en otras razones. El mismo crítico mordaz, aunque de una manera excesivamente simplista proponía su propia interpretación:

> El secreto de Dalí consiste en yuxtaponer de forma incongruente los objetos más tradicionales. Un caballo y un teléfono no tienen en sí mismos nada de perturbador, pero cuando el caballo se apodera con negligencia del teléfono, se produce una reacción en el espectador a nivel cromosomático[18].

Narración y descripción

El reconocimiento de un determinado tema visual al contemplar una obra, hace posible que se pueda describir también con la palabra. Y esta relación entre las palabras y las imágenes es, precisamente, una de las cuestiones más importantes del arte occidental desde la Antigüedad.

Sabemos que, en la mayor parte de los casos, el proceso seguido para realizar una pintura «narrativa» consiste en que las imágenes dan cuerpo sensible a un texto previo que, en el caso del cine, sería un guión cinematográfico; de manera similar sucede en el ámbito teatral. Éste es el caso generalizado de la pintura de Dalí, una obra que narra algo previsto en un guión.

El artista, de un modo semejante al que seguía en sus pinturas, también «escenificaba» sus apariciones públicas de acuerdo con un guión establecido anteriormente, dejando muy pocas cosas para la improvisación. En este mismo sentido, también se puede concebir la mayor parte de su obra plástica como la «puesta en escena» de un texto literario previo.

En sus escritos se recogen con bastante frecuencia ideas para escenificaciones públicas que llegan a incluir los aplausos del público como la reacción previsible. «He propuesto un viaje a Rusia en "La gaviota". Con la ayuda de los últimos acontecimientos políticos [la muerte de Stalin] ochenta muchachas querrán verme desembarcar. Yo me haré de rogar. Ellas insistirán. Al fin apareceré yo, y se producirá una gran explosión de aplausos»[19].

---

[17] Salvador Dalí, *Diario de un genio*, pág. 101.
[18] Citado en: Robert Descharnes y Gilles Neret, *op. cit.*, pág. 334.
[19] Salvador Dalí, *Diario de un genio*, pág. 105.

A la vista de estas afirmaciones, sus intervenciones en el mundo del cine pueden hacer sospechar que éste no era para él un medio hostil. Considerando que las películas se realizan a partir de un guión, que se traduce con la técnica cinematográfica, se demuestra que el método no era extraño como podía serlo para cualquier otro pintor. Quizás por ello sería posible hablar de Dalí-guionista. Para el mismo fin que buscaba con las películas, las técnicas pictóricas que el academicismo tradicional intentó preservar, le permitieron a Dalí escenificar los mismos guiones que podían llevarse al cine.

En un trabajo magistral de la historiadora Svetlana Alpers, formulado en su famoso texto sobre la pintura holandesa del siglo XVII[20], se diferencia un arte narrativo, dependiente de un texto literario, de un arte descriptivo que se propondría hacer una crónica gráfica del mundo visual que es accesible a los sentidos. El primero plantea el reto del ingenio de la narración y el segundo supone una dificultad técnica que requiere una gran habilidad de oficio.

El arte descriptivo, según esta autora, se deriva directamente de la experiencia visual y se supedita a ella; el arte narrativo estaría, al contrario, destinado a ilustrar algo que se conoce previamente a través de la palabra.

Aceptando esta clasificación, Dalí sería continuador de las funciones narrativas del arte académico tradicional, no dejará de ser sincero, en una ocasión, al recomendar: «Si te niegas a estudiar la anatomía, el arte del dibujo y la perspectiva, las matemáticas de la estética y la ciencia del color, permíteme decirte que ello es más un signo de pereza que de genialidad»[21].

En su *Vida secreta* arremetía en contra del abandono, constatado por él, del rigor académico en la Escuela de Bellas Artes de Madrid en su época de estudiante. Criticaba con indignación los consejos de un profesor:

> En pintura no hay leyes. Interprete, interprételo todo [...] yo, que en aquel tiempo era el único pintor de Madrid que comprendía y ejecutaba pinturas cubistas, pedía a los profesores rigor, conocimientos y la más exacta ciencia del dibujo, perspectiva, color[22].

En relación con el academicismo de Dalí, se ha de tener presente una vieja cuestión: el conocido símil del poeta latino Horacio (65-8 a.C.), *ut pictura poesis* —como la pintura así es la poesía— fue interpretado interesadamente por los críticos de arte en el sentido de que la pintura era como la poesía[23]. Se establecía de este modo una correspondencia íntima entre ambas para hacer depender a la pintura de las narraciones bíblicas y los textos de los autores grecolatinos, proyectando en ella significados emblemáticos, alegóricos y filosóficos. Éste es el concepto del arte italiano que se estableció en la academia a partir de mediados del siglo XVII, y que influyó en todo el arte posterior.

---

[20] Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, 1983. [Trad. esp.: *El arte de describir. El arte holandés del siglo XVII*, Madrid, Hermann Blume, 1987.]

[21] Salvador Dalí, *Diario de un genio*, pág. 91.

[22] Salvador Dalí, *Vida secreta...*, pág. 170.

[23] Una obra fundamental sobre este tema sigue siendo la de Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, 1940. [Trad. esp.: *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982.]

Las ventajas del arte narrativo sobre el descriptivo van a estar aprovechadas en todos sus extremos por la pintura de Dalí. En las obras narrativas, las historias que se transmiten puede ser mucho más importantes que los aspectos de carácter exclusivamente formal. Éste es otro argumento que explica la aceptación popular de la obra daliniana.

En el magistral análisis de Svetlana Alpers ya citado, se justifica la evidencia de la menor fortuna crítica del arte descriptivo del norte de Europa frente al narrativo del sur, literario, por estar basado, el primero, exclusivamente en la experiencia visual: «existe una larga tradición de menosprecio por las obras descriptivas. Se las ha considerado carentes de significado (ya que no narran texto alguno) o inferiores por naturaleza. Esta visión estética tiene una base social y cultural. Una y otra vez se exprime la superioridad del intelecto sobre los sentidos, y del espectador culto sobre el ignorante»[24].

Coherentemente con esta apreciación, Dalí se encargará de dotar de intelectualidad y suministrar argumentos literarios a la pintura, aunque algunos han podido utilizarlos en su contra. Se quería ver en la excesiva racionalidad de su obra lo que en ella hay de «frustración», tal y como advirtió el profesor Santos Torroella.

> La razón, la lógica, el puro encadenamiento de causa a efecto podrán ser válidos para otros quehaceres, no para la función creadora. Cuando Dalí, en su estudio nos muestra el lienzo en que está trabajando y nos explica con precisión absoluta cada uno de sus pormenores, el cómo y el porqué de cada pincelada, advertimos que hay algo en ello que anda mal. Todo, en Dalí, es explicable, hasta lo aparentemente misterioso, anormal o extravagante. [...] no sólo cabe teorizar cuanto se quiera, sino que él mismo, casi imperiosamente tiene que adelantar su teoría a su obra[25].

«Ut pictura poesis»

Es bien sabido que, desde el siglo XVII, el academicismo clasicista que proponían en Europa los sistemas absolutistas considera que lo más importante del arte son sus valores «literarios». Se llegaba a no establecer diferencia alguna entre una obra original y una copia. Como recuerda Pevsner, el contenido literario, verbalizable, hacía que «para los académicos una obra de arte no era intrínsecamente una totalidad, sino un conjunto de actitudes y gestos individuales, de anatomía, composición, etcétera»[26].

Durante el academicismo, la relación del arte con la literatura será una continuación de la estética del *Ut pictura poesis* que se había madurado en el siglo XVI. La obra de Dalí, en este sentido, puede considerarse radicalmente academicista por depender normativamente de la palabra previa. No hay que olvidar que el mismo movimiento surrealista se había originado en el ámbito de la literatura (1924) y Dalí, en este sentido, se ve obligado a someterse a unos preceptos críticos que hasta entonces no habían tenido una forma tan explícita como los impuestos por el surrealismo.

El sometimiento a los preceptos que se le imponían es recordado con rebeldía por el pintor que en su *Diario de un genio* escribirá:

---

[24] S. Alpers, *op. cit.*, pág. 23.
[25] Rafael Santos Torrella, «Escribir sobre Dalí», *Correo literario*, 31 de agosto de 1960.
[26] Nikolaus Pevsner, *Las Academias de Arte*, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 77.

> Me había imaginado que se trataba de trasladar el pensamiento al lienzo de una forma espontánea, sin el menor escrúpulo racional, estético o moral. Por contra, antes incluso de entrar efectivamente en el grupo con la mejor buena fe de este mundo, se ejercían sobre mí coerciones parecidas a las que me imponía mi familia[17].

La fundación de un género

La pintura académica que decía admirar y que aprovecha Dalí para expresarse, había llegado en el siglo XIX a establecer una rígida clasificación de los géneros artísticos, que se compartimentaron en: bodegones, paisajes, retratos, desnudos, historia... Con relación a ellos, la obra de Dalí no puede considerarse rupturista, ya que, además de realizar obras que se pueden catalogar como de género: temas religiosos, paisajes, naturalezas muertas..., inició él mismo lo que se podría calificar como un nuevo género, aunque él no lo pretendiese de forma expresa, y que arrastraría en el futuro a un gran número de seguidores y podría denominarse «pintura del inconsciente» o género surrealista.

Este tipo de pintura se podía explicar o, más acertadamente, justificar con argumentos que recordaban las técnicas del psicoanálisis que también se habían divulgado en ambientes no especializados, llegando al conocimiento del público en general. El mismo Dalí ayudó a fomentar la costumbre de explicar los significados de los elementos que aparecían en sus pinturas. De su cuadro *Cenicitas* (1928) decía:

> Metro: obsesión del desequilibrio liberador. Asno: el asno tieso, putrefacto, que es mica pura. Pájaro-pez: los espejismos, que ocultan en sí las múltiples formas de revelación de lo concreto. Mano: una mano no es amiga, que no conozco, que he visto en «duermevela». Cabeza cortada: melancolía corporal, originada por «tiempo-espacio». Cabeza anatómica: la realidad cáustica. Dedo gordo: cosa turbadora y extraña. Formas ambivalentes: el ataque a la lujuria. Moscas: la dosis de acción que Dios utiliza para señalar a los hombres el camino de una de las más intrincadas leyes del universo. Sangre: fijación independiente del devenir. Guitarra/diábolo/figura geométrica: volúmenes espaciales, que representan los recuerdos prenatales y la infancia mítica[18].

El peligro de toda esta palabrería radicaba en la facilidad de que cualquiera podía apropiarse de ella y aplicarla para conseguir resultados inmediatos. Su responsabilidad en la identificación, que hace una buena parte de la crítica de la pintura surrealista, con una técnica ilusionista retrógrada es indiscutible. Cualquiera puede reconocer cómo muchos adolescentes, aún en la actualidad, realizan dibujos dalinianos, «ilustrativos» de sus ideas y sueños conscientes. En ellos se pueden mostrar imágenes desérticas, con un hongo de explosión nuclear al fondo, un árbol seco en el primer término con una sola hoja verde en sus ramas, una solitaria figura desnuda con sus manos abiertas queriendo implorar, y todos los elementos que se quieran añadir a su escenografía. Este «surrealismo barato», de fácil consumo, se fomentó con la pintura de Dalí, fácilmente explicable, haciéndola fácil de asimilar, no sólo en la propia pintura, también permitió su incorporación como una moda en las fiestas sociales de las clases adineradas.

---

[17] Salvador Dalí, *Diario...*, págs. 17-18.
[18] Citado en: R. Descharnes y G. Neret, *S. Dalí*, pág. 141.

En su primera estancia en Nueva York, y antes de su regreso a Europa, Caresse Crosby organizó el famoso «Dream Ball» (baile onírico) en honor de Gala y Dalí. Este último se quedó sorprendido por el espectáculo en el que los americanos se proponían «hacer de Dalí» y que Descharnes describió así:

> las mujeres de la alta sociedad aparecían, para gustarle, enteramente desnudas y con la cabeza metida en una jaula. Otras simulaban heridas y mutilaciones espantosas, desgarraban su belleza hincándose imperdibles en la carne. Una joven delgada, pálida y espiritual lucía una boca «viviente» en su vestido de satén. De la mejilla, la espalda y bajo las axilas le brotaban ojos semejantes a horribles tumores. Un bombero con un camisón ensangrentado llevaba una mesita de noche sobre la cabeza. Cuando abrió la puerta de la misma, salió volando una bandada de colibríes. En mitad de la escalera habían colocado una bañera llena de agua, en un precario equilibrio, que amenazaba volcarse sobre los invitados en cualquier momento. Durante la velada llevaron al salón un inmenso buey desollado con el vientre abierto, sujeto con muletas y relleno con una docena de gramófonos. Gala apareció como un «cadáver exquisito». Sobre la cabeza llevaba una muñeca que imitaba perfectamente a un bebé con el vientre devorado por las hormigas y el cerebro atenazado por una langosta fosforescente[29].

De la facilidad de apropiarse de su pensamiento y de sus ideas, es consciente él mismo, ya que, en su *Vida secreta de Salvador Dalí*, escribía alguna anécdota en tal sentido:

> Hice una lista de los inventos más variados, que consideraba infalibles [...] Maniquíes transparentes para escaparate, los cuerpos de los cuales se podían llenar de agua, en donde se podían poner peces de colores para imitar la circulación de la sangre.

Después de hacer una relación minuciosa de una larga serie de otros «inventos» que Gala intentaba vender, sin éxito, en visitas insistentes a diferentes personas que, según el artista, los rechazaban sistemáticamente al considerarlos «ideas locas y sin valor comercial». A pesar de ello, en la continuación del mismo relato afirmaba que, más tarde o más temprano, otros ponían en práctica sus ideas. «En otra ocasión leí: "En algunos escaparates había unos maniquíes transparentes con peces de colores. Nos recuerdan a Dalí."» Ante esta noticia el propio artista añadía este comentario: «Una vez en posesión de una de mis ideas, cualquiera se veía inmediatamente capaz de mejorarla»[30]. Ciertamente, la idea era lo importante, la aportación creadora, una vez formulada, su escenificación podía ser ejecutada por cualquiera.

El modelo interior

Recientemente se ha abierto al público en Portlligat la casa en donde vivió el matrimonio Dalí; una de las estancias que se pueden visitar se conoce como la sala de «los modelos». Allí se conservan algunos de los innumerables maniquíes que utilizó como modelos para realizar muchas de sus pinturas. Aquella sala podría recordar el material de un escaparatista o un almacén de tramoyista teatral, aunque los almace-

[29] *Ibid.*, pág. 238.
[30] Salvador Dalí, *Vida secreta...*, págs. 310 y ss.

nes de modelos también han sido habituales en las escuelas de Bellas Artes tradicionales.

Él se sirvió, a lo largo de su vida, de modelos de distinto tipo: esculturas, animales disecados, modelos vivos, maniquíes de escaparate, estampas y fotografías. En una de sus primeras anécdotas como estudiante de la Escuela de Bellas Artes de Madrid, relatada por él mismo, explica cómo en un cuadro, al modelo propuesto, una escultura gótica de una virgen, insistiendo reiteradamente el profesor que tenían que pintar exactamente lo que «veían», como respuesta él pintó una balanza utilizando como modelo la ilustración de un catálogo. «Inmediatamente, en un frenesí vertiginoso, de mistificación, me puse a pintar furtivamente, con el detalle más minucioso, una balanza que copié de un catálogo»[11].

No es fácil conciliar esa utilización constante de todo tipo de modelos «visuales» con la propuesta de André Breton, que en 1925 impuso el derecho a la existencia de la pintura surrealista basada en el examen del «modelo interior»:

> Un concepto sumamente estrecho de la *imitación*, asignada ésta al arte como su objetivo, se halla en el origen del grave malentendido que aún persiste en nuestros días. Los pintores, convencidos de que el hombre no es capaz de reproducir, con mayor o menor acierto, sino la imagen de aquello que le conmueve, no se mostraron muy exigentes en la elección de modelos. El error consistió en pensar que el modelo sólo podía tomarse del mundo exterior; incluso es absurda la idea de utilizar un modelo. Desde luego, la sensibilidad humana puede conferir al objeto de más vulgar apariencia una distinción totalmente imprevista; no por ello deja de ser lamentable que algunos utilicen el poder mágico de figuración de que están dotados para conservar y reforzar lo que existía antes que ellos. Esa actitud supone una abdicación inexcusable. Sea como fuere, es imposible, teniendo en cuenta el estado actual del pensamiento y el hecho de que el mundo exterior es cada vez más sospechoso, aceptar un sacrificio de ese tipo. Por tanto, la obra plástica, para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales sobre la cual todas las mentes se hallan hoy de acuerdo, se referirá a un *modelo puramente interior* o no existirá[12].

Aunque el análisis de esta idea sea complejo y exceda los límites de este trabajo, ha sido estudiado en diversas ocasiones y se puede decir de él que es un modelo fundamentalmente «literario». En palabras del mismo Breton puede definirse esta idea:

> La pintura, liberada de la preocupación de reproducir básicamente formas del mundo exterior, utiliza ahora, a su vez, el único elemento exterior del que ningún arte puede prescindir, a saber, la representación interior, *la imagen presente del espíritu*[13].

Pero Breton va más allá, poniendo a Dalí como uno de los ejemplos en los que se demuestra la posibilidad «indiferente» de expresar ese modelo interior por medios poéticos o plásticos: «Para hombres como Arp y como Dalí, resulta indiferen-

---

[11] Salvador Dalí, *Vida secreta...*, pág. 16.
[12] André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, París, Gallimard, 1965.
[13] André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1969, pág. 281.

te, y valga la expresión, expresarse con medios poéticos o expresarse con medios plásticos»[34].

Respecto a esta idea, contradiciendo las opinión de Breton, se podría echar en cara a Dalí mucho de lo que Baudelaire criticaba al dibujante Grandville, al que los surrealistas consideraban como un precursor, debido a lo fantástico y delirante de su obra. El pasaje de sus escritos que plantea este asunto fue recordado en 1944 por el surrealista André Masson:

> Una obra de arte no es una información escrita. Reléase en las inagotables *Curiosités esthétiques* [Charles Baudelaire] el pasaje en que se resume el fracaso de Grandville: «Ha tocado varios asuntos importantes, pero ha terminado por caer entre las trampas, sin ser en modo alguno ni un filósofo ni un artista... Gracias a sus dibujos, anotó la sucesión de sueños y pesadillas con la precisión de un taquígrafo que transcribe lo que dice un conferenciante...», pero «como era un artista de profesión y en su mente un escritor», no sabía darles una forma suficientemente plástica[35].

Volviendo al artista catalán, aunque los modelos (maniquíes, animales disecados...) utilizados por él sirvieron para «escenificar» sus ideas, se ha de plantear otra cuestión nada superflua, el concepto de modelo estético, que es clave para entender cualquier obra artística; un tema vinculado con el concepto de estilo[36].

Esta cuestión es más fácil de comprender si se habla de los distintos modelos estéticos utilizados por Dalí en sus primeros años de formación. Descharnes, en su biografía, hace una relación de todos ellos: «Puntillismo, cubismo, Seurat, Picasso, Matisse, Bonnard, Juan Gris... Dalí continúa con sus ejercicios táctiles y prueba uno tras otro estos modelos»[37]. No obstante, la obra futura de Dalí tendrá que reconocer otras dos grandes deudas que no aparecen en la relación de Descharnes: el modelo de la fotografía y el arte del pasado.

¡Fotografía, pura creación del espíritu!

Con este título Dalí escribe un texto en el año 1927 que recuerda enormemente, en alguno de sus argumentos, una polémica renacentista que Leonardo recoge en su *Paragone* (El parangón o comparación entre las distintas artes). En él, el artista italiano contrapone la pureza de la idea a la rudeza de la materia. El esfuerzo físico y las dificultades materiales, según él, alejan las obras artísticas de las ideas originarias. De ahí deduce la superioridad de la pintura sobre la escultura, al tener la primera una menor complejidad técnica que permite una fidelidad mayor hacia la idea primera.

Con la misma actitud, Dalí recibirá con agrado cualquier recurso técnico que permita dedicarse por entero a lo que, para él, es lo más importante: las ideas. Así describe la nueva situación producida por la fotografía:

---

[34] *Ibid.*

[35] André Masson, «Una crisis de lo imaginario», 1944, traducido en Herschel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal, 1955.

[36] Sobre el concepto de modelo estético en pintura puede consultarse: L. Cabezas, «La modelo y los modelos del dibujo», en Juan José Gómez Molina (coord.), *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 341-364.

[37] R. Descharnes, *op. cit.*, pág. 62.

> Cuando dejan de intervenir las manos, el espíritu empieza a conocer la ausencia de los turbadores floreceres digitales: la inspiración se desprende del proceso técnico, confiado a partir de ahora al cálculo inconsciente de la máquina. La nueva forma de creación espiritual que representa la fotografía sitúa todas las fases de la realización del hecho poético en su justa medida.

Un poco más adelante, en el mismo texto, plantea poéticamente el reto de la fotografía: «Saber mirar es todo un nuevo sistema de aprendizaje espiritual. Saber mirar es una forma de inventar»[18].

A partir del año 1928 en el que colabora con Luis Buñuel en la realización de la película *Un perro andaluz*, Dalí utilizará la fotografía para poder llevar a la pintura sus visiones oníricas. Este recurso técnico va a quedar incorporado desde entonces a su manera de trabajar. Así, en el año 1973 definirá su pintura como «una fotografía coloreada a mano de las más sublimes imágenes extrapictóricas de la irracionalidad concreta»[19].

En otro de sus escritos, de 1929, dedicado a la fotografía, parece justificar el uso sistemático que hacía de este medio para realizar sus pinturas:

> No nos cansaremos jamás de repetir las consecuencias lamentables ocasionadas, sobre todo, por la intervención de una forma o de otra, del artista que dibuja. Destruye automáticamente todo lo que le cae en sus manos, ya sea ilustración, cartel documental, etc. ¿Cuándo se abandonará al dibujante ineficaz para sustituirle por la emoción viva del testimonio fotográfico? Este no es el momento de reiterar el elogio de la fotografía, que no hemos dejado de repetir con tanto fervor, sino únicamente el de reclamar su empleo en todos los casos en que aún persisten los malos dibujos[20].

Aunque no se conservan, o no se han publicado, todas las fotografías utilizadas por el pintor en la realización de sus cuadros, conocemos un número suficiente para acreditar su utilización en muchas pinturas.

Desde la aparición de la fotografía en el siglo XIX, la pintura se vio obligada a relacionarse, colaborando, distanciándose o sometiéndose a ella, tanto desde el punto de vista técnico como conceptual. En cualquier caso, calificar como fotográfico a un artista suponía, en la mayor parte de las ocasiones, negarle su capacidad creadora; por esta circunstancia, cuando ha sido utilizada se ha guardado silencio sobre ello.

Como en otras muchas cuestiones, Dalí es paradójico y contradictorio en su relación con la fotografía: la ensalza a la vez que esconde la utilización en su pintura. Alrededor de los años 50 realizó una serie de retratos de encargo copiando «a mano» fotografías de los personajes, obteniendo como resultado unas obras de ínfima calidad, no muy superiores a las que se pueden hacer por encargo en lugares en que se oferta: «se hacen retratos al óleo a partir de su fotografía».

A la vez que realizaba este tipo de pinturas, desde un punto de vista conceptual, desautorizó a los que utilizaban peyorativamente el adjetivo fotográfico para desacreditarle. En una brillante argumentación, Dalí sostenía la opinión de que una fotografía hecha por Vermeer era un Vermeer, mientras que una fotografía hecha por un es-

---

[18] Salvador Dalí, «La fotografía pura creación del espíritu», *L'Amic de les Arts*, núm. 18, Sitges, 30 de septiembre de 1927.

[19] R. Descharnes, *op. cit.*, pág. 139.

[20] Salvador Dalí, «El testimonio fotográfico», *La Gaceta Literaria*, núm. 6, Barcelona, febrero, 1929.

rápido era una estupidez. Con este argumento el artista no hacía más que valorar las cuestiones conceptuales por encima de las técnicas, en consonancia con toda su ideología.

En la mayor parte de las pinturas en las que aparece su esposa Gala, el artista se ha valido de fotografías para su ejecución. Estas últimas estaban realizadas por él mismo o por alguno de los fotógrafos que colaboraron con él a lo largo de muchos años, como es el caso de Philippe Halsman o Marc Lacroix. Tener resueltas fotográficamente las composiciones le permitía utilizar unos procesos de trabajo muy similares a los que utilizan los copistas de los museos, que se limitan a transcribir fielmente una obra que ya está resuelta hasta en su menor detalle.

Según un relato del profesor Santos Torroella, cuando Dalí le mostró su famosa *Crucifixión*, interpretada según la visión y uno de los dibujos de San Juan de la Cruz, diciéndole: «voy a enseñarte —me dice Dalí, tuteándome ya— mi última obra, que todavía no ha visto nadie. Estoy trabajando en ella», al contemplarla, el profesor advirtió una obra que, según él «se adivina muy estudiada previamente en efectismo y geometría», añadiendo una anotación: «observo que Dalí pinta, como los antiguos, por zonas...»[41]. Nosotros nos atrevemos a decir que Dalí pintaba por zonas como los copistas.

Debe quedar fuera de toda duda que un cuadro como la *Crucifixión* se ha realizado con la ayuda de una fotografía tomada de un modelo que posó expresamente para la ocasión. Sería impensable creer que un modelo «vivo» permaneció en esa posición durante las larguísimas sesiones necesarias para concluirlo. Más descabellado aún sería pensar que un cuadro así se puede hacer «de memoria». Si es indiscutible la utilización de la fotografía, lo único que cabe discutir es la originalidad de la idea. Otto Stelzer afirma que el cuadro de Dalí es una débil variante de un cuadro de Rosso Fiorentino[42].

Concepción y ejecución

Se ha señalado, en innumerables ocasiones, a la figura de Cézanne, por otra parte tan denostada por Dalí, como un hito que señala, no sólo la crisis del concepto de acabado de una obra, sino la ruptura entre los límites del dibujo y la pintura tradicionales.

De acuerdo con las propias manifestaciones de Cézanne, la concepción de una pintura no puede preceder a su ejecución, ya que las expresiones nunca pueden ser traducciones; por lo tanto, era obligado que se confundiese la concepción y la ejecución[43].

También en relación con este fenómeno contemporáneo Dalí es un heterodoxo. En su obra no sólo la concepción, la idea, es previa a la ejecución, es que esta última tiene muy poca importancia para él. Se ha hablado mucho de la sospecha de que un gran número de ayudantes ejecutaban unas obras que él se limitaba a firmar. A falta de la publicación de testimonios directos y exhaustivos sobre esta cuestión, poseemos

---

[41] R. Santos Torroella, «Con Salvador Dalí en Portlligat», *Correo literario*, 1 de septiembre de 1951 y 1 de mayo de 1952.

[42] Otto Stelzer, *Arte y fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pág. 77.

[43] M. Merleau Ponty, «Le doute de Cézanne» en *Temps modernes*, París, 1946.

alguna referencia del propio artista sobre la existencia de ayudantes. Así, en su *Diario de un genio* relata:

> Philips es un pintor joven canadiense, un daliniano fanático. Un ángel me lo ha enviado. Le he habilitado una barraca a guisa de estudio. Dibuja ya con gran honestidad todo lo que necesito, lo que me permite eternizarme en los detalles que más me gustan con menos sensación de culpabilidad. Desde las seis de la mañana, Philips se encuentra abajo dibujando el bote de Gala tal como se lo he pedido[44].

El problema de la importancia del trabajo directo en los cuadros fue planteado por algunos surrealistas como Max Ernst, quien, excluido del grupo fundado por Breton, después de obtener en 1954 el Gran Premio de la Bienal de Venecia, intentó demostrar a partir de entonces que su pintura podía prescindir perfectamente del adjetivo surrealista, en lienzos que debían más a la elaboración que a la inspiración.

La reivindicación daliniana de las ideas geniales, como su aportación más original, le lleva a compararse a sí mismo con un director de orquesta en donde los que ejecutan las obras quedan sometidos a su personalidad. En tal sentido hacía unas declaraciones en el año 1951:

> A mí me parece bien que hagan arte abstracto, pero que vayan hasta sus últimas consecuencias. Yo acabo de realizar una experiencia interesante en Nueva York: me comprometí a hacer una pintura abstracta de grandes dimensiones en una hora, sin poner yo mismo ni una sola pincelada; quienes las ponían eran unos cuantos pintores de paredes a mis órdenes, actuando yo de director de orquesta; mientras, un operador obtenía un «film». los resultados fueron los mismos que los conseguidos por los pintores abstractos: es decir, mejores, porque el pintor de paredes sabe más del oficio[45].

En estas consideraciones, encaminadas como otras muchas veces a desacreditar la pintura abstracta, y todo lo que suponían las connotaciones ideológicas de las vanguardias revolucionarias, se menosprecia también la calidad técnica de los pintores abstractos para situarlos por debajo del buen oficio que supuestamente acreditan las suyas propias.

Idea y dibujo

Está sobradamente reconocido el hecho de que se pueden tener ideas creativas en artes plásticas, así como la posibilidad de ejecutarlas sin necesidad de realizar un solo dibujo, en el sentido material y técnico de este término. El propio Dalí relata una anécdota personal que confirma esta afirmación:

> A las once salgo del hotel [...] el ascensor se detiene en el segundo piso [...] había olvidado por completo una conferencia de prensa en el transcurso de la cual debía presentar el proyecto de una nueva botella de perfume [...] ligeramente contrariado, pues no tengo más remedio que dibujar sobre la marcha el frasco estipulado en

[44] Salvador Dalí, *Diario...*, pág. 107.
[45] R. Santos Torroella, «Con Salvador Dalí en Portlligat», art. cit.

el contrato y que había olvidado por completo. Sin vacilar, cojo de un fotógrafo una bombilla de flash inutilizada. Es azul añil. La exhibo como un objeto precioso entre el pulgar y el índice.

—¡Ésta es mi idea!

—¡No está dibujada!

—¡Mucho mejor! ¡Es el modelo ya terminado! ¡Basta con reproducirlo exactamente!

Apoyo la bombilla suavemente en la mesa; se rompe imperceptiblemente y se aplasta lo bastante como para mantenerse en pie. Muestro el casquillo que será el tapón de oro. El perfumista extasiado lanza un grito:

—¡Es el huevo de Colón, pero había que pensarlo! ¿Pero cuál es, querido maestro, el nombre de este perfume único, destinado a la nueva ola?

Dalí responde una sola palabra:

—¡Flash!

—¡Flash! ¡Flash! ¡Flash! —exclama todo el mundo—. ¡Flash![46].

Lo importante era la idea y no la existencia material de un dibujo. El apego del pintor ampurdanés hacia la tradición se puede justificar por sus comportamientos que no responden a los principios vanguardistas que pretendían romper estrepitosamente con el pasado. En muchos sentidos su obra está mucho más próxima a la tradición que a las vanguardias.

La división clásica entre dibujo interno y dibujo externo que había formulado magistralmente Federico Zucari se puede entender como una división entre la idea, que nace en la mente del artista, y su expresión plástica en lo que se llamaría dibujo externo.

Aunque de una forma un tanto rudimentaria se podría avanzar en el sentido de que en la obra de Dalí es mucho más importante el dibujo interno (la idea), admitiendo la clasificación clásica, que las técnicas gráficas que lo hacen visible (el dibujo externo). Él valora sobre todo sus ideas, que, en cualquier caso, sólo plantearían el problema de su ejecución, su realización práctica. Es una actitud que le lleva a relativizar el valor de unas técnicas gráficas que no niega.

Retórica académica

Desde los años 60, la aceptación de Dalí actor por parte de los medios de comunicación, galeristas y público en general será mayor que la de Dalí pintor. En ese papel él seguirá explotando como argumentos, entre otros elementos, la retórica de la tradición académica en la que el dibujo en general, la geometría, la perspectiva y otras técnicas artísticas venían gozando del prestigio logrado a través de varios siglos.

Se va a producir en su obra una contradicción entre lo realizado y lo explicado con palabras. Como ha sucedido otras muchas veces a lo largo de la historia, las intervenciones públicas de Dalí daban respuesta a la necesidad de reivindicar la intelectualidad de la obra artística y la categoría social de sus autores, aunque él llevó la situación a un extremo, jamás alcanzado, para convencer del carácter mesiánico y salvador de su persona.

---

[46] Salvador Dalí, *Diario de un genio*, Barcelona, Tusquets, 1996, pág. 192.

De modo muy semejante al de los discursos barrocos sobre la «antigüedad, nobleza, excelencias, liberalidad y primacía» de las distintas artes, que se convirtieron en ejercicios de retórica literaria a favor de la promoción social, Dalí aporta muchas páginas con el mismo fin, bebiendo en la tradición para representar el papel de artista culto y erudito.

Su *50 secretos mágicos para pintar*[47] (1948) se puede considerar la recreación irónica de un tratado clásico, renacentista o barroco, aunque está escrito en una época en la que está generalizada la idea de que el arte no es susceptible de ser tratado científicamente o normativamente, como había sido en los siglos XVI o XVII. El género literario de las vanguardias era, sin lugar a dudas, muy diferente: el del manifiesto, un género que Dalí también utilizó desde su temprano *Manifest Groc* (1928) hasta sus posteriores *Manifiesto místico* (1951) y *Manifiesto de la antimateria* (1958).

No se puede dejar de constatar que los manifiestos de las vanguardias han mantenido generalmente un tono ideológico y social, vinculado muchas veces a ideas políticamente revolucionarias que Dalí abandona de forma bien expresa: «Yo, Salvador Dalí, católico, apostólico y romano, por excelencia apolítico y espiritualmente monárquico...»[48]. Aunque se tengan que matizar siempre sus palabras por las dosis de oportunismo e ironía inteligente y cínica, lo cierto es que Dalí encuentra un filón de argumentos en la tradición académica: «En 1951, las dos cosas más subversivas que pueden pasarle a un ex-surrealista son: primero hacerse místico; y en segundo lugar, saber dibujar»[49].

Consecuentemente con estas ideas, en *50 secretos mágicos* se describen métodos de dibujo, algunos ya citados, deudores de una tradición academicista que adiestra en la copia fiel de modelos, tal como puede ser el apartado «del empleo de muletas para inmovilizar las posturas más sorprendentes y airosas de tu modelo desnudo». La premeditación de todas sus actividades y su agudo intelectualismo lo alejaron definitivamente de los presupuestos surrealistas que había formulado Breton en su definición, ya antológica, del movimiento: «Automatismo psíquico puro, por el cual uno se propone expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral»[50].

La ciencia

Otra de las múltiples paradojas dalinianas, posiblemente la más espectacular para el gran público, es su referencia constante a cuestiones científicas vinculadas con los descubrimientos más recientes y la utilización de recursos tecnológicos de última adquisición. Antes de hacer una relación de todos ellos se puede adelantar que en general, sin trivializar esta idea, era una utilización publicitaria y superficial con la que se conseguían algunos resultados más allá del inmediato que era atraer la atención del auditorio.

---

[47] Salvador Dalí, *50 secretos mágicos para pintar*, Barcelona, Caralt, 1985.

[48] Salvador Dalí, *Ma révolution culturelle*, tratado distribuido a los estudiantes de la Sorbona el 18 de mayo de 1968, *Oui 2*, págs. 169-171.

[49] Salvador Dalí, «Picasso y yo», conferencia pronunciada en el Teatro María Guerrero el 11 de noviembre de 1951; cita recogida en A. van de Put, *Salvador Dalí: L'obra literària*, Barcelona, Mediterrània, 1989.

[50] André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1969, pág. 44.

Una de las claves consiste en aprovechar para el arte una de las ideas fundamentales en la ciencia y la tecnología: el valor del progreso y de la tradición acumulativa que garantiza las aportaciones últimas y novedosas como las mejores de cada momento. Está aceptado universalmente el hecho de que, mientras el arte sólo evoluciona, la ciencia progresa. Las últimas aportaciones siempre invalidan a las anteriores; un arte unido a la ciencia que incorporase los últimos avances científicos garantizaría automáticamente su éxito. En otro sentido, el interés daliniano por la ciencia permitía encarnar el mito del artista sabio que se ha identificado muchas veces con Leonardo da Vinci y que Dalí cita, con mucha frecuencia, como una de sus referencias ejemplares.

Era también su propuesta, una astuta reconciliación entre el arte y la ciencia que las Reales Academias habían separado a pesar de que no siempre había sido así, puesto que, en el Renacimiento, se habían compartido los mismos ideales cognoscitivos por científicos y artistas. Dalí quería representar la reencarnación del humanista universal: artista, sabio e inventor. Establecidas estas premisas parece claro que indagar en la científicidad de su obra es una empresa inútil, ya que utiliza la ciencia de una manera siempre metafórica.

Las incursiones más importantes de Dalí en el camino del ilusionismo de la representación tecnológica han sido sus trabajos con imágenes dobles estereoscópicas y con los hologramas; en ambos casos perseguía la construcción de imágenes virtuales en tres dimensiones. Tanto en las figuras estereoscópicas o anaglifos, así como en los hologramas, Dalí se limita a aplicar para su trabajo unas técnicas que no son de su invención, busca la colaboración, en 1971, del Premio Nobel Denis Gabor para realizar trabajos de holografía y de rayos láser. Todas estas obras se incluyen como parte de un espectáculo que recuerda la difusión popular de artilugios tales como la linterna mágica o los panoramas del siglo XIX. En aquellos inventos el éxito y la aceptación popular habían sido siempre extraordinarios.

Método paranoico crítico

Desde que en 1924 leyó *La interpretación de los sueños* de Freud en la Residencia de Estudiantes de Madrid, reconoció su deuda como «uno de los descubrimientos capitales de mi vida». Las imágenes dobles que utilizó con tanta frecuencia desde sus primeras etapas surrealistas consiguen la complicidad del espectador que se da cuenta de la contradicción entre las apariencias y la realidad, tienen una filiación cultural evidente. Hacen referencia a la necesidad de trascender las apariencias que reclaman y representan en nuestra cultura Nietzsche, Marx y Freud para llegar a la esencia de las cosas. También se trata de restituir las ideas latentes que se esconden bajo las ideas manifiestas. En estos tres autores el acceso a lo esencial no se hace a través de la visión, requiere un sistema conceptual de carácter científico que permite conocer a los sistemas éticos, económicos o psíquicos que representan los autores citados.

El método «paranoico-crítico» de Dalí tiene una deuda con el psicoanálisis freudiano. La psiquiatría define la paranoia como una psicosis caracterizada por su estructura sistemática y por el hecho de basarse en interpretaciones delirantes, extraordinariamente ricas que se extienden sin cesar. Según la psiquiatría el contenido de los delirios puede ser muy variable, desde ideas de persecución, grandeza, celos, o bien ideas místicas, eróticas o hipocondriacas.

Dalí define en 1929 su método para sustituir la pasividad del automatismo por el dinamismo del delirio de interpretación, reforzado con la participación crítica de la inteligencia. Esto llevó a considerar la técnica realista tradicional como la más adecuada a su empresa, que lo llevó a defender una pintura de factura académica. La última obra de Dalí, estando ya lejana su primera e importantísima aportación en el grupo surrealista, se caracteriza por su refugio en el dominio técnico, sus incursiones en un hiperrealismo academicista o su interés por los recursos tecnológicos como la holografía que parecen certificar la verdad de la máxima macluhiana «el medio es el mensaje».

Como balance de sus aportaciones metodológicas para la creación se tiene que reconocer que su conceptualismo ha sido su mayor legado y, en él, su propia personalidad es la obra cumbre de su creación. Seguramente los estudios más interesantes sobre su figura sean algunas de sus innumerables biografías y, de sus obras, sus trabajos literarios no son algo secundario o menor. En tal sentido sus dibujos responden a una estrategia general que no permite un tratamiento aislado que impediría la comprensión general de su figura histórica.

Si sus dibujos forman parte de una escenificación premeditada y artificiosa, no lo son tanto sus propuestas teóricas para la creación, tales como su técnica de las imágenes dobles o su método «paranoico-crítico», para los que los dibujos son sólo un instrumento de ejecución que nunca consigue una plena autonomía.

Bibliografía

Dalí, Salvador, «La fotografía pura creación del espíritu», *L'Amic de les Arts*, núm. 18, Sitges, 30 de septiembre de 1927.

— «El testimonio fotográfico», *La Gaceta Literaria*, núm. 6, Barcelona, febrero, 1929.

— *The Secret life of Salvador Dalí*, Nueva York, Dial Press, 1942. [Trad. esp.: *Vida secreta de Salvador Dalí*, Barcelona, Antártida, 1993.]

— *Fifty secrets of magic craftmanship*, Nueva York, Dial Press, 1948. [Trad. esp.: *50 secretos mágicos para pintar*, Barcelona, Luis de Caralt, 1985.]

— *Manifeste mystique*, París, Robert J. Godet, 1951.

— *Journal d'un génie*, París, La Table Ronde, 1964. [Trad. esp.: *Diario de un genio*, Barcelona, Tusquets, 1996.]

— *Ma révolution culturelle*, panfleto distribuido a los estudiantes de la Sorbona el 18 de mayo de 1968, *Oui 2*.

Descharnes, Robert, *Dalí de Gala*, Lausana, Edita-Denoël, 1962.

Descharnes, Robert y Neret, Gilles, *Salvador Dalí, 1904-1989*, Colonia, Taschen, 1994.

Gibson, Ian, *La vida desaforada de Salvador Dalí*, Barcelona, Anagrama, 1998.

Gómez de Liaño, Ignacio, *Dalí*, Barcelona, Poligrafa, 1982.

Rodríguez Aguilera, Cesáreo, *Salvador Dalí*, Barcelona, Nauta, 1980.

Romero, Luis, *PrinoDALIco Dalí*, Barcelona, Mediterránia, 1991.

Santos Torroella, Rafael, «Con Salvador Dalí en Portlligat», *Correo literario*, 1 de septiembre de 1951 y 1 de mayo de 1952.

— «Escribir sobre Dalí», *Correo literario*, 31 de agosto de 1960.

Universidad de Caldas
Biblioteca



«El verdadero pintor es el que es capaz de pintar pacientemente una pera rodeada de los tumultos históricos», ilustración del libro *50 secretos mágicos para pintar*, 1951, ed. original en inglés: *Fifty Secrets Magic Craftsmanship*, 1948.

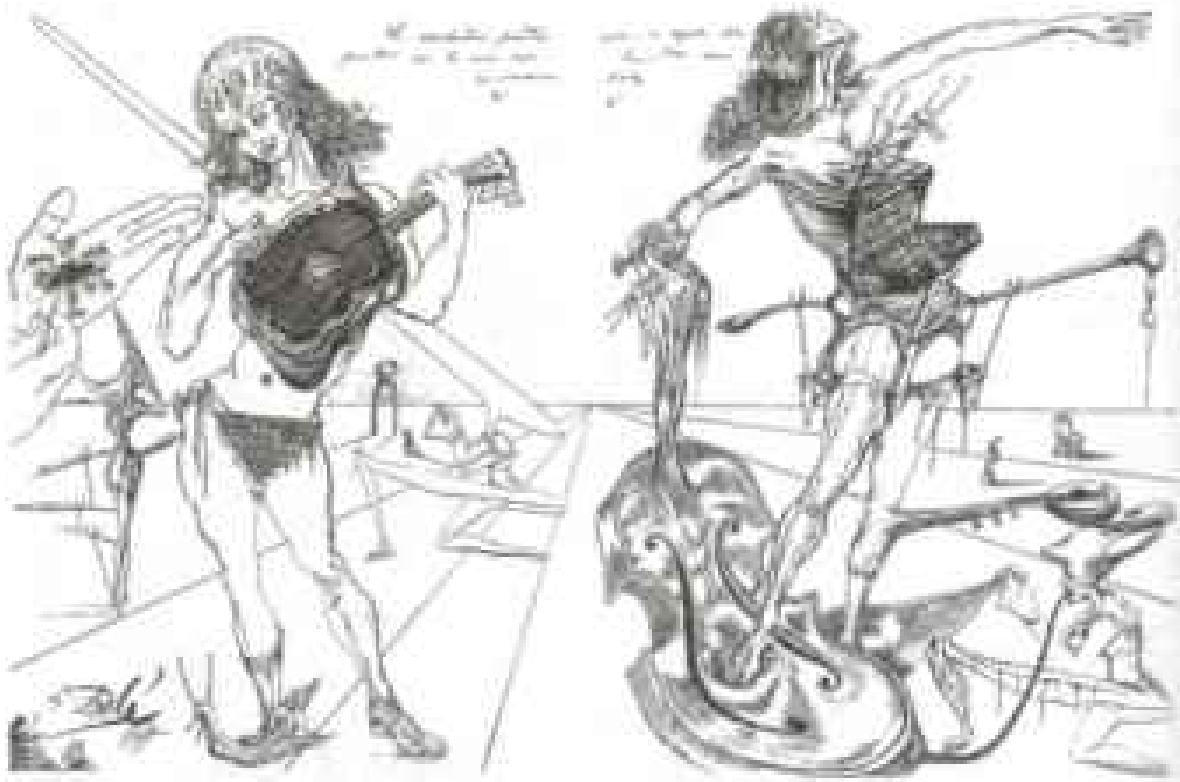
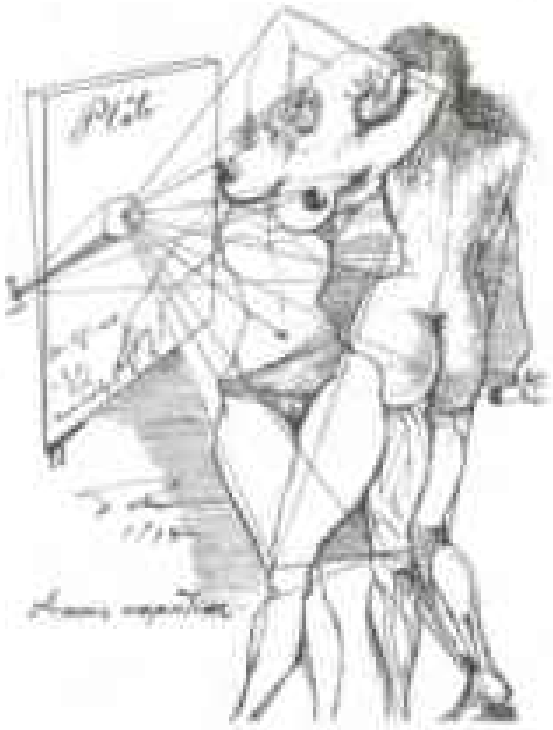


Ilustración del libro *50 secretos mágicos para pintar*, 1948.



«Es montado sobre este caballo de mi oficio que volveré a Europa», ilustración del libro *50 secretos mágicos para pintar*, 1948.

BIBLIOTECA



«Armonic Composition», ilustración del libro *50 secretos mágicos para pintar*, 1948.

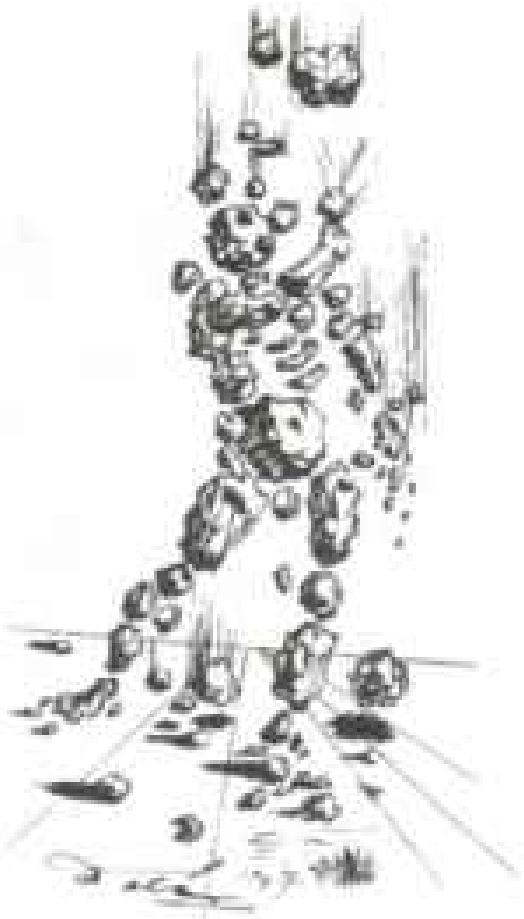


Ilustración del libro *50 secretos mágicos para pintar*, 1948.



Ilustración del libro *50 secretos mágicos para pintar*, 1948.



Ilustración del libro *50 secretos mágicos para pintar*, 1948.

Universidad de Cádiz
Biblioteca

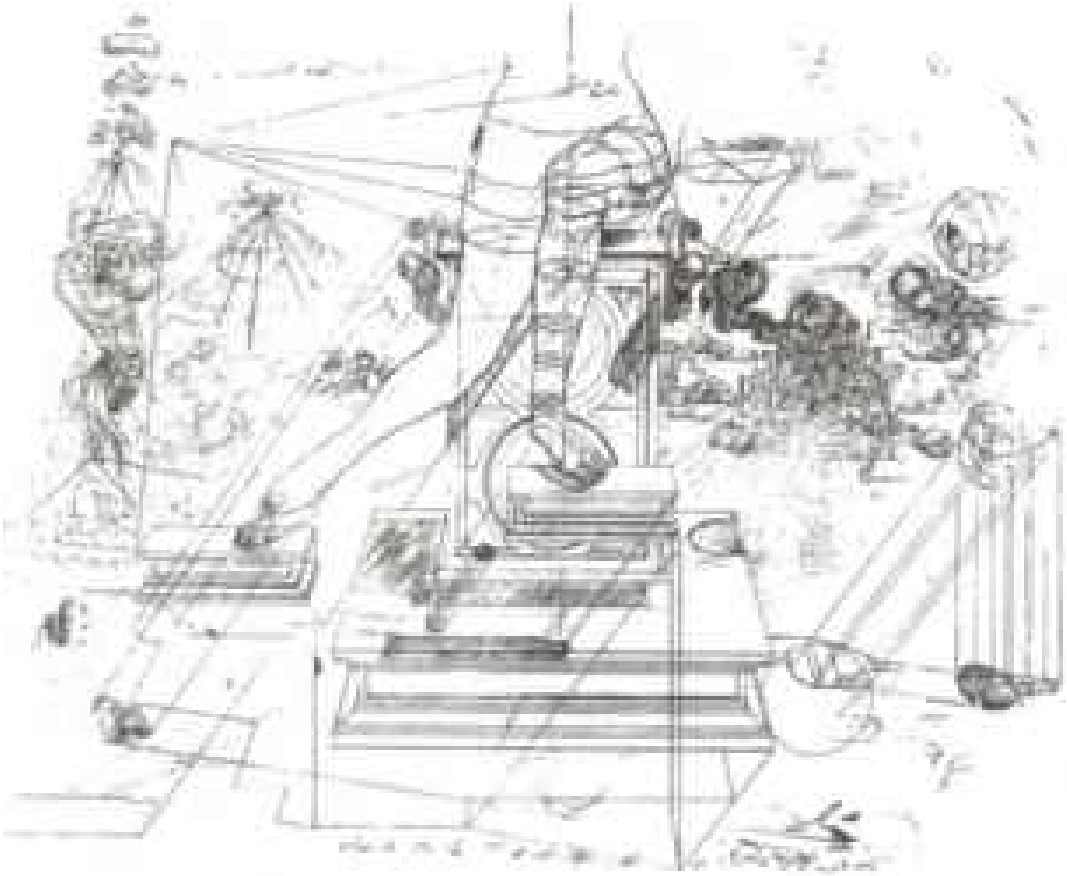


Ilustración del libro *50 secretos mágicos para pintar*, 1948.



Ilustración del libro *50 secretos mágicos para pintar*, 1948.



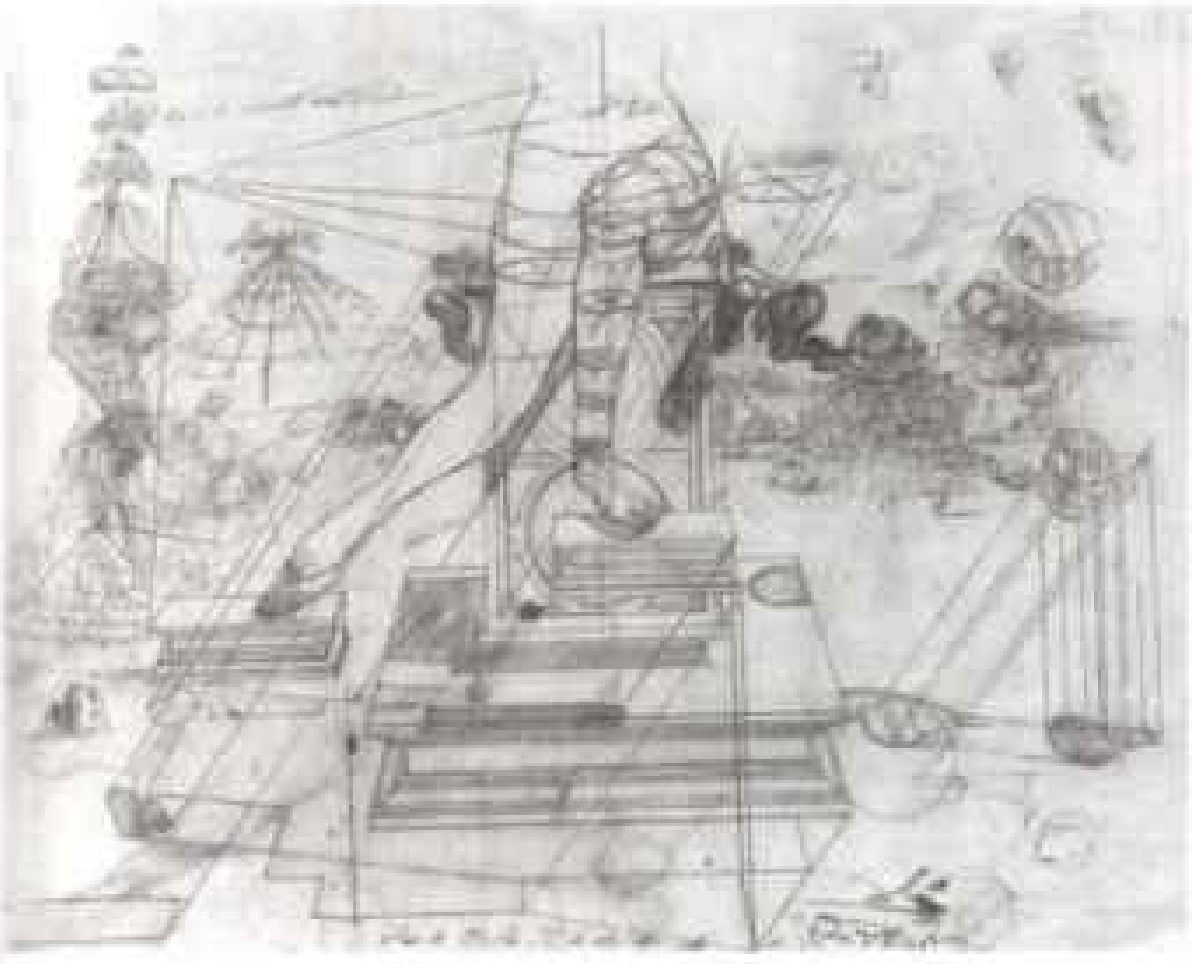
«Discusión a propósito de Cosmogonía», ilustración del libro *50 secretos mágicos para pintar*, 1948.



Dalí: la mujer del árbol, 1977, acuarela.



Estudio para *Retrato de Gala*, 1939, dibujo.



Estudio de los ventres de aire y de las morfologías blandas de *Leda atómica*, 1947, dibujo.



Ilustración del libro *50 secretos mágicos para pintar*, 1948.



Ilustración del libro *50 secretos mágicos para pintar*, 1948.



«Colocación armónica del modelo», ilustración del libro *50 secretos mágicos para pintar*, 1948.



Ilustración del libro *30 secretos mágicos para pintar*, 1948.



«Excelente posición del "perfecto pintor"», ilustración del libro *30 secretos mágicos para pintar*, 1948.



Ilustración del libro *30 secretos mágicos para pintar*, 1948.



Fotografía de Marc Lacroix, 1972.



Dalí pintando el cuadro de la fotografía de Marc Lacroix.



Dalí de espaldas pintando a Gala de espaldas, atravesada por seis cánones verticales provisionalmente reflejados por seis verdaderos espejos, pintura al óleo, 1972-1973.



Dibujo de Dalí, s. f.



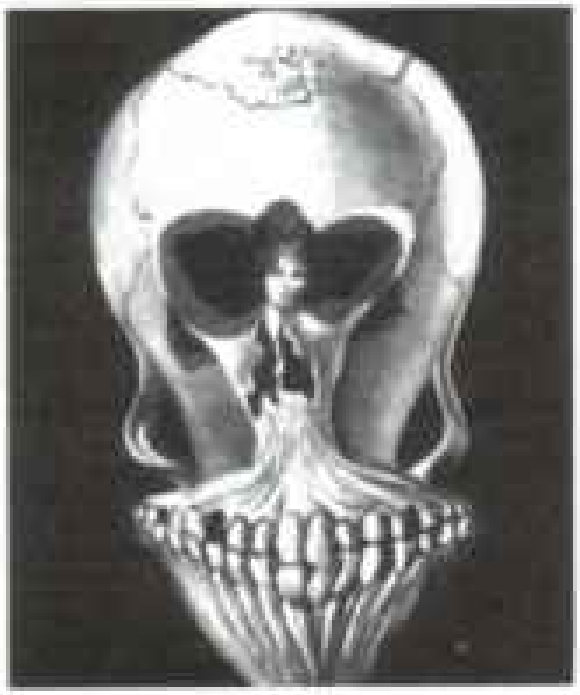
Dalí y Halsman preparando las modelos para la toma fotográfica, 1951.



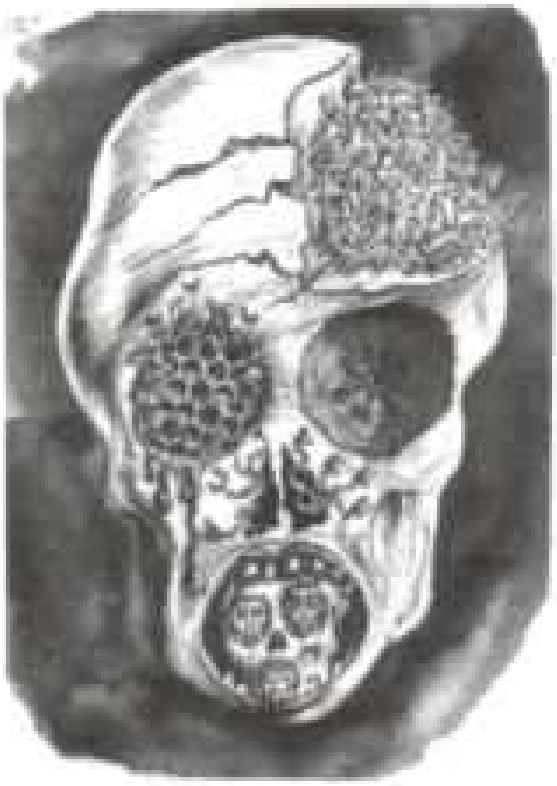
Dalí preparando las modelos para la toma fotográfica de Philippe Halsman, 1951.



Cráneo humano compuesto de siete cuerpos femeninos desnudos, foto: Philippe Halsman, 1951, según dibujo de Dalí.



Basiarma calavera, 1939.



Rostro de guerra, dibujo de una pesadilla para la película *Moontide*, 1941.



Rostro de cafe, dibujo de una pesadilla para la película *Moontide*, 1941.



Salvador Dalí dibujando a Harpo Marx, Hollywood, 1937.



Dalí dibujando *Pomona*, otoño, 1973.



En mayo de 1955 Dalí entrega en el cercado de los rinocerontes del jardín zoológico de Vincennes una interpretación paranoico-crítica de *La esclava* de Verrocchio.



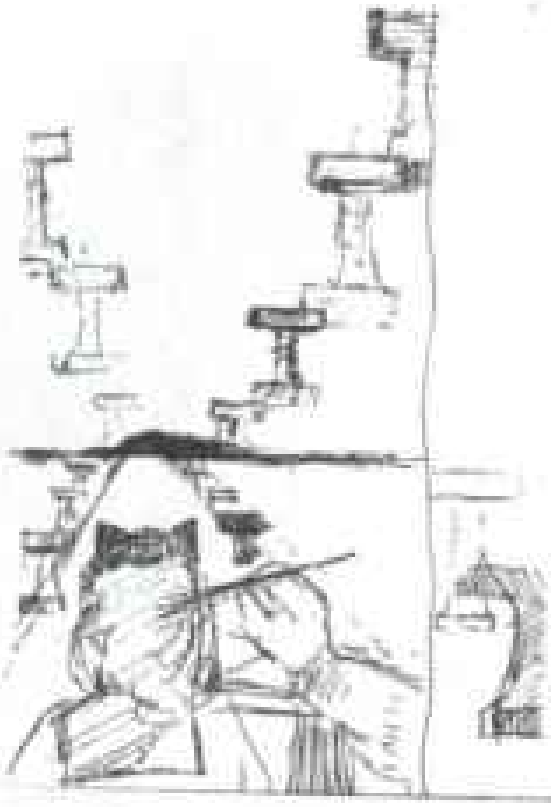
The surrealist model, ilustración del libro *50 secretos mágicos para pintar*, 1948.



Retrato de Sigmund Freud, 1938, dibujo.



Les demoiselles d'Avignon, 1970, técnica mixta.



Estudio para *La silla*, 1973, dibujo.



Estudio para *Galarina*, 1943



Retrato de Gala. Estudio para *Galarina*, 1943.



Retrato de Gala, *Galarina*, 1943.



Dedicatoria al pintor Abellà, 1973.



Dedicatoria a José Delgado, 1968.



Dedicatoria a Abellá, s. f.

Capítulo V

Hans Bellmer. Los dibujos: laboratorio de la imagen

José Jiménez

El cuerpo femenino: niñas y doncellas

En el *Diccionario abreviado del Surrealismo*, de 1938, en la entrada *Bellmer, Hans*, podemos leer: «Escritor y pintor surrealista, constructor de muñecas articuladas de gran tamaño. Autor de *La Poupée, Jointures de Boules.*» Escritor, pintor y constructor de muñecas, pero ¿«surrealista»...? ¿Cómo podemos caracterizar la figura de Hans Bellmer? *[1]**.

Nacido el 13 de marzo de 1902 en Katowice, Silesia, Bellmer pasó su infancia y juventud en Alemania. Sólo en 1938, tras la muerte de su querida primera mujer Margarete y en el contexto para él insoportable del nazismo en el poder, se instala en París y participa en las actividades surrealistas.

Cuatro años antes, su joven prima Ursula, estudiante en la capital francesa, había establecido el contacto con el grupo. Los surrealistas, en efecto, acogieron con entusiasmo *La Muñeca [2]* de Bellmer, tan afín con sus ensoñaciones eróticas. La presentarían en el número 6 de *Minotaure*, de diciembre de 1934, con una serie de dieciocho fotografías del propio Bellmer que llevaba por título «Variaciones sobre el montaje de una menor articulada». Ése es, sin duda, el momento de mayor proximidad al Surrealismo.

Hans Bellmer *[3]* seguiría viviendo en Francia hasta su muerte en París el 24 de febrero de 1975. Pocos años antes, el 19 de octubre de 1970, se había producido el suicidio de su otro gran amor, la escritora y artista también alemana Unica Zürn, quien sufría agudas crisis de esquizofrenia.

Desde que en 1953 se conocieron en Berlín, en un viaje de Bellmer, habían vivido una estrecha relación personal, que sólo terminaría con la muerte. Los rasgos físicos de Unica Zürn recuerdan los de la Muñeca, y como el propio Bellmer reconoció este aspecto motivó su interés y atracción inicial hacia ella. El amor apasionado iba unido a una intensa relación erótica: las lágrimas de Eros trazaban una sola línea del cuerpo a la visión, la línea de la imagen *[4]*.

---

* Las cifras entre corchetes en el texto remiten a las ilustraciones seleccionadas.

Universidad de Cal... Biblioteca

Durante esos casi treinta y siete años en Francia, Hans Bellmer fue desarrollando una amplísima obra como dibujante, pintor, grabador, escultor, fotógrafo y escritor, en la que predomina intensamente la temática erótica en continuidad con sus años alemanes. Pero esa obra sólo se puede situar en el marco del Surrealismo de un modo marginal.

Bellmer fue durante toda su vida *un solitario [5]*. Su arte lleva en sí el signo de *una obsesión erótica* recurrente, que lo distingue de cualquier otra propuesta. Y además su utilización de la literatura y de una gran variedad de registros plásticos para *dar cuerpo a la imagen*, lo sitúan mucho más en la tradición estética alemana de la «obra de arte total» *(Gesamtkunstwerk)*, que en la línea del Surrealismo tal y como lo caracterizaba André Breton en el *Manifiesto* de 1924: «Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento.»

Es verdad, no obstante, que los surrealistas supieron reconocer la importancia artística de Bellmer y que es fundamentalmente a través de ellos como su obra ha podido tener una gran irradiación, subterránea pero bastante intensa, en la representación fragmentaria del cuerpo en el arte a partir de los años 70.

Los inicios del itinerario artístico de Hans Bellmer están marcados por la voluntad de recuperar el mundo de fantasía y maravilla de su infancia, en oposición a cualquier clave utilitarista, encarnada para él en la figura autoritaria de su padre.

El texto que, junto con una serie de fotografías, constituía la primera publicación de *La Muñeca*, en 1934, comienza así: «Los escritores de pacotilla, los magos y los pasteleros poseían lo misterioso y la hermosa dulzura, a la que se daba el nombre de absurdo *[Unsinn]* y significaba gozo *[Freude]*.» Es una evocación melancólica de la infancia.

Siempre con miedo al padre y apoyado en la dulzura de la madre, el niño se había refugiado en *lo maravilloso*: pasteles, cajas de mago, bolas de cristal, revólveres, las novelas populares de aventuras de Karl May (que tanto marcaron a la generación de alemanes que llegó a la madurez hacia los años 30)... allí donde la severa palabra del otro encontraba *sin sentido*, el pequeño Hans veía la fuente de la *alegría*.

Ese mundo maravilloso se ubicaba en el jardín trasero de la casa paterna, donde se desarrollaban los juegos de Hans y de su hermano Fritz. El paraíso secreto se completaba con las visitas ocasionales de niñitas amigas, con las que Hans se aventuraba en otro tipo de juegos que marcarían para siempre sus fantasías y deseos.

La separación entre el mundo paterno de orden y disciplina y el universo maravilloso de los juegos y la imaginación, marca el comienzo de una tendencia extrema a la *disociación*, al *desdoblamiento*, que encontraría su mejor cauce de expresión en la fabricación de la muñeca y su persistente continuidad en *un universo imaginario* (a la vez, *erótico* y *artístico)* llevado al límite y contrapuesto siempre a la realidad cotidiana.

En un breve e impresionante texto de 1936, «El padre», que presenta no pocos paralelismos con la *Carta al padre* de Franz Kafka, recordando la casa de su infancia y en referencia a su hermano y a sí mismo, Bellmer señala que su único recuerdo alegre son: «los días que no se situaban a la fría sombra de "aquel" que hacía odioso el resplandor de nuestros juegos quizás herméticos, de aquel cuyos pies de toscas suelas pisoteaban implacablemente el espacio entre los límites poco estrechos atribuidos a los poderes del padre y admitidos todavía por las costumbres burguesas».

Y continúa: «Es evidente que el pretexto de la educación, del principio de obediencia y de aplicación vigilada, reforzaba su autoridad.» Frente a la cual: «Aprendí

mos muy pronto a protegernos y, en verdad, incluso más que eso. Lo que pensábamos castañeteando los dientes, persistía en ser incluso mientras dormíamos: rebelión, defensa, ataque.»

Rebelión, defensa, ataque, mientras los dientes crujen por el miedo. Incluso mientras dormían. Los juegos eran más que un cauce espontáneo de la alegría infantil: eran un mundo propio, un territorio a salvo de la voz y los ojos de la autoridad. Un cauce seguro, materno, femenino.

Siempre (como se dice en el texto de *Die Puppe*, al que vuelvo ahora de nuevo) en contra de la «utilidad», del fin provechoso. Incluso «las imágenes extrañas» de las enciclopedias eran despojadas de su intención originariamente educativa. De ellas no quedaba sino «la precisión» que provocaba «una interpretación delirante».

En ese proceso de extrañamiento, de desdoblamiento imaginario, se abren camino los placeres de la representación, primero a través de los libros de magia y finalmente por medio de la máquina fotográfica, cuyas imágenes, indica Bellmer, eran vehículo de lo espantoso «de la "vida cotidiana" y de la "cuarta dimensión"».

Pero el auténtico peligro residía en «la fotografía prohibida». ¿Por qué no hacerla? Esa nueva meta ocasionaría algún problema a los dos niños, aunque sería también la vía, confiesa Bellmer, por la que «las jovencitas *(die jungen Mädchen)* vinieron a mis pensamientos». En los años que siguieron, se captaba a veces un tenue fragmento del sueño «en un dibujo, o en el juego con una mujer». Pero poco quedaba de aquel «jardín maravilloso cuyo lejano olor había desvalorizado tan prontamente mis poderes de mago».

Es entonces cuando se produce la materialización del desdoblamiento: «¿no se encontraría en la realización misma de la muñeca lo que la imaginación buscaba de placer y elevación? ¿No significaría el triunfo inocente sobre las jovencitas con sus grandes ojos que miran desviadamente, si bajo la mirada consciente que roba sus encantos, los dedos agresivos asaltaran la forma plástica y construyeran lentamente, miembro a miembro, aquello de lo que se habían apropiado los sentidos y el cerebro?».

La imagen toma cuerpo, se convierte en objeto. Pero sus raíces no sólo remiten a la permanencia de las fantasías infantiles. Hacia 1925, Bellmer había conocido en Berlín a Lotte Pritzel, esposa de su médico, una fabricante de muñecas que acabaría convirtiéndose en su amiga. Lotte le contó que el artista austriaco Oskar Kokoschka le había pedido que le hiciera una muñeca de tamaño natural. Aunque ella renunció al considerar que no podía trabajar a esa escala, la muñeca fue finalmente realizada por Hermine Moos y Kokoschka llegó a convivir con ella durante un tiempo como si fuera una mujer de carne y hueso. Bellmer quedó muy impresionado por la historia.

A fines de 1932, a punto de iniciarse el dominio nazi, Hans Bellmer llevó a su mujer Margarete, a su joven prima Ursula y a su hermano Fritz a una representación en Berlín de la opereta *Los cuentos de Hoffmann* (1881), de Jacques Offenbach. En la obra, lo mismo que en el relato del escritor romántico E. T. A. Hoffmann *El hombre de arena* (1817) que había servido de base a la pieza musical, una autómata, confundida por el protagonista con una mujer de verdad, desempeña un papel central.

Bellmer quedó completamente fascinado y tomó la decisión de construir él mismo su propia muñeca, para lo que encontró todo el apoyo de las mujeres de su familia y de su hermano que, como el padre, había seguido los estudios de ingeniero.

El círculo se cierra: el arte se convertirá en la manera de dar vida a la imagen. Una imagen configurada por el recuerdo y el deseo, pero que debe ser plena e incesante-

mente manipulable: un juego sin fin con la mujer objeto o el objeto mujer, con el cuerpo y la secreta interioridad de las jovencitas. La leyenda del creador, del artista-dios, se funde con el mito de Pigmalión, con el ensueño de las estatuas vivientes. Vano deseo, quizás, a pesar de todo, de conjurar la potencia invencible de la imagen, su dinámica incontrolable.

El corazón de las representaciones

Desde un punto de vista formal, con toda su deriva alucinante, los dibujos de Hans Bellmer destacan por su precisión: la línea no es nunca abandonada a sí misma. Con toda probabilidad, esa precisión del dibujo tiene sus raíces en sus años de formación.

En 1921, nada más acabar sus estudios, y para corregir su tendencia a la ensoñación, su padre le obliga a trabajar sucesivamente en una mina de carbón y en una acería. Los subterráneos y los espacios cerrados que posteriormente aparecerán en su obra seguramente tienen aquí su lugar de origen. Después, en 1923, y siempre por la presión de su padre, comienza a estudiar ingeniería en la Escuela Técnica Superior de Berlín, donde se familiariza con el dibujo técnico.

Al año siguiente, entra en contacto con George Grosz y John Heartfield. Abandona sus estudios y comienza a trabajar como diseñador gráfico, tanto para publicidad industrial como para la ilustración de libros.

Aunque se va interesando poco a poco en el mundo del arte, continuará trabajando como diseñador hasta comienzos de 1933, en que, como protesta frente al nazismo, decide renunciar a cualquier cosa que, incluso de forma indirecta, pudiera tener una utilidad para el Estado. Es entonces cuando comienza a construir la muñeca e inicia su nueva vida como artista.

Pero ya antes se había sentido atraído por la representación de las jovencitas y la vía para ello había sido el dibujo. Hacia 1928, tras su matrimonio con Margarete, comienza a frecuentar los museos y a interesarse por los dibujos y grabados medievales y renacentistas. Siente una gran afinidad con artistas nórdicos como Urs Graf, Niklaus Manuel Deutsch, Albrecht Altdorfer y Hans Baldung Grien, cuya impronta se dejará sentir en su obra posterior.

El deseo es, sin embargo, el hilo conductor de su trabajo. En 1930, con su mujer, visita a sus padres en Karlsruhe: pasa dibujando la mayor parte del tiempo, en particular retratos de niñas de un orfanato situado frente a la casa *[14]*, *[15]*, *[16]*. También estaba allí la hermana de su madre con una de sus hijas: Ursula, que entonces tenía quince años y que le causó una gran impresión, como si fuera la reencarnación de las niñas que le visitaban en el jardín de sus juegos infantiles.

En 1931, su padre sufre una hemorragia cerebral, se retira del trabajo y se establece con su madre en Berlín. Poco después, Hans encontró alojamiento para toda la familia en una casa en Karlshorst, cerca de Berlín. Vivían también allí sus padres, su hermano y su tía con sus hijas. Ursula tenía entonces diecisiete años y experimentaba un gran placer en flirtear con Hans.

Los numerosísimos dibujos a lápiz de esta época presentan ya los rasgos eróticos y estéticos que culminarán en la fabricación de la muñeca. El dibujo se ha convertido en la forma inmediata de plasmación de la obsesión delirante. El cuerpo de la jovencita *[6]* es, en sí mismo, una construcción, un edificio de ladrillos que, desde el

fondo, atraviesa el mar, para emerger como un torreón. El interior del cuerpo se presenta en sección, como en los planos arquitectónicos: dentro del seno, vemos dos hombrecillos, uno subido a una escalera, y en el comienzo de sus muslos dos columnas coronadas por capiteles jónicos.

En otro caso *[7]*, junto al cuerpo enladrillado tendido en el mar, se sitúan dos senos exentos. De uno de ellos, sale una mano con una bola en los dedos. De la boca de la doncella sale una línea sinuosa que se desplaza en el agua hasta la cercanía de los senos.

Los dibujos son un dispositivo de representación de la imagen con características muy próximas a las de la muñeca: el cuerpo se construye y desconstruye a voluntad. Todo remite a una operación de montaje y desmontaje que permite apropiarse del exterior y del interior de la doncella: «Ajustar las junturas una a otra, sacar de las bolas y de su radio de rotación la imagen de las posturas infantiles, seguir con toda suavidad el contorno de los vallecitos, saborear el placer de las redondeces, hacer cosas hermosas, y expandir no sin cierto resentimiento la sal de la deformación.» Este fragmento, explícito y revelador *(La muñeca*, 1934), fue recogido en la entrada «deformación» del *Diccionario abreviado del Surrealismo*.

La proximidad en el dibujo del cuerpo de la jovencita, los senos redondos y la bola en la mano establece una metonimia visual que se hace literal en la muñeca: el cuerpo de la doncella es una suma de redondeces, de bolas *[8]*. Otro fragmento del texto de *La muñeca* se utilizó también para la entrada «canica»: «La canica permanecía entre los dedos, sospechosa como una risita burlona de chica tras los setos.»

En 1940, como ciudadano alemán, Hans Bellmer es internado en el campo des Milles, cerca de Aix-en-Provence, junto a Max Ernst. De este período data la aplicación de sus excelentes cualidades de dibujante a la realización de retratos de amigos, escritores y artistas, así como de algunas otras piezas de encargo destinadas a obtener algún dinero, y que constituyen los únicos casos en que la temática de Bellmer se sale de lo erótico.

Los retratos de Bellmer *[9]*, *[10]*, *[11]*, muestran su capacidad de síntesis y su precisión en la representación de los rasgos del retratado, con una gran economía de medios. El dibujo restituye el rostro del retratado, su presencia externa, sin entrar en los juegos alusivos, en el proceso de desvelamiento de la interioridad, tan característicos en cambio de sus autorretratos *[4]*, *[5]*.

Tras salir del campo des Milles se refugia en 1942 en Toulouse, donde se casa de nuevo con una francesa que le dará dos hijas: Doriane y Béatrice. Aunque el matrimonio fracasó y se disolvió rápidamente, Bellmer mantuvo siempre un gran amor por Doriane, a quien no pudo volver a ver hasta 1967, veintidós años después de la separación de su mujer.

En todo ese tiempo las lecturas se hacen muy intensas. Ya tras sus primeros contactos con los surrealistas, todavía en Berlín, el escritor Henri Parisot le había enviado paquetes de libros que incluían a Lautréamont, Jarry, Freud, Lewis Carroll y el Marqués de Sade, cuyos textos se convirtieron en referencias centrales para Bellmer a lo largo de toda su vida. En los cuarenta, lee intensamente a Baudelaire, en cuyo homenaje produce un conjunto de gouaches utilizados en una serie de obra gráfica en los años 60, y profundiza en la lectura de Sade.

El encuentro con dos escritores: Joë Bousquet *[9]* y Georges Bataille, tendría una influencia decisiva en su obra posterior. Una idea del primero, la complementariedad

de los sexos, daría un nuevo impulso en Bellmer a su concepción de la reversibilidad de los órganos corporales y a la idea de la fusión de los contrarios sexuales.

A partir de 1943, Bellmer comenzó a trabajar en la ilustración de la segunda edición de *Historia del ojo*, de Georges Bataille, publicada al año siguiente, todavía de forma anónima como la primera. Ese trabajo supone un punto de inflexión en su obra y permite apreciar *el papel inicial, desencadenante, que el dibujo desempeña en lo que constituye un continuo: la plasmación de la imagen.*

Las ilustraciones de Bellmer no son una mera figuración de los episodios de la novela, tienen vida propia. Es obvio, en cualquier caso, que entre Bataille y Bellmer hay una sintonía profunda que el artista reconocía con naturalidad en una entrevista en sus últimos años de vida: «Estoy de acuerdo con Georges Bataille en que el erotismo se relaciona con un conocimiento del mal y de la inevitabilidad de la muerte, no es simplemente una expresión de una pasión gozosa[1]».

La comparación entre el dibujo preparatorio *[12]* y el grabado *[13]* que constituye la ilustración núm. 5 de *Historia del ojo*, quizás la única que alude directamente a un episodio de la novela, nos muestra un giro de la imagen que cada vez será más recurrente y obsesivo en Bellmer: la asociación del erotismo y la muerte. La muñeca no presenta ese componente tanático explícito. Aquí, el sacerdote del relato es un esqueleto sodomizado por una figura animalesca, bajo la irradiación del ojo vaginal.

La metamorfosis de la imagen ha conducido a una dimensión en la que el desdoblamiento del eros no es ya meramente manipulatoria: en el espejo aparece *la muerte*.

En un sentido general, el dibujo permite dar *con precisión* el paso de la formulación verbal, escrita, a la construcción y manipulación del objeto: es el nexo visual que permite cerrar el arco delirante de la imagen. Esa función decisiva puede apreciarse en *Modo de empleo* (1944) y *Notas sobre la juntura de bola* (1949), dos textos que aparecieron acompañados de dibujos. El referente último es, como siempre en Bellmer, la imagen de la jovencita, la muñeca *[2]*, *[8]*.

El párrafo inicial de *Modo de empleo* reconoce que el deseo pasa por encima de la turbación o el peligro: «Hay ciertos modos de empleo de los que no nos servimos nunca sino temblando, sabiendo a qué peligros nos expone su ejemplo; y sin embargo el deseo supera con la mayor frecuencia a la prudencia.»

Aconsejando, «en el espíritu de la acción poética directa», mantenerse de entrada «en el detalle», Bellmer describe una serie de movimientos que dan lugar a la aparición de formas. Después, una voz masculina establece una serie de recuerdos y olvidos directamente ligados a distintos tipos de excitación sexual, a la que la mujer responde con una enumeración visionaria de los resultados a los que llevan las posturas femeninas. Un ejemplo de la primera serie: excitación «de un segmento del pene (el clítoris en la mujer), ligada a los recuerdos del arte y a los del tacto».

Ese proceso involuntario, alucinatorio, de aparición de las formas tiene su correspondencia en el dibujo: «Por otra parte, si queremos examinar el empleo de la pluma o del lápiz cáustico podemos probarlos sobre la madera sin precauciones especiales, podemos emplearlos suspendidos en el aire, hundidos en tierra o sumergidos en el agua; podemos también probarlos sobre el modelo mismo.»

El resultado es el cambio incesante de las formas, la inversión de las estructuras, la metamorfosis, que permite *un desvelamiento del misterio, una puesta al desnudo (dévoi-*

---

[1] Webb, 1975, pág. 369.

billage) [17], [18], [19], exterior e interior, verdaderamente profunda de la mujer: «El espectáculo simultáneo de las estructuras, no solamente de los estados pasados, presentes y futuros de la materia, sino también el de los elementos subcutáneos, constructivos, ese espectáculo, decimos, que no había sido durante largo tiempo más que un delicioso accesorio de cuarto de baño *(toilette)* o una posibilidad clínica, parece conquistar la imagen siempre en evolución que el hombre se hace de la mujer, y aproximar cada vez más a la mujer misma a su vocación experimental, proporcionando, por su encanto, los efectos de realidad de una puesta al desnudo graciosamente profundizada.»

Las *Notas* remiten a un «juego» que, una vez más, pertenece a la categoría de la «poesía experimental». En seguida se nos advierte que «el mejor juego alimenta su exaltación menos en las imágenes predeterminadas de un resultado que en la idea de la perpetuidad de sus series desconocidas». Y, así, el mejor juguete será la muñeca que ignora todo funcionamiento prefijado y permite provocar «las repentinas imágenes del Tú». Nos situamos, de nuevo, en el plano del desdoblamiento.

Para que tal muñeca sea capaz de encontrar en el mundo exterior las pruebas de su existencia, es preciso que ese mundo exterior: el árbol, la escalera o la silla, se una a lo que el yo ha acumulado en ellos del tú: «En una palabra es preciso que se forme una amalgama de la realidad objetiva que es la silla y de la realidad subjetiva que es la muñeca, amalgama dotada de una realidad netamente superior, ya que es subjetiva y objetiva a la vez.»

Es entonces cuando se precisa el papel del «objeto provocador». Se trata de «la cosa personificada, móvil, pasiva, adaptable e incompleta». En definitiva, «del factor mecánico de su movilidad, de la JUNTURA.» A continuación, Bellmer elucubra sobre diversos dispositivos de unión de carácter reversible, a la vez concéntricos y excéntricos, de los que da una representación geométrica precisa. Se pasa del «cardano» al tintero octogonal, al trono de Salomón, a la «carabina de Henry» de las novelas de Karl May («concepción imaginaria de una bola capaz de moverse excéntricamente») y, finalmente, al «Roto-Relieve» de Marcel Duchamp *[11]*.

De la mecánica de los sólidos y la óptica, del corte y desdoblamiento simultáneos del espejo que crean una «tercera imagen», se llega a la idea de la determinación de las matemáticas por la representación, de su carácter icónico: «El corazón de las representaciones también suma, divide, eleva a la potencia superior, diferencia, multiplica los detalles preferidos del cuerpo, toma su logaritmo o comete errores de cálculo, puesto que con seguridad no ha sido sólo la cabeza la que ha inventado las matemáticas.»

La fórmula empleada: «el corazón de las representaciones», tiene su importancia: «El corazón de las representaciones; el hecho es que el lenguaje no dispone más que de muy pocos medios para ilustrar las imágenes interoceptivas del cuerpo, porque su descripción voluntaria no ha sido apenas cultivada.» *Las imágenes interoceptivas del cuerpo*: en lugar de *percepción*, *interocepción*: Bellmer alude a *las imágenes interiores sensibles*, no conceptuales o conscientes, *del cuerpo*.

En este punto, su cercanía con las teorías psicoanalíticas resulta evidente: el cuerpo está «investido», inscrito, por la palabra, por el lenguaje. Pero, a la vez, hay un matiz que parece ir más allá de las teorías de Freud, aunque teniéndolas muy en cuenta. Las imágenes del cuerpo no son tanto un resultado de la dinámica «del inconsciente», sino que es el propio cuerpo el que actúa como «protagonista» del proceso, un aspecto que posteriormente tendría un mayor desarrollo.

Las imágenes del cuerpo se forman, según Bellmer, con superposiciones, «condensaciones», «analogías», «ambigüedades», «juegos de palabras», extraños «cálculos de probabilidades» anatómicas... La comparación con la descripción freudiana de la dinámica del inconsciente es nítida. Aunque es el cuerpo el que actúa: «El cuerpo, como hace el sueño, puede caprichosamente desplazar el centro de gravedad de sus imágenes.»

De este modo, es posible trazar un paralelo profundo entre «las formas de expresión» corporal y otras formas de expresión en general, particularmente las palabras, el lenguaje. Las mismas «funcionan probablemente según todas las ecuaciones todavía un poco oscuras de las imágenes interanatómicas, según cada "método" que, como el encaje de las frases, el desmontaje gramatical, la permutación, la interpretación, la sección en ramas, la formación de los mosaicos, la sustitución *(Ersatz)* y la contabilidad de partida doble, no pertenecen sólo al especialista o a la naturaleza».

Es decir, *las imágenes del cuerpo* se forjan según una combinatoria, un proceso de montaje y desmontaje, que hace que toda representación del mismo sea, en sentido estricto, *un anagrama*. Eso es lo que busca poner de relieve Bellmer, desarticulando y rearticulando los elementos corporales.

En la entrevista ya mencionada hace notar retrospectivamente: «Intenté rearticular los elementos sexuales de un cuerpo de muchacha como una especie de anagrama plástico.» Y concluye: «El anagrama es la clave de toda mi obra»[2]. Es el cuerpo el que actúa, pero en su trasfondo alienta *eros*, la dinámica del deseo.

El arco deliRante de la imagen

En Bellmer, la dinámica del deseo persigue siempre una única imagen, de retorno recurrente y obsesivo: *el cuerpo de la mujer-niña*, sometido a un proceso sin fin de desarticulación y rearticulación. Ya antes de la fabricación de la Muñeca, un número importante de dibujos de niñas realizados en 1930 *[14], [15], [16]*, muestra la temprana aparición de la imagen.

Y aunque, como ya señalé, el elemento desencadenante en la realización de la Muñeca (1934) *[2], [8]*, fue la representación de *Los cuentos de Hoffmann*, también fueron decisivos el intento de mantener siempre vivo el mundo de maravilla y ensoñación de los juegos infantiles y la imposibilidad de tener un hijo por la enfermedad que padeció su mujer Margarete a partir de 1932.

En un texto de 1941, recogido luego en la edición ampliada de *Le Surréalisme et la Peinture*, André Breton señala: «Y es así, pero adolescente, la mujer eterna, pivote del vértigo humano, quien convivo a Bellmer en las arenas de la creación y de la vida imprevisible de los *golems* de la que participa su Muñeca[3]».

Aunque nunca estuvo demasiado cercano a Bellmer, Breton no pudo dejar de advertir en la puesta en escena bellmeriana de *la mujer-niña*, una versión de «lo eterno femenino» tan próxima a su figura mítica Melusina, la mujer-niña-serpiente, figura del arcano 17 del Tarot. Esa mujer-niña que, según Breton, «ha subyugado siempre a los poetas porque sobre ella el tiempo no tiene poder».

---

[2] *Ibid.*, pág. 370.

[3] Breton, 1965, pág. 81.

Toda una serie de motivos de la obsesión de Bellmer por la representación incesante de la imagen de la mujer-niña tienen aquí su anclaje. Esa imagen *eternamente joven* es en sí misma una especie de conjuro de lo inevitable en la vida humana: *el envejecimiento* y *la muerte*.

A través del desdoblamiento de la imagen, el cortejo sin fin de la niñita permite la ilusión de la eterna juventud del yo deseante. La toma de consciencia de ese desfase tendrá, no obstante, una representación desgarrada en la imagen de la muerte y la niña, donde el personaje masculino es no ya un viejo, sino un cadáver, un espectro. Alguien marcado por el signo de la muerte.

Pero, además, esa obsesión por la imagen de la mujer-niña debe relacionarse también con otro motivo relevante: el deseo de desvelar, de descubrir, «el secreto» de las jovencitas. Como si estuviera desde y para siempre en esos juegos carnales de la primera infancia, cargados a la vez de «inocencia» y erotismo, Bellmer representa a lo largo de toda su vida *el cuerpo* de la mujer-niña como *un enigma*.

En virtud de ello, la niña no sólo pone al desnudo su cuerpo sin ropa o enladrillado, sino que levanta su piel y sus tejidos para dejar ver las vísceras y el esqueleto de su interioridad, su anatonomía *[17], [18]*. El último acto en ese proceso de desnudamiento *(déshabillage)*, de *desvelamiento corporal*, será la metamorfosis del cuerpo de la niña en una gran vagina fundida con unos grandes testículos y el falo que la penetra *[19]*. La imagen de la niña-eterna acaba siendo la figura de unión, de fusión, de los contrarios sexuales.

Una de las posiciones más perturbadoras de la Muñeca es la que muestra un par de caderas y piernas engarzados, que resultan por tanto perfectamente *reversibles*. Es una imagen que tendrá su prolongación en la segunda Muñeca (1935) *[20]* y en la escultura *La Muñeca* (1936), con la presentación de un par de pechos-caderas-muslos unidos por un solo vientre-esfera que, también de forma reversible, pueden ser alternativamente arriba y abajo del cuerpo femenino.

Éste es así presentado como *una imagen dual*, cuya reversibilidad reenvía al carácter especular de la imagen. Y, en definitiva, a un elemento que siempre obsesionó a Bellmer: *la ilusión de la tercera dimensión a partir de la dualidad de la imagen*. La ilusión del movimiento, del dinamismo propio de la imagen del deseo.

La dualidad reversible aparece ya tempranamente en los dibujos de 1932 *[21]*, y se concreta en las zonas erógenas del cuerpo femenino: piernas, caderas, vientre, pecho... Es particularmente destacable la fijación de Bellmer por las piernas abiertas, extendidas. Recordando la presencia de las niñas en su jardín infantil, en el texto de *La Muñeca* (1934) las piernas aparecen como objetos inalcanzables del deseo: «esas piernas de niñitas se rodeaban de una intangibilidad con la que mi gran Yo de mago se topaba rebotando como sus pelotas».

Las fantasías de Bellmer sobre la dualidad y la reversibilidad encontrarían un nuevo impulso tras su encuentro con Joë Bousquet (1897-1950). Paralítico e impotente después de que una bala le seccionara la médula espinal durante la Primera Guerra Mundial, Bousquet buscó refugio en todo tipo de drogas y en una fabulación literaria desenfrenada que le llevó a escribir una veintena de novelas, volúmenes de poemas, diarios y epistolarios.

En la desenfrenada imaginación de este escritor paralítico, muy estimado por los surrealistas, Bellmer encontró una especie de alma gemela. Bousquet, por su parte, quedó fascinado por la Muñeca, una de cuyas fotografías colgaba frente a su cama de enfermo. Hay un punto en el que las fantasías convergen: la fusión de los dos sexos en el erotismo.

En una carta a Hans Bellmer de 13 de septiembre de 1945, Bousquet sugiere que nuestro poder de imaginar dobles deriva del hecho de haber sido engendrados por una mujer. La búsqueda del amor sería la búsqueda de lo que nos complementa, con formulaciones que recuerdan el mito del Andrógino como origen del amor, tal y como aparece en el *Banquete* de Platón.

Cuando nos enamoramos de alguien, nos enamoramos en realidad de nosotros mismos: «La cara que amo es el secreto de mi cara y mi cara está en ella como una máscara cuyo peso ya no siento.» La dualidad amorosa encubre, pues, un trasfondo *narcisista*.

Pero, además, eso implicaría la presencia, como trasfondo, del sexo opuesto: «Hombre en mi apariencia, soy mujer en mi horizonte fisiológico, en mi vocación amorosa.» Por lo que más que introducirse en la mujer, lo que el hombre busca en el cuerpo femenino es la fusión, alcanzar el sueño masculino de ella: «El hombre desea entrar en la mujer... pero más que penetrarla, desea penetrar el sueño que ella tiene de ser él.»

La cercanía con las obsesiones de Bellmer es evidente, aunque el proceso de formación de éstas es muy anterior al encuentro con Bousquet. En todo caso, el juego de desdoblamiento y reversibilidad de la imagen *[22]* en Bellmer es una buena ilustración de las teorías psicoanalíticas sobre el dualismo del comportamiento sexual y sobre las características de refuerzo y desdoblamiento del yo características del narcisismo, y reveladoras en este último caso de la presencia de lo tanático.

El argumento conduce a la representación dual de la imagen de la niña, y centralmente de sus piernas, en el espejo. El papel de lo visual resulta explícito en el título *Guiños cincelados en rama* (doble sentido de «oeillade»: guiño y racimo), un texto del escritor Georges Hugnet inspirado por la Muñeca y publicado en 1939 con ilustraciones de Bellmer, del que se conserva un magnífico dibujo preparatorio *[23]*.

En último término, el dualismo y la reversibilidad de la imagen, la voluntad de desvelar «el secreto» enigmático de las niñitas, están determinados por *el deseo de ver [5]*. Y el yo que mira retorna en el reflejo de la imagen, en la devolución de la mirada del cuerpo representado según nuestro propio deseo. La pulsión escópica, ese nexo profundo de unión del erotismo y la representación plástica, tiene una estructura circular *[4]*.

Es la mirada la que desarticula y rearticula los fragmentos corporales del deseo, la que produce *el corte de la imagen*, la que impulsa esa *violencia de la representación*, tan característica de la obra de Bellmer. Y el dibujo es su forma primaria de plasmación.

En los dibujos, y en su transposición al grabado, Bellmer alcanza un grado tan desnudo y extremo de representación no ya sólo de la unión de los contrarios sexuales, sino de la unión de eros y muerte como opuestos primordiales, que convierte su obra desgarrada y terrible en una de las más importantes experiencias plásticas de nuestro siglo. Desde luego, todavía no suficientemente asimilada por su terrible crudeza.

La imagen de la doncella fálica aparece en el dibujo *[24]* y de ahí se transfiere al grabado, al encuentro de Georges Bataille o del Marqués de Sade. Los ojos de la niña contemplan entre curiosos y complacidos el largo falo erecto al que también interrogan las manos *[25]*. Levantando pliegues y plisados, esas mismas manos desvelan, revelación final de la puesta al desnudo, el sexo opuesto surgiendo como una erupción de su propio agujero *[26]*. La sonrisa autocomplaciente otorga luz indirecta a la escena.

Pero para llegar a esa unión de los opuestos es necesaria la violencia, y no sólo la de la representación. El texto definitivo para la plena comprensión de la obra de

Hans Bellmer lleva como título *Pequeña anatomía del inconsciente físico* o *La anatomía de la imagen*, y fue publicado en 1957.

En él se establece que el placer que obtenemos con los anagramas y, en general, con los juegos de reversibilidad del lenguaje, no es sin más un simple eco de la «reversibilidad» que se observa en el comportamiento psico-fisiológico. Yendo más adelante, «comenzamos a presentir un principio por el cual la oposición de los elementos real y virtual no parece ser más que la condición de una ley que quedaría por precisar».

Tomando como referencias la reunión y representación de los contrarios en un solo objeto en el sueño (Freud, «condensación»), y la reversibilidad en el lenguaje, Bellmer plantea el carácter «incompleto» de las imágenes del yo. Un carácter incompleto que puede ser concebido como la oposición «de los principios de la sensibilidad y de la motricidad, como *escisión del yo que sufre una excitación y del yo que crea una excitación*».

A través de un proceso de «descomposición» y de «síntesis», de «desdoblamiento y de fusión simultáneas», se alcanza una condensación de «lo real y lo virtual en una unidad superior». Pero para que ese proceso pueda consumarse es necesaria «la intervención de un elemento motor», ya se trate de la entrada en escena del espejo y de su movimiento, de la cuerda que pone en movimiento la peonza o del reflejo expresivo del organismo.

Es así, en último término, como se llega a la formulación de la ley buscada, según «esta antigua fórmula: LA OPOSICIÓN ES NECESARIA A FIN DE QUE LAS COSAS SEAN Y QUE SE FORME UNA TERCERA REALIDAD».

Si damos aún un paso más, podemos ahora comprender mejor la función de la violencia en la representación bellmeriana de la imagen. La desarticulación y rearticulación de los fragmentos corporales actúa como «elemento motor», como catalizador, que hace posible la unión/fusión de los opuestos sexuales. El desdoblamiento del yo no culmina en un mero reflejo, sino en una síntesis de la dualidad *en la realidad de tercer grado de la imagen*.

Pero de nuevo, y para finalizar, la oposición extrema es la de *eros* y *tánatos*, el amor y la muerte. El dibujo puede presentar el desdoblamiento inmediato: la muerte y la doncella *[27]*. O el desdoblamiento de los opuestos, la muerte masculina *(der Tod* en alemán) y la doncella *[28]*, *[29]*, trasnuesta muchos años después al grabado *[30]*. La pregunta *inscrita en la imagen* sigue aún abierta: «¿No son las oposiciones bastante violentas, habiendo visto que los movimientos son paralelos?»

Bibliografía

1. *Ediciones de los textos de Bellmer*

Die Puppe, Berlín, Gerhardt, 1962.
L'Anatomie de l'image, París, Le Terrain Vague, 1978.
Hans Bellmer, Número especial de la revista *Obliques*, París, 1975.

2. *Reproducción de la obra y estudios*

Albiac, Gabriel, *Caja de muñecas*, Barcelona, Destino, 1995.
Alexandrian, S., *Hans Bellmer*, París, Filipacchi, 1971.

Breton, André, *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965.
Hans Bellmer, Paris, C.N.A.C. Archives, 1971.
Hans Bellmer: oeuvre gravée, introd. André Pieyre de Mandiargues, Paris, Denoël, 1969 (2ª. ed., 1973).
Hans Bellmer photographe, ed. Alain Sayag, Paris, Filipacchi-Centre Georges Pompidou, 1983.
Hans Bellmer. Photographien, ed. Carl Haenlein, Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1984.
Held, René R., «H. B. ou le "toucheur nécrophile"», en *L'Oral du psychanalyste. Surréalisme et surréalité*, Paris, Payot, 1973, págs. 305-316.
Jankovics, Harry, *Bellmer: dessins et sculptures*, Paris, L'Autre Musée, 1983.
Jelenski, Constantin, *Les Dessins de Hans Bellmer*, Paris, Denoël, 1966.
Jouffroy, Alain (1959), «Hans Bellmer», *Une révolution du regard*, Paris, Gallimard, 1964, páginas 38-52.
Paquet, Marcel, *Hans Bellmer, la chair et le temps*, Éd. de La Clairière, Bruselas, 1979.
Pieyre de Mandiargues, André, *Le Trésor cruel de Hans Bellmer*, Paris, Éditions de La Différence, 1979.
Revol, Jean, *Bellmer: peintures, gouaches, collages*, Paris, L'Autre Musée, 1983.
Waldberg, Patrick (1963), «L'Ecorcheur écorché», *Les Demeures d'Hypnos*, Paris, Éditions de La Différence, 1976, pág. 343-355.
Webb, Peter, Entrevista con Hans Bellmer, mantenida en París el 15 de enero de 1972, en *The Erotic Arts*, Londres, Secker and Warburg, 1975, Appendix III, págs. 366-370 y 466-467.
— *Hans Bellmer*, Londres, Quartet Books, 1985.



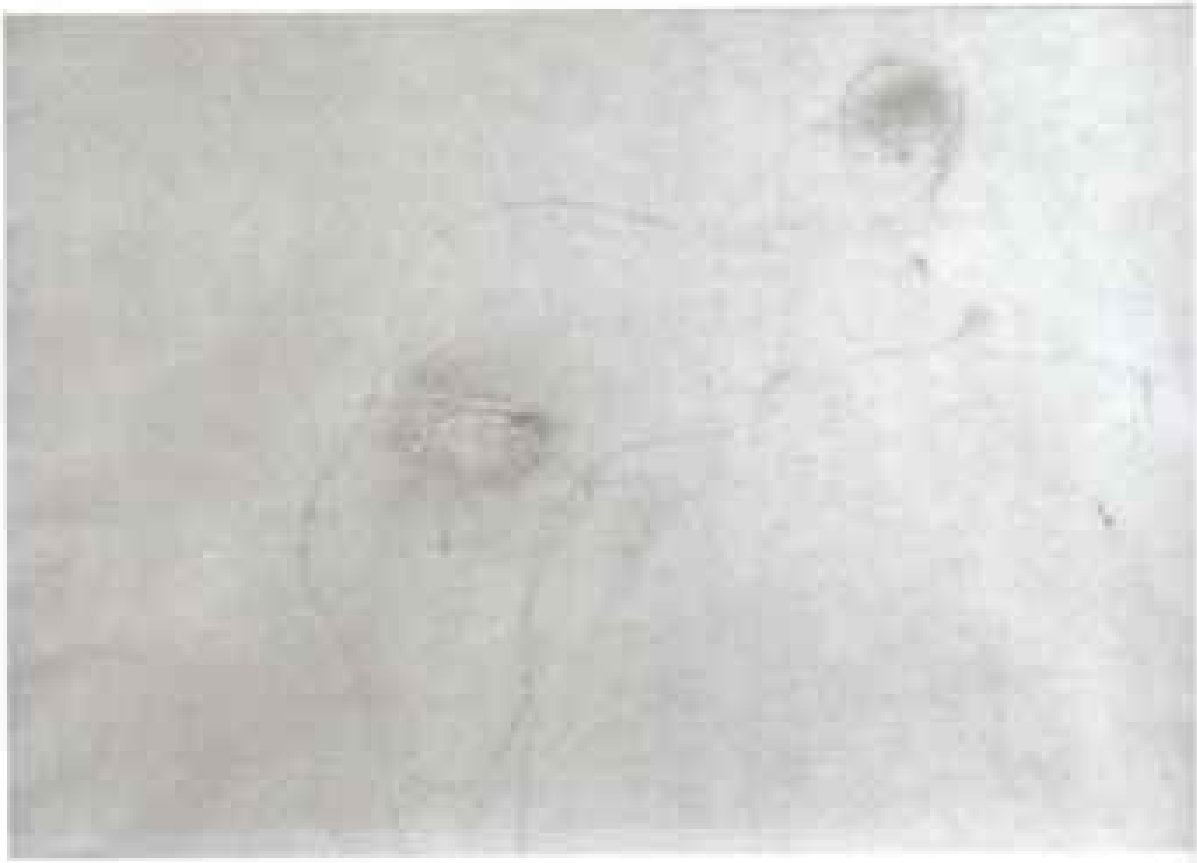
[I] Autorretrato, 1942, gouache, C.N.A.C., París.



[II] La imagen más reproducida de *La Mañana* (1934), fotografía.



[II] Autorretrato, 1955, dibujo a lápiz, Col. A. F. Petit, París.



[4] La naturaleza, 1963, dibujo a lápiz, realzado con gouache blanco, Gal. Reidemeister, Berlín.



[5] Ame-Ojo (*Ame-Oni*, 1960-1962), dibujo a lápiz realzado con gouache blanco.



[6] Dibujo a lápiz, 1932.



[7] Dibujo a lápiz, 1932.



[8] La Música, 1934, fotografía. La imagen de gran formato de esta imagen, que presenta el cuerpo fragmentado y un ojo en primer plano, estuvo siempre colgada en los distintos estudios de Bellmer.



[9] Retrato de Joë Bousquet, 1945, gouache.



[10] Mae Ernst, 1954, dibujo a lápiz realzado con gouache blanco.



[11] Marcel Duchamp, 1959, dibujo a lápiz.



[12] Estudio para la ilustración núm. 5 de *Historia del ojo*, 1943, dibujo a lápiz, Col. A. F. Ives, Paris.



[13] Ilustración núm. 5 de *Historia del ojo*, 1944, aguafuerte.



[14] Niña, hacia 1930, dibujo a lápiz, Col. privada.



[15] Niña, hacia 1930, dibujo a lápiz, Col. privada.



[16] Niña, hacia 1930, dibujo a lápiz, Col. privada.



[17] Rosa abierta por la noche (Rose Ouverte la Nuit: el título original juega con la homofonía *Rosa o verde por la noche*, 1935-1936), dibujo a lápiz realzado con gouache blanco, Col. A. F. Petit, París.



[18] Rosa o verde por la noche (Rose ou Verte la Nuit), 1945, dibujo a lápiz, Col. A. F. Petit, París.



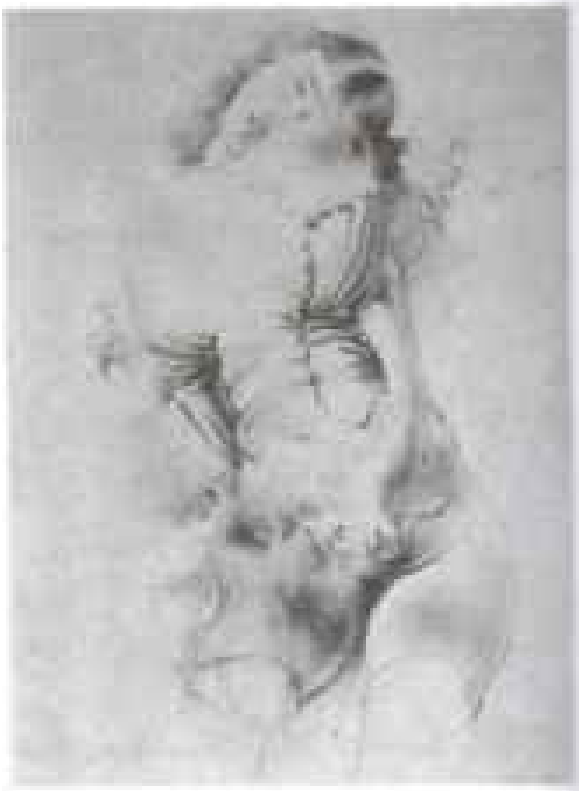
[19] Desnudamente (Doloubellge). 1968, dibujo a pluma y tinta china.



[20] La segunda Alsacia. 1935, fotografía.



[21] Dibujo a lápiz, 1932.



[22] Chicas reversibles. 1937, dibujo a lápiz.



[23] Cuidao atrolados en ramar [Ovillados cuidao en marcha]. El título original juega con el doble sentido de la palabra *ovillados*, que puede significar tanto «gruñón» como «sucumbir», 1937-1938, dibujo a lápiz realzado con gouache blanco.



[24] Sin título, 1942, dibujo a lápiz.



[25] Ilustración núm. 4 de *Historia del ojo*, 1944, aguafuerte.



[26] El Aguila Señorita (L'Aigle Mademoiselle, 1968), aguafuerte a dos colores, lámina 6 de la carpeta *Pequeño Tratado de Moral (Petit Traité de Morale)*.



[27] Cabeza de muerto y juventud (Tête de mort et jeune fille, 1963), dibujo a lápiz realzado con gouache blanco.



[28] Sin título (9-6-1946), dibujo a lápiz. En el texto puede leerse: *Les oppositions ne sont pas assez violentes/ vu que les mouvements sont parallèles?/ 9 juin 1946/ —Revel—* Algo así como: «¿No son las oposiciones bastante violentas/ habiendo visto que los movimientos son paralelos?»



[29] El Amor y la Muerte (para Sade) [L'Amour et la Mort (pour Sade), 1946], dibujo a lápiz, Col. A. F. Peña, Paris.



[30] Diálogo entre un Sacerdote y un Moribundo, 1968, aguafuerte a dos colores, lámina 1 de la carpeta *Pequeño Tratado de Moral (Petit Traité de Morale)*

Universidad de Cádiz
Biblioteca

Capítulo VI

Marcel Duchamp: el cuaderno oculto

Gloria Moure

Son numerosas las parejas antitéticas de conceptos estéticos bajo cuyo prisma es útil recorrer la evolución, a menudo dislocada, del arte contemporáneo; una de ellas está definida por la tensión entre formalización y presentación, y otra es aquella más compleja que contrapone la objetualidad de las creaciones al paisaje, aunque, justo es decirlo, el segundo par es de un orden mayor en relación al primero y, de algún modo, lo contiene en su seno. En efecto, el cambio cognitivo importante que señala el inicio de la modernidad ilustrada es el advenimiento de esa «cosificación» del arte, para utilizar el término acuñado por Werner Hoffmann[1], una vez, o mejor dicho, a la vez que el criterio de la representación cae en desuso como fundamento del lenguaje y del conocimiento. Entendida ya la obra de arte como un elemento físico en un universo objetual, todo lo demás se constituye en derivación lógica y previsible. Una de las primeras consecuencias es la antedicha sustitución total o parcial de la formalización por la disposición y la elección de lo ya evidente formal y materialmente, es decir, los objetos ya existentes. Otra, relacionada con la anterior, es el predominio de la estructura interna de la obra, que pasa a referirse a sí misma en lugar de engarzarse en el paisaje. Una tercera, no menos importante y reunión de las otras dos, es la tendencia a la parcialización, encaminada al descubrimiento de lo simple y puro que la habitual complejidad suele ocultar. Estas tres derivaciones, sin embargo, se desarrollan con extraordinaria aceleración porque hay un entorno de positivismo optimista, basado en la creencia de la ubicua existencia de regularidades internas para todas las cosas y que el discurso moderno recoge mediante los planteamientos mecanicistas de la ciencia. No se trata ya, como antaño, de relacionar semejanzas formales en un todo paisajístico, sino de buscar la esencia casi matemática que se supone que rige objetivamente los objetos y fenómenos en un universo totalmente determinista. Como resultado de esta dinámica, el espacio poético y el rol del observador tienden a desaparecer, el conocimiento sensible sufre una presión insoportable y la fe en la estabilidad discursiva maniata a los creadores sin remisión. En última instancia, la experiencia

[1] Werner Hoffmann, *Grundlagen der modernen Kunst*, Leipzig Alfred Kröner, 1987. [Trad. esp.: *Los fundamentos del arte moderno*, trad. A. Delgado y J. A. Alemany, Barcelona, Península, 1992.]

perceptiva y la intuición se convierten en sacrílegas, y la corporeidad inherente a la gran tradición del arte ya no es un requisito de creación para los artistas.

Puede decirse que toda la vanguardia histórica desarrolla sus aportaciones hasta los primeros sesenta en este contexto de tensiones entre la objetividad y la subjetividad, y entre la alteridad y la interferencia de la obra de arte con su entorno; mientras las actitudes de los creadores oscilan entre las pro-discursivas a ultranza, como el neoplasticismo por ejemplo, y las antidiscursivas acérrimas, como el dadá. En este escenario convulso y a veces dramático, en el que la modernidad lucha, no siempre con éxito, contra sus propias perversiones, la figura y la obra de Marcel Duchamp brillan con luz propia e impregnan con su influencia insoslayable toda la longitud y todo el espesor del tejido creativo contemporáneo, resistiéndose, pese a los muchos intentos, a ser adscritas a una corriente u otra. La compleja personalidad de Marcel Duchamp, en la que se reunía la radicalidad más mordaz frente a todas las convenciones con la displicencia distante y absentista del burgués ilustrado y del dandi simbolista, le granjeó aceradas críticas que aún perviven, sobre todo mientras la intelectualidad estuvo profundamente impregnada por el materialismo histórico de la izquierda. Por otra parte, dentro de la vanguardia histórica, que siempre tuvo el sesgo teleológico típico del idealismo racionalista, las corrientes o individualidades de corte antidiscursivo siempre fueron consideradas como opciones emocionales sin salida y como altos momentáneos en un camino inexorablemente progresista. Debido a todo ello, la relación de la aportación duchampiana con el arte avanzado durante sus ochenta y un años de vida, y aun después de su muerte, fue y es simultáneamente de amor y odio, adquiriendo en muchos casos tintes edípicos. Sin embargo, cuando al finalizar los sesenta la modernidad inicia con extraordinario ímpetu una revisión profunda de sus presupuestos —a la luz de los cambios cognitivos vigentes en aquel momento—, los actores principales de aquella especie de rebelión respetuosa contra la dictadura de la abstracción reductora y contra la alteridad de la obra de arte respecto a su entorno, no denostaron a Duchamp ni lo obviaron por supuestamente obsoleto, sino que continuaron valorando su legado, esta vez con muchos menos prejuicios. Cuando en 1984 organicé en España y en Alemania la muestra antológica de la obra de Duchamp lo hice con toda la intención, pues creía necesario una nueva apreciación de su aproximación creativa, lejos de los tópicos y de los malentendidos, y que neutralizase el uso mezquino, esnob y puramente superficial de su obra.

Lo paradójico de la herencia duchampiana es su incómoda validez cualquiera que sea la posición previa de la que el crítico parta, desde la más histórica y tradicional hasta la más innovadora y radical. Paradigma de la presentación cruda de lo «ya hecho» *(ready-made)* y de la intelectualización máxima del proceder creativo, sus dos obras primordiales: *Le Grand Verre* —que consolida su independencia creativa y también su renuncia a los circuitos convencionales del arte, muy al principio de su trayectoria— y el *Étant donnés* —su obra póstuma desmontable— son obras clásicas, técnicamente hablando, y constituyen sendos paisajes, la primera enfatizando el reverso invisible de las cosas, y la segunda, justo en el otro extremo, su anverso de resolución superrealista. Las dos dan por sentada la visión frontal, en su configuración cuentan con la participación del espectador y, lo que es más, con su esfuerzo perceptivo. En el caso de *Le Grand Verre*, su composición echa mano cuidadosamente del juego perspectivo con varios puntos de fuga y es fiel al concepto primigenio de que toda obra se constituye en «una aparición de la apariencia», pues se supone que las imágenes están captadas justo en el momento de atravesar la lámina de vidrio sin marco alguno

que las encierre, de modo que están suspendidas en el entorno cualquiera que éste sea. Se trata, pues, de una obra abierta. Por otra parte, es un caso de formalización máxima, aunque irónicamente, la iconografía de los dos espacios, el de la casada y el de los solteros se entresaca de *ready-mades* más o menos asistidos. Incluso el propio tema que recrea la obra es en sí un paradigma de revisión de la modernidad, en tanto en cuanto la parte superior, fúbrica e informe, puede ser muy bien la realidad, mientras que la inferior, los solteros, es decir, todos nosotros, armados inevitablemente con nuestros rudos mecanismos lingüísticos, sucumbimos a la naturaleza tautológica de nuestro conocimiento y no podemos captar la esencia de las cosas, sino su apariencia. Sólo el erotismo (Rose Sélavy) nos permite por la vía de la afección y del arte percibir puntualmente la verdad durante algunos momentos excelsos de coincidencia instantánea y azarosa. Evidentemente, el motivo de *Étant donnés* es exactamente el mismo, sólo que la parte inferior del *Vêtre* se paraleliza ahora en la mente del observador esforzado, que curiosea a través de los dos orificios de la vetusta puerta instalada en el Museo de Philadelphia, completando así la configuración. La apertura compositiva de la obra es ahora, si cabe, más manifiesta, porque el observador sólo tiene una visión parcial del paisaje. Metáforas en sí mismas, las dos obras son un compendio de abstracción no reductora como lo eran los mitos griegos y las simbologías medievales, por ejemplo, y en general, toda la gran tradición pictórica.

A medida que se ahonda en la personalidad, en los hechos, en los dichos y en las creaciones de Marcel Duchamp, las conclusiones se van haciendo más y más evidentes. Como decía más arriba, la abstracción reductora queda del todo descolocada. La combinación entre formalización y presentación resulta ser una estrategia poética continua pero sin ánimos excluyentes; lejos de ser rechazada, la complejidad y la interdependencia compositivas dominan sobre la búsqueda de las supuestas esencias internas consustanciales a la simplicidad. La intensa relación de las configuraciones con su entorno se plantea y se enfatiza tanto al nivel perceptivo como al de su génesis compositiva; el concepto de interacción azarosa prevalece sobre cualquier idea de creación desde el exterior del paisaje. Además, el hecho de que Duchamp utilice continuadamente el lenguaje como instrumento inductor de saltos poéticos para, a modo de movimiento en espiral, conseguir que, de metáfora en metáfora, materiales y objetos adquieran su potencia sígnica máxima y se conviertan en abstracciones físicas y visuales intensísimas, es coherente con la naturaleza inevitablemente lingüística de nuestras relaciones con las apariencias paisajísticas a las que afectamos y nos afectan. Para aclarar las cosas, vaya un ejemplo preclaro: el joven Duchamp está sentado junto a una ventana del departamento de un tren; oscurece, al trasluz, súbitamente, observa dos puntos de luz coloreados sobre el paisaje evanescente, que le hacen asociar esos puntos a las anilinas coloreadas de las farmacias. Cuando se apea compra una postal paisajística similar al horizonte observado y puntea sobre ella los colores guardados en el recuerdo. Azar, interacción, lenguaje: ahí está uno de los *ready-mades* más puros, muestra prístina de la inocencia que el arte requiere para revelarse con toda su potencia y con toda su autenticidad.

Del mismo modo que Duchamp se sustrae a la presión de la objetualidad autoreferente, introspectiva y reductora, y pese a la lectura únicamente conceptual que predominó durante una época, tampoco rechazó el conocimiento intuitivo ni el considerar la experiencia sensible como parte esencial de la configuración creadora, por lo que la corporeidad fue siempre un atributo y no una rémora en el contexto de su aproximación creativa. Al respecto, una cosa es que su obra tenga un contenido filo-

sófico de corte nominalista e incluso oriental y otra, el impulso absolutamente intuitivo que nutría siempre sus proyectos (como justifican sus prolíficas notas). Por otra parte, todas y cada una de sus obras están empapadas de experimentación solitaria y prevalece en su elaboración una a veces muy ingenua manualidad (los mecanismos invisibles del *Étant donnés* son una buena muestra). Además, Duchamp trató de expandir sensitivamente las dimensiones de sus obras como muestran su precoz *Erratum Musical*, que no es sino una escultura de sonidos, o la tactilidad que impregna una buena parte de sus trabajos desde un principio, como la luminosa y viscosa visceralidad de *La Mariée*, el preciso reto táctil de *Prière de toucher*, la cuidadosa y carnosa confección del cuerpo caído de *Étant donnés* o el mismísimo concepto de *inframinor*. Experiencia, manualidad y expansión sensitiva son, en todo caso, proyecciones de la corporeidad del creador, pero ahí no acaban las claves corpóreas que Duchamp apura y privilegia, y no me estoy refiriendo solamente a su *alter ego* con cambio de sexo incluido (Rrose Sélavy), sino a aspectos más generales, como al uso plástico de los juegos del lenguaje y, por lo tanto, al reconocimiento de la ventaja de la naturaleza psicosomática de la intuición a la hora de configurar una idea frente a cualquier armazón conceptual de razonamiento. Igualmente, el énfasis casi obsesivo en el tema de la medida (el azar enlatado de los *Trois Stoppages-Étalon*) o el privilegio de la interferencia creativa frente a la manipulación estática, son producto de la omnipresente referencia corpórea, que en última instancia culmina con la igualdad entre el arte y la vida (por ese orden y no al revés); o, como él decía, simplemente «respirar».

Siendo la aproximación duchampiana a la creación tan sensitiva, experimental, manual y corpórea, su naturaleza instrumental tenía que ser dentro de una misma intención compositiva más dibujística que pictórica y así es efectivamente, y no precisamente porque Duchamp denostase repetidamente a aquellos que se «deleitaban con el olor a esencia de trementina», sino por la también material característica que define al dibujo como prolongación corporal por excelencia y como proyección directa, inmediata y alingüística de la intención configurativa; sin olvidar, en la fase preconfigurativa, la identidad del boceto con la anotación de una idea. En efecto, más allá de las pinturas de su período de formación y antes de la confección de *Le Grand Verre*, las obras son prácticamente monocromas, con variaciones de luz pero enfatizando mucho más la factura dibujística que la cualidad cromática. Así ocurre con *Dulcinea*, con *Jeune Homme triste dans un Train*, con *Ne descendant un Escalier* o con *La Mariée*. El procedimiento del «paralelismo elemental», que Duchamp descubre y recrea para materializar el movimiento antes de adoptar los conceptos de instantaneidad y coincidencia, es en sí una técnica eminentemente dibujística. Luego están la multitud de dibujos y bocetos que preceden y acompañan al *Grand Verre*, privilegiados como obra en sí por el propio Duchamp al confeccionar *La Boîte Blanche* y *La Boîte Verte*. El *Grand Verre* mismo es de naturaleza mortecina y constituye un dibujo sobre fondo translúcido. Esencial importancia tienen también los dibujos (algunos de juventud) y los grabados que acaban por conformar el conjunto desmontable del *Étant donnés*, cuyo manual de instrucciones, detallado en extremo, ya no tiene contenido poético alguno y, obviando el valor que posee como manuscrito, no es más que un manual de instrucciones de bricolage y no fue nunca pensado como obra de la misma categoría que las *boîtes*. Podemos afirmar que la estrategia poética de Duchamp tuvo mucho de dibujístico desde un principio y tal aseveración no se basa en una suposición, sino en el hecho de que el dibujo forma parte de la coherencia y compacidad de toda su obra, incluyendo sus colaboraciones de juventud para el *Mercure de*

France como ilustrador. Además, él mismo se encargó de resaltar esta cuestión subrayando los aspectos procesuales de la génesis de sus obras a través de las *boîte*. Yo tomé buena nota de su querencia dibujística y me empeñé en elevar el rango estético de sus esbozos y notas cuando conceptué y diseñé la muestra antológica celebrada en 1984. Hubo sin embargo un «cuaderno oculto», el citado manual de instrucciones de *Étant donnés*, que el propio Duchamp prohibió editar hasta veinte años después de su óbito, muy probablemente porque simplemente lo consideraba un vehículo instrumental y práctico, sin contenido artístico. En efecto, el manual no arroja ninguna luz que desentrañe ni expanda la inextricable y atrayente abstracción que transcurre detrás del portón rural en Philadelphia. Todo en él es operativo y concreto, de modo que la intuición y la poesía, de cuya existencia no cabe la menor duda, han de buscarse en otra parte. Su valor estético no está en sí mismo sino en el concepto de multiplicidad, discrecionalidad y atemporalidad de la obra a la que se refiere. Por eso, probablemente porque es un documento y no una obra, Duchamp no la validó en ningún momento como tal, y sí al «kit» una vez montado. Por eso permaneció oculto mucho tiempo, precisamente para valorar en su justa medida los dibujos y las anotaciones que no lo estuvieron.

Bibliografía

Escritos de Marcel Duchamp

Duchamp, M., *Escrits*, ed. de Michel Sanouillet y Elmer Peterson, París, Flammarion, 1975. (Trad. esp.: *Escritos. Duchamp du Signe*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.)

—, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even: A Typographic Version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Green Box*, Nueva York, Wittenborn, 1960.

—, *Notes*, ed. de Paul Matisse, París, Centre Georges Pompidou, 1980. Ed. americana con prefacio de Anne d'Harnoncourt, Boston, G. K. Hall & Company, 1983. (Trad. esp. con prefacio de Gloria Moure, Madrid, Tecnos, 1989.)

—, *Manual of Instructions for Étant donnés*: 1.° la chute d'eau, 2.° le gaz d'éclairage, Philadelphia Museum of Art, 1987.

Cabanne, Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, París, Belfond, 1967.

Obras de Marcel Duchamp

Dove, Thierry de (ed.), con contribuciones de D. Young, T. de Duve, E. Cameron, F. M. Naumann, J. Suquet, W. Camfield, H. Molderings, C. P. James, C. Adcock, M. Nesbit, A. Gervais y R. Krauss, *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1991.

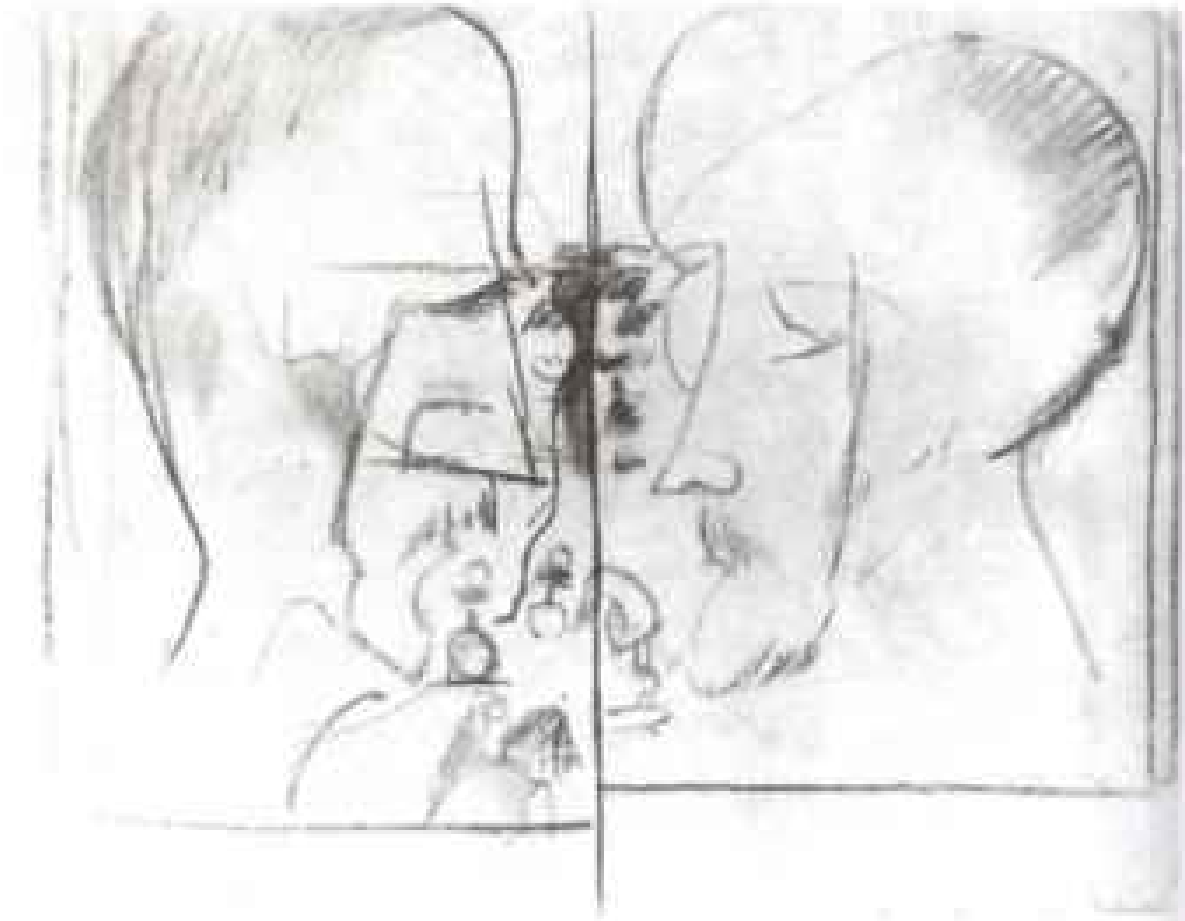
Moure, Gloria (ed.), con contribuciones de G. Moure, M. Duchamp, E. Serra, I. Solá Morales, J. Cage, A. D'harnoncourt, D. Ades, Y. Tono, O. Paz, M. Calvesi, y G. Celant, *Duchamp*, exposición organizada por la Caja de Pensiones y la Fundación Joan Miró, Madrid, 1984.

— *Marcel Duchamp*, Barcelona, Poligrafa, 1988.

Paz, Octavio, *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 1973 y Madrid, Alianza, 1989.



Portrait on Dublinés, 1911.



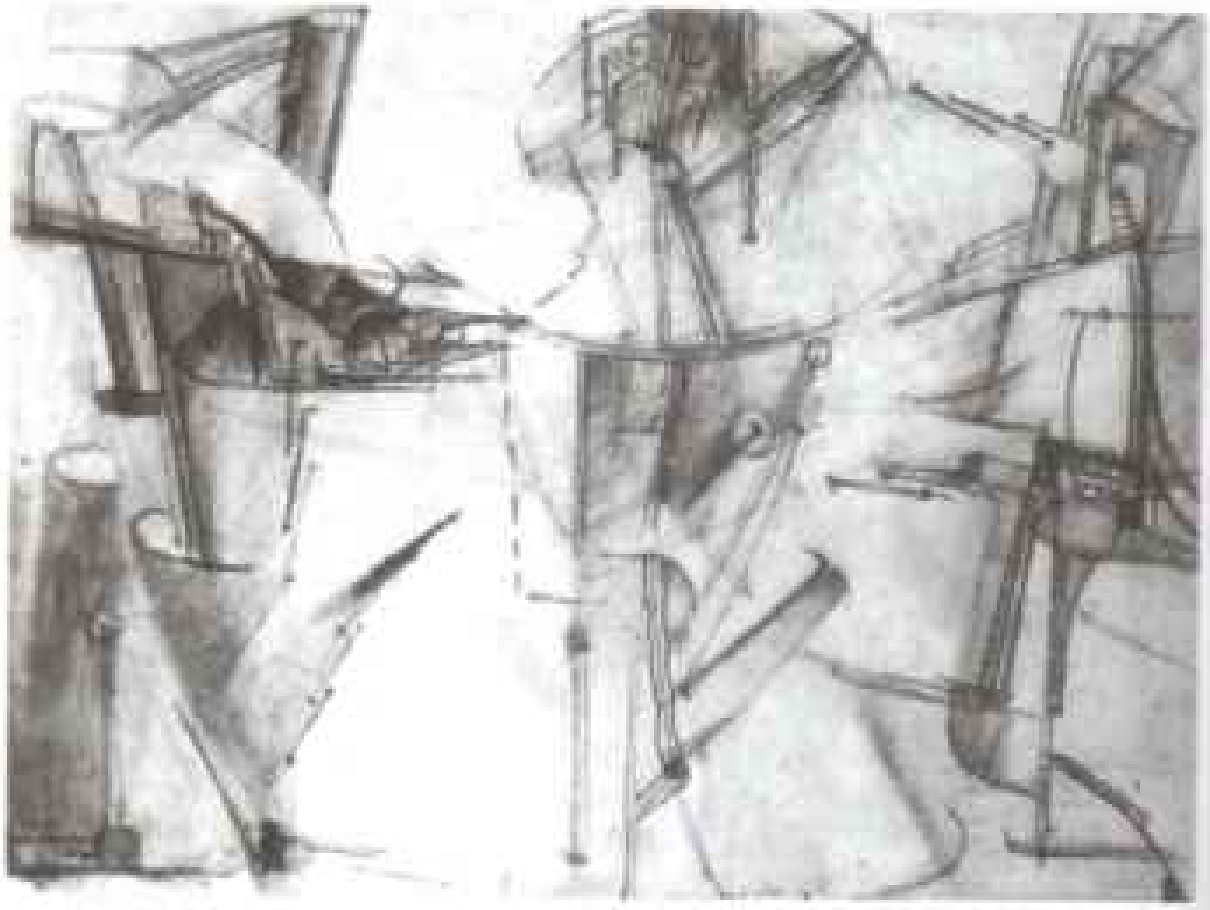
Étude pour les joueurs d'échecs, 1911.



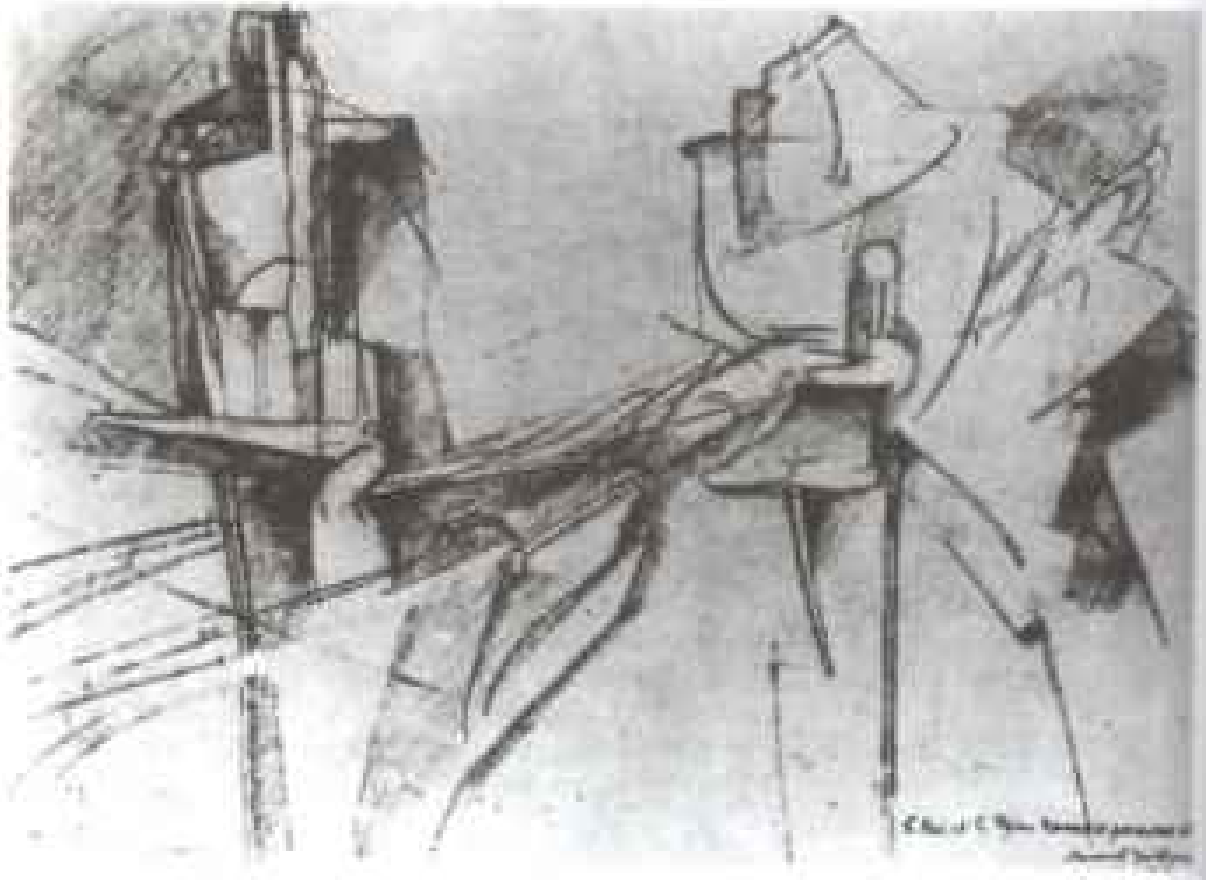
Étude pour les joueurs d'échecs ou pour une partie d'échecs, 1911.



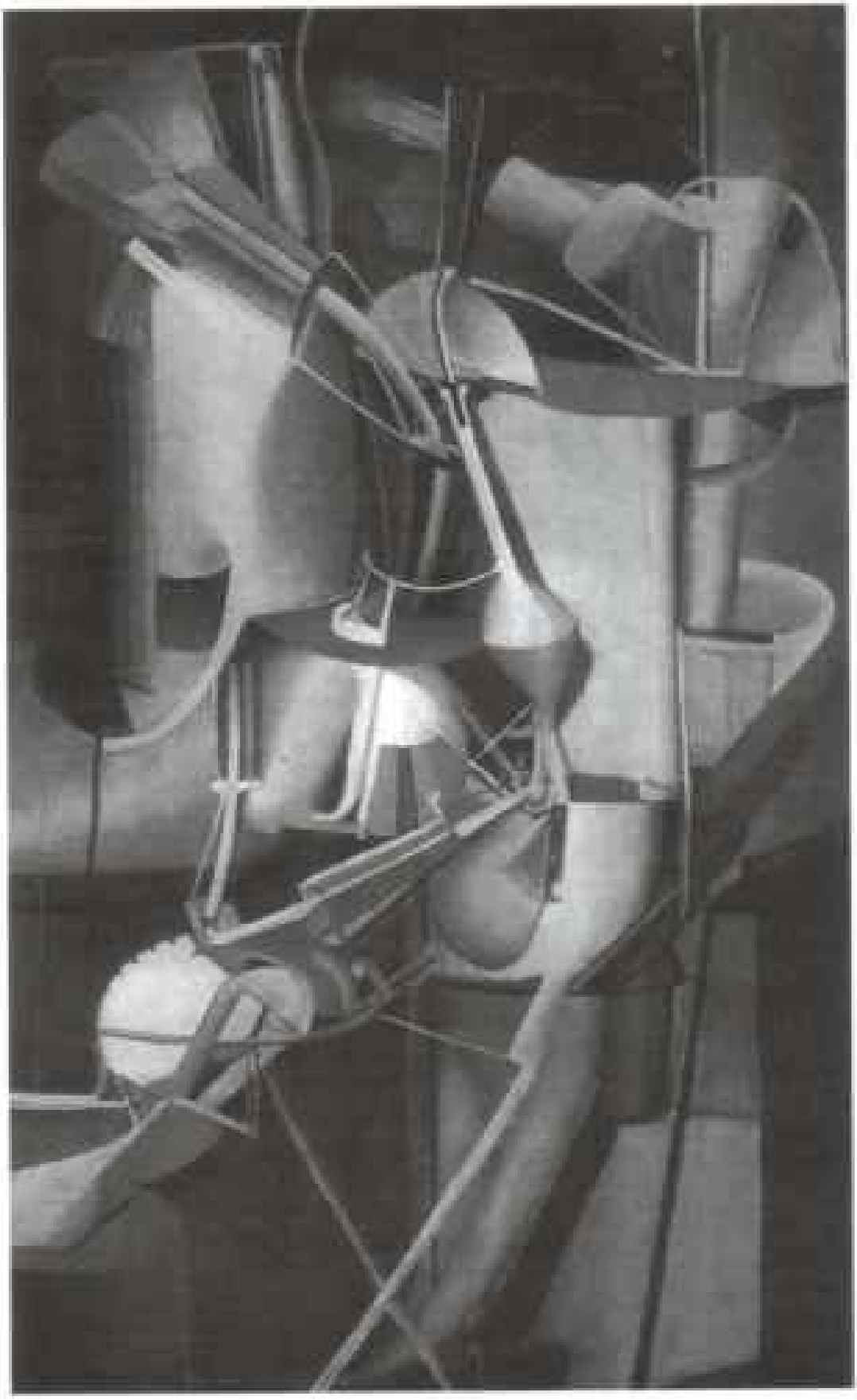
Nu descendant un escalier, tsim. 2, 1912.



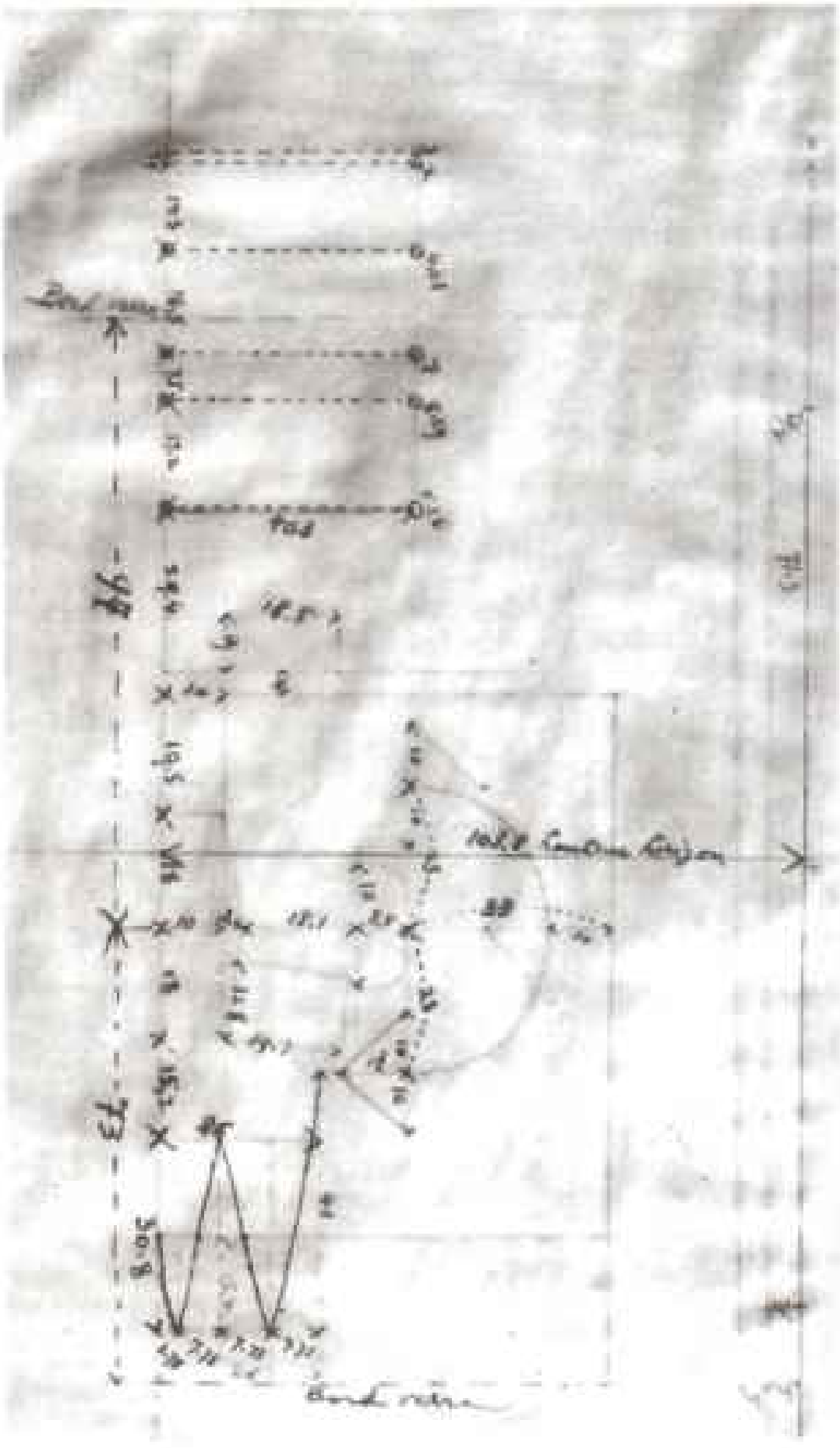
La Mariée mise à nu par les célibataires, 1912.



Le roi et la reine traversés par des nus vites, 1912.



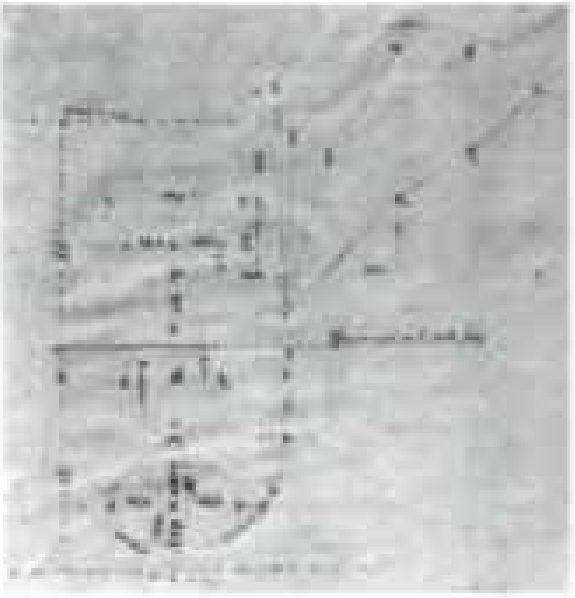
Mural, 1912.



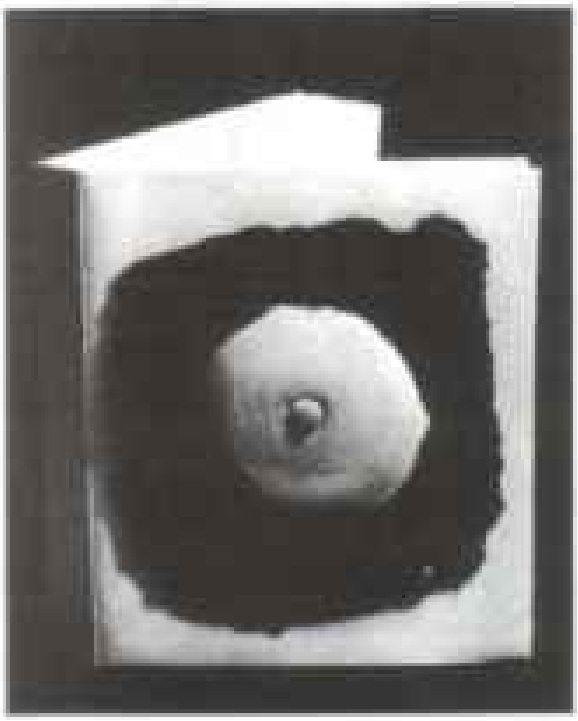
Machine célibataire (élevation), 1913.



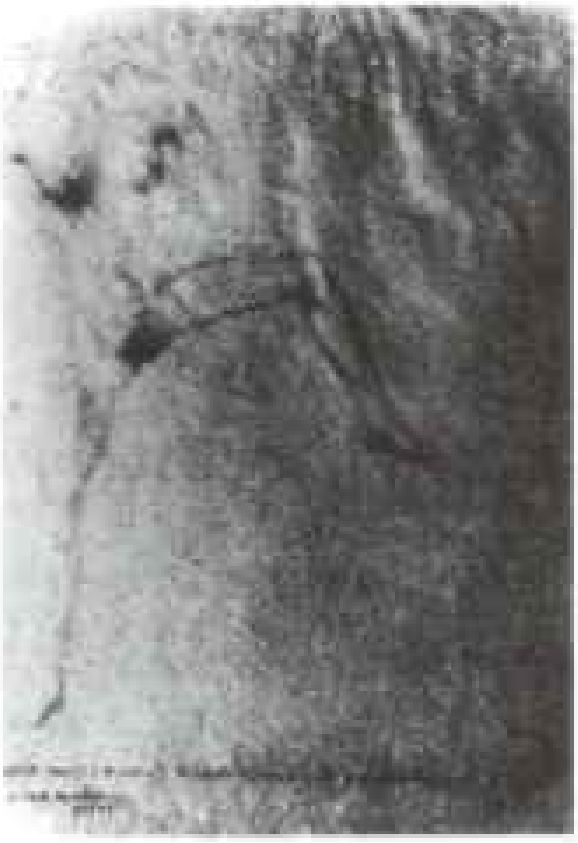
Roue l'apprenti dans le soleil, 1914.



Machine célibataire (plan), 1913.



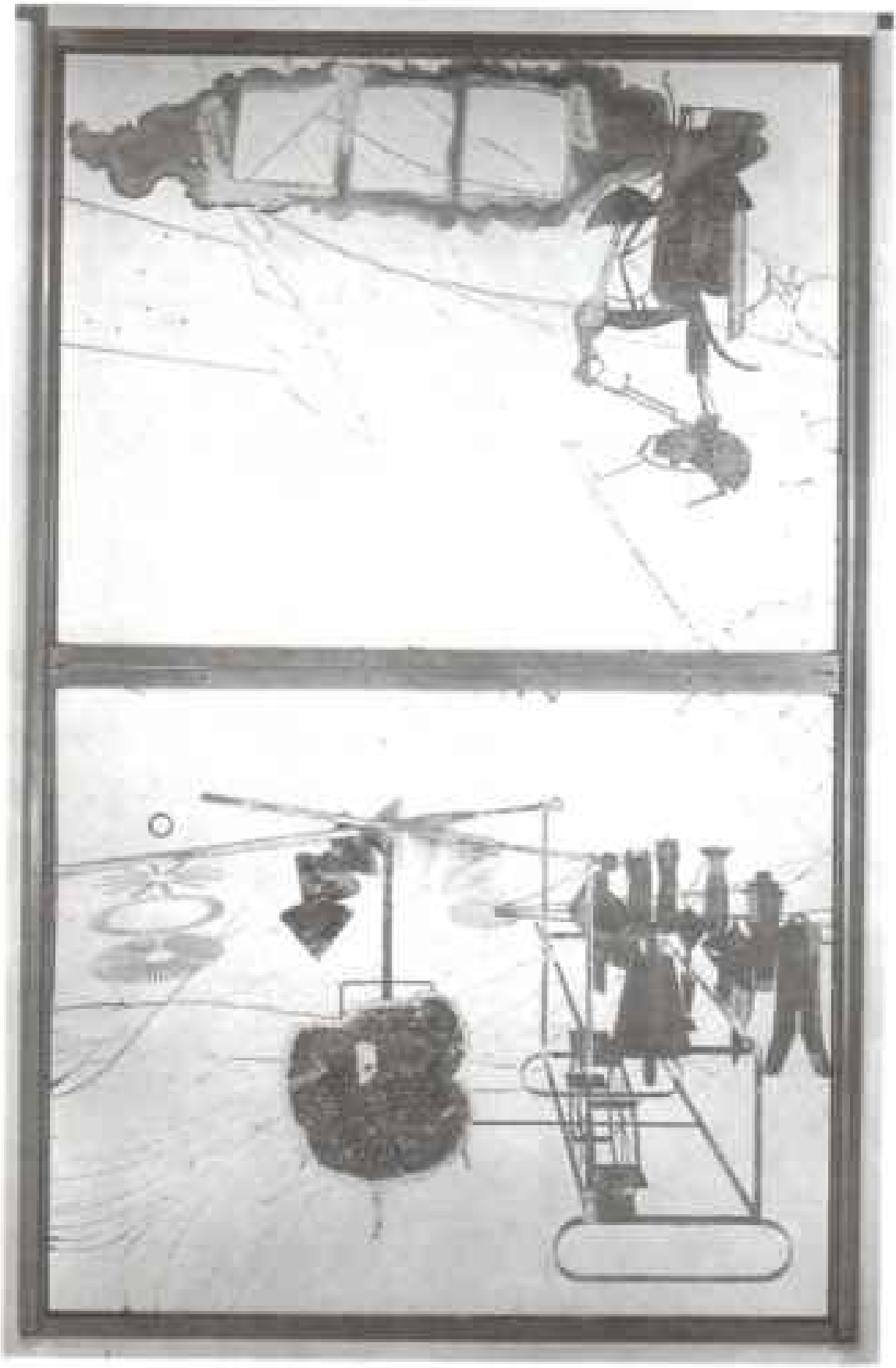
Porte de toucher, 1947.



Esquisse pour «Étant donnés, le gaz d'Éclairage et la chute d'eau», 1944.

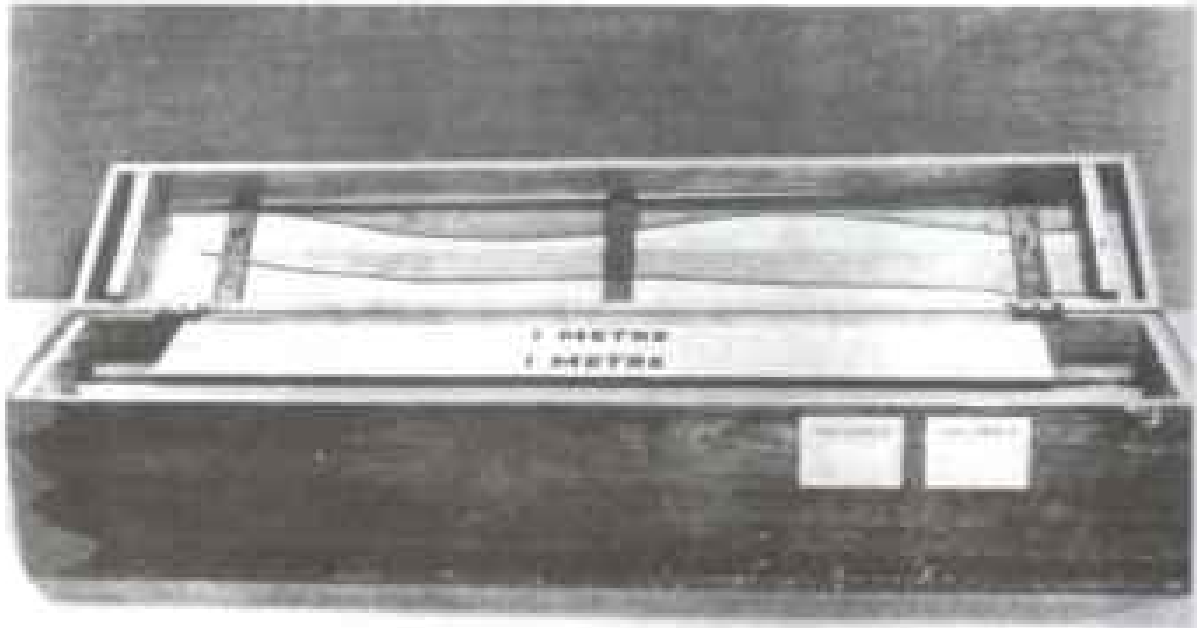


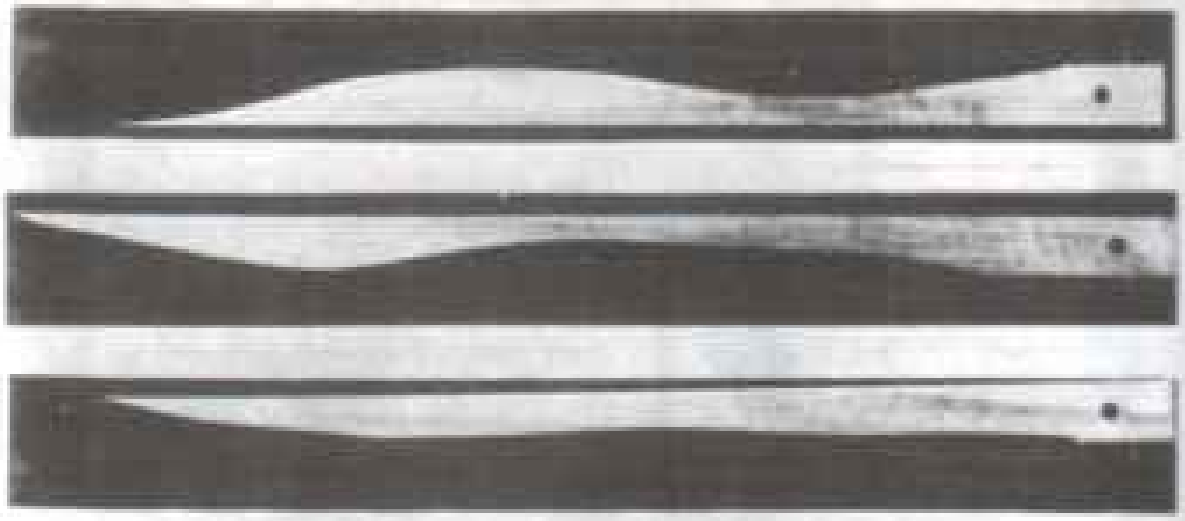
La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le grand verre), 1915-1923.



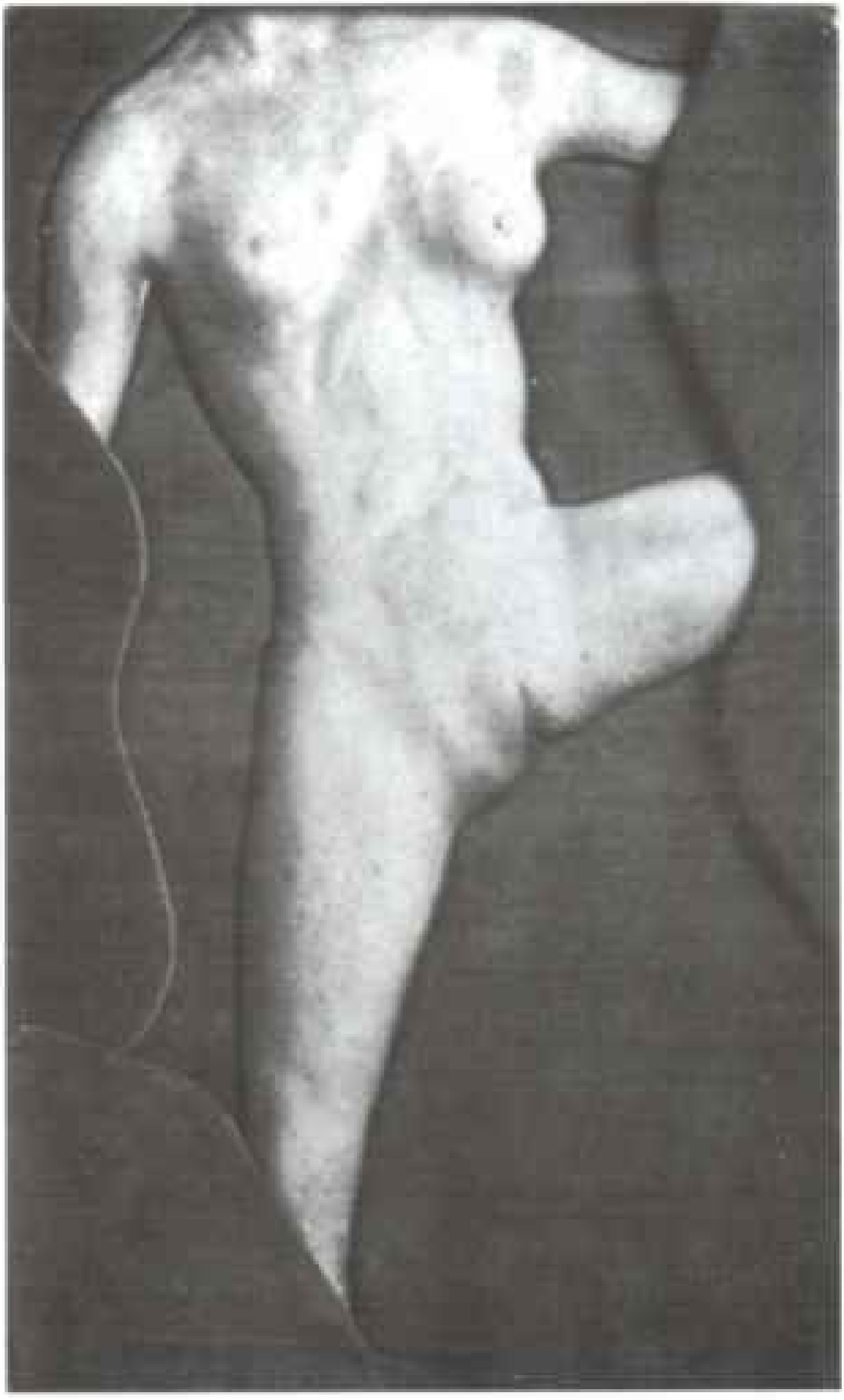
La mariée mise à nu par ses célibataires, même (*Le grand verre*), 1915-1923.

287
Biblioteca

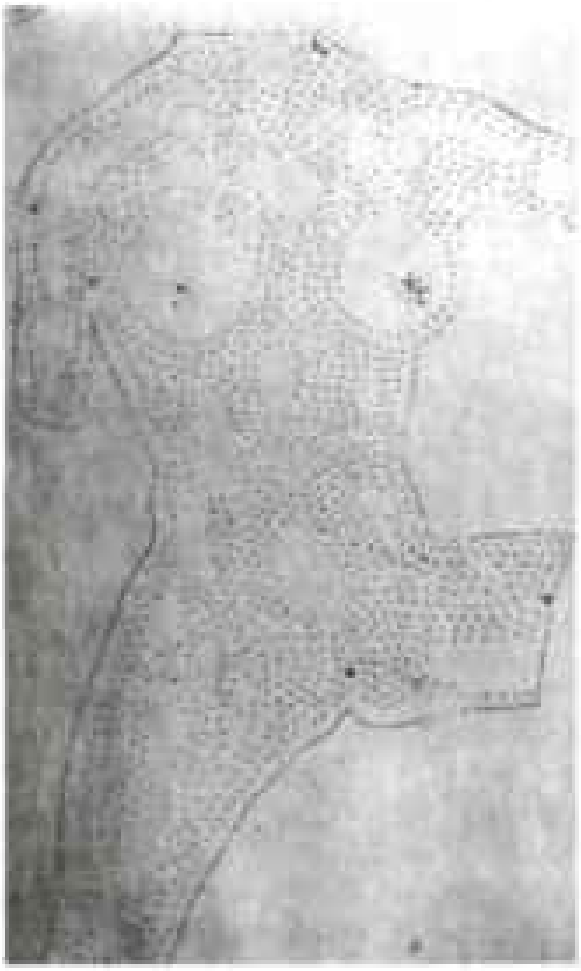




Τενι σεργκερ - Βιολίνο, 1913-1914.



Œuvre dormeuse, le gaz d'éclairage et la chute d'eau, 1948-1949.



Étude préparatoire pour la figure dans «Étant donnés: 1) La chute d'eau, 2) Le gaz d'éclairage», h. 1950.



Étant donnés: 1) La chute d'eau, 2) Le gaz d'éclairage, 1946-1966.



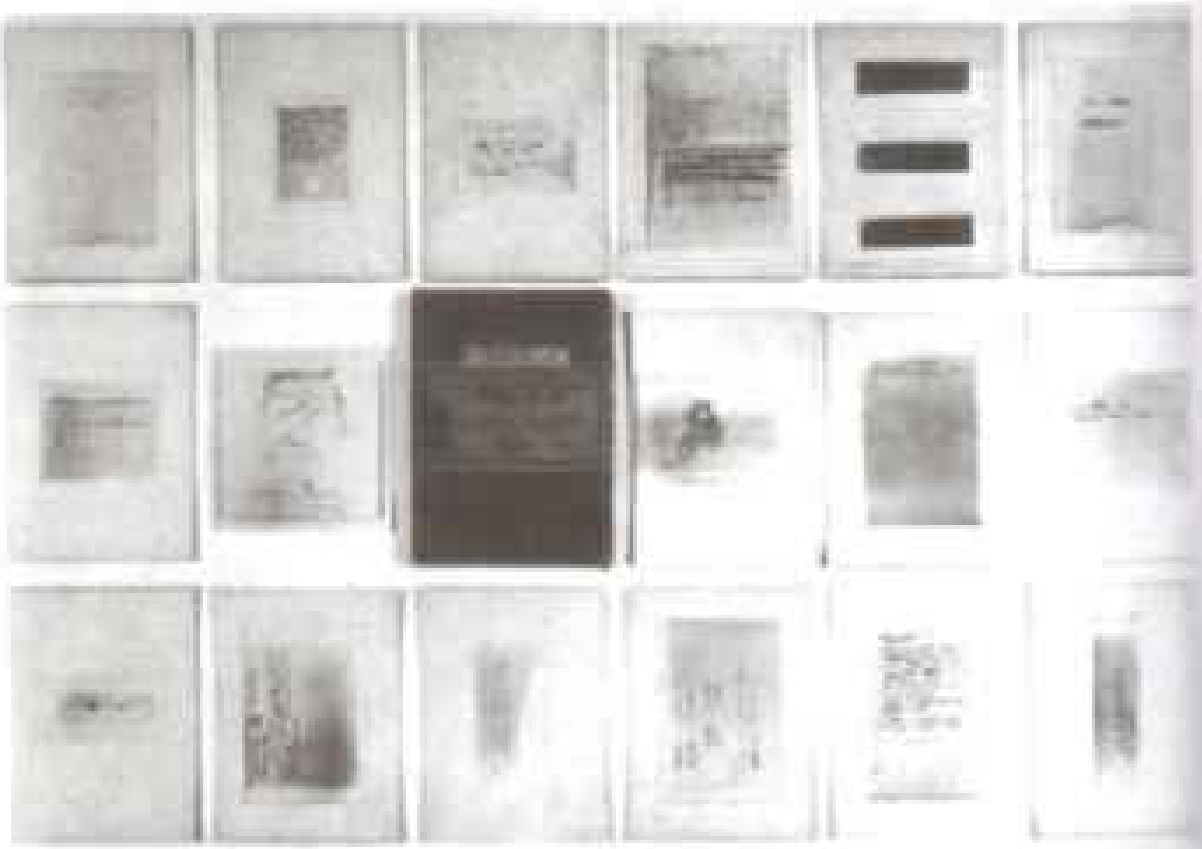
La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Boîte verte), 1934.



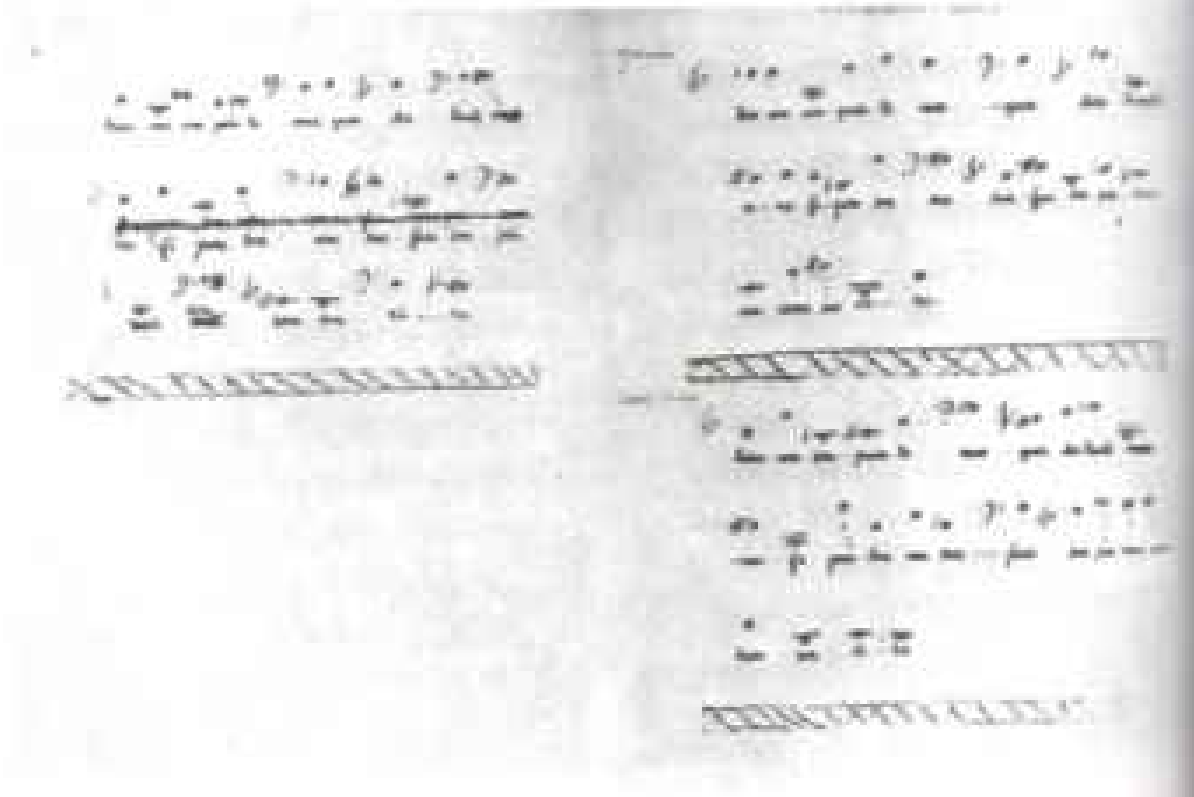
À l'infinitif (La boîte Marcel), 1967.



Marmuse, 1914.



La boîte de 1914, 1913-1914.



Erratum musical, 1913.

Capítulo VII

Quizá la distancia sea duda

Miguel Ángel Ramos

Vivimos en la confianza de que algo nos sostenga más allá de lo que vemos. Pero vivimos en la defensa de saber que nada nos sostiene más allá de la mirada. La razón introducida entre las cosas tiende a tomarlas bucle, todo se vuelve sobre sí mismo para nuestro pensar. La consciencia, corte introducido entre mundo y yo, que sólo en esta distancia subsiste, se vuelve incesante sobre sí misma, nos muestra opacado todo aquel proceso que debiera constituir confiadamente un paso entre lo que conocemos y la forma en que lo conocemos, nos muestra la apariencia bifaz de toda presencia, palabra, línea, acto. Una línea puede tener una sustancia vicaria, apareciendo como signo de algo, pero también se muestra como representación de su propia fisicidad, y de su propia condición intermedia, de signo que apunta hacia sí mismo. «El problema de un retrato es que además debe ser un cuadro», contesta Giacometti a Jean Genet. El problema de representar es que los medios deben poseer una dirección invisible, referirse a algo más allá de ellos, pero muestran su propia situación al tiempo que la imposibilidad de ir más allá. «Existe una tela, que es una realidad. Pero una pintura no puede representar otra cosa sino lo que ella no es, es decir, la ilusión de otra cosa» [Giacometti, 1990, 249]*. Queda la necesidad de hacerse preguntas sin respuesta, ya que el lenguaje se pregunta y responde a sí mismo, no nos pertenece, sino que nos conforma, sus fuerzas determinan las preguntas, sus direcciones ya han dado respuesta a las preguntas. Sólo resta el juego puro de la necesidad sin sentido, el reconocimiento del abismo del significar, el trabajo que conoce su fracaso: «Su gesto obsesivo expresaba como un *leitmotiv* la necesidad de hacer. Decía que el artista vive en y con la *Necesidad* y no existe sino por ella, fuera de cualquier otra consideración que pudiera definirlo» (Arroyo, 1990, 3).

Deleuze y Guattari proponen esta figura del bucle *¿cómo dar respuesta a una respuesta?* Poner algo delante, proyectar, es una posible definición de arte: algo que se nos presenta como pregunta ante la esfinge muda del tiempo y el espacio aún sin dividir. «Para cada uno de nosotros, el mundo es una esfinge ante la que nos mantenemos

* La referencia a esta obra se dará, en lo sucesivo, con el número de página entre corchetes.

continuamente, una esfinge que sitúa constante ante nosotros y que nosotros interrogamos» [123]. El problema de esta pregunta deriva en una primera cuestión de análisis. No se trata ya tan sólo de referir qué direcciones propone, como guiños, un autor a su obra, sino también hay que narrar cómo hablan los signos a través de la obra, a qué cuerpos y fuerzas dan figura.

Dibujar el/un mundo

Dibujar es disponer un signo específico, que se sabe reducido, que se sabe que no va a alcanzar una relación cercana con lo «real» o el mundo que puede representarse desde su ingenua percepción física. El dibujo ya es abstracto, aun en su forma más hiperrealista, en cuanto parte de la distancia con el mundo, mediada por la línea —el movimiento— y desde ella representa, al tiempo que la sed de acercamiento, un deseo nunca satisfecho que puede provocar inquietud o angustia, la lejanía en la que se presentan los objetos, sean éstos cosas o retratos o paisajes o cualquiera que sea su presencia. Por esta misma calidad silenciosa, todos los secretos están contenidos en la captación que el dibujo hace posible: «... no cuenta nada más que el dibujo. Es necesario confiar única, exclusivamente en el dibujo. Si se domina un poco el dibujo, todo lo demás será posible» [246]. El dibujo es en Giacometti una herramienta de *diagnosis*, de conocimiento a través de los signos, quizá conocimiento de los caracteres de una época enferma, preocupada por la agnosia que se produce en la relación entre el hombre y unos objetos que cada vez se encuentran más lejanos, menos sujetos a fundamento alguno. Quizá reconocimiento de los síntomas en los que un saber ya no puede sostenerse, mediante los cuales se produce la caída o la cercanía a los infinitos que la misma razón abre. Es una característica común a los lenguajes de principios de siglo rodear la angustia por los límites prefijados para la definición de sentidos, por las herramientas legadas por la tradición cultural, que son causa del inacabamiento de las obras en cuanto no son capaces de alojar una experiencia más amplia que la capacidad de expresión que las ha creado, en cuanto que el sistema de comprensión del mundo está determinado por las herramientas que poseemos para ello y esas herramientas no nos pertenecen y *nos aleperteneces*, nos preceden en cuanto ya creadas. El pesado fardo de tradición cultural, como segundo punto que deriva de la memoria del primero, imposibilita la apertura de sentidos escondidos más allá de ellos, tendiendo a una repetición cansada de lo mismo. El *giro lingüístico* finisecular habla de esa lejanía entre palabras y sentidos, en la necesidad de nuevas formas energéticas que procuren renovar la creación. Los intentos de nuevas definiciones, las aperturas de nuevos espacios, se encuentran volcados en principio a una radical transformación de los lenguajes, a un agujereamiento sistemático de las posibilidades que en ellos se encuentran mediante el juego, la irrisión, la disolución irónica, la ampliación de sus condiciones de posibilidad, la creación de un nuevo *habla*. El dibujo, instrumento de definición mesurable del espacio y los territorios, además de bastón de configuración de lo real en cuanto comunicable, de disuelve en presencias que preparan nuevas apariciones y propone su calidad relacional básica como rastreador de las fuerzas liminares que inician y concluyen toda representación, de las escisiones que la línea —corte violento de luz y sombra— provoca como creación y separación.

Distancia

La mayor parte de los comentarios sobre la obra de Giacometti coinciden en una valoración de la *distancia* a la que somete la creación, del extrañamiento consustancial de quien intenta seguir definiendo un mundo que ha cambiado mediante elementos que no lo hacen posible y abraza con ellos el fracaso de la representación, la imposibilidad, al tiempo que la necesidad de actuar frente a él, en una tentativa trágicamente irónica. Podemos pensar cartesianamente la *claridad* y la *distinción* como formas clásicas del dibujo a la hora de disponer los espacios del mundo, al tiempo que una reducción de la estereoscopia que produce la visión binocular hasta la reconstrucción retiniana del espacio, que vuelve a crearse como ilusión perspectiva desde un espacio plano, psicológicamente reintegrado como espacial. El dibujo es un intento de visión detenida monocular que promete una restitución de las relaciones espaciales mediante la ilusión técnica de la perspectiva. Literalmente vemos *a través de* la planitud de los soportes para reconfigurar un espacio y unas relaciones ausentes a la mirada. Las características de esa reducción, en cuanto selección o lectura de las características subjetivamente relevantes para crear esa reconstrucción mágica de las presencias-ausencias de lo otro, extrañado por las pantallas de diseño, crean el *estilo*, como espacio de repetición de las obsesiones que una mirada convoca para generar una nueva ilusión, la de *continuidad*. En este punto, en cuanto selección interesada de datos, el dibujo vuelve a ser una continuación técnica de características existentes en la percepción. Percibimos una serie de datos seleccionados, en cuanto no sólo la creación, sino la percepción es una defensa: los bastoncillos y conos de nuestro ojo son sensibles —como filtros— a una ínfima cantidad de los datos que la realidad nos lanza; la memoria selecciona más tarde de entre las configuraciones aquellas que son precisas para nuestro desenvolvimiento, siempre interesado, *con* el mundo. De forma curiosa, en la obra de Giacometti la tensión se acumula hacia la consecución de una exactitud imposible, hacia el renovar la conexión del lenguaje por él reflejado, pero en la conciencia y el cansancio de que es una tarea imposible. «Poso. El dibuja con exactitud [...] Sabe que debe ser exacto, fiel a la realidad de los objetos» (Genet, 1957, 51). Se trabaja para alcanzar esta visión exacta y cumplida de algo real que se encuentra siempre escondido y en fuga más allá de sí [263], tanto para intentar saber qué es lo que es posible encontrar, como para encontrar la imposibilidad de todo saber [84].

Consciencia

De la continuidad de los objetos, de la continuidad de *lo otro*, dependerá la razón de nuestra propia continuidad psicológica. El diagnóstico reenvía a la constitución de modos ampliados de pensamiento, a formas de vida, a posibilidades de cambio o aperturas a nuevas formas de sentir el mundo. *Crear es resistir*, crear la sensación que posibilite la continuidad de entidades que en su relación son inevitablemente inestables, profundamente discontinuas. Lo «real», como discontinuidad múltiple e infinita, es un peligro. La línea, como grado de separación o de distancia concreta entre dos puntos, será el punto central de descreimiento de Giacometti. En un dibujo de preci-

sión, un croquis arquitectónico, por ejemplo, lo importante es conocer la disposición exacta de cada una de las representaciones en relación con la realidad que designa, auxiliado con el número para definir la relación exacta o el relato concreto que hay que efectuar para capturar el esquema de lo real. Las líneas de definición de Alberto Giacometti dibujan imprecisamente los contornos, el arquitecto duda de cuál sea la presencia, sufre por desconocer cómo dar cuenta de lo que en sí es fundamentalmente misterioso, aunque se afana sin descanso en conseguir alguna línea de relación. Pero esa línea no aparece en ninguna ocasión como algo que se adapte a medida, porque los sentidos son engañosos y son incapaces de comprender lo más nimio, lo más mínimo. Por ejemplo, la línea que va de la oreja al mentón produce una distracción fractal, el autor reconoce que nunca ha podido detenerla tal y como la ve, que permanece y permanecerá en un territorio incógnito, en el dominio de la *imposibilidad absoluta* [263]. Si llegara a alcanzar esa medida precisa estaría *muerta*, no provocaría lo que de esencial hay en el arte, la inquietud.

Autorrepresentación

Los objetos muestran ante todo su distancia, su imposibilidad de cumplimentar la exactitud: las líneas además de ser herramientas de intermediación entre la mirada y los objetos son autoconscientes, se saben signos, y se muestran en esa calidad poetificial: conocedoras del recorrido que deben dibujar son incapaces de asumirlo sin ponerse a sí mismas como lugar de representación, irónicamente dispuestas como shakespearianas representaciones dentro de las representaciones, fracasadas representaciones fuera de lo representable. El dibujo es un experimento que instrumentaliza la percepción espacial, así nos fue legado por la perspectiva renacentista, el intento de conocer cada objeto en su exacto lugar, de dar marca —demarcar— la posición y por ende la oposición de cada objeto en relación con la mirada de quien dibuja y de quien reconstruye lo dibujado. La percepción espacial es generadora de cercanía, nos da noticia de la posición relativa de nuestro cuerpo y de los cuerpos que lo rodean, a través de la información de profundidad y distancia con que nos (los) rodea. Las líneas operan como sustitutos de míticos rayos de visión, ordenan las repuestas de las formas, los límites entre una y otra, su comportamiento opacador de la luz. El dibujo es un correlato estricto de la percepción, en tanto ambos momentos son reducciones de una multiplicidad a imagen, a una imagen gráfica o retiniana que, como veremos, tiende a asimilarse. Ambas formas de conocimiento presentan en el análisis la realidad a través de líneas construidas: la claridad en la visión se produce como detección y reconstrucción de bordes, cálculo y definición de las diferencias de luz posada sobre los objetos, mientras que el dibujo fija esas distancias en contraste sobre un soporte. La retina, el filtro principal de defensa de la visión contra la claridad cegadora de lo real, está formada por dos tipos de células, conos y bastones, receptores sensibles a la luz «que inician la empresa global de la descripción simbólica de la escena» (Frisby, 1979, 164). La fotosensibilidad es una característica común a ambas células, pero difieren en el espectro que cada una contempla: en los conos se captan las variaciones del espectro de color, mientras que los bastones, que contienen una sustancia denominada «púrpura visual» o rodopsina, se activan en condiciones de escasez de luz, visión nocturna, falta de claridad, desdefinición de contrastes. Frente a unos 6 millones de conos poseemos más de 120 millones de bastones. La excitación que pro-

duce el dibujo se dirige no al espectro de color, sino a un contraste puro luz-sombra asimilable al espectro nocturno, mirada que precisa la claridad conceptual desde la base perceptiva pero que depende de la creación de una nueva manera de mirar. Parafraseando a Genet, diríamos que la empresa de Giacometti es la creación de un «dibujo para ciegos» (Genet, 1957, 56) y que el intento es el de volver posible las condiciones de la visión, no el hacer visible el mundo, sino hacer visible —reflexivamente— aquello que lo convierte en algo que pueda verse. La forma de construir sus imágenes es la que define el título de uno de sus poemas, *un ciego adelanta una mano en la noche* [64]. Si la visión será asimilada a la duda, doblada sobre sí, el tacto es lo que queda, la capacidad háptica de certeza sobre lo oscuro. Si lo más importante es definir el dibujo del mundo, también es clara la *imposibilidad total de dibujar* [188].

Vahos

Confusión es la apariencia que genera la proliferación de las líneas que debieran contar las posiciones, un ojo dibujado por Giacometti es la situación de cruce entre doscientos rayos, se precisa en su movilidad, al igual que los difuminados o los borrados son formas de duda antes que de precisión. La percepción aúna en el método de dibujo esta capacidad inútil de ver con los dedos a la que referimos el dibujo. El concepto perceptivo de *búsqueda visual* es el que nos permite reconstruir las imágenes de forma sucesiva, mediante un centrado de la atención en las partes que contienen más información. El ojo describe un recorrido, por ejemplo, para un retrato, que comienza en los ojos, se desliza hasta la nariz, la boca, las orejas, el contorno, buscando una integración progresiva de la información que nos dé una imagen total de la cara. La mirada se informa llegando a lo general a través de lo más particular posible [262]. Este método de reconstrucción, en el que los ojos trazan líneas de forma sobre lo visto es, sencilla y literalmente, traspasado a las manos. Un lápiz redirige esta información inexacta, hecha de aproximaciones y búsquedas de forma, dejándola impresa sobre un soporte. La distancia a la que aparecen los objetos de Giacometti es un nombre impreciso a su vez para denominar la incapacidad del ojo para comprender la confusión como lugar constitutivo de las presencias: la mirada se demora una y otra vez sobre cada elemento, los demora a su vez. Duda de ellos. Si la consistencia de los objetos se pierde, se gana el desconocimiento: «No sé quién soy, ni dónde estoy, no me veo, pienso que mi rostro debe aparecer como una vaga masa blanquecina. [...] Aparición incierta. No me veo, ni veo aquello que me rodea. Los objetos poseen otra consistencia» [218]. Pero en la ilusión participa, como elemento constitutivo del saber perspectivo, la memoria. Ambas, memoria y perspectiva, son capaces de reconfigurar para el conocimiento una imagen que se nos presenta siempre parcialmente, tanto en la percepción como en su doble resumido, el dibujo. Reconstituimos una cara, una estufa, una manzana, en cuanto ya conocemos esa cara, en cuanto esa cara es ya todas las caras. La distancia a que somete la difuminación de los trazos a las siluetas dibujadas es la misma a la que somete la mirada a la memoria: el *olvido*. Giacometti esculpe, pinta, dibuja hacia ese olvido, olvido espejeado en el que cada punto difuminado por la desmesura de la línea coloca a su imagen psicológica. Una imagen devuelta por un espejo debe hacer corresponder a cada punto «real» un contrapunto que le da imagen. El movimiento, o el distanciamiento de ese punto hacia algún lugar, perceptible o no, crea aberraciones, lugares donde no es posible dar razón, cuen-

ta o cálculo de la apariciones. Si la distancia, la profundidad, la memoria, la perspectiva nos informan del lugar que ocupamos en el mundo y de los objetos que nos rodean, como resabio de un saber anterior en el que el hombre se sentía con poder para dibujar su papel en el mundo, la afirmación de la distancia como espacio que ha de representarse crea esas aberraciones en *mi* propia continuidad, ¿dónde me encuentro sin relación a nada?, o ¿en qué difuminación aparezco, si todo a mi alrededor se desvanece, se percibe entre vaho?: «Aberración total, idea de sí única, absurda y grotesca en su sitio» [221].

Orientación

La percepción espacial es un recurso de orientación, la exactitud de los mapas es buena prueba de ello, la definición de las posibilidades de movimiento, los reflejos no aberrantes sino relativizados o relatados nos permiten movernos con confianza en el mundo. La pérdida de contraste en los dibujos de Giacometti tiene como característica gráfica principal una confusión entre fondo y figura, toda vez que las líneas que multiplican las presencias tienden a confundirse, la grisalla que generan lleva al espacio a transformarse en móvil. Ésta será una de la definiciones que el autor dará de lo actual, la transformación de espacio en tiempo: «El espacio no existe, es necesario crearlo, pero no existe, no» [198].

Duda

Podríamos caracterizar como elemento principal de la obra gráfica de Giacometti su *escenificación de la duda*. Los componentes filosóficos de esta formación de la que nace, a través de San Agustín y Descartes, el carácter fundacional de la movilidad de lo real a través de su puesta en cuestión, sirven como acercamiento a la lejanía de su obra, fundamentalmente en el dibujo y su cercana derivación pictórica, en la que los elementos puramente pictóricos como color y textura se encuentran en un grado de reducción que no imposibilitarían que consideráramos sus óleos como dibujos en gris o grisallas de desdefinición de los espacios y los objetos-retratos en ellos colocados. Los óleos de Giacometti se mueven en un corto espectro de grises, atendiendo a la recreación de la visión nocturna, donde las diferencias se amenoran hacia el *silencio de la línea* [265], en que hemos situado las relaciones dibujo-percepción fisiológica. Las pinturas no están hechas para su estricta diferenciación cromática —comparémoslas con las de Rothko, por ejemplo—, sino que elementos gráficos como línea, *sfumato*, bicromatismo, oscuridad siguen siendo definitorios de esta variación en el hacer.

Duda, del latín *dubium*, es un estar entre dos y ser incapaz de realizar elección entre ninguno, estar escindido o reconocer la escisión allí donde el lenguaje quiere que existan consistencias que nos sostengan. Las características de la duda metódica, de la duda como camino, serán la de la multiplicación de la posibilidades: aquello que podría ser posicionalmente definido o dispuesto aparece ahora como pluralidad, multiplicidad metastática. Los componentes corporales que se derivan de ello serán la vacilación, indecisión, irresolución, perplejidad, silencio por fin como suspensión del juicio, como suspensión de la capacidad de separar con claridad los componentes de la visión. El *Vocabulaire de la Philosophie* de Lalande (1938), un compendio del estado

del pensamiento francés preexistencial, da como lugares para la duda algunas características que corresponderían punto por punto al dibujo y los escritos de Giacometti: «Se aplica este nombre [duda] a la rumia anormal de problemas metafísicos, a la búsqueda indefinida del porqué de las cosas insignificantes, al temor a los accidentes o a los microbios, a la enfermedad del escrúpulo, etc.» Las características psicológicas y síndromes de quien habita la duda, por otra parte, serán «1º. El sujeto es incapaz de afirmar, como una forma de la *abulia*. 2º. El sujeto es presa de la agitación mental, que se presenta como una derivación en el lugar de la afirmación ausente, y que determina todas las manías mentales de la *oscilación*, de la búsqueda del más allá, de la expiación; lo que llega en ocasiones a configurar obsesiones particulares.»

El método de la duda

Antes de analizar, mediante los comentarios de sus coetáneos, el fondo epocal al que corresponde este impulso abúlico de duda, es preciso determinar desde sus dibujos y comentarios, los pasos exactos que obsesionan a Giacometti y que crean como diálogo lo irrepetible de su obra.

Oscilación

En el primer capítulo de *Materia y memoria* de Bergson encontramos el módulo de conformación de la propia conciencia en cuanto ésta es algo rebotado sobre los objetos. La pérdida de consistencia de los objetos será, como hemos afirmado, la pérdida de la propia imagen. Giacometti y Francis Bacon son ejemplos de la pérdida de imagen del cuerpo en el arte, de su disolución en cosa en cuanto *reificación* que será recogida como imagen cultural por la publicidad a partir de una deriva a través de la imprecisión, a través de una transformación económica del signo cuerpo. La conciencia refleja nace ahora de la aberración especular, que imposibilita la reflexión clara, que se mueve entre un espejo y objeto multifacetado, que entrega, antes que consistencia, multiplicidad. Este itinerario es largo. Podríamos retrotraerlo a lo que, sin duda y de manos de la representación, constituye una de las fuentes de la duda. La distancia a la que colocan las prótesis de visión la realidad desde la época de Kepler le lleva a afirmar, como demuestra cumplidamente Svetlana Alpers, que no percibimos la realidad, sino una imagen de ella, mediante su célebre frase *Ut pictura, ita visio* (Alpers, 1983). La visión es como una pintura o una representación de lo real, no podemos dar cuenta de la exterioridad, sino de las pantallas de intermediación de ésta, hasta ahí pueden llegar nuestras certezas: vemos, pero la verdad de lo visto se aleja. Si consideramos con curiosidad cómo la retina se desarrolla en el feto a través del tejido cerebeal embrionario (Frisby, 1979, 167) podremos formarnos, aunque sea metafóricamente, una idea de esta cercanía entre visión y pensamiento, este alejamiento parejo de los dos momentos de captación de la certeza de lo real. La biblia de la duda metódica, el cartesiano *Discurso del método* (1637), recordemos, era el prólogo a su *Dióptrica*, el lugar donde se explicitaba que esta duda sólo podía ser restaurada mediante la creencia en algo exterior al sistema mismo, un Dios en el que las figuras de bondad y totalidad tuvieran lugar. Pero lo que permanecerá para la historia del pensamiento y para el pensamiento francés del que es partícipe Giacometti será la herida, la necesi-

dad de restañar esa separación irresoluble mediante los métodos gramaticales y de representación que son causa de que esa disarmonía exista: «Me parece que el arte de Giacometti desea descubrir esa herida secreta de cualquier ser e, incluso, de cualquier cosa, para que los ilumine» (Genet, 1957, 34). A partir del momento en que se duda no vemos más lo real, sino su imagen, a partir de este momento, un representante escéptico de la realidad debe abandonar la ingenuidad de una representación que se base exclusivamente en la percepción fisiológica de lo real, pues nuestros propios datos nos engañan, los objetos son arrojados a una distancia insalvable por la razón y que con Kant serán colocados en lo inalcanzable, a no ser como sed metafísica, o tendencia a conocer más allá de nuestros sentidos. Giacometti refiere como ese extrañamiento de los objetos puede hacerse ley de visión: refiere en varias entrevistas el momento de la *extrañeté* en su mirada, en el que todo lo que ve se aleja y muestra su radical perplejidad. La referencia constante a estos momentos de rompimiento, a estos giros decisivos, nos lleva a pensar que se producen con la suficiente intensidad como para encontrarlos en el fondo de cada una de sus representaciones, en cuanto de la mirada que quiere comprender qué sea lo real depende la capacidad de la mano para ayudar en esta búsqueda mediante la situación experimental o experiencial del dibujo. Sentado en un cine, la vista va de la pantalla a las personas que ocupan la sala, y encuentra su percepción ridícula e inexplicable [264 y ss.]. En la visita a alguna exposición —este detalle se describe en varias ocasiones— la visión de la vitalidad de las personas que observan la obra deshace la posible lucidez de los cuadros expuestos, es más, en este contexto, la vida se muestra con mayo insoportabilidad, con mayor tensión, en suma, inexplicable en su ínfima infinitud [72]. Desde ese momento —en el que algo se rompe o todo de un golpe se convierte en extranjero [263]— aquello que vea estará excrementizado por esta calidad puramente *escéptica*, de quien pone entre paréntesis y mira con cuidado los datos que se le legan. La consistencia de lo presente huye. Sólo queda la necesidad de restitución, o la búsqueda de lo huido, pero como promesa que sabe rota su posibilidad de reencuentro. Pero también dudará de los datos más concretos de la percepción. El tamaño relativo de los objetos, por ejemplo, le resulta inexplicable, revisitando uno de los lugares clásicos de descreimiento, revitalizado por la *Fenomenología de la percepción* (1945) de Merleau-Ponty, que da definición a esta incapacidad de conocer el tamaño exacto mediante la vista. Partiendo del *Ensayo de una nueva teoría de la visión* (1709) de Berkeley, en el que se reafirma la imposibilidad de construir la distancia sino mediante la síntesis de un observador, que para captarla en su punidad debería contener la ubicuidad de un ojo divino, Merleau-Ponty intenta retrotraer la percepción al engranaje de una percepción psicológica, a un centro de sujección —un *je*— que está ya herido de muerte. Lo que permanece en el intento de Merleau-Ponty, como en el cartesiano, no es su intento de fundamentación, sino la duda. Para desactivar la tendencia escéptica de un empirismo radical es necesario que encuentre alguna constancia a la que sujetar la multiplicidad de los fenómenos, bajo las «variaciones perspectivas» a las que es sometido por la visión. Si la tactilidad o la visión paralela frontal no son ya suficientes para darme indicación exacta de la magnitud del objeto, es porque ésta ha de considerarse en su multiplicidad e interactividad completa. La nueva verdad será la definida por esta armazón de relaciones en las que el objeto se integra:

> Una forma, o una magnitud solamente aparente, es la que todavía no está situada en el sistema riguroso que forman conjuntamente los fenómenos de mi campo. En cuanto se sitúa en él, encuentra su verdad (Merleau-Ponty, 1945, 314).

El problema real surge cuando para dar cuenta de la multiplicidad de perspectivas que un objeto sugiere, mi cuerpo ha de conformarse como una multiplicidad similar, en cuanto somos, en esta pretensión escindida por la conciencia, diálogo con los objetos, sujeción perceptiva y perspectiva de su multiplicidad. La duda hace surgir y sufrir la doblez, la distancia.

Decidir

En el campo artístico cualquier movimiento linda con lo decisorio, pues la condición de posibilidad se encuentra reñida con las características de detención, permanencia, irrevocabilidad, de los signos utilizados por el arte para definir elípticamente el mundo. Cada trazo que se provoca sobre un papel es una decisión existente, difícilmente mantenible desde la duda; lo que se hace queda hecho pero debe ser negado en el justo instante en que se presenta, debe incluir lo negativo como interior que posibilita la apertura. Multiplicar los trazos o agujerearlos desde la memoria que contienen serán formas de introducir la abulia en ellos, separándolos sacrificialmente de su función tradicional. Copiar las obras del pasado mostrando su vacuidad formal, su no detención, son vías que también transita Giacometti. Ganar distancia sobre cualquier contenido fijado lingüísticamente: generar movimiento donde algo debiera estar detenido. La verdad de la línea es el movimiento, su devenir como introducción negadora dentro del seno de lo que debiera ser firme: para alcanzar esa intensidad nueva, la línea ha de negar su disposición estática, ha de ser flecha o variación sobre su posible lugar, ha de dudar y doblarse. La configuración metafísica tradicional es estática, dependiente de la claridad y la precisión. La introducción del tiempo, el movimiento y la simultaneidad en la obra serán intentos de desenfocar la espacialidad de la que depende.

La consciencia, operación de establecimiento de las distancias y las separaciones que mediante ella se generan, dependerá de una serie de factores que, al ser negados o puestos en duda, crearán una dirección en la creación de Giacometti, obra destinada a la desaparición. Memoria, percepción, acción y lenguaje son las características formales de constitución de la consciencia como separación y de la apercepción que la construye como conjunto. Cada una de ellas será aliviada de su carga, no mediante la negación de su existencia, sino poniendo la consistencia de los lugares separados en un radical alienamiento, al trabajar con la extrañeza de quien se sirve de un lenguaje que sabe inútil para crear cercanía y aun así, persiste en su uso. Si comprender y hablar una lengua significa disponer de ella como afianzamiento sobre lo real, la separación de la realidad, su atención como algo incognoscible será una extrañamiento del lenguaje, un uso de los signos que lo hace equiparable al uso de un idioma extranjero, a una voz que no se entiende. Y de nuevo una ligera modificación de uno de los aspectos conlleva la destrucción del juego ponderado del sistema total. Los juegos de espejo de la emergencia de la conciencia de sí, desarrollados por una línea occidental de pensamiento que encuentra los resultados más cercanos a la obra de Giacometti en las del citado Merleau-Ponty y en la de J. P. Sartre, se convierten en una puesta en duda sistemática de cada uno de los lugares tradicionales de reconocimiento. La diferencia entre objeto y sujeto, como enfrentamiento que Sartre lleva más allá de la contraposición objeto-sujeto hegeliana hasta la de la emergencia del otro o la otredad como misterio, es confusa en Giacometti. Uno de sus pensamientos más ob-

sesivos sobre la muerte, sobre la catástrofe por excelencia, es el descubrimiento de la fina línea que separa la cabeza de un muerto de un objeto cualquiera, su semejanza constitucional con una caja, tanto como, tras el estudio gráfico de un cráneo, la aparición de esa estructura oculta en el interior de la cabeza de una modelo viva. La distancia entre lo muerto y lo vivo, entre lo inanimado e inconsciente y la consciencia que se asimila a lo vital es delgada, siempre en el filo de la catástrofe que la haga aparecer.

La distancia del lenguaje con lo real que debe designar es la aparición de la atención, o de la energía, sobre el lenguaje mismo. El problema que subsiste, la obligación que el arte posee para Giacometti es la de representar con exactitud lo real. Pero ahora esta operación pende de la necesaria actitud de fracaso, fracaso anunciado, sobre la posibilidad de que la tarea se culmine. El lenguaje no dice otra cosa que el lenguaje, en una tautología infinita, que debe abrirse hacia el mundo. El hombre no dice nada más que el hombre, por lo que la existencia carece de sentido. Somos un signo sin sentido, que al preguntar por él genera ecos habitables. Nuestra consistencia, apagados las resonancias y sentidos que pudieran provenir de la atención, asimilada la percepción a una imagen bidimensional y reducida, lejana de lo real, anunciada la esencia patética e irrisoria de toda actuación y desmontada la capacidad del lenguaje para expresar algo más allá de sí mismo, es la del *vacío*, una cara blanquecina que se desvanece. ¿Qué queda? La dedicación patética al acto de crear. Dibujar, atendiendo a que la imposibilidad del fin no hace imposible los movimientos. Hacer movimientos sin sentido, sin explicación. Afrontar de manera elegante la inminencia del fin que no llega.

Lenguaje-Absurdo

Hablamos o actuamos, dibujamos o fabricamos, sin ningún sentido que nos ampare. El fondo sobre el que este escepticismo radical se construye es el del nihilista que duda de su propia duda, que distancia la pregunta sobre las condiciones mismas en que ésta se produce. El mundo es un radical absurdo, sin sentido, más allá de su misteriosa y maravillosa presencia que es captada intuitivamente en momentos de debilidad, en joycianas epifanías o en iluminaciones en las que lo cotidiano se adelgaza hacia una transparencia sutil e inútil.

Lugar

En pocas obras la pureza de la representación, su no-lugar como no tardaremos en defender, se encuentra con una intensidad parangonable a la de Alberto Giacometti. Los componentes que hemos descrito como itinerario entre percepción y absurdo componen en su esencial desnudez las consideraciones sobre las que su obra recapacita, y el trasfondo reproduce su principal y única obsesión por el carácter enfrentado de muerte y refugio, en un juego de espejos que además de ser imposible es literal, donde su biografía da lugar a la escenificación de un poema de Mallarmé: «Huyo deshecho, pálido, obsesionado por mi mortaja, / con miedo de morir cuando me acuesto sólo» (*Angoisse*).

Una de las características señaladas por Lalande para los dubitativos, el miedo a los accidentes, a los microbios —lo no visible como lugar de enfermedad— da forma a la imagen obsesiva de un autor que, según describe Simone de Beauvoir en sus diarios, debía andar cerca de las paredes para sentirse arropado, para encontrar algo sólido y seguro a su lado. En una de las escasas entrevistas que Alberto Giacometti concedió para la televisión francesa, ya en el final de su vida marcada por el cáncer, describe el descubrimiento de la *fragilidad* como una de las experiencias fundamentales en su memoria, que constituiría, por la recurrencia temporal con que la refiere, una de las obsesiones más vividas del autor. Describe en este documento la inquietud ante la muerte, ante aquello que definirá como «única verdad»:

> Cuando me di cuenta de que podía ocurrir repentinamente, sin aviso, desde el momento en que vi morir a esta persona, todo quedó amenazado. Lo sentí tan claramente que esa noche no me atreví a dormir. Al final me dormí y me desperté con la boca abierta, como el moribundo. Así que, por una especie de terror hice cuanto pude para evitar volver a dormirme y desde entonces siento miedo a dormir a oscuras. Hace cuarenta años que ocurrió, y no he dormido a oscuras desde entonces. Siempre tengo la luz encendida hasta el amanecer.

El juego compuesto o contrapuesto que antecede como instancia obsesiva a la creación escultórica puede definirse en el caso de Giacometti desde esta concepción de medida del cuerpo, la fragilidad que conduce a depender de configuraciones materiales estables, en las que se olvide esa memoria omnipresente y devoradora de la temporalidad que caracteriza el comportamiento angustiado del artista. Sus reflexiones sobre el dibujo toman este mismo punto de partida, la detención y la observación de lo que angustiosamente se desvanece se desrealiza ante sus ojos. Desde la profunda urna del no entender, no comprender, sujetarse exclusivo en la pregunta, las herramientas de creación, siempre colindantes con el espacio, sean cuales sean sus materiales, pueden ser consideradas escultura en su grado más cumplido, al igual que la pintura de Mark Rothko lleva a las consideraciones tradicionales de qué quepa ser a lo pictórico, proponiendo un auténtico giro en las consideraciones futuras sobre la definición de esos campos, que desde la teoría o desde la práctica deben medirse con la intensidad de lectura de sus resultados. En la escultura de Giacometti se resumen las consideraciones surreales al tiempo que las lecturas más arcaicas de la relación cuerpo-piedra, actualizadas desde un diálogo filosófico con el concepto de angustia. El dibujo es escultórico en cuanto herramienta de visión, bastón que intenta tocar la disposición material de cada elemento presentado y captado en su alejamiento y extrañeza de los hábitos, en su radical carencia de medida. Cuerpos y objetos tienden a pactar en un trasfondo de indiferenciación. Las líneas no trazan ninguna contundencia técnica como seguridad, sino que se sostienen exactas entre el orden que propugnan y el desorden que velan. Distancia entre la forma y lo informe, en palabras de Rosalind Krauss, conseguida mediante la introducción de estrategias de movimiento de las certezas: las líneas para ello están movidas, quieren llegar por aproximación pero deben afirmar su radical fracaso, como manifiesta largamente el artista, al señalar la imposibilidad de empezar, la necesidad de acabar. En el dibujo el trabajo consiste en *introducir la nada* en cada una de las certezas que el acto inocente de rasgar con un generador de oscuridad —una mancha, un crayón, un lapicero— sobre el plano base de luz pretende introducir. Una manera de tratar con la nada consistencial de

los objetos, de manifestar el desconocimiento en que se mueve la visión, de destripar los hábitos. Dejando vacíos los espacios que hiperdefinen la realidad, y en esta definición existe una curiosa coincidencia con el carácter expansivo de las nuevas herramientas de percepción de lo real que el mismo surrealismo posee, se introduce la nada en ellos, se produce una sartreana *neantificación*, que en la escultura producirá las técnicas de desgarrado de los materiales, materiales que quisieran negarse a sí mismos en su presencialidad, al estar construido mediante la introducción de espacios en ellos, como carne cortada que niega su aparente compacidad.

Ojo

«... el ojo mira al mundo externo; contempla esencialmente algo y muestra por tanto al hombre en su referencia a una exterioridad múltiple como en el sentimiento de lo que le circunda y en torno de él acaece» (Hegel, 1836-1838, 535). El ojo es el dintel que separa exterioridad e interioridad, pero en la obra de Giacometti esta distinción, al igual que en el pensamiento plástico de nuestra modernidad, tiende a dispersarse. Años antes se refiere a este mismo hecho, la cercanía de la muerte como apertura a la máxima lejanía, en un artículo que le solicitó la revista *Labyrinthe*: «Le Rêve, le Sphinx et la mort de T.» [27 y ss.]. Coincide esta reflexión sobre un hecho anterior con uno de los más radicales cambios en las imágenes del escultor, sería alrededor de 1935 cuando comience el alejamiento de Breton y los surrealistas, apoyado en el abandono del grupo por parte de Aragon, iniciando otro período de búsqueda que coincide, en 1946, año de publicación de este artículo, con su radicalización conceptual de la imagen que del cuerpo y sus relaciones —el vacío, la mirada, la destrucción del espacio de representación— comienza a configurar su madurez. Sus figuras verticales más características son en 1946-1947 la base de un cuestionamiento desasido, incómodo y —como quisiéramos entrever— huellas de una confrontación angustiada con el fondo nihilista de su época. La descripción de la muerte de T., ya cosificado en su denominación, convertido en rostro anónimo por esta primera representación, adquiere claros tintes existencialistas, de profundo extrañamiento ante la imagen y lo que de la imagen se desprende:

> Le volvía a ver, en el fondo de su lecho, inmóvil, la cara con un tono amarillo marfil, recogido sobre sí mismo y ya extrañamente lejano. [...] Inmóvil y erguido delante del lecho, miraba esa cara devenida objeto, pequeña caja, medible, insignificante. En ese instante, una mosca se aproximó al agujero negro de su boca y lentamente desapareció en él [29].

La indistinción entre lo vivo y lo muerto, la composición estricta de objetos y cuerpos es lo que podríamos establecer como giro definitivo del pensamiento plástico del escultor suizo. Si hemos hablado de la esencia de vivificación como una de las vías ocultas de la creación y la representación, en Giacometti algo torna atrás. Será la escultura, al ser reconocida como instancia muerta, la que se introduzca en los cuerpos y los deshaga al mostrar a las claras sus pretensiones de supervivencia. El rumor existencial que nos asemeja materialmente a los objetos —seríamos irónicamente objetos con pretensiones de perdurabilidad buscadas en la característica de oposición (tal) con otros objetos— es puesto en claro y convertido en el *leitmotiv* de la creación.

Maravilla

Un nuevo momento que Giacometti describe como liminar en un proceso de extrañamiento, de iluminación negativa que pone en cuestión desde la raíz la posibilidad de encontrar sentido, y por ello, para un artista, de procurar sentido, que certifica un giro reflexivo en un modo plástico de hacer. No será la muerte exclusivamente lo que produzca un choque en su mirada, sino la negación extrema de posibilidades para lo humano que en esta definitiva cosificación se encuentra. La cabeza devenida objeto, la piedra convirtiéndose en cabeza, la piedra conteniendo sus vísceras será a partir de ahora el tema vital. ¿en qué forma *es* el hombre, como singularidad cuasi monstruosa, frente al vacío que lo rodea?, y aún más allá, ¿qué sentido propone la imagen a esta consistencia desatada de la vacuidad? La mirada activa del creador descansa en la transvalorización que sea capaz de llevar a cabo después de la visión de las cenizas del sentido, preséntese éste donde quiera. Será capaz de crear una imagen, y ser fiel a su obsesiva presencia, siempre que su experiencia haya sido capaz de atesorar esta radical extrañeza y transformarla en filtro para ver la absurda maravilla del mundo. Maravilla como antesala del terror que lo inesperado, lo repentino y siempre en devenir, como negación absoluta produce. La imagen es una de las defensas contra esta vida agitada o volcada en la contradicción del devenir. La reflexión de los surrealistas, sobre todo a través de la cercanía a Bataille o a Georges Duthuit, se encontraba próxima a este sentimiento de sacralidad erótica y numinosa de la muerte y el asesinato. Para Bataille el corazón de lo sagrado es la violencia, el pensamiento creativo debe ser al mismo tiempo una experiencia de muerte (Krauss, 1996, 70; Bataille, 1957). Pero es desde una serie de hechos concreta cómo la mirada escultórica de Giacometti, transversalmente sobre el filtro de su época, conoce esta radical lejanía: la forma no como conciencia inmediata de un hecho, sino, siguiendo ahora a Sartre, como la conciencia refleja o reflexionante sobre los hechos convertidos en interrogaciones. La posibilidad que abre la interrogación es la de la aparición de una negatividad como respuesta, la de la aparición del no-ser en presencia.

Juego

En este juego de indistinción se fundamenta una valoración que resta fuerza al poder de los cuerpos, al de la posición que ocupan en su compacidad cerrada y la ampliación hacia el carácter desasido, musical o relacional. La escultura sería, en un sentido apuntado por Heidegger, materialización de los lugares, como espacios de tránsito y devaneo antes que de fijeza de los cuerpos, donde los cuerpos reciben la paradójica afección de encontrar una medida, como espejo a la que la propia presencialidad ofrece, y encontrar la desmedida aparición de lo extraño, aquello que lo deshace. Una de las obsesiones de Hegel en su estética, la falta de ojos en los dioses griegos, condiciona desde su incerteza las figuras de Giacometti, el otro considerado en la violenta oposición del diálogo de ojos al que se referirá Levinas, al tiempo que como lugar separado pero íntimamente ligado al objeto inerte, tomará carta de identidad en las figuraciones espaciales de Giacometti: el lugar del misterio, barrera que se resiste al conocer, serán los ojos.

Dibujar

El pensamiento sobre qué sea el papel del dibujo, como primer bastón de contacto con el mundo, determina como fondo estructural la completa configuración plástica de la obra de Giacometti. Sus escritos, su escultura y su pintura pueden retrotraerse hacia este punto de ignición plástico, creando una Tebas de cien puertas, como Kierkegaard gustaba definir su pensamiento, que nos retrotrae desde esta infinitud de callejones sin salida hacia un abismo común, la inexplicabilidad última de lo que aparece en cuanto aparece, la línea de exasperación de las presencias que le hacen una de los más intensos pensadores del existencialismo, como antes lo fuera del surrealismo o como posteriormente fuera un pensador en vía puramente giacomettiana, dejando hilos sueltos desde los que, antes que continuar, pues un creador de esta intensidad quema los campos que atraviesa, dejando sólo espacio para la epigonía, tan sólo sea posible observar los fragmentos de un *fracaso conservado en obra*. Genet, Sartre, Beckett y Blanchot serían los contrapuntos epocales necesarios para entender las líneas de fuga de este representación de la fractura. Todos han rodeado sin comprender un espacio común de vacío, angustia, imposibilidad y necesidad de la palabra, como herramienta que describe el mundo y a la vez lo cancela, autores de la muerte que supone la pérdida de consistencia de toda forma de identidad. Giacometti se define en un trazo, aquel que imposibilita la visión clara y diferenciada en el que se inaugura nuestra modernidad como duda. Pero tampoco existe una intuición que nos coloque de repente, mediante un salto, frente a las cosas, junto a su misteriosa esencia. No hay ya lugar para lo esencial, sino que se encuentra cosido al mundo, y el recorrido posible frente a esta sustancia o permanencia de las figuras es la de comprender el fracaso y la sed que lo hace posible. Tomemos un dibujo a lápiz de 1951, *Naturaleza muerta con tetera*, un retrato de lo inanimado, figura central de todos sus intentos, de todas las preguntas que alguien es capaz de almacenar frente a la extrañeza de lo que se le coloca delante, como desafío, como forma deprimida, hundida en su presencialidad. Todas sus obras son retratos, actualizando la frase de Rembrandt. Pero ¿qué sea un retrato dibujado, desnudado en trazo? Las líneas, escenificación de los límites de los cuerpos, que sirven de guía aclaratoria de sus posiciones, disposiciones y relacionalidad en un mundo desordenado se encuentran movidas, desenfocadas, entregando antes que claridad, vacilación. ¿Es posible continuar cada una de sus formas? Es preciso seguir delineando aquello que se desconoce, podríamos, y de hecho ésta es la función del espectador, seguir arañando el papel, añadiendo límites oscuros sin que éstos nos dieran paso a lo oculto en algo tan simple como un vaso, una tetera, el borde de una mesa. No hay misterio superior sino éste, el enfrentarse de aquello que no conocemos y su deformar el medio que proponemos de conocimiento ante él: el dibujo es siempre una aproximación que se demuestra incapaz ante lo cercano, ante ese viaje a lo próximo. La búsqueda del otro como lo otro radical ordena la cancerosidad de las formas. El retrato, como lugar en el que se retraen unos ojos escondidos, escindidos del fondo, concentra el desconocimiento máximo en una presencia angustiada de los cuerpos. La lejanía de lo paisajístico, siempre concebido a una distancia máxima que provoca una cierta unificación de los contenidos, hace que el centro de su obra sea la imposibilidad posible —como literal maravilla— de las presencias inexplicables. ¿Es acaso un paisaje la escenografía que realiza para el *Esperando a Godot* de

Beckett? Más bien un antipaisaje, en el que un único árbol humaniza su distancia como centro seco, tronco muerto en un lateral de la escena. Tanto como sus propios retratos es importante entender que su propia cara es fruto de esta tensión, de este fracaso, no sólo su apariencia que nos permitiría como juego literario hablar de la construcción de su propio arrugarse fracasado, sino los relatos y relaciones que su camino recrea. Los autores a que hemos reducido esta tentación relacional han escrito sobre Giacometti, han intentado definir su acción, y todos ellos han sucumbido a un método de duda en el que cada palabra podría haber sido dibujada por el retratado: contornos difusos, fuga de los límites, contraste grisáceo, admiración por el fondo cerrado. Todos ellos crean retratos por aproximación de la acción disolvente de sus manos. «Los momentos de repliegue sobre sí mismo son buenos para ver y percibir más allá de la nariz y contemplar el mundo con mayor objetividad, pasividad, indiferencia y, por lo tanto, poesía.» De esta forma define la posición del escritor Jean Genet, no olvidemos, de quien escribe desde el fondo de un calabozo, de quien retrotrae (retrata) en él la inexplicabilidad moral de una distancia impuesta. En *El taller de Giacometti* (1957) Genet visita la figuratividad dispersa de sus obras con una mirada en la que quedan restos del Proust que ha leído en la cárcel —«sólo en la prisión se lee bien a Proust», dirá— y el taller proustiano de Elstir-Vuillard o la casa de ilusiones de Jupien serán un primer filtro para su prometido y doloroso fracaso ante las figuras de Giacometti, que retratará en este juego de espejos su propia imposibilidad de representar el rostro de Genet en varias ocasiones, tres dibujos entre 1953 y 1954, uno de ellos utilizado como ilustración para la primera edición de su texto en *Derrière le Miroir* (Genet, 1957, 76), un retrato al óleo realizado durante cuarenta días en 1957, y una litografía para la primera edición de *El balcón*, la obra más proustiana de Genet. Ambos autores se conocieron por el rostro, James Lord narra el encuentro (1985, 349) como la petición del dibujante al escritor de que posara para él, impresionado por su aspecto, una cara construida desde la velocidad que produce una vida de santificación criminal. «Cada persona que nos hace sufrir puede vincularsenos a través de una divinidad de la cual es sólo un reflejo fragmentario y en último grado [...] Todo el arte de vivir consiste en utilizar sólo a las personas que nos hacen sufrir...», escribe Proust en *El tiempo recobrado* anunciando este encuentro. Para Genet, Proust muestra la falta de sustancia de toda acción, su disolución en humo.

Deshacerse de la apariencia visible o deshacerse en ella, éste podría ser el resumen que Genet concede a la obra de Giacometti. El enfrentamiento violento de una conciencia con lo que está guardado más allá de ella y la capacidad de lucha con el fracaso que supone todo intento de traspasar el umbral. Pero antes que nada se nombra la calidad que la conciencia posee. «No hay para la belleza más origen que la herida» (Genet, 1957, 34). Como para el inicio de la filosofía hegeliana, el comienzo es la *escisión*, como para el comienzo de todo pensar y de toda acción, el comienzo es un intento de unión de lo escindido por el pensamiento. La tarea de la creación es la de regenerar la armonía, la de rellenar las junturas que la disonancia de la visión produce. Como en la figura del autorretrato, lo que se define con el juego de la representación es el propio rostro, el lugar que éste en cuanto posición ocupa, las tensiones y fuerzas que hacen que una configuración interior de fuerzas lleven a lo más presente, carne, hueso, piel, excrecencias de la idea en las que la idea viene a presentarse según un modo peculiar, incognoscible en su cercanía. Las figuras que Genet visita en el estudio son sentidas en su cercanía, pero el papel cambia cuidadosamente. Genet entra en el estudio como un rostro que ha de ser retratado, penetra como otro en el univer-

so limitado, casi el laboratorio donde se ensaya el mundo en el que Giacometti permaneciera la mayor parte de su vida, fiel a ese espacio encastillado. Puede entender las figuras y retratos de su *alter ego* en cuanto su calidad de invitado es la de ser una de esas figuras. Desde sus reflexiones leemos entonces la visión de uno de los cuerpos de Giacometti, la entrevista posible a una de sus creaciones si ésta estuviera definitivamente contenida en un cuadro. La respuesta es clara y definida: insistencia en la idea de distancia y en la figuración psicológica de esa distancia. Penetrando en el espacio prohibido, en la creación, todas las preguntas destinadas a las obras estarán dirigidas a encontrar su espacio, a la ubicación, al *dónde* como una restitución moderna del tema clásico, no *ubi sunt* sino más bien, ganada la soledad máxima, *dónde estoy* como pregunta que flota entre las piezas y su autor.

El escritor penetra en el misterio contenido en el estudio del pintor, que desde el principio es un lugar de representación en el que cada trazo construye primero una habitación y más tarde un templo *(ibid.*, 36). *Templum* como aspa en la cual el espacio se define, hábito formado por la rutina del trabajo para que aparezca aquello que quisiera conocerse de forma negativa y enferma, «como cuando el mar se retira y abandona la orilla» *(ibid.*, 57). Lo que define en este viaje de exploración al método de la duda es ante todo una peculiar relación con los objetos, una forma desde la que la soledad personal alcanzada mediante la desubicación constante, producida por la repetición dubitativa de la pregunta, es transmitida a las figuras, es una *soledad comunicable*. Soledad, fragilidad, lejanía, transhorizontalidad, abandono, muerte, es el itinerario que Genet crea para acercarse a unas imágenes que están demasiado lejos, con las que «no hay manera». La soledad depende de la desesperación, del vaciamiento de contenidos en el representar: no hay una idea concreta que se pueda extraer de estas representaciones y controlar, comentar. Lo que se indica es un no indicar, todos los contenidos, desde los formales como la línea, el trazo, el color, la materia, hasta los conceptuales, están puestos en entredicho, no nos dicen su secreto. El contorno de las piezas las hace asimilarse a un horizonte hundido, «cada estatua parece retroceder —o regresar— en una noche tan lejana y espesa que se confunde con la muerte» *(ibid.*, 52). La presencia de la muerte en trazos que no la soportan es la idea final para Genet, todas las imágenes construyen un velatorio inmenso, una llamada a la desaparición continuada, en la que está incluida como tendencia la del propio autor, paralela a la de su obra, similar a la que recoge quien la observa desde la distancia. La idea de fabricar estatuas para enterrarlas, como la de hacer obras que no sean vistas o estén hechas para la contemplación es la que Giacometti mejor comprendería. Ofrecer la obra a los muertos, componer líneas que dibujen la frontera por excelencia, bronces que se deshilachan, rostros que se hunden en lo indiferente, fondos que engullen todo contraste, lenguaje que en su engrosamiento hace desaparecer la idea de que alguien lo use. Así lo comentaba Sartre a Genet. «Su sueño sería desaparecer por completo detrás de la obra. Sería más feliz todavía si el bronce se hubiese manifestado por sí mismo» *(ibid.*, 50).

El retrato desconocido

Maurice Blanchot, con su rostro voluntariamente desaparecido, siempre ha estado retratado por Giacometti. Las imprecisiones de sus líneas se han abierto de tal forma que son las únicas herramientas fiables para dar forma a un rostro marcado por la

catástrofe. En *L'Amitié* (1971), su reflexión sobre Giacometti, sobre las huellas de sus escritos en la edición de Jacques Dupin, está precedida de un artículo con el claro título de «El terror a la identificación». Si la voz pudiera transformarse en líneas, en segmentos o rectas —esto es, precisados o imprecisos— que señalaran las fuerzas que se alojan en el lenguaje o, antes que en él, en la voz que precede al hablar, ¿qué espejismo generaría del mundo? Del mundo como imagen que aloja el crearse del mundo, o de imagen que desaloja y destruye lo mundano. En un dibujo de 1963, *Georges Braque en su lecho de muerte*, encontramos esta necesidad de rebasamiento que el dibujar produce, poniendo enfrente de uno mismo, en su radical soledad e impotencia, una pregunta capturada como voz entre líneas, la indiferencia objetualizada a la que el lenguaje lanza lo vital, confundiendo en él lo objetivo y lo subjetivo, difuminando su distancia como mezcla o separación de grados que posee en su base un devenir común: «la necesidad de escaparse de la figura que dibujan de él sus actos, afirmándose como su rebasamiento...» como frase de Blanchot que pertenece a otro. Hablar con voz de otro o hablar con *otra* voz, establecer la distancia más que la relación la esencia de ese aparecer que en el dibujo se hace necesidad de destrucción. «La presencia no es presencia más que a distancia, y esa distancia es absoluta; es decir, irreductible, esto es, infinita» (Blanchot, 1971, 194). En el rostro muerto de Bracque, lo presentado es la infinitud como tal, sin ningún intento romántico de retrotraerla a figura, a finitud. La obra, pues, no puede acabar nunca, la obra es un fracaso mantenido, con el dolor que esa claridad produce para quien se encuentra completamente sumergido en una tarea excesiva. Ver demasiado y no ver los ojos que producen la luz, éste es el radical misterio del otro, de lo otro, como lugar que constantemente se esconde, que no se deja reconocer, como ese resto de humanidad que para Blanchot escapa al estar como «una impotencia sin nombre, sin rostro, una fatiga que no puede descansar, una espera vacía, vaga y a la que nada estimula, nada desalienta». La obsesión por la muerte de Giacometti define su miedo a representar.

Beckett

Tahar Ben Jelloun propone algo que posee cierta evidencia. Si las obras de Beckett fueran representadas, deberían estar escenificadas por las esculturas de Giacometti. En el encuentro entre ambos creadores late la tentación de lo mínimo, alojar la experiencia de la inanidad en las más contadas herramientas, trabajo de reducción esencial de la tramoya a su posición desnuda. El dibujo vuelve a ser germen de *agonía*. El arte de Giacometti es un «arte de vagabundeo» (Genet, 1957, 62) al igual que los personajes de la tramoya de Beckett, en los que la relación o soledad de un cuerpo con un número limitado de elementos nos previene contra la posibilidad de que nada sólido exista, sólo alejamientos y extrañeza sobre lo cotidiano. Sólo hay un ligero cambio de matiz —palabra o línea—, aunque el proceso liminar de incomunicación es paralelo en ambos personajes. Birkenhauer define en estos términos compartibles el problema en Beckett: «Planteado el problema con los términos conceptuales de la comunicación: ¿quién habla con quién sobre qué?» (1971, 133). Hecha un línea, ¿qué representa, qué indica más allá de su propia nada, la duda de su estar doblada constantemente? El alejamiento y la distancia que son el tema fijo del escultor, el desdoblamiento canceroso de las presencias, es el mismo que expresa la voz de Beckett: una palabra se dice en la oscuridad, alguien la escucha y la reconstruye, pero puede ser su

misma voz, en un no saber continuo y reflejo, en un juego de aberración constante: «Si también él pudiera hablar a aquél a quien habla la voz, habría un tercero. Pero no puede. No podrá. No puedes. No podrás» (Beckett, 1980, 8). Ganancia de desconocimiento y de distancia interior para el gesto, inanidad permitida, buscada, silencio, falta de movimiento, construcción de literatura para afásicos, al igual que dibujo oscuro para ciegos, «cuanto más se demora el ojo en contemplarlo, más oscuro se vuelve» (*ibid.*, 22). El intento común es desacreditar el lenguaje, suprimir la memoria, desactivar la atención, desaparecer al tiempo que los signos que nos forman, restablecer el silencio a través de los objetos.

La búsqueda del absoluto

La relación de Giacometti con Sartre, que nos ha legado dos textos del filósofo existencialista sobre la obra del escultor, nos pone en camino de encontrar cuál es la variación del hegelianismo que aúna las búsquedas de ambos pensadores. Rosalind Krauss señala como una de las pretensiones más extendidas de las primeras oleadas de artistas de vanguardia de nuestro siglo el representar la Nada, «pintar el Ser una vez desprovisto de toda cualidad que pudiera materializarlo o limitarlo». Alcanzar la identidad lógica entre Ser y Nada que Hegel despliega en su Lógica. Las relaciones con la dialéctica de esta época, tanto en filosofía como en pintura, son un lugar común. Mondrian, Malevitch, Klee, pretenden una superación de los conceptos estructurales de oposición, de la tesis-antítesis hegeliana, en vías de una ampliación de lo razonable que incluya lo orgánico para poder ponerse en camino de una representación de la totalidad. La dialéctica es una forma de anular las presencias para que a través de ellas pueda iluminarse la Nada consustancial al Ser, esto es, el Ser mismo. La contradicción de elementos analizados y situados en relación de conflicto creará obras silenciosas, que detienen el movimiento para crear una «identidad provisional de la identidad de los opuestos» (Krauss, *op. cit.*, 255). Para el pensamiento francés de la época, en el que el existencialismo de Sartre no será una excepción, el hegelianismo, bien a través de sus lecturas marxistas o leninistas, es aún el enemigo al que se ha de batir, hasta que los intentos de estructuralistas y postestructuralistas lleven más allá la necesidad de reinvertir el platonismo y crear un modo otro de pensar. Pero la preocupación de Sartre y Giacometti es la introducción o la comprensión de la nada en los objetos, a través de su observación experimental. Éste es el grado ganado por la acción, pues, como escribía Sor Juana Inés, no es lo mismo decir la nada que nada decir. El trabajo desarrollado hasta el momento, esta desacreditación cuidadosa de los puentes entre signos y cosas, la heroificación del fracaso mantenido, son métodos de introducir la nada en los signos, de que cada presencia observable sea negada en el estricto momento de aparecer. Para entender este punto hemos desarrollado la especificidad de cada objeto descrito por el método del artista y observado en su radical incomprensibilidad, dejado abierto, abandonado. «No crea no haber encontrado nada el que comprende la incomprensibilidad de lo que busca», dice el *De Trinitate* agustiniano (XV, 2, 2). Quien ha quemado la mirada en el transcurso de abrazar toda negación ha encontrado una nada que no le acoge, una línea que no existe, aún estando negada frente a la mirada. «Nada es más real que nada», contesta el *Malone* beckettiano o el lenguaje a su través.

Últimas líneas

La obsesión de Giacometti por la indefinición entre los términos que separan la objetualidad de lo vivo, en definitiva, por la línea que separa vida de muerte, se nos antoja, después de repasar el método escultórico o dibujístico de difusión de contornos, como una actualización perversa de la sentencia clásica de Horacio «mos ultima linea rerum» (*Ep.* 1, 16, 79), que puede traducirse como «la muerte es el último límite de las cosas», tomando el latín *linea* como la marca de cal que señalaba la meta en las carreras del circo. Pero la línea de Giacometti, aquella que no es posible sobrepasar y que se define como una voluntad de mantenerse en movimiento para no encontrar un motivo de vida, hace necesaria esa tendencia precisa al inacabamiento que multiplica las líneas del *fin* de los cuerpos, confundiendo sus contornos, variando sus posiciones. En esa carrera conjunta de arte y vida, Giacometti quisiera engañar el sentido del tiempo, dibujar múltiples límites en el circo, prolongar trágicamente, porque conoce que todo intento está condenado al fracaso, como casi salmodiaba en sus escritos y le confesaba a Genet de sus figuras, descubriendo el secreto inconsciente de su creación «Si es, realmente, se mostrará aunque yo lo oculte» (Genet, 1957, 59). Aunque haya que seguir en movimiento y la realidad del dibujo sea la defensa de un absurdo «para defenderme contra el hambre, contra el frío, contra la muerte, para ser lo más libre posible» [77].

Bibliografía

Alpers, Svetlana, *The art of describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983. [Trad. esp. de Consuelo Luca de Tena, Barcelona, Hermann Blume, 1987.]

Arroyo, Eduardo, *Introducción al catálogo Alberto Giacometti. Treinta dibujos inéditos*, Madrid, Bárcena y Berggruen, 1990.

Aumont, Jacques, *L'image*, Paris, Editions Nathan, 1990. [Trad. esp. de M. Eskenazi y P. Martín, Barcelona, Paidós, 1992.]

Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964. [Trad. esp. de C. Pujol, Barcelona, Seix Barral, 1967.]

Bataille, Georges, *L'érotisme*, Paris, Ed. Minuit, 1957. [Trad. esp. de Antoni Vicens, Barcelola, Tusquets, 4.ª ed., 1985.]

Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952. [Trad. esp. de A. M. Moix, Tusquets, Barcelona, 1988.]

— *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953. [Trad. esp. de R. Santos Torroella, Alianza, Madrid, 1981.]

— *Company*, Londres, John Calder Publishers, 1980. [Trad. esp. de Carlos Manzano, Madrid, Anagrama.]

Ben Jelloum, Tahar, *Alberto Giacometti*, Paris, Ed. Plohic, 1991.

Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955. [Trad. esp. de V. Palant y J. Jinkis, Barcelona, Paidós, 2.ª ed., 1992.]

— *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971. [Trad. esp. de J. A. Doval: *La risa de los Dioses*, Madrid, Taurus, 1976.]

Drot, Jean Marie, «Giacometti, un homme parmi les autres» en la serie *Les heures chaudes de Montparnasse* n.º 9, producción: O.R.T.F., realización de Jean Marie Drot. Emitido el 12 de noviembre de 1963. Film: 16 mm. 52'. B/N.

FRISBY, John P., *Seeing. Illusion, Brain and Mind*, Londres, Rumby Press Ltd., 1979. [Trad. esp. de E. García y J. Lillo, *Del ojo a la visión. Ilusión, cerebro, mente*, Madrid, Alianza, 1987.
GENET, Jean, «L'Atelier de Alberto Giacometti», en *Derrière le Miroir*, núm. 98, junio. [Trad. esp. de M. S. Crespo en *El objeto invisible. Escritos sobre arte, literatura y teatro*, Barcelona, Thassàlia, 1997.]
GIACOMETTI, Alberto, «Le rêve, le sphinx et la mort de T.», en *Labyrinthe*, núm. 3-4, París, 12 de diciembre.
— *Écrits*, Paris, Hermann, 1990.
HEGEL, G. F. W., *Lecciones sobre la estética*. [Trad. esp. de Alfredo Brotons, Madrid, Akal, 1989.
HOHL, Reinhold, *Alberto Giacometti: Sculpture, Painting, Drawing*, Stuttgart, Hatje, 1971.
KRAUSS, Rosalind E., *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, 1985. [Trad. esp. de A. Gómez Cedillo Madrid, Alianza, 1996].
KRISTEVA, Julia, «El Cristo muerto de Holbein», en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, ed. de Michael Feher *et al.*, cit. [Trad. esp. de J. L. Checa, págs. 247-277.]
LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Lib. Félix Alcán, 4.ª ed. aumentada, 1938.
LORD, James, *Dessins de Alberto Giacometti*, Paris, Seghers, 1971.
— *Giacometti, a biography*, Nueva York, The Noonday Press, Farrar, Straus and Giroux, 1997.
MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard, 1945. [Trad. cast. de Jem Cabanes, Barcelona, Península, 1975.]
MORAN, Jean Bernard, *Jean Genet. La vie écrite. Biographie*, E.I.A., Paris, La Différance. [Trad. esp. de A. L. Bixio, *Jean Genet, la vida de un escritor maldito*, Barcelona, Gedisa, 1988.]
PROUST, Marcel, *El tiempo recobrado*. [Trad. esp. de M. Menasché, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1980.]
SHENKER, Israel, «Samuel Beckett, apóstol laico», en *The New York Times*, 6 de mayo, 1956. [Trad. esp. en *El País Semanal, núm. 1.106*, 7 de diciembre de 1997.]



Cabeza de un profeta, dibujo a lápiz.



Cristo Pantocrátor, dibujo a lápiz.



Tumba de los Médici en San Lorenzo, Florencia, dibujo a bolígrafo.



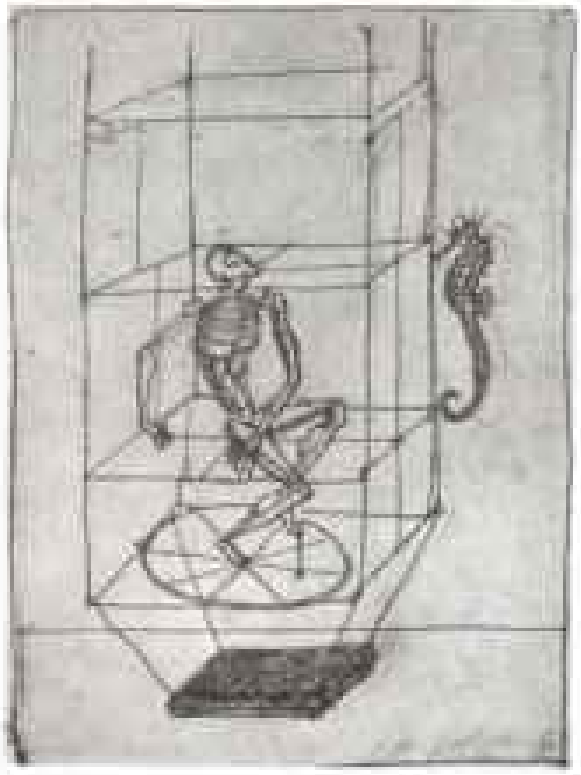
San Francisco según Cimabue, dibujo a lápiz.



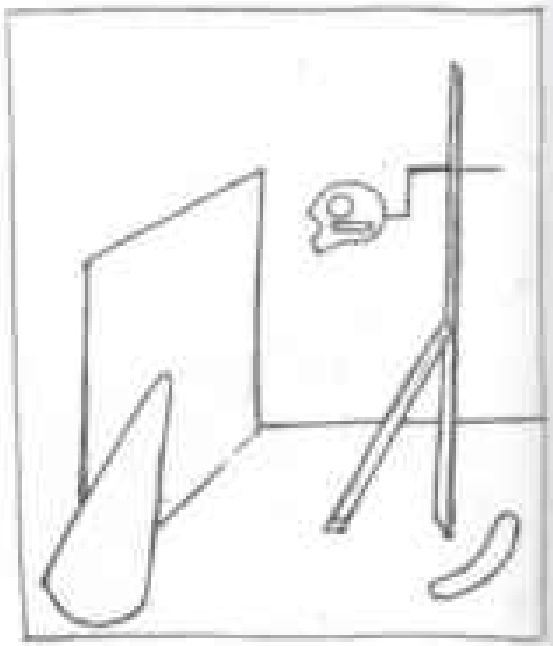
Laocoonte según una estatua del Museo Vaticano, dibujo a bolígrafo.



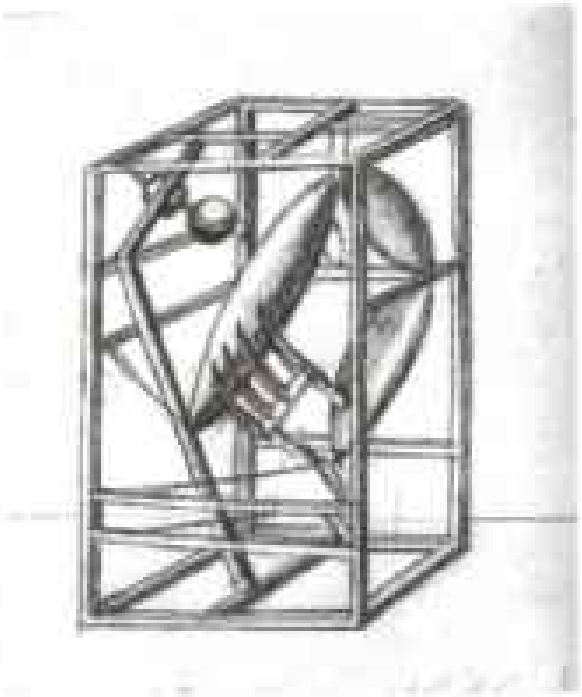
Dibujo egipcio, dibujo a bolígrafo.



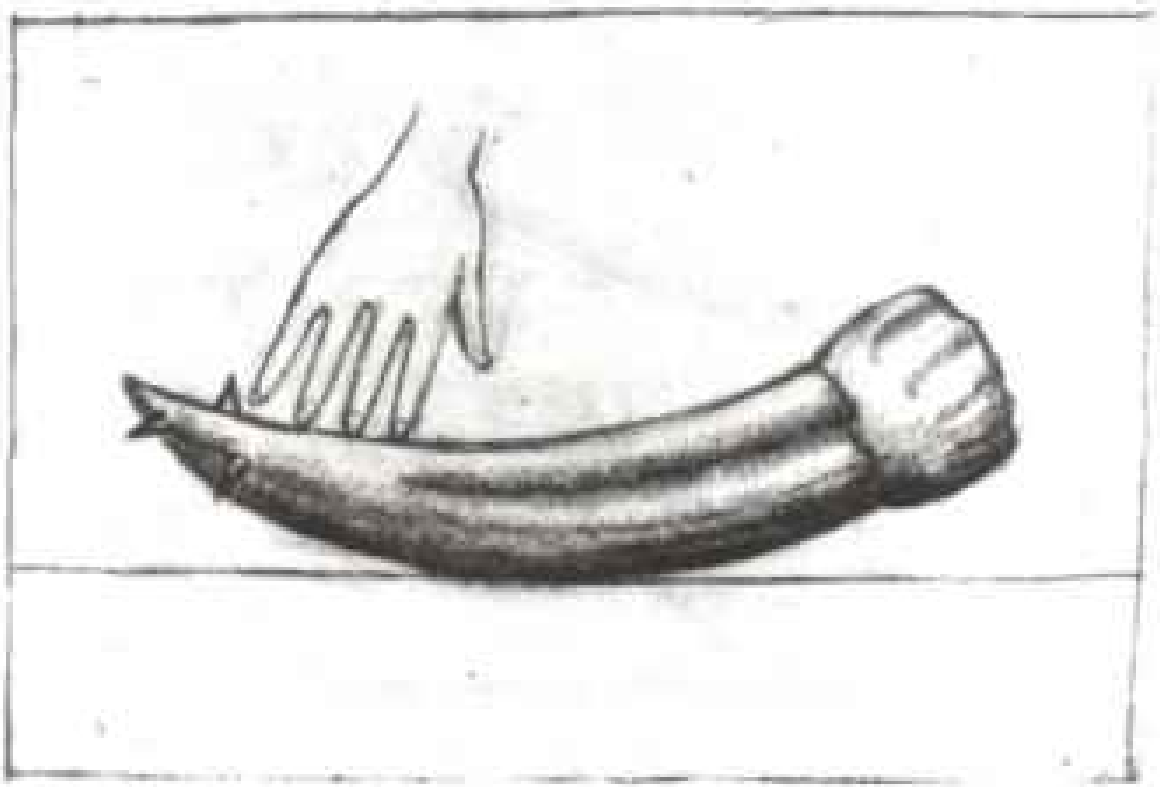
Pez en un plato, 1933, dibujo a pluma.



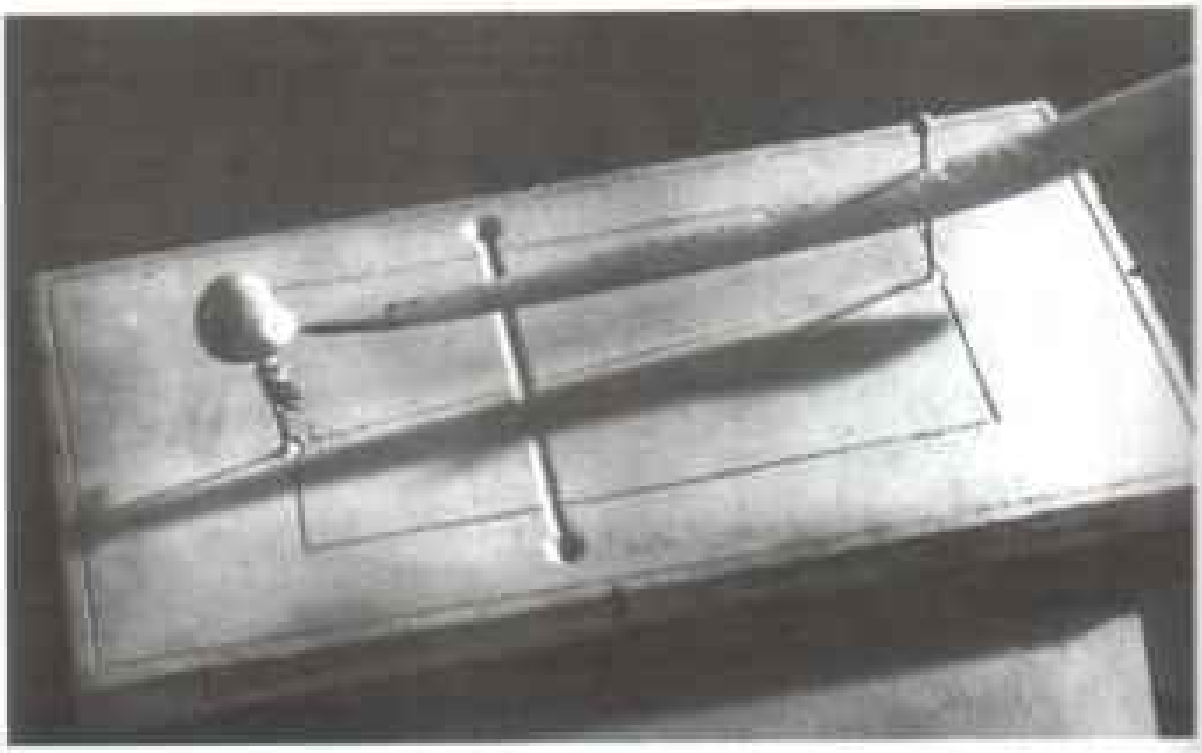
Dibujo surrealista, h. 1932, dibujo a pluma.



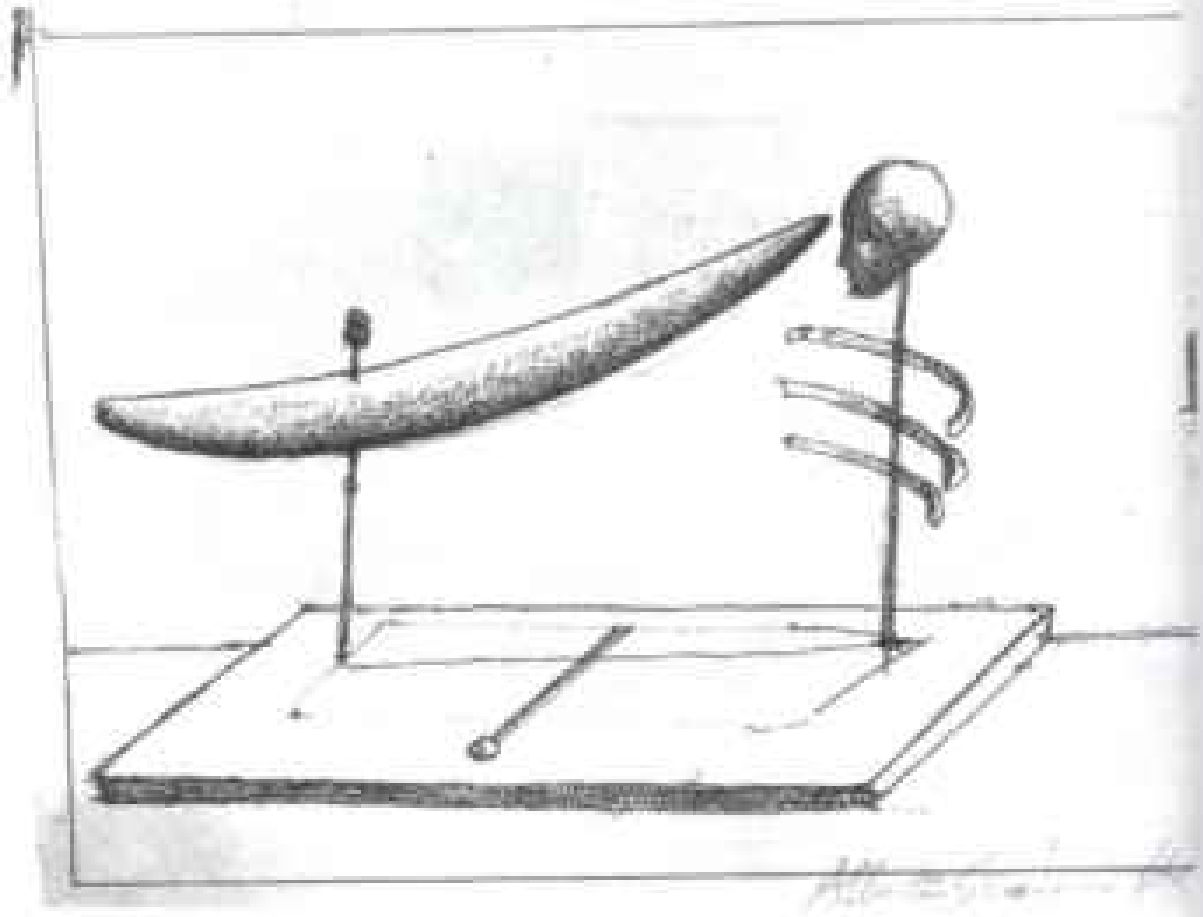
La cage, 1930-1931, dibujo a lápiz.



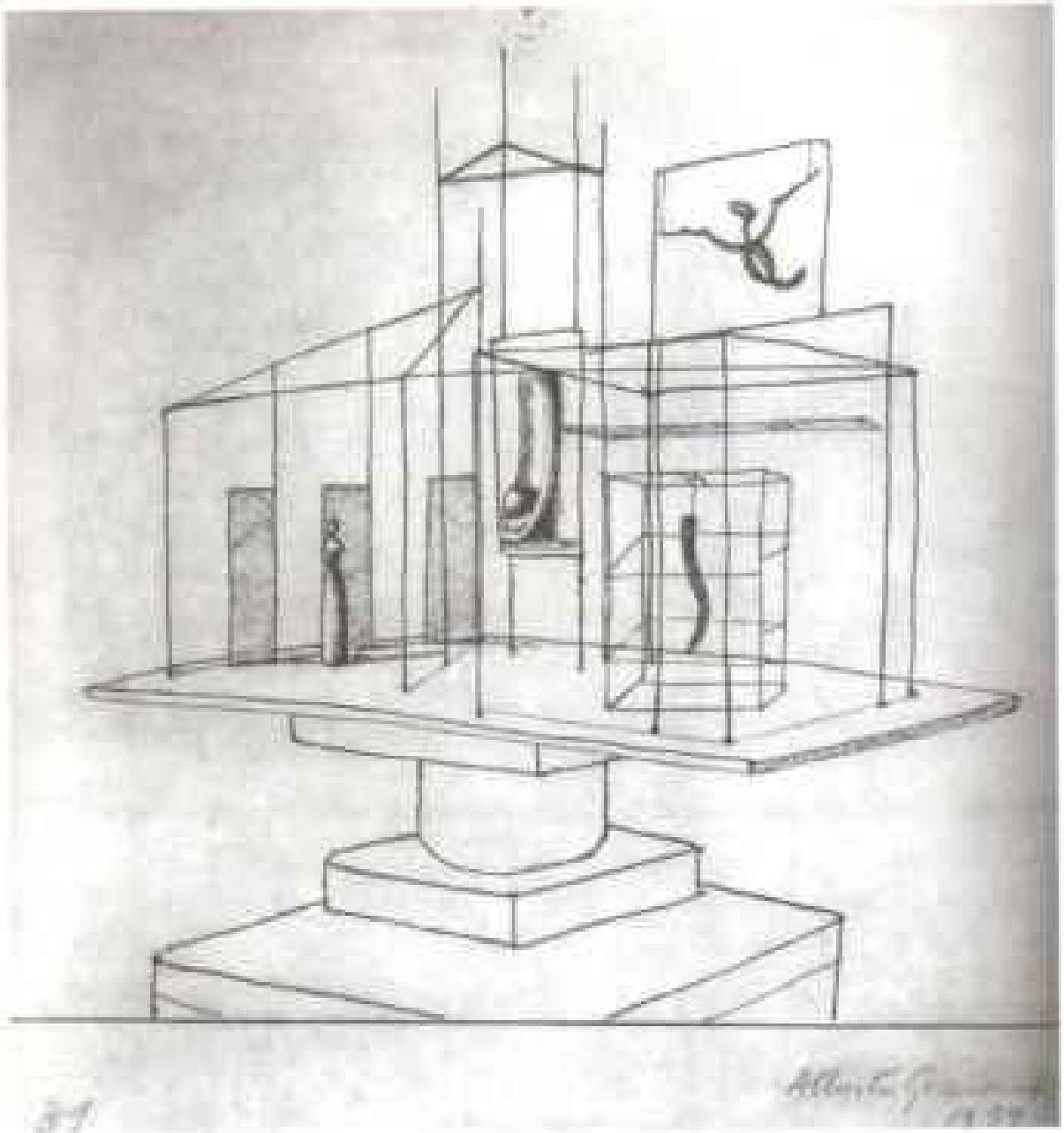
Objeto desagradable, 1931-1932, dibujo a lápiz.



Punto al ojo, 1931, vaciado y metal.



Punto al ojo, 1931, dibujo a lápiz.



Palace à quatre heures de l'après-midi, 1932, dibujo a tinta.



Habitación de hotel I, 1963, dibujo a lápiz.



Habitación de hotel II, 1963, dibujo a lápiz.



Habitación de hotel III, 1963, dibujo a lápiz.



Habitación de hotel IV, 1963, dibujo a lápiz.



Copia según un autorretrato de Chardin, dibujo a lápiz.



Copia según un retrato del papa Inocencio X, de Velázquez, dibujo a lápiz.



Cabeza de Sesostris III. (Abajo) Copia según un autorretrato de Ghamme, dibujo a lápiz.



Estudio de dos cabezas de hombre según una escultura asiria, dibujo a pluma.

Biblioteca



Retrato de Annette con blusa amarilla, 1964, óleo.



Retrato de Arnolfo, 1964, óleo.



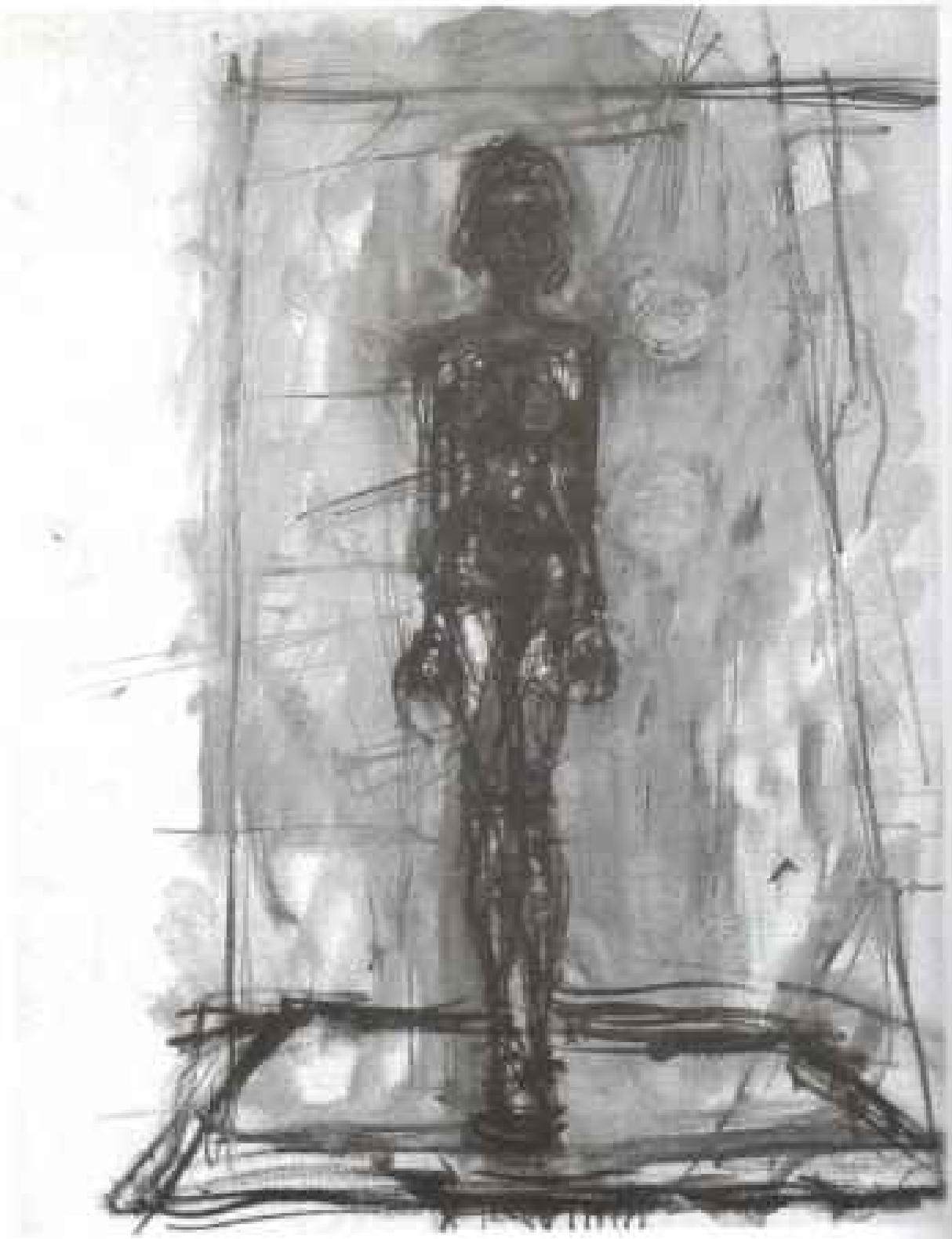
Mujer desnuda de pie, 1959-1960, bronce.



Figura alta, desnuda, de pie, 1958, óleo.



Anoitte, 1951, dibujo a lápiz.



Desnudo yaqui, 1968, óleo.



Retrato de Carolina, 1962, óleo.



Retrato de Carolina, 1965, óleo.



Retrato de Carolina, 1962, óleo.



Retrato de anciana, 1963, óleo.



Retrato de Maurice Lefebvre-Foinet, 1964, óleo.

Capítulo VIII

Paul Klee.
La montaña de los dioses

Miguel Ángel Ramos

Quizá las tensiones acumuladas por la representación en los dos últimos siglos tienen en el comienzo del actual un lugar de eclosión, larvado tras la primera aparición de contrastes irresolubles que los romanticismos de finales del XVIII sacaron a luz. A comienzos del siglo, en sus primeras décadas, la labor del artista es la de reciclar el dolor por esta falta de cohesión psicológica y conceptual que el arte, reflejo de la condición total de la vida, presenta con particular intensidad. La obra de Paul Klee es un indicio de esta inadecuación, en la que tendrá ilustres predecesores. La figura del artista, tradicionalmente compuesta para el siglo de Bach y Händel como continuación de una profesión familiar, se coloca en el fiel de la duda para los músicos románticos, quienes comienzan a vacilar sobre su filiación a una de las ramas del arte, y desde esta inestabilidad intentan encontrar un arte total donde descanse su necesidad de que poesía, música, pintura, teatro o cualquier otra manifestación pacte en una forma en la que las anteriores sean conservadas y superadas. Son el romanticismo y posromanticismo europeos los que comienzan a establecer preguntas sobre cuál sea el papel, el lugar del artista, su precisa definición social y su trabajo en el territorio de la cultura. Los artistas ganarán una nueva versatilidad que preludiará el vértigo en el que la modernidad cumplida los situará, sin terreno decidido al tener que tomar decisiones cada vez más arriesgadas. La fusión de las artes, solicitada por cada uno de los intentos de esta época, desde Liszt a Wagner, hará que la asunción de un papel reducido al desarrollo de una forma sea cada vez más tardío: Wagner no se inclinará hacia la música, jerarquizando sobre ella teatro y poesía hasta los quince años; Weber, Schumann, Berlioz, Hoffmann, como más tarde Schönberg, Satie, Cage, Boulez o un larguísimo etcétera, serán artistas que intermediarán entre el pensamiento, la plástica y lo poético durante su completa carrera. Comienza asimismo la duda sobre la adscripción más adecuada a una forma peculiar, la angustia de los límites hace que se retrase la vocación por el arte, que se multipliquen los esfuerzos por ser a la vez escritor, crítico, comentarista de la época, músico y pintor, y desde esta época nos hallamos en el papel de quien, sediento de romper los límites, encuentra en lo pecaminoso de no adscribirse con claridad a un territorio su razón de ser. Los escritos de artista proliferarán como indicación de esta necesidad, no sólo serán importantes los

Zur Stellung der Künstler, escritos sobre la situación de los artistas que Liszt diera a luz en 1835, sino que las memorias y manifiestos de estas dos épocas se corresponderán como las dos caras, pública y privada en intensa mezcla, de una guía que haga soportable este continuo dudar sobre cuál sea la determinación estricta del trabajo del artista tanto como de la posición del hombre en un mundo infinitamente variable. Las memorias de Wagner y los diarios de Klee se corresponden en este aspecto, la confesión íntima está en ocasiones compuesta casi para su publicación, al igual que la dotación esmerada que Picasso hacía de su labor estaba concebida para que la obra que data en manos del futuro, el presente era datado con minuciosidad en espera de una obra que sea capaz de integrar cada una de sus ofertas: «las confesiones de Rousseau tienen de antemano el defecto de que se las leía a sus amigos. ¿Qué autobiógrafo no se sentiría aludido por este hecho?» [Klee, 1957, 685]*. El auditorio está presupuesto por esa soledad en la que el artista desarrolla su labor, los diarios, las anotaciones y los manifiestos son una carta desesperada hacia un auditorio no presente, que se crea al ser concebido por la carta que hacia ellos se dirige. Socialmente, el artista procedente de las filas de la alta burguesía necesita compaginar su origen con un aborrecimiento claro de aquellos que le siguen manteniendo. Lord Byron será la estrella que Goethe elija como seña, quien, como indica Adorno en su *Teoría estética*, modifica la teoría del genio ilustrada, uniendo «una agudísima conciencia de realidad a un alejamiento de la misma» (Adorno, 1970, 20), inaugurando como tema psicoanalítico la «angustia de la omnipotencia del arte», o, en palabras análogas, la conciencia del fracaso de arte y artista. En estos dos momentos, el romántico y el finisecular, encontramos como tendencia un alejamiento progresivo del arte y el mundo que quiere representar, una ganancia de autonomía por parte de ambos terrenos, un extrañamiento consustancial a la imagen que de representación poseemos hoy día. La relación entre Vassily Kandinsky y Arnold Schönberg es un ejemplo del encuentro de las posiciones dubitativas y dispersas en las que vive este nuevo arte, esta forma que quiere acabar con las formas de transmisión que le anteceden y sustentarse sobre sus propias condiciones de posibilidad. La obra de estos dos creadores ejemplifica como ninguna el alejamiento social que propugna a partir de las primeras décadas del siglo este nuevo arte: el martirologio que sufrirá la obra de Schönberg, todavía incomprendida —cuando dentro de poco será una obra del siglo pasado—, la oscuridad con la que se sigue percibiendo su lejanía con las leyes «naturales» de configuración de los materiales, al tiempo que la necesidad de Kandinsky de que el arte se represente exclusivamente a sí mismo, independientemente de toda realidad ingenua, exterior, asimilable a lo perceptivo y amplificable hasta la exposición de lo *interior*, lo espiritual (Kandinsky, 1912). Ampliación de las posibilidades de expresión y distanciamiento como forma de conexión con el mundo. Así describe la tarea compartida Kandinsky en una carta de 1912: «Hace usted tambalear todo y *demuestra* [...] que todo sucumbe a ese tambaleo y que todo, tomado de forma abstracta, es relativo y temporal» (Schönberg y Kandinsky, 1980, 58). Se inicia una lenta y progresiva introducción de la indeterminación en la composición de descripción gráfica y composición musical, una desmaterialización (*op. cit.*, 35) en la que priman los lugares vacíos, los centros de descontrol de la obra, la introducción del subconsciente (*op. cit.*, 19), la antigeometría y la ilógica de las composiciones disonantes (*op. cit.*, 17). «Debemos ser conscientes de

* La referencia a los *Diarios 1898-1918* se dará a continuación con el número de orden de Paul Klee entre corchetes, que es repetido en todas las ediciones de la obra.

que estamos rodeados de enigmas», apunta Schönberg, para definir su situación de pionero enfrentado a la deficiencia humana que representa la claridad (*op. cit.*, 57). Las obras de esta relación de *exploración* preparan un camino que no acabarán de recorrer.

En Paul Klee esta conciencia de errancia se despierta con prontitud, sus escritos serán un desvarío sobre sus posibilidades dentro de tres campos, la *poesía*, a la que consideraba la guía conceptual de toda la vida, la que mayor cercanía era capaz de disponer frente a la vitalidad de lo real; la *música*, en la que fue educado desde su infancia, como violinista y como eterno *dilettante*, y, por último, el arte y el *dibujo*, sobre el que se sustentaba su relación real con el mundo, su profesión, como gustaba llamarla.

> La música es para mí como una amante embrujada. / ¿Fama como pintor? ¿Escritor, lírico moderno? Mala broma. Por lo tanto, no tengo profesión y ando vagando [32].

El eje general de estos acontecimientos es común para los tres autores, una enfermedad de la conciencia, una autoconciencia que difumina sus trazos al estar volcada *anonimamente* sobre sí misma. El artista ya no crea de forma ingenua, sino que es consciente de su creación, y en este detalle se encuentra volcado en un bucle interminable, en un girar que lleva al vértigo del desconocimiento/reconocimiento que modifica todos los parámetros relacionados con su obra: los materiales, el pensamiento, las relaciones que los objetos abren. Sus creaciones serán obras que se reconocen como *formas de mediación*, quieren representar su posibilidad de existencia antes que confirmar un mundo más allá de ellas, las líneas son líneas y no ilusiones que permitan reintegrar una forma en la lejanía. La percepción de Gombrich es afortunada en este paso, no se representa otra realidad más allá de los temas, las obras ya no *hacen como* el mundo, no lo fabrican como facsímilar ni como familiar, son «experimentos técnicos» en los que «los motivos, por lo menos, no son lo principal» [461], o sea, son lugares que ponen a prueba un mundo inesperado que debe darse su propia consistencia, y en el que los detalles, absurdos como un perro atado a un poste, por poner un ejemplo del propio Klee, pueden ser tomados con una falta de necesidad que conduce a lo *ornamental*, ya que la trascendencia de estos signos, su ser situados en perspectiva, es lo que dará consistencia a la completa creación. El hombre es un creador en tanto que suplanta la idea de Dios, en cuanto sus productos sobreviven vampirizando una naturaleza sobre la cual crecen como una larva que se mueve mediante el conocimiento, hasta que éste es arrojado como crisálida de una expresión mayor, total, de la vida. La vida, la *ciencia de la vida*, el atrapar la fluencia de lo vital fuera del análisis, son las tareas del arte para esta etapa bergsoniana o para el lector de Nietzsche que es Klee. Crear fragmentos con densidad suficiente para suponer un todo, para que este todo sea humano, elevado sobre sus propios hombros.

> En la primavera de 1901 estableci el siguiente programa: en la cúspide, el arte de la vida; luego, como profesión ideal, el arte de la poesía y de la filosofía, y como profesión real, la escultura; finalmente, a falta de una renta, el arte del dibujo (como ilustración) [137].

Si en lo más alto sitúa el autor el arte de vivir, el *viaje* como medio de conocer la distancia a lo más cercano a través de su expansión espacial, el arte de la confesión que diseña las líneas experimentales de búsqueda será el método de trabajo. La época en la que se inscribe se caracterizará por el sentido fáustico de inquietud. Ramón Barce indica en la traducción de la palabra *Bewegung*, muy recurrente en los escritos

de Schönberg, el sentido que se propone en estos primeros tratados: inquietud mental, espíritu de busca, inconformismo o, en definitiva, movimiento: «Lo mismo da que se vaya del movimiento a la búsqueda que de la búsqueda al movimiento: sólo el movimiento produce lo que puede llamarse verdadera formación» (Schönberg, 1911, XXI-XXV). No es de extrañar entonces el cuidado con el que Klee compone su biografía como un *Bildungsroman*, que esconde literalmente una definición de lo formado a través de su plasticidad *(Bild)*, con el que elige cada espacio para completar la perspectiva de una visión organizada hacia la unidad de lo eternamente escindido en él. «¿La autobiografía como tu obra principal?» [692], podrá preguntarse, ya que su trabajo como creador es elegir cada línea que alimenta este dibujo de la vida, cada lectura, audición, cada referencia a la cultura, como lugar de lucha contra la soledad a la que está destinado forma parte de este experimento de conquista del *arte de la vida*.

La primera situación que ha de alcanzarse es la de la *soledad* del creador, obtenida por exceso. La sobrepujanza de la cultura en la que se encuentra inmerso Klee es agotadora, tanto como su lista de lecturas, audiciones: el peso del pasado obliga a encontrar nuevas formas de organización del material. Boulez refiere este periodo como el de ganancia de *amnesia* (Boulez, 1981, 277-286) y como medio de *agnosia* el dibujo será el que ocupe la mayor parte de las tentativas del pintor durante el periodo inicial de su carrera. En el dibujo encuentra, desde el punto más bajo de su valoración, la capacidad de ilustrar las condiciones de espacialización de los materiales, casi como el mapa que le permita definir nuevos rumbos en la relación de todo lo real, al tiempo que configure las apariencias según un punto de vista diferente, extremadamente personal, sin que por ello se vea enclaustrado en las paredes de un estilo. Música, arquitectura y dibujo serán las disposiciones primeras del ambiente, las que provean de elementos la nueva valoración, o la transvalorización de los componentes capaces de contar una nueva realidad. A través de la música la representación presenta una desnudez esencial, que permite desviar las energías [84] que una cultura cansada de sí necesita para recurrir a nuevas formas de presentación y en las que un alma cansada de los medios de expresión tradicionales puede encontrar nuevas llamas *[id.]* para iniciar una actividad febril de destrucción de las convenciones y configuración de otro orden, más ajustado a esa sustancia definida por su continuo retraerse que es la naturaleza. La triada fundamental para la labor de Klee está señalada por las relaciones entre Naturaleza, Arte y Yo [926 f], el dibujo será el engranaje que haga posible lo material de las apariciones estructurales que relacionan estos momentos. Será durante un largo periodo la base de su búsqueda para provocar el color, separándolo de lo ornamental en que se fija en sus inicios, como una vibración necesaria de la línea, como una ondulación tonal de la vibración que se produce entre la más amplia y conceptual separación, la de luz y sombra, blanco y negro. La pintura, como empleo específico del color, se encuentra siempre vinculada a la posición estructural del dibujo, siempre se refiere a la línea como al esqueleto que supone además de la máxima concentración expresiva, el sustrato de distancias entre las tonalidades. La máxima distancia es la que provoca el dibujo, desde ella puede comenzar a extenderse la relacionalidad en la que se diseñan todas las demás separaciones. La triada de base será entonces la que relaciona las artes plásticas, centradas en el dibujo como herramienta de reducción de todas las fuerzas al enfrentamiento entre el blanco *natural* y la energía negra [633], la música [640], auténtica profesión en la que Klee nunca pasó de ser un mero intérprete y gran *dilettante*, y la arquitectura, arte que explicita el espacio entre ambas. Así describe el acercamiento a la arquitectura en sus viajes a Italia,

como el lugar donde se clarifican con mayor pureza las estructuras, y apoyo necesario para entender las leyes de construcción, como cálculo de las relaciones entre las diversas partes. Mediante el cálculo arquitectónico logramos una comprensión radical más rápida de las relaciones entre el número, del que dependerán tanto la música como la temporalidad de lo plástico, con el ordenamiento más elevado que se prepara desde él, el «organismo» y la naturaleza a él sujeta como ramificación de una complejidad creciente [536]. En este depender de sí mismo, prepararse para la máxima soledad [538] en que consiste el conocimiento progresivo de los signos por parte del artista, las bases corresponden, después de la intuición arquitectónica —que así hace gala de su etimología— a la estructura como a la forma en que se presenta el pensamiento en obra, alejada ya de su mera disponibilidad formal: «de la estructura puede partir un efecto artístico, un efecto más profundo que el derivado de la mera superficie». La profundidad enfrentada es la que corresponde a la definición de Naturaleza, sustancia bifaz, que envenena con su cercanía cualquier intento, pero que es la base del funcionamiento de todo esfuerzo artístico por encontrar una herramienta eficaz para acercarse al impulso vital. Se juega en todo este trayecto una concepción de *qué* sea el hombre, de *qué* líneas correspondan a su posición. Al tiempo que una concepción antagónica de lo natural se juega una dislocación de la figura del Dios. Si hemos partido de la desdefinición romántica como teatro de presentación de una serie de problemas que, irresueltos y candentes, ocuparían o preocuparían los intentos de las generaciones siguientes (el mismo Schönberg hará llegar el romanticismo hasta 1918), el tema o *mitema* fáustico, la separación del hombre y del Dios, adquiere un carácter paradójico en los escritos de Klee. A la vez querido y buscado, ignorado como principio o vilipendiado, será la contrafaz de la idea de Naturaleza, un todo que se escapa, ya que la tarea del hombre, en cuanto creador, es generar una nueva naturaleza, arrojando como escalera inservible la cultura del cansancio que hasta ahora lo ha sustentado e intentado elevar. En el eje Naturaleza (Dios)-Arte-Yo, el trabajo de Klee ha sido el de cambiar las perspectivas, aunque las deformaciones y movimientos de las nuevas posiciones de cada una de estas ideas imposibiliten un trabajo certero, la concreción de un nuevo orden, la mirada sobre lo aun no fragmentario, sino exclusivamente derribado. Quebrar, hacer que se tambaleen los órdenes significa saber dirigir las preguntas y cambiar la dirección de las prácticas. «Proyecto en la superficie, o sea que lo esencial debe ser siempre manifiesto, aun si esto es imposible en la naturaleza, que no está adaptada a este estilo en relieve.» La práctica más humilde, la de generar un motivo y proseguirlo en su configuración de nueva naturaleza, es un acto revolucionario, que revuelve los sentidos de lo elevado y lo infame, colocándolos en una desdefinida mezcla gráfica. Lo feo es una de las capacidades más potentes de lo bello, en cuanto fuerza presente en la relación entre los objetos, ya que la belleza no pertenecerá más a los cuerpos sino al porqué de las presencias: «la belleza, que quizá no puede separarse del arte, no se refiere al objeto, sino a la representación plástica» [733]. Sólo en el espacio representacional, en la escenografía de Klee es posible esta cercanía entre lo extremo que desdibuja lo que antes estaba separado por altura. Escenografía cubista, no porque haya integrado la variable tiempo en la planitud del soporte, sino porque ha abolido el espacio, y con él la altura como espacio separable. La naturaleza es lo que me sitúa en la vertical al distanciarme de ella, pero es el método de elevación, y aún, es el lugar de reingreso en la totalidad. Como en la estética de sobrevuelo que representa un mapa, los elementos son co-presentes en la planitud de su estilo, aparecen al tiempo como calculables mediante el

número y organizables según distintas tensiones de flexibilidad hasta lo natural mismo. La figura del hombre solitario, aquel que cumple en carne este juego de desdefiniciones a las que se ve sometido por el tambaleo de la triada, es a un tiempo Dios y hombre que se pregunta por Dios: «No se castiga lo que está lejos. Los defectos que se ridiculizan deben existir en mínimo grado también en nosotros mismos. Sólo entonces la obra será un trozo de nuestra carne» [681]. Hombre y Dios, creador irreverente e inseguro, fiel entre duda y ley, desconfía de lo presente que disturba haciendo literalmente absurdos los fenómenos para provocarlos como espera de una ley mayor que los acoja. Dos recuerdos infantiles, con cuatro y cinco años respectivamente, abren los fragmentos 11 y 12 de sus diarios. En el primero, unos diablos pintados por el niño toman realidad y se asomaban por la ventana. En el segundo, se afirma con rotundidad que desde esa edad no creía en Dios: «los otros niños repetían que Dios nos tenía continuamente a la vista». Si Dios existiera debería estar a nuestra vista, en reciprocidad de representación, lo contrario no sería más que un pensamiento mediocre, que no cabría en el plano de igualdad del cubismo lírico de Klee. «Soy dios», afirma en un poema de mayo de 1901 [155], «tantas cosas divinas hay acumuladas en mí que no puedo morir». Pero en los dibujos se encuentran acumulados halos de muerte: el mundo, como creación de mi cabeza, de cada trazo de mi mano que ha divinizado las herramientas de dibujo dándolas nombre, es mi sufrimiento. Creo para elevarme, para poder decir que soy Dios como quien conoce todas las distancias, quien provee medios más elevados para armonizar conceptualmente las distancias, todas las distancias del mundo, las que suceden entre el espacio y la ley que lo mide [180]. «Sólo el hombre que lucha merece mi reconocimiento. Y el mayor de ellos soy yo, que lucho con la divinidad» *[id.]*. Si la Naturaleza me precede y me sucede, si es necesario crear al igual que lo hace la naturaleza y para ello es preciso que nuestra creación sea naturaleza, provocando dolor, la distancia insalvable del fausto romántico es la que me asimila al Dios al crear el mundo, pero a la vez me aleja en soledad de él. Desde la mayor soledad, el mayor diálogo: «emparentado contigo a la vez que alejado de ti». Si el hombre sufre por su creación, Dios mismo ha de sufrir, al haberla dejado incompleta y con ello, haber permitido el espacio para el hombre, para que el hombre mediante su creación rastree las leyes estructurales, las intuya en lo arquitectónico, las vea en lo musical y, por último, las plasme mediante líneas, mediante la práctica de contraponer las fuerzas del mayor y desnudo contraste, lo claro y lo oscuro. «En nombre de mis dolores y de los otros te juzgo por no haber llevado la obra a su perfección» [180], culmina en un fragmento en el que el artista es un nuevo Prometeo, cegado por la desmesura de completar la tarea del Dios. En el fragmento 690, un poema contesta línea por línea al escrito en 1901, con sólo una ligera variante «¿Soy Dios?»: un dios que dudara de su obra como de una sangrienta carnicería de dolor, que alguien puede observar como arte desde el exterior de la casa cristalina de las ideas en la que habita. Dios descendido al mundo «Pero ¿y si hay un Dios?» [809], algo que eleve a la Naturaleza, que reintegre los planos de profundidad antiguos, que vuelva a redireccionar y unificar las miradas, que provoque visión. Irónica respuesta del pintor: «¡Psst!» *[id.]*.

> Y uno se es como antes en el jardín de Dios:
> Noche y día
> y sol y brillo de las estrellas.
> (En el paraíso temblooso de la poesía) [863].

Relatos volcados, en los que lo fundamental es un giro horizontal, en el que la mirada es capaz de definir la posición de todos los objetos a su alcance. La conceptualización que Paul Klee lleva a cabo del cubismo tiene esta primera determinación epocal, el cambio de perspectiva es definido asimismo por el tiempo que comparte. En 1911 se producirá el primer vuelco radical de su obra. Desde este momento cimienta una datación obsesiva de todas sus obras, recogidas en un catálogo por el Museo de Arte contemporáneo de Berna, en el que además de los datos cronológicos de cada obra se recoge un análisis de la técnica con la que se llevó a cabo, lo que ha llevado al hijo del pintor, Felix Klee, a desaconsejar la edición de estos archivos para evitar la proliferación de las lecturas epigónicas de la obra de su padre. En 1911 conoce a Kandinsky, una de las influencias decisivas en su carrera, un amigo que le acompañará hasta la muerte. Es en esta época en la que Kandinsky realizará la primera composición abstracta, obsesionado por la lectura del cuadro de Monet *El carro de heno*, anuncio quizá de la vacuidad de toda representación que quiera ser algo más que sí misma, como puede indicar la lectura bíblica del Salmo de David que ya inspirara a Brueghel «toda carne es heno y toda gloria como flor del campo» (Salmos, 102, 15). En el año de su encuentro también es posible datar la aparición del primer tratado de Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst (De lo espiritual en el arte)*, expresión de la crisis entre duda y certeza insita a todo arte, en el que la ruptura con toda tradición o toda ley transmitida debe ser constantemente actualizada, creando en el futuro la *tradición de ruptura* que caracterizará el afán de las vanguardias, a la vez que es necesario el intento de fundamentación de un nuevo orden representacional, que en el tratado Kandinsky realiza elevando la categoría de intuición a la de nueva ciencia del espíritu, en una tentativa de sistematización de lo oscuro que podríamos parangonar —salvando las distancias y los logros— con la que Bergson quiere establecer en esta época al crear una nueva metafísica adecuada a los avances de la ciencia moderna. Siempre que se abre un abismo como reedición de la incerteza cobra fuerza la tentación de generar nuevos órdenes más flexibles, que sean capaces de dar cuenta de los agujeros negros que los paradigmas de visión dejan inexplicados. En el comienzo de su tratado Kandinsky afirmará el abismo que abre a sus pies la concepción materialista del mundo, que transforma al mundo en oropel o «penoso juego *sin sentido*». Momento de máxima duda, en el que la edición de *De lo espiritual en el arte* coincide con la edición de otra obra de ruptura clásica, el *Harmonielehre (Tratado de armonía)* de Arnold Schönberg, que determinará este vaciado vertical de la concepción musical, en el que la jerarquía tonal clásica, debilitada ya por el cromatismo wagneriano o las disonancias de Debussy, encuentra en lo dodecafónico una nueva autonomía, como nueva distancia, inédita, con lo natural que se recogía en el *Traité de l'harmonie réduite à son principe naturel* de Rameau: «Lo repetiré de nuevo: las leyes naturales no conocen excepciones; las leyes artísticas se componen ante todo de excepciones» (Schönberg, 1911, 5). La cercanía de Schönberg y Kandinsky es uno de lo momentos cruciales para comprender este nuevo acercamiento paródico y paradójico entre la pintura, adelgazada a sus elementos estructurales de definición, al dibujo, como forma de establecer la base para todos los posteriores movimientos, y la música, sucesivamente espacializada, sucesivamente *teñida* de color, de necesidad de extender sus vibraciones a las consideraciones espirituales de las tonalidades pictóricas. En 1911 será concebido el *Prometeo* de Scriabin, en la que un utópico piano de color debía llevar a conjunción estos dos campos, que influirá desde la ópera y el moderno oratorio en las posteriores intermediaciones entre estas dos formas de lo artístico, que debían des-

cender hasta su base constitutiva para desde ella dar idea de la actividad espiritual primera, del lugar común y oscuro del que procedían las artes y la belleza, en movimiento azaroso y antagónico con la fealdad. *El castillo de Barbazul* de Bela Bartók (1911) también precisa de este dibujo escenográfico emocional —muy similar al que ensayará en los setenta Michelangelo Antonioni con el filme *El misterio de Oberwald*— en el que cada una de las puertas de acceso a lo más íntimo del conde Barbazul por su enamorada Judith era definido emocional y plásticamente por una determinada ambientación, color, luz, disposición de elementos. La muerte de Mahler coincide con el estreno de *El caballero de la Rosa* de Richard Strauss, último canto de la ópera clásica, que caerá de la silla en su definición del mundo verticalizada al igual que el barón en el primer acto, y con él, toda posibilidad de vuelta a un pasado y a un orden caducos, en el que el uso de la parodia, a diferencia de cómo se produce en Bach, indica una propensión irónica hacia la disolución de la memoria de aquello que se trae de nuevo a lectura. Stravinsky, que en este año estrenará *Petrushka*, al igual que el Picasso de los *objetos encontrados* formulan este desasimiento esencial de los materiales, este pasado traído de nuevo a luz para demostrar la posibilidad de esta apariencia topológica de la creación en todos sus campos, esta pérdida de perspectiva histórica, programática en el mundo del arte. La aparición del pasado construye una nostalgia roída en su base, una imposibilidad basada en la posibilidad de la coexistencia de todos los tiempos en el tiempo de la visión contemporánea. Schönberg trabaja en este año en su obra *Die glückliche Hand (La mano feliz)*, de la que nos ha dejado como palabra unas indicaciones precisas sobre el uso del color, fácilmente asimilables a las que Kandinsky produce para su proyectada obra *Der gelbe Klang (El sonido amarillo)*. Se intuye esta capacidad, esta ganancia de independencia con la realidad pretendidamente natural y desde ahora bautizada como ingenua, en este mutuo llamarse de pintura y música, y será la definición del dibujo la que permita el paso, al igual que la palabra, entre estos dos campos. Paul Klee es el ejemplo más claro de la conjunción entre estos dos campos. Si el dibujo comenzó siendo su principal ocupación, un dibujo expresionista en el que las indicaciones más comunes eran la de carencia gramatical ante la realidad que él quería dar cuenta, en la que el concepto de natural se iba volviendo sustancia extraña, será una valoración de la línea la que durante toda su obra se centre. Una línea que disponga el mundo a su derredor y que, para ello, tendrá que vibrar, ponerse en movimiento. Captar la realidad en movimiento, entender el color a través de ella. Su famoso encuentro con el color en el viaje a Túnger será un raro paréntesis, un ensayo de nuevas tonalidades tras las que volverá a definirse como dibujante. De las más de diez mil obras que pueden datarse como propias del autor, aproximadamente la mitad son dibujos, y gran parte de sus reflexiones en color son variaciones sobre dibujos que él mismo copiaba sobre lienzo o papel de acuarela para enriquecerlas u ornamentarlas con color. Según testimonio de su hijo, los últimos años de su vida dedicaba las tardes a dibujar, pudiendo hacer veinte dibujos en una sola sesión, que archivaba y databa cuidadosamente, para luego quizá revisarlos y reformularlos como lienzos o acuarelas. El color componía para Klee una sustancia asociada al trazo, un desvío tonal entre la mayor distancia, el contraste proviniente del negro, de la línea, fuera ésta dibujada por el pincel o raspada sobre un vidrio, como en sus dibujos fotográficos. «Delito técnico» llamaba a estos intentos, apoyo experimental para definir la posición de los objetos, como una nueva revisión de la definición renacentista de las leyes de la perspectiva. El dibujo, como herramienta de conocimiento, daba una nueva imagen del lugar del mundo, pero no una imagen cer-

cana, mesurable, que nos lo ponía a nuestra disposición, sino, como en los laberintos del alma que dibuja *El castillo de Barbazul*, una imagen desfigurada por las dudas sobre lo inconsciente que provenían, en esta época para estos autores, de una lectura plástica pionera de Freud y Nietzsche. No la imagen del mundo, sino la fantasmagoría del mundo soñado, un mundo más real que lo percibido ingenuamente, un mundo lírico en el que las vibraciones —color y sonido— convergen en una sustancia anterior oculta en las fuentes de la creación, de las que nunca se llega a estar demasiado seguro, demasiado certero, demasiado cercano. Si el dibujo es experimento, una pregunta lanzada a la naturaleza y a uno mismo a través y en ella, es un método de acción, que no es una regla [832], pero que puede desenmascarar las leyes sobre las que se constituyen las relaciones. En 1907, tras declarar su aburrimiento por la naturaleza, por sus perspectivas, lanza la siguiente pregunta: ¿Cómo habré de trazar del modo más libre un puente entre lo exterior y lo interior? [831]. ¿Cómo ha de ser posible alejarse de las presencias ingenuas y dibujar, antes que su delimitación mediante líneas, su pura relacionalidad? La respuesta es posiblemente una de las mejores definiciones de dibujo que podemos encontrar: «... sobre un estado de tonos medios es posible situar una acción doble, orientada hacia la claridad y hacia la oscuridad» [832]. La acción debe provocar el contraste como posibilidad de acción, de contradicción entre términos que esperan su contrario, su contrariedad, y que en su vaivén extremo, producen ese juego de tonalidades intermedias que llamamos color. En más de una ocasión este pensamiento fundamental y literalmente plástico —si conservamos algún sentido de la raíz griega *plássō* > *modelar*, amasar— confirma la actividad artística en esta frontera del dibujo, disponiendo lo ornamental para el color: «el color sólo ornamenta la impresión plástica» [374], o su reflexión sobre las pinturas pompeyanas, de las que admirará el trabajo de las siluetas frente al «color decorativo» [391]. Existe una diferencia fundamental entre la tonalidad (con o sin colores) y el colorismo, como Klee señala [811], y es a partir de 1911 cuando, reducida la preocupación por confrontarse con la naturaleza, comenzará a investigar en la creación de un nuevo sistema personal y con afán de universalidad. Si creáramos un parámetro de ficción en el futuro del arte podríamos ver cómo la lectura de las obras de Klee, la predominancia del dibujo sobre el color, o la investigación de esa tonalidad ampliada que hace del color un auxiliar para conseguir un puente que posea la misma capacidad que la música, o la palabra poética, puede verse alterado si entendemos, a partir de este momento, todos los movimientos que el autor genera como imbricados en ese dibujo que desde el principio quiere atrapar la vida, quiere alzarse como lugar *viviente*. La datación de sus diarios, su recogida de información a través de la reducción de un pensamiento a ideogramas, o sus métodos de pensamiento a través del dibujo, sólo pueden ser calibrados desde una ciencia total del hombre como la que Picasso exigía. Pensar a través de las relaciones conceptuales que el dibujo propone es la función que desde 1911 intentará, como camino hacia una libertad en la que la falta de sustancia de las apariencias inaugura un pensamiento sobre las relaciones de ornamentación y desorden, que ya aparecía como peligro innato en Kandinsky: «Si hoy destruyéramos los lazos que nos unen a la naturaleza y nos dirigiéramos por la fuerza hacia la libertad, contentándonos exclusivamente con la combinación de color puro y forma independiente, crearíamos obras que parecerían una ornamentación geométrica» (Kandinsky, 1912, 90). Se ha logrado mirar más allá, pero no se tiene aún capacidad para desarrollar las posibilidades del camino en el que la libertad que se reclama conduce también a una forma de destrucción o inserción en el tumulto alógico, lo calei-

doscópico de la casualidad natural, lo incomprensible o incapaz de darse a entender, lo sin objeto *(ibid.)*. «Todavía estamos estrechamente ligados a la naturaleza externa y tomamos de ella nuestras formas», sentencia Kandinsky *(op. cit.*, 91), como adiós y nostalgia de toda solidez.

Los escritos de Klee para la Bauhaus, a la que será llamado en 1920, son uno de los más lucidos intentos de una ciencia del dibujo ampliada que le ocuparán hasta la muerte, y que corresponden en su función programática a los que en 1926 escribiera Kandinsky bajo el título *Punkt und Linie zu Fläche (Punto y línea sobre el plano)*. Escribe Deleuze cómo el estilo de cada uno de los directores de cine puede ser expresado mediante un particular movimiento conceptual de su cámara: una doble espiral para Welles, por ejemplo. Para definir este método de diseño conceptual en la obra de Klee deberíamos usar la espiral que obsesiona su definición del mundo, y encontrar en ella un movimiento de elevación, en el que las dimensiones espaciales ya no corresponden a las categorías geométricas de arriba y abajo, sino a la disposición topológica o estructural de un lugar con respecto a otro. Cada uno de los términos expuestos hasta el momento se han definido mediante un juego de alejamientos en contraste: color y dibujo, que corresponden como puntos a las distancias Hombre-Dios, Yo-Arte-Naturaleza, que dibujan la tríada en espiral, los dos puntos más la acción que genera el movimiento o el movimiento mismo. «Amar verdaderamente a los animales equivale a elevarlos al mismo nivel en relación con lo superior» [713/714]. El mundo aparece para la mitología de Klee separado por el valle en penumbra de los hombres, entre las montañas luminosas de los animales y de los dioses. El hombre, mediante la mediación artística, es capaz de tender puentes de visión entre estas dos instancias escindidas, amasar su animalidad, elevar su sensualidad hasta el cielo, restañar espíritu y alma que en la figura del hombre se desarrollan en dimensiones diferentes [660]. La elevación singular del hombre corresponde a lo angélico, quizá una de las figuras mejor estudiadas y más recurrentes en la mitología de Klee. Pero desde la penumbra del desconocimiento, si el hombre es quien sabe que no sabe [539], la dimensión del hombre es la puramente satírica, la de quien eleva tragicómicamente su cuerpo hasta un espíritu inalcanzable en un intento ridículo e inevitable. En enero de 1905 dibuja esta figura para expresarlo: «*El héroe con un ala, un héroe tragicómico* [...] nacido con sólo un ala de ángel a diferencia de los seres divinos, intenta continuamente volar. Se rompe un brazo y una pierna, pero dominado por su idea fija persiste en su intento. El contraste entre su monumental y solemne actitud y su estado ruinoso era algo que quería yo plasmar especialmente como símbolo de la tragicomedia» [585].

Un héroe de goma, estirado para alcanzar las alturas [587], en definitiva, una sátira hecha carne, algo insuficiente hecho, o insatisfecho, compuesto de partes que en sí mismas no corresponden a ninguna unidad (lat. *satura*). Unidad que se quiere pensar a sí misma y, acuciado por la imposibilidad de entenderse, se desfonda, se eleva hacia un espacio donde lo profundo y lo elevado son la misma y eficaz sentencia. Si el problema que se genera con el *Tratado de armonía* de Schönberg es el de la espacialización de lo musical, como más tarde desarrollarán Webern o Boulez, o, en la misma gama de problemas abiertos, una disposición colorista de los sonidos, para lo cual deberemos pensar en Messiaen, esta condición mezclada es el elemento estilístico primordial en la estética de Klee: «¿Qué crea el artista? ¡Formas y espacios! ¿Cómo los crea? En proporciones elegidas... oh sátira, dolor de los intelectuales» [599]. Pero esta condición mezclada, que tiene su primer anclaje en ser no un sustituto de la vida,

sino una forma más elevada de vida, en este punto rinde como imposibles a la definición de géneros, como indica el dibujante con una frase tomada de Oscar Wilde: «Todo arte es a la vez superficie y símbolo» [660]. Cada fragmento ordenado de la poética de Klee corresponde a este movimiento paradójico de elevación que es, con similar energía, desfondamiento. Un monólogo interno que se rompe para ser diálogo abierto, resumiría la aventura del Yo en su salida y regreso a otro yo, una naturaleza que da la ley del arte en su imitación, pero que se conoce a sí misma a través de las nuevas leyes que el artista detecta, reduce y amplía desde su sucesiva observación, abismamiento y veneración; un Dios que crea al hombre, le abandona y es sustituido por él en la figura de re-creador plástico de un mundo que anula al mundo, un mundo de muerte que intenta —tragicómica, satírica o patéticamente— alcanzar las fuentes de la creación [507]. La espiral cumple su movimiento, dejando a cada punto en la inquietud de no ser lo que es, crea los puentes, al tiempo que los destruye, *verdad del arte*. La relación genealógica de Boulez con Paul Klee es indicadora de la fortaleza de esta disposición estructural que marca su actividad como dibujante, y su imbricación en esta línea de pensamiento de la disolución de las formas que articula gran parte de los más revolucionarios cambios estéticos de nuestro siglo. Si la pareja Schönberg-Kandinsky formula el momento de ruptura con las tradiciones formales, la ganancia de autonomía, es en la relación Klee-Webern donde encontramos un desarrollo plástico de las tensiones que se desean en esta fractura. Ambos se interesan particularmente por los textos de Goethe sobre la metamorfosis de las plantas, en los que se pretende descubrir mediante una intuición amorosa la forma primordial de la que surge lo individual y lo dividual, las leyes eternas de las que proceden las transformaciones que dan como fruto la multiplicidad de las formas. Tanto en Klee como en Webern hay una radical búsqueda de las raíces como elementos reducidos en los que se haya presente la totalidad del desarrollo. Y en ambos es posible retrotraer esta formulación germinadora al método compositivo de Beethoven, en el que una célula indicada con suma claridad en el principio de la composición anuncia ya toda su disponibilidad para el desarrollo, conteniéndolo ya en su primera exposición en alguna forma. Tendencia común, entonces, a la reducción del mundo a una serie de relaciones mentales, abstraídas de las formas desnudas que sirven para presentarlas: «¡Reducción! Se quiere decir más que la naturaleza, pero se comete el error imposible de quererlo decir con más medios que ella, en lugar de con menos medios» [834]. De este combate entre reducción intensiva de los medios de expresión y de ampliación desde ellos a la configuración del mundo y la expresión de su vitalidad surgirá un espacio intermedio, una «inagotable variedad» que en la obra de Boulez tendrá la forma de una proliferación para ganar el anonimato. Si esto es así, la mano de Klee inicia esta ganancia estructural de espacio en la que las líneas son indicaciones conceptuales de fuerzas, detectores de presencias invisibles convertidas en visión, que utilizan una economía peculiar de presentación para ganar eficacia, multiplicidad desde la reducción estructural del dibujo. La línea que traza Boulez entre Schönberg-Kandinsky y Klee-Webern será la que marque el paso fundamental del pensamiento entre los años de descubrimiento y de mezcla entre sensaciones impresionistas y expresionistas, como conflicto en relación con la naturaleza, y que hemos situado alrededor al año 1911, con el desarrollo posterior de esta ruptura, con su sistematización: Schönberg y Kandinsky se ocupan de categorías y de verificación de categorías, mientras que sus seguidores, a través de Goethe y su visión orgánica de la naturaleza, emparentada con la de Schelling y el impulso vital de Bergson, se intere-

san en la organización viva de la fuerzas, en un desarrollo donde es fundamental el cuidado de lo no categorizable, la transgresión y la excepción (Boulez, 1981, 119). La división entre los dos periodos o entre las dos parejas es analizada como la distancia entre la división mecánica —así el distinto uso de la geometría y de las medidas— y la configuración orgánica de los materiales: «La deducción orgánica es más imprevisible, exige una mayor imaginación» (Boulez, *ibid.*).

Tras el intermedio de la primera gran guerra, Klee es llamado en 1920 a participar en el proyecto de la Bauhaus de Weimar, dando comienzo a la segunda gran etapa de su pensamiento gráfico. En sus escritos de esta epoca comenzará una importante sistematización de las categorías separadas en el periodo anterior, ganada ya la condición autónoma de la obra de arte como separación o nueva visión del concepto de naturaleza. Sus escritos pedagógicos serán un pensamiento diseñado para dar cuenta de la mayor cantidad de imprevisibilidad posible en los fenómenos a través del menor número de posiciones posibles, multiplicadas en su perspectiva, ampliadas por una poética de la creación que abarca desde los títulos de sus obras, siempre definitorias del Klee poeta, hasta la disposición clara de cada uno de los elementos desplegados sobre la superficie como medios de expresar mediante *formas puras* y desnudas las relaciones que las unen. El cambio fundamental de este periodo lo podríamos resumir como una implementación consciente de las posibilidades de representación del movimiento, un pensamiento real sobre el movimiento mismo, precedido por su preocupación en el primer periodo por su *esencia*. «Las posibilidades no son simplemente múltiples, sino que comportan un número infinito de variaciones», desde esta declaración de principios de Klee podremos entender la lectura que Boulez, y con él de una gran vía de desarrollo plástico y musical del siglo, encuentra en el método de definición del dibujante. La definición del halo móvil de los objetos, expresado en lo que él llamaba *dibujos de miel* u *hojas monocromas*, se centra en la inmensa variabilidad de las presencias más allá de las relaciones cortadas por las líneas clásicas de definición de los objetos: su tremendo juego de percepción y creación musical comienza en este momento. Para definir presencias en movimiento se necesitarán composiciones en bandas, círculos, cruces, espirales, en gradación, degradación o retrogradación, en contraste continuado con la presencia seca de una línea que explique clara y distintamente dónde se encuentra un objeto cualquiera. Por primera vez la fuente de la creación conjuga de forma intensa una conceptualización teórica del mundo con un pensamiento plástico.

Existirá en esta multiplicación perspectiva una confusión jerárquica de la que hoy somos deudores. Los documentos de segundo grado de los que se servían las personalidades rupturistas de la *sobreoferta*, como los define Boulez, buscan en los tratados, manifiestos y diseños de movimiento una regla que ayude a crear un soporte dentro de la azarosa libertad indiferente que se abre al no haber puntos referenciales, sino espacios donde la elección de cualquier motivo puede crear un desarrollo. Los escritos de Klee, en este punto, su sistematización extrema y pedagógica de todos los saberes que puedan recopilarse en relación con el estudio de las relaciones entre líneas y movimientos, son uno de los documentos gráficos y conceptuales más decisivos en la estética del siglo. Editados por Jürg Spiller en dos volúmenes en 1956, incluyen fundamentalmente sus cursos para la Bauhaus desde los años 20, en que es llamado por Walter Gropius, hasta los años 30, en los que se produce el alejamiento de la escuela hasta la *Kunstakademie* de Düsseldorf, un periodo que se romperá, al igual que la evolución de su obra, con el ascenso de Hitler al poder en 1933. A partir de esta fecha

los escritos serán raros, dependientes desde hace algún tiempo de las estenografías y transcripciones de sus alumnos. El periodo de alejamiento a Suiza, desde el 23 de noviembre de 1933 hasta su muerte en 1940, estará marcado por un alejamiento progresivo del mundo del arte, al tiempo que por una peculiar concentración en la producción del arte mismo.

Los cursos que corresponden a los semestres de invierno de 1921 y 1922, agrupados bajo el título «Contribución al estudio artístico de la forma», son el inicio de un saber sistemático que explora el recorrido íntegro que la creación artística lleva a cabo desde lo estático a lo vital. Partiendo de nociones claramente entroncadas en el romanticismo, desde Hegel a Schelling pasando por la revisión de Goethe ya citada, comienzan la articulación de forma y figura, como lugares antitéticos —o de literal tesis/antítesis— que ordenan la precedencia del caos en un orden escalonado a través de su paso por espacios de complejización del mundo e introducción gradual de problemas o enigmas que puedan dar cuenta del movimiento que, como fenómeno fundamental, sucede *entre* ellos. La partida espermática de todo el proceso la constituye el punto, un punto gris, de pacto entre las energías blancas y negras sobre las que se basará conceptualmente la *arquitectura* del dibujo. El punto es fundamento, en cuanto precede a cualquier solución, es disolución de las tendencias que aparecerán enfrentadas durante todo el proceso de creación bajo diferentes nombres y grados. El punto gris es el pacto conflictivo entre intención y ausencia de intención, entre voluntad y negación de la voluntad, entre unidad y multiplicidad, al ser al tiempo dimensional y adimensional (Klee, 1956, I, 3). Será una paradójica cosa-nada, que precede y provoca todo movimiento antes de su articulación. «Dependemos de la ley de un hilo de plomo, ley que se disuelve en múltiples dimensiones, hacia el germen y hacia la muerte. Tal es el imperativo estático de nuestra existencia terrestre» (*op. cit.*, 5). El punto posee una centralidad cosmogenética, desde su aparición en lo caótico se abren todas las dimensiones, con los enigmas a ella asociados, así como todas las oposiciones, que tienen en la capacidad de concentración y expansión del punto su ley última. Las leyes de proliferación, como teatro de separaciones y de huidas, y en definitiva, como espacio compositivo y estructural que ha de definirse mediante las relaciones entre líneas, planos y volúmenes, entre claridad y oscuridad, serán la médula del proceso, que tiene su nuez en esta generación en la que lo dialéctico tendrá un claro momento. La génesis es, por ejemplo, la multiplicación paramétrica *ab ovo* de todas las condiciones de posibilidad, a la vez crecimiento creador y división destructora (*op. cit.*, 7), que deberán ser analizadas gráfica y enciclopédicamente. De nuevo la tendencia a la totalidad existe, pero siempre limitada por los escapes permitidos para lo intuitivo y lo enigmático, lo poético e incomprensible de toda la creación. La morfogénesis, el inicio del movimiento, la voluntad y la acción, son ahora un dibujo. El trazo colocado sobre el papel, que multiplica la grisalla del punto original y lo convierte en línea, desde la que ya podemos analizar todos los componentes de tensión que van haciendo proliferar las formas (*Form*), naturalezas muertas, hasta convertirlas en figuras (*Gestalt*), «seres vivientes» (*op. cit.*, 17n), al provocar su conectividad y dirigirla hacia lugares de mayor relacionalidad y estructuración interna y externa. La generación de estas o estos órdenes crea la división, aclarando el enfrentamiento entre naturaleza y artificio que preocupaba los años de sus diarios. El *Orden natural*, formado por la luz y la gradación en luz de los objetos, debe ser empobrecido para obtener una mayor precisión en su observación y composición, en su elevación espiral paradójica. Por contra, la estructura analítica del orden artificial que crea la voluntad y el

gesto hecho línea, destinado a medir lo desordenado, a introducirse en él, ha de procurar un ascenso mediante la estructuración gradual de las medidas entre las tensiones propuestas. El dibujo es una herramienta conceptual, pues genera la pureza de las formas, al establecer distanciadamente de su desorden natural la posibilidad de ser previstas desde el interior, de poder mesurar con ella la estructura interna de la dialéctica claro-oscuro, de poder proponer equilibrios escalonados. Mediante la oscuridad dirigida por el trazo del dibujo es posible comprender las mezclas con la naturaleza de la luz, hacerlas accesibles al cuerpo y reintegrar su distinción a la vida.

La idea principal, ya presente en Schelling o en Hegel, es la de *polaridad*, comprensión del movimiento entre dos momentos escindidos por una decisión inicial. La composición será la posibilidad de crear lecturas sucesivas de las formas de ascenso-descenso en los medios de organización de formas-figuras, hechas de luz-sombra. El resultado final reintegra el punto, de nombre Dios —si tal nombre es ya posible, como apunta el autor— como una relajación desde lo orgánico de las tensiones de relación expuestas por las obras. Esta indefinición de los términos que, lejos de lo sustancial, se encuentran en movimiento, coloca la tarea de Klee en una reivindicación de los poderes del pacto entre intuición y exactitud, en la reivindicación de una *ciencia específica del arte*, en la que se encuentre comprendido lo desconocido, aquello imposible de conocer que moviliza las búsquedas.

La noción de abstracto *(ibid.*, 7) expresada en el parágrafo titulado «La pureza es del dominio de o abstracto», contenido en el ensayo *Experiencias exactas en el dominio del arte* de 1928, nace de esa posibilidad que posee el arte de alejamiento sobre las condiciones ingenuas u ópticas de aparición, en favor de una captación de las fuerzas y relaciones puras, en su conflicto, manteniendo este debate mediante su transcripción a un objeto de arte, haciéndolo comunicable al aclarar con exactitud su situación. La pureza está en el campo de lo abstracto, de la forma desnuda en cuanto extrañada de lo natural *(ibid.*, 73).

La composición, como búsqueda de la creación de las formas mediante el concierto polifónico de líneas, se establece a través de tres elementos que proceden del estallido de acción procedente del punto gris, del inicio: la *línea*, disposición pura de medidas —agudo/obtuso, largo/corto, abierto/cerrado...—; la *tonalidad* como segundo momento, en el que las líneas se enfrentan por su calidad de representantes de una energía bipolar, caracterizados por su calidad de peso y densidad, dependientes a su vez de un plano de posibilidad en su gradación tonal, del campo estático del gris; y, por último, el *color*.

El plan de la obra se desarrolla, establecido el momento mínimo de división de los campos de orden, apareciendo las fuerzas de configuración y de disolución de las formas primeras o formas puras, definidas en un escalonamiento positivo entre *materia*, peso o densidad y *calidad*, en las que se establece un juego de oposición, una situación regular de las características que toda forma debe comprender para pasar de su calidad inerte, como forma, a su estructuración poética cercana a la vitalidad de la figura. Las formas establecen sus presencias como voces, y el arte tiene la calidad de un experimento que busca contar la simultaneidad polifónica de lo real, abandonar su tendencia analítica, de reducción necesaria de una multiplicidad a unidad, y de composición de unidades lineales, de movimiento simple o de orientación simple definidas desde el principio de posibilidad de un punto gris, pasivo y paradójicamente entre lo adimensional y lo ínfimo, hasta la configuración de un infinito juego contrastante de voces, de composición de fuerzas, de desarrollo y variación progresi

va. El estudio gráfico que hace Klee de una pieza de Juan Sebastián Bach nos devuelve al comienzo de estas líneas, el desarrollo gráfico que depende de la calidad musical de la composición/oposición de formas. Lo que se busca ahora, después de aclarar cuál es la posición exacta de las figuras —o quizá deberíamos robar la expresión musical de Boulez y llamarlas «formantes», por su calidad fundamentalmente activa— y sus posibilidades de construcción. Las características de las líneas, de los movimientos que simbolizan fuerzas se aclaran exclusivamente al conformarse como estructura, en el juego de tesis/antítesis. La capacidad de creación, de imitar al Dios en su configuración del mundo para la mirada, vendrá por la intuición de estos procesos, su disposición exacta que pueda permitir un manejo ordenado de sus posibilidades, la lectura de sus leyes y por último, como momento definitivo, su abandono irónico en virtud de la búsqueda de una vitalidad que no puede aparecer en lo exclusivamente geométrico, mensurable, pesable o cualificable, sino que penetra por los excesos imprevisibles entre todo ello. La aventura razonable de cercanía al arte depende de una precisa claridad sobre los componentes de las fuerzas con las que trabaja, así como el abandono de esas leyes una vez conocidas para preparar el camino a otras nuevas, que las superen en flexibilidad para contar lo vital. En su método pedagógico para la Bauhaus, las características de la estructuración ocupan el siguiente estadio de disposición arquitectónica, de enfrentamiento de pesos elementales. Desde lo más puro, aquello que hay que buscar mediante el dibujo, guardado por la línea como composición tensional básica de movimiento, el *organismo arte* crece a través de la variación continua de tonos entre la energía blanca y negra, aún del dibujo, para ganar la distinción cualitativa de las tonalidades de color. La composición de estos tres momentos prepara el juego de la estructura, desde el que puede leerse el resto de los componentes y fuerzas en disputa, fundamentalmente musicales. La nociones fundamentales de la estructura serán la alternancia, la armonía, el aumento (variación de grado) y el cambio. En su *intuición*, estas posiciones generarán una serie de rostros de aparición y de contraposición, definirán puntos en contacto o articulados por la existencia de estas cualidades intermediadoras. El equilibrio será la condición estática mantenida dentro de la estructura, mediante la igualdad de ponderación de fuerzas ya desatadas y controladas. Lo dividual y lo individual actualizan las distinciones orgánico/artificial, a la vez que definen el camino que desde el arte, creando *divisualidades* y de división pura —como aparece desde su punto de ignición gris—, puede llegar a la creación de lo orgánico, lo individual o, como remarca el autor, no divisible, donde la necesidad de la estructuración obliga a que cada parte sea fundamental para el todo, que el todo cambie al modificar la posición de uno de sus elementos.

Los signos del mundo son fuerzas, compuestas por la adquisición polifónica de sus simultaneidades, conformando obras detenidas en las que puede observarse el devenir de la formas hacia figura. Y este devenir tendrá en lo musical y armónico, ciencia de las junturas, de la articulación de las partes, de la composición de lo dividual y lo individual, el lugar de acción de tensiones, que sólo son presentes y visibles mediante la acción física del arte. La oposición primera, pura, entre lo estático, el punto, y lo dinámico, la línea, entre lo mensurable —la línea— y lo cualitativo —el color— continúa componiéndose como aparición estructural del ritmo, calidad que la mensurabilidad confiere a la materia dividiéndola y disponiéndola mediante repetición y variación. Ganar necesidad desde estos momentos posibilita la creación de unidades mayores, en germinación progresiva, sucesiva. Su tendencia es hacia una es-

plicación de la simultaneidad espacio-temporal que los cubistas intuyeron, desde un pacto entre las calidades verticales (armónicas o simultáneas) y horizontales (temporales o sucesivas) de los fenómenos gráficos, similar a la descomposición de la temporalidad en lo espacial que la obra de Webern está efectuando en su reducción intensiva de los desarrollos de las composiciones musicales. El ritmo, la división de la espacialidad característica de lo pictórico, necesita de las distinciones de la acentuación para poder incluir la irregularidad en él, para poder representar el juego de las reglas y la relación entre las fuerzas dividuales y las individuales. La ley ha de moverse desde su pasividad receptiva, la medida del mundo que se encuentra conceptual o abstracta o puramente en la base del poder de la línea, para incardinarse con el alma del mundo, la movilidad pura, la introducción de lo incierto, colocado entre lo enfermo —sin apoyo— y lo flexible —sin orden— (315). El arte ha de ser fuerza que exprese las fuerzas del mundo, ha de ser organismo que estructure lo inorgánico hasta su mayor elevación, ante la que sólo le cabe el fracaso, pero en la que siempre se ganará cercanía con las fuentes de la creación. El método de estudio de la Bauhaus es un catálogo enciclopédico de fuerzas, una función de posibilidades aunadas desde la estructuración definitoria del dibujo, como la enciclopedia quisiera ser, en esa ansia rota de totalidad, el compendio de todos los saberes (también gráficos y descriptibles en suma) del mundo. Sus primeros estudios sobre la naturaleza podrán ser retomados una vez que la estructura de elevación-hundimiento, esa espiral paradójica, pueda ir dando sus frutos. El organismo será ahora, cumpliendo el papel sobre el que estamos hablando, «una máquina en movimiento» *(op. cit.*, 336), una entidad inteligible por su imprevisibilidad, pero sujeta a ciertas leyes estructurales de formación, aumentadas por la capacidad interior de generar movimiento.

La separación o el extrañamiento de lo natural, entendido desde ahora como problema, hace de la composición el lugar central de la estética de Paul Klee, con una base que define cada elemento hacia una disposición ajerarquizada que toma como punto de partida la ganancia de autonomía del pensamiento musical, al que la plástica quiere desde principios de este siglo acercarse. El dibujo es la herramienta por excelencia de creación de formas puras, conseguidas por reducción cuantitativa y cualitativa de todas las tendencias, de las que sería imagen alejada —*form et origo*— el punto gris, como símbolo de toda tensión relajada pero concentrada potencialmente hacia su despliegue. Si la naturaleza ya no posee poderes *heteronómicos*, ya no configura los fundamentos para la creación y el pensamiento, al tiempo que la idea de Dios y la de totalidad son entidades extrañas, puestas constantemente en duda, lo que resta al creador es analizar críticamente las fuerzas de constitución de una nueva realidad, definida por parámetros que en Klee desvelan una cercanía epocal y concreta al pensamiento destructor de Nietzsche —una de las lecturas constantes del autor. La obra será una visualización del devenir, una puesta en movimiento del ojo mismo, un vuelco perspectivo que transvalora las posibilidades de visión, y con ellas, la situación misma del hombre en el mundo, empujado desde el centro al vértigo de las variaciones, los cambios, las metamorfosis continuas. El retrato que Deleuze hace de Nietzsche (Deleuze, 1967) corresponde en algunos momentos a la labor de visualización de las ideas que el filósofo alemán dispuso. Si la genealogía es una puesta en duda del valor del origen y del origen de los valores *(op. cit.*, 9), aplicada a la obra gráfica de Klee determina la posición de su método, buscar el origen de los movimientos en las fuerzas que se revelan tras o en ellos, a través de la estructuración progresiva de los elementos diferenciales, enciclopédicamente recogidos, pedagógicamente

preparados, como un sistema de fragmentos que quisiera recoger la imposibilidad de la construcción, el fracaso, a la vez que la acción necesaria que implica el fenómeno vital. La genealogía, como la topología a la hora de definir un objeto, son filtros de aparición de los signos en proliferación, es esencial en ambos autores como fondo de «pluralismo», la «pluralidad silenciosa de los sentidos de cada acontecimiento» (*op. cit.*, 11). El dibujo *topografía* fuerzas, va siempre más allá de la detención que la obra necesita para ser comprendida, precisa abandonar los métodos que lo preceden, al igual que la música abandona tras Webern la instrumentación tradicional, adecuada para expresar relaciones mesurables tradicionales. El cambio se anuncia en la obra de Klee, pero su concentración es de una intensidad tal, que presenta una constelación de posibilidades, de sentidos dormidos en el justo espacio que relaciona la plástica con el pensamiento. La dialéctica de la que parte Klee es superada por el desarrollo personal del camino, la movilidad, la definición diferencial de las fuerzas que se apoderan de cada uno de los objetos que han de producirse hará que en la obra anide una necesidad de indefinición psicológica, de sueño irracional, lo que le sitúa como cruce de caminos entre el pensamiento categórico de Kandinsky-Schönberg, en tanto derribo de la gramática fundamentada en lugares externos a ella misma —las nociones de mimesis naturalista o de tonalidad clásica—, y a la vez, cerca de los métodos analíticos del cubismo, que mediante descomposición del espacio pretendía alcanzar la multiplicidad temporal. Como en el caso de Webern, esta atención a las estructuras mínimas de presentación se resolverá mediante la defensa de una composición puntillista, en la que cada célula de actuación está abierta o deshilada hacia sus contimuidades. También aparece cercano al nuevo movimiento surrealista, en cuyas primeras muestras participaría, al afirmar la necesidad de un automatismo onírico que complete la tarea de restitución del poder de creación, de formación, genésico del arte.

Los escritos a partir de su definición programática se articularán de forma definida en relación a las calidades musicales de la composición, a la posibilidad de articulación de los dos polos que se habían escindido simbólicamente para el pensamiento de su época. Al igual que en el caso de Kandinsky y Schönberg, produce en sus primeros cursos una definición de los elementos que pueden entrar a formar parte de un nuevo sistema de construcción, en una tarea de análisis y clarificación de los elementos mínimos de la creación: punto, línea, plano, espacio, y de las fuerzas de cohesión que su juego provoca: estatismo/movimiento, ascensión/descenso, concentración/dispersión. Establecida una totalidad panteística, el desarrollo del movimiento entre las partes será el tramo que habrá que desentrañar, la fuerzas de lo dividual y la construcción orgánica de lo individual hallado mediante el análisis hasta el todo. *Estructura* será el nombre que se dé a esta capacidad de integración de las distancias, como forma directamente musical de análisis de los poderes de división de las apariciones, de las relaciones entre los movimientos y las variaciones que éstos producen en la formas. El laboratorio estructural se define mediante la observación de las formas de separación y reorganización de las fuerzas, en la valoración de la capacidad de hacerlas visibles mediante su estudio. Éste es el momento en el que se afirmará que la capacidad por antonomasia del arte es *hacer visible*, más allá de *reproducir* lo visible. Hacer visible como medio de introspección de los órdenes, reproductibles desde este momento en su *recreación*, haciendo como la Naturaleza, imitando los rasgos genéticos de la organización de los materiales, que ahora pierden importancia física, al ser disposiciones que apuntan a la clarificación de un orden oculto, superior al razonable, cercano al desasimiento musical. Las referencias a lo natural se recuperan después

de un largo camino, sus cuadernos de análisis, siempre apoyados en los atlas que recogían los más dispares materiales de la naturaleza para comprender su sistema de organización, estarán volcados en la comprensión de los fenómenos de crecimiento vegetal, de fluidez, de organización y caos, aplicable a su vez en la construcción de un nuevo imaginario, en una reconstitución musical de nuevos órdenes naturales, donde el sentido de lo artificial se desvanezca.

Tras su abandono de la Alemania hitleriana y su reintegración a Berna el 23 de diciembre de 1933, se produce el último cambio significativo en su obra, sobre el que no nos podemos extender. En estos años de retrotraimiento en los que se abandonan los programas de análisis y se genera una alejada tensión sobre la propia labor —sólo en 1939, según su hijo, crearía unas 1.200 obras—, la falta de reconocimiento, las dificultades económicas y, por último, la coincidencia de una esclerodermia que lo llevaría a la tumba y que le daría problemas entre 1937 —fecha en que se exponen 17 de sus obras en la exposición sobre «arte degenerado»— y 1940, introducen un factor de corrección sobre su método, centrándolo en la búsqueda de un sentido sobre el cual poder entender toda una política de creación. Sus últimas obras, por estos factores materiales, serán de un tamaño reducido, volcadas en el dibujo o en el esqueleto compositivo, obsesionadas por los grandes trazos caligráficos que dirigen los valores posicionales del color, indagando en la poética o en la lejanía de pequeños objetos: rostros, calaveras, enigmas reinterpretados. La búsqueda sigue abierta desde sus últimos lienzos y hojas. El poeta Henri Michaux lo resume de esta forma:

> Sufría por haber sido elegido, por haber conservado en sí la conciencia de vivir en un mundo de enigmas, en el que es necesario contestar también mediante enigmas (Grohmann, 1954, 8).

Bibliografía

Adorno, Theodor W., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1955. [Trad. esp. de M. Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962.

— *Impromptus: zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze*, Frankfurt, Suhrkamp, 1968. [Trad. esp. de A. Sánchez Pascual, Barcelona, Laia, 1985.]

— *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970. [Trad. esp. de F. Riaza, rev. por F. Pérez, Madrid, Taurus, 1980.]

Boulez, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963.

— *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966. [Trad. esp. de J. Musto y H. G. Robles, rev. por W. Guido, *Hacia una estética musical*, Caracas, Monte Ávila, 1992.]

— *Points de repère*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1981. [Trad. esp. de Eduardo J. Prieto, *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa, 1984.]

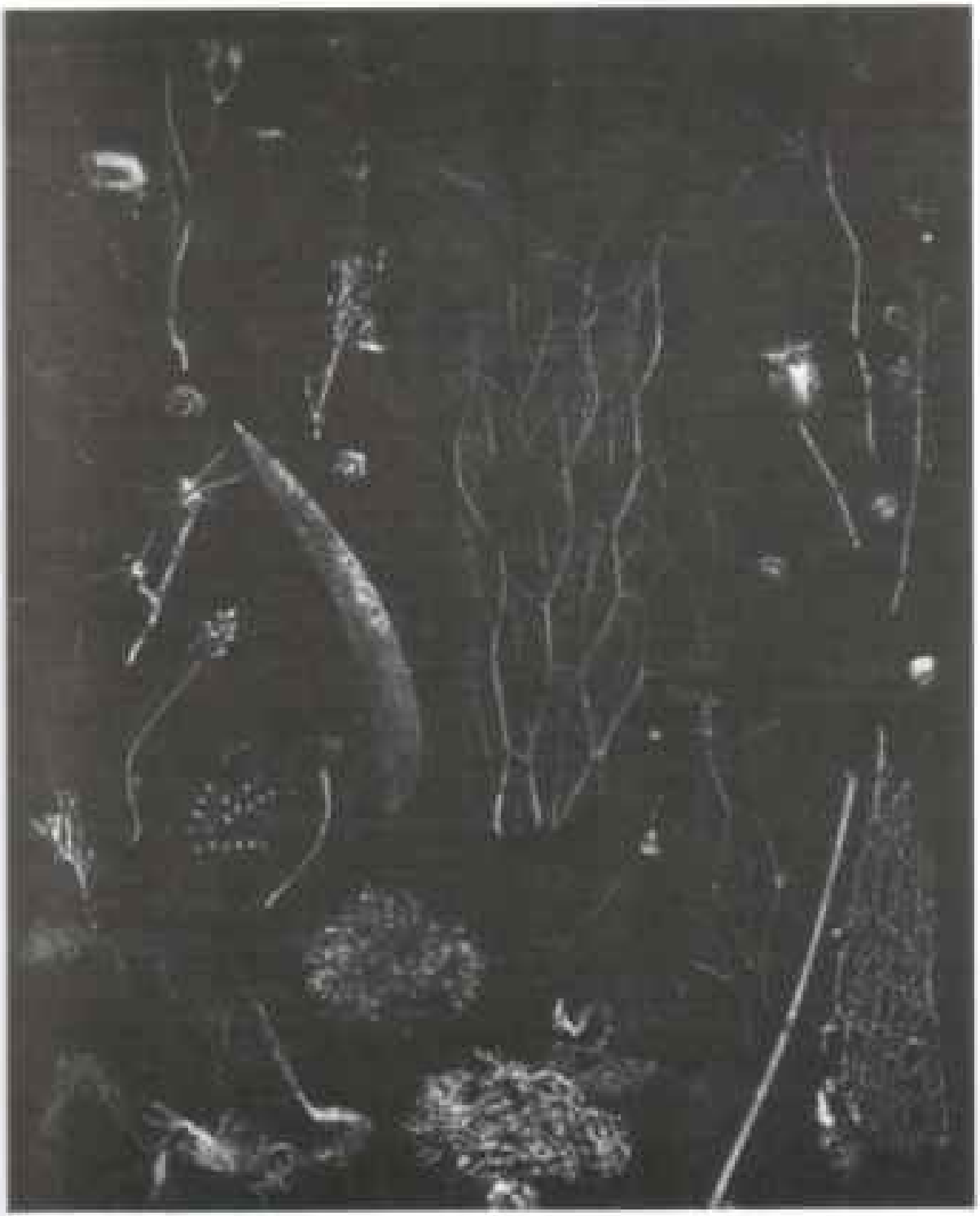
Deleuze, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967. [Trad. esp. de C. Artal, Barcelona, Anagrama, 3.ª ed., 1993.]

— «Boulez, Proust et le temps: Occuper sans compter» en Claude Samuel (ed.), *Éclats/Boulez*, cit., págs. 98-100.

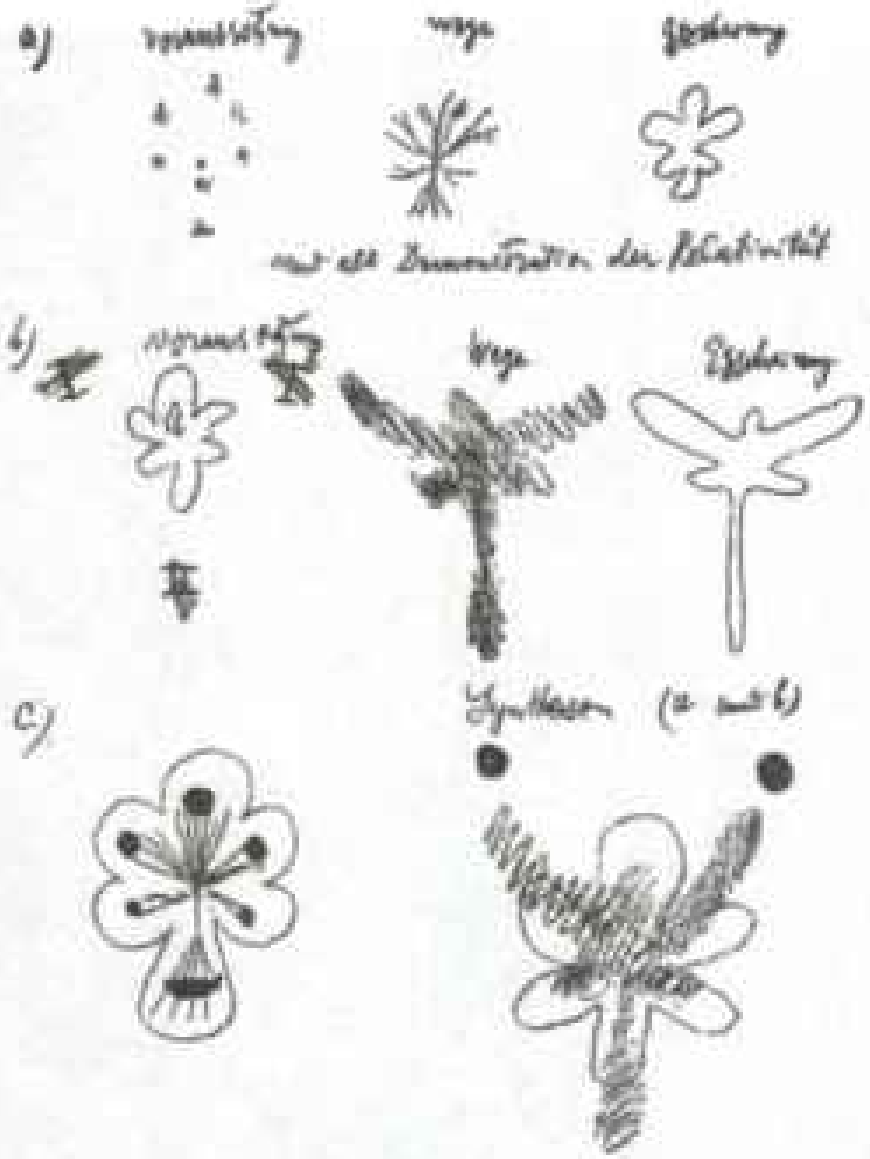
Geelhaar, Christian, *Klee Zeichnungen. «Reise ins Land der bunten Erkenntnis»*, Colonia, Verlag M. DuMont Schauberg, 1975. [Trad. esp. de E. Subirats, *Dibujos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.]

Glaesemer, Jürgen, «Dibuixos de Paul Klee» en *Paul Klee Dibuixant. 1921/1933. Obres del període de la Bauhaus*, Barcelona, Museo Picasso, 1986.

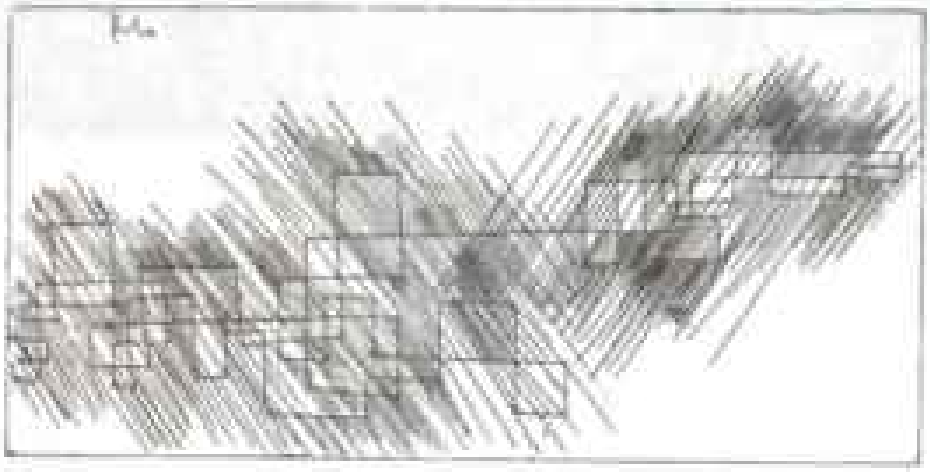
GROHMANN, Will, *Paul Klee*, Paris, Flinker, 1954. [Trad. francesa de J. Descoullayes y J. Philippon.]
KANDINSKY, Vasily, *Über das Geistige in der Kunst*, Münich, Piper & Co., 1912. [Trad. esp. de G. Dieterich, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996.]
— *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerische Elemente*, Münich, Verlag Albert Langen, 1926. [Trad. esp. de R. Echevarren, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona, Paidós, 1996.]
— *La grammaire de la création. L'avenir de la peinture*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970. [Trad. esp. de Caterina Molina, Barcelona, Paidós, 1987.]
KLEE, Paul, *Das bildnerische Denken*, ed. de Jürg Spiller, Basilea y Stuttgart, Schwabe et Cie Verlag, 1956. [Trad. francesa de Sylvie Girard, *Écrits sur l'art/1. La pensée créatrice*, Paris, Dessain et Tolra, 1980.]
— *Unendliche Naturgeschichte*, ed. de Jürg Spiller, Basilea y Stuttgart, Schwabe et Cie Verlag, 1956. [Trad. francesa de Sylvie Girard, *Écrits sur l'art/2. Histoire naturelle infinie*, Paris, Dessain et Tolra, 1977.]
— *Tagebücher 1898-1918*, Colonia, DuMont Buchverlag GmbH & Co., 1957. [Trad. esp. de Jan Reuter, México D. F., Era, 1970; Madrid, reeditado en Alianza, 1987.]
— *Gedichte*, Zürich, Verlags AG Die Arche, 1960. [Trad. esp. de Andrés Sánchez Pascual, *Poemas*, Barcelona, Ed. de la Rosa Cúbica, 1995.]
KLEE, Paul y KANDINSKY, Vasily: *Klee/Kandinsky*, Nueva York-Japón, Harcourt, Brace Jovanovich Inc., 1971.
REWALD, Sabine, «Entrevista con Félix Klee», *Paul Klee, selección de veinte obras*, México D. F. Centro cultural de Arte contemporáneo, Televisa, 1989.
SAMUEL, Claude (ed.), *Pierre Boulez / Éclats*, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1986.
SAN LAZZARO, Giovanni di, *Paul Klee*, Paris, Fernand Hazan, 1957.
SCHÖNBERG, Arnold, *Harmonielehre*, Viena, Universal Ed., 1911, rev. 1922. [Trad. esp. de Ramón Barce, Madrid, Real Musical, 1974.]
SCHÖNBERG, Arnold, y KANDINSKY, Wassily, *Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung*, Salzburgo y Viena, Residenz Verlag. [Trad. esp. de A. Hochleitner, Madrid, Alianza, 1987.



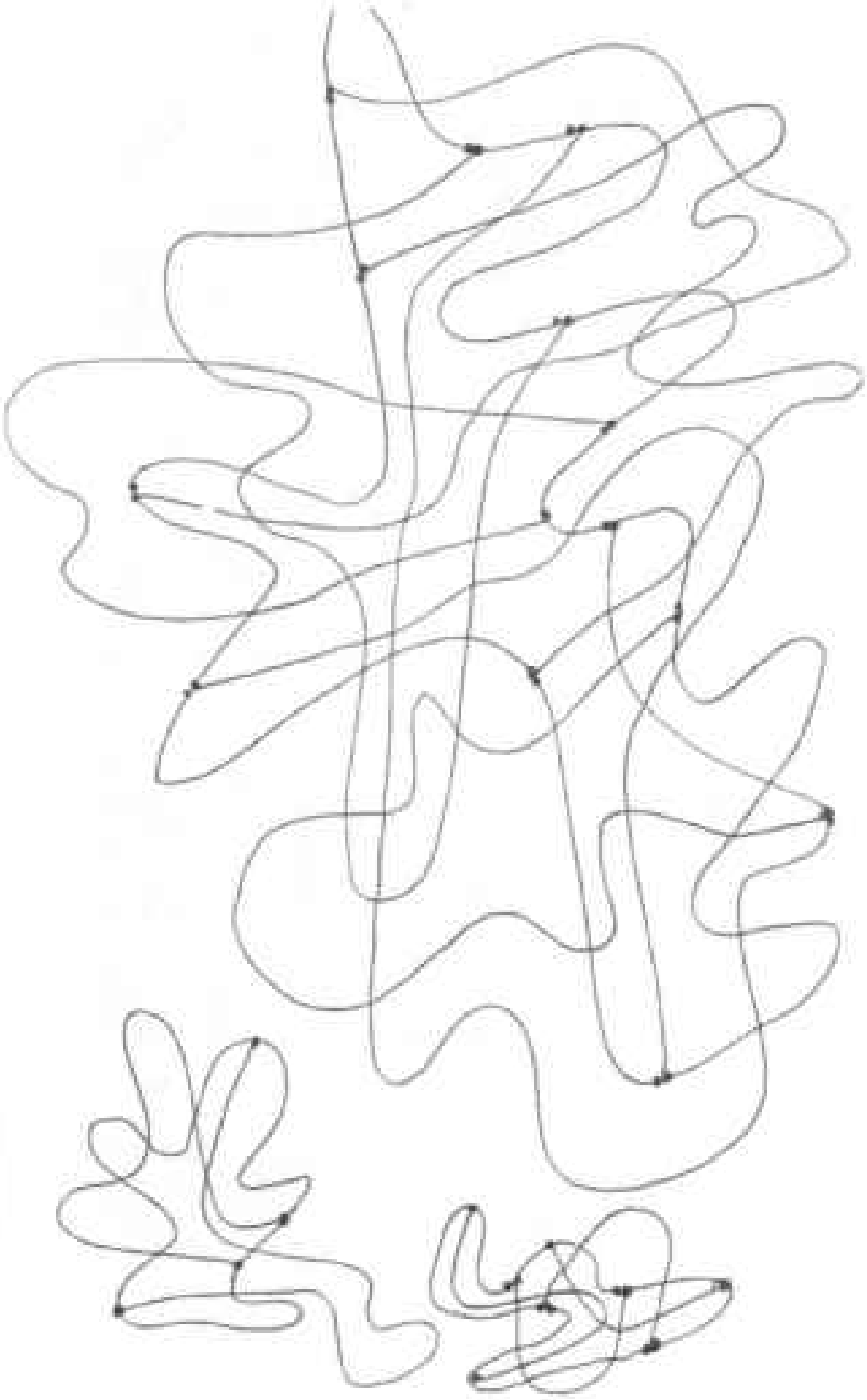
Muestra de la colección de historia natural de Paul Klee, que contiene musgos, líquenes, pétalos y otras plantas de hojas.



«El punto se pone en movimiento y se desarrolla una imagen esencial basada en la figuración. La finalidad es sólo una parte de la esencia (el fenómeno). La figura verdadera, esencial, es una síntesis de figuración y fenómeno.»

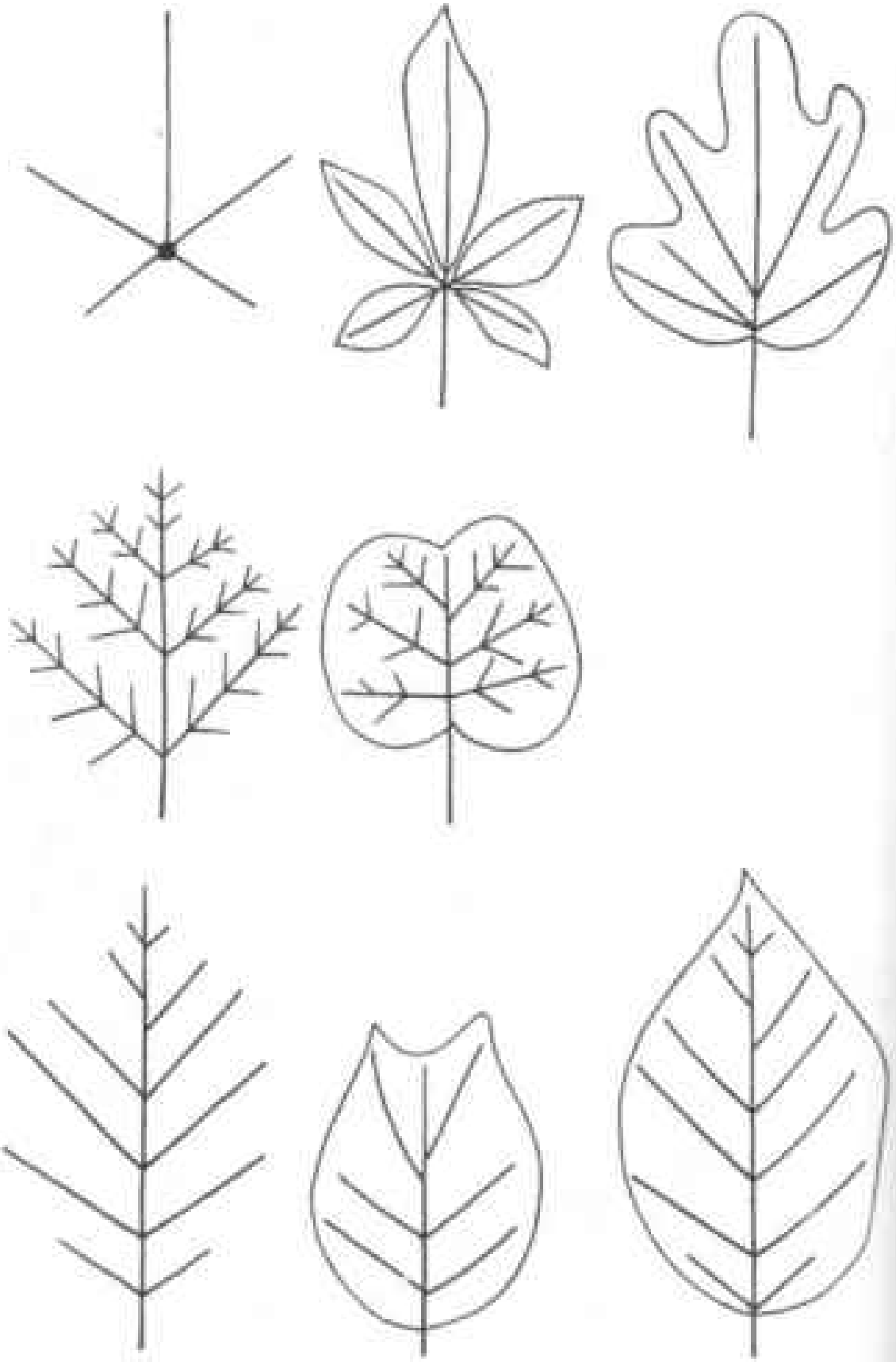


Pueblo bajo la lluvia, 1929, dibujo a boligrafo

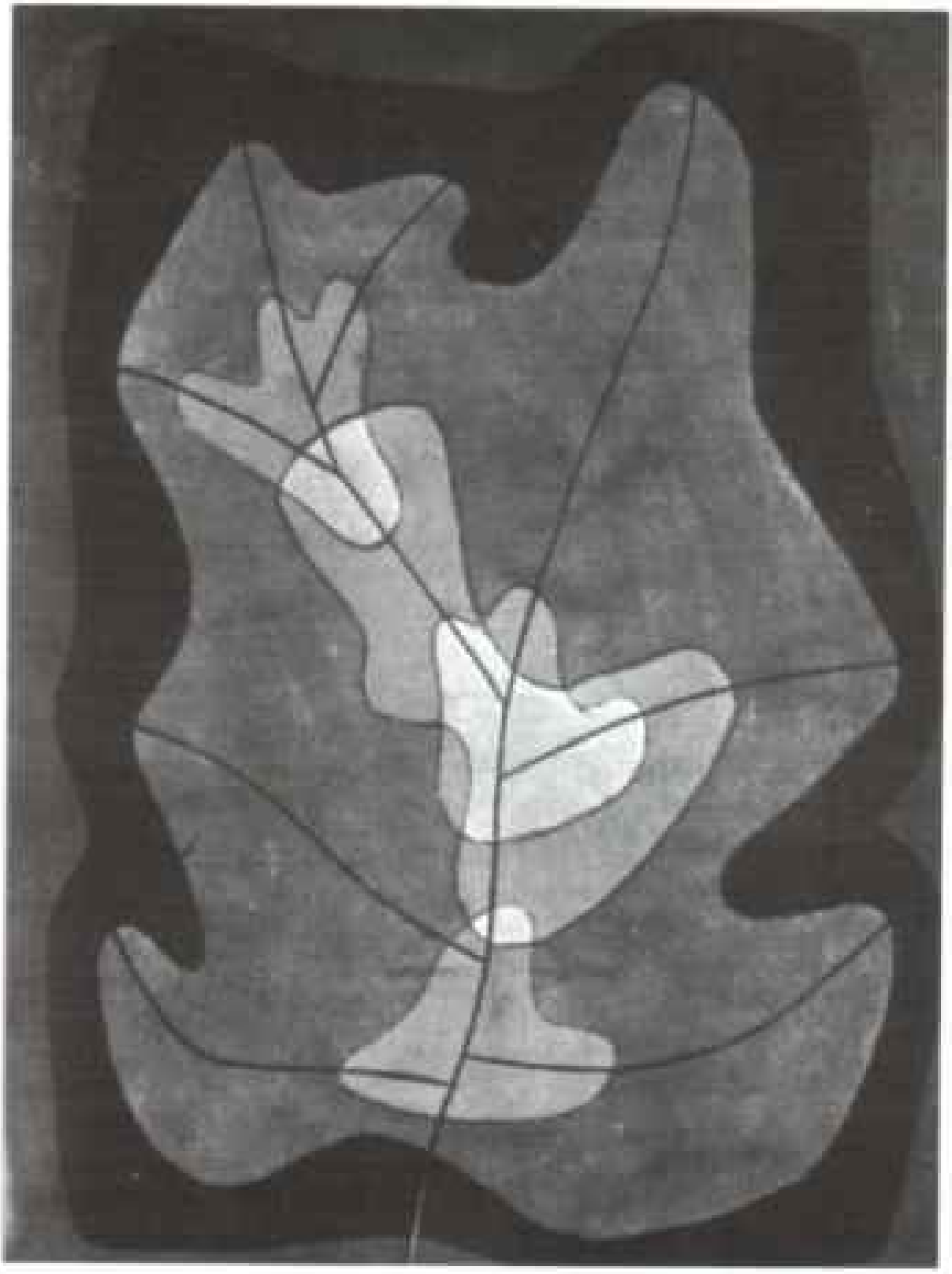


Formación de un organismo superior.

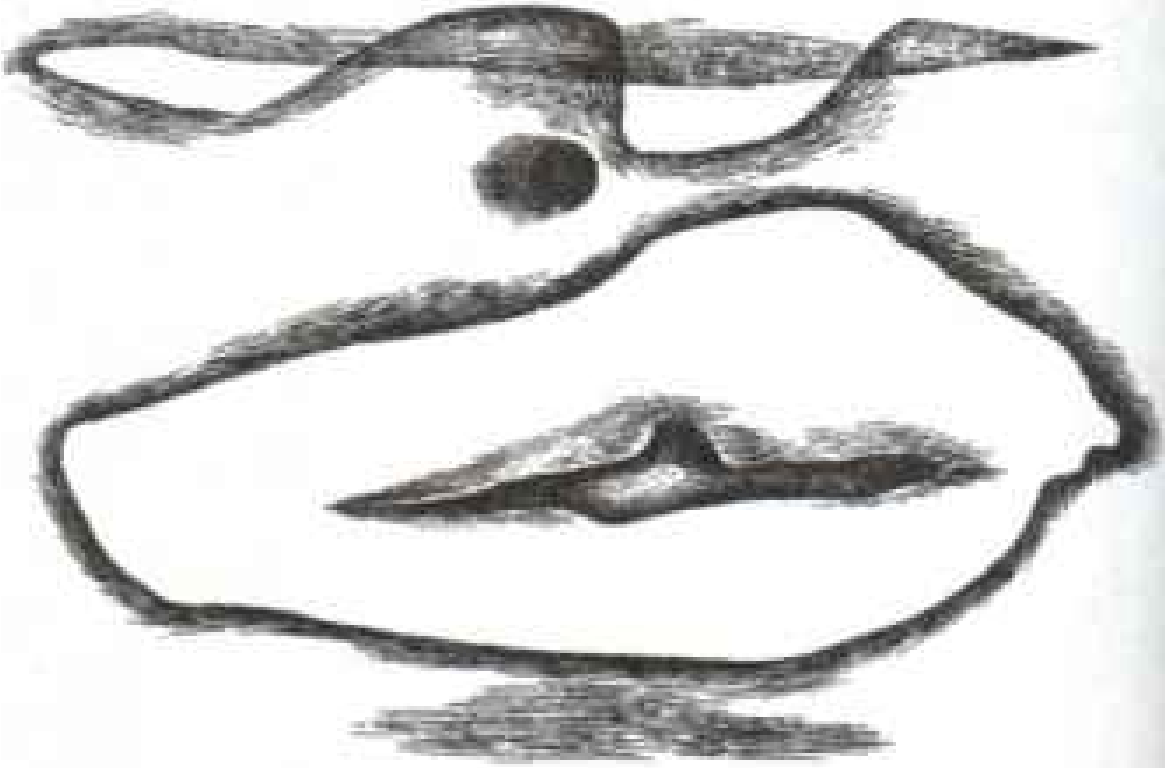
Universidad Rey Juan Carlos
Biblioteca

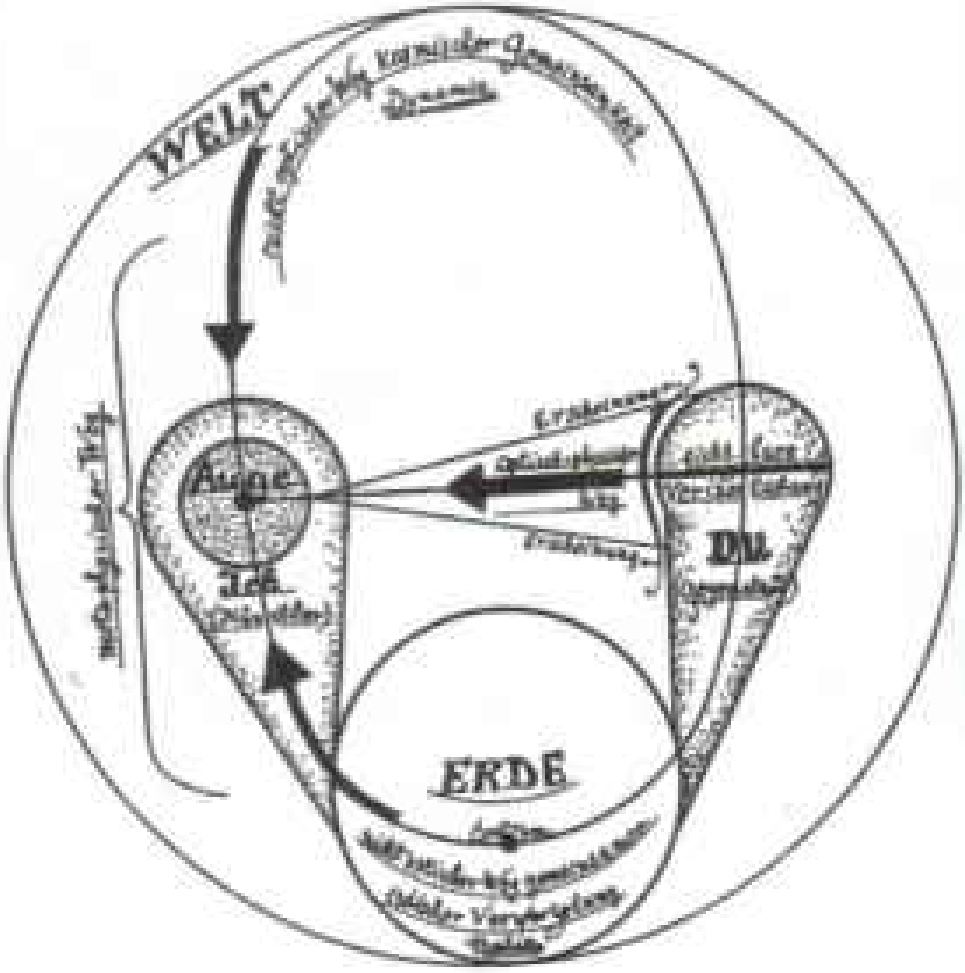


Estudio sobre la nervadura y forma de las hojas.

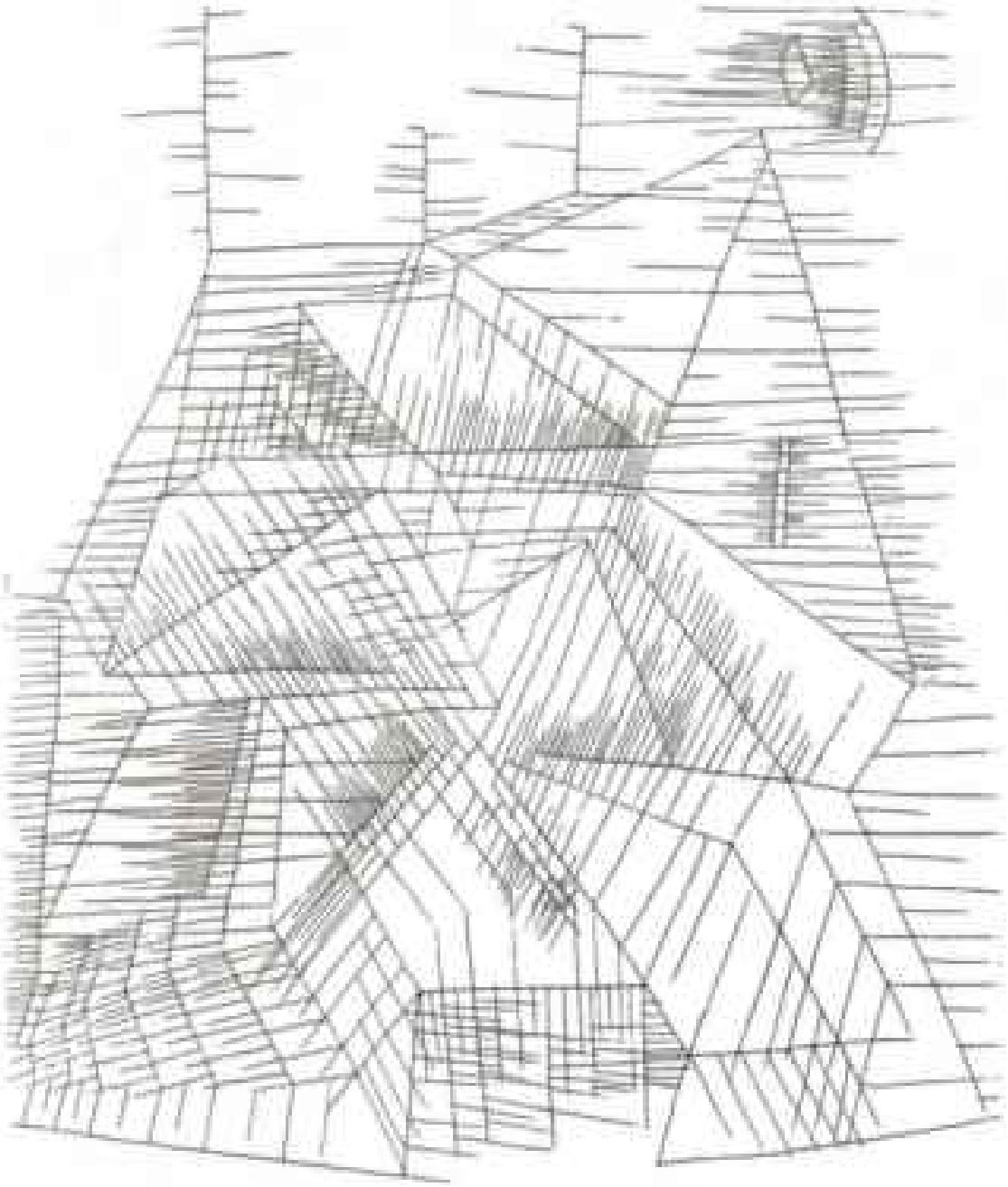


Hija dormida, 1929, acuarela.

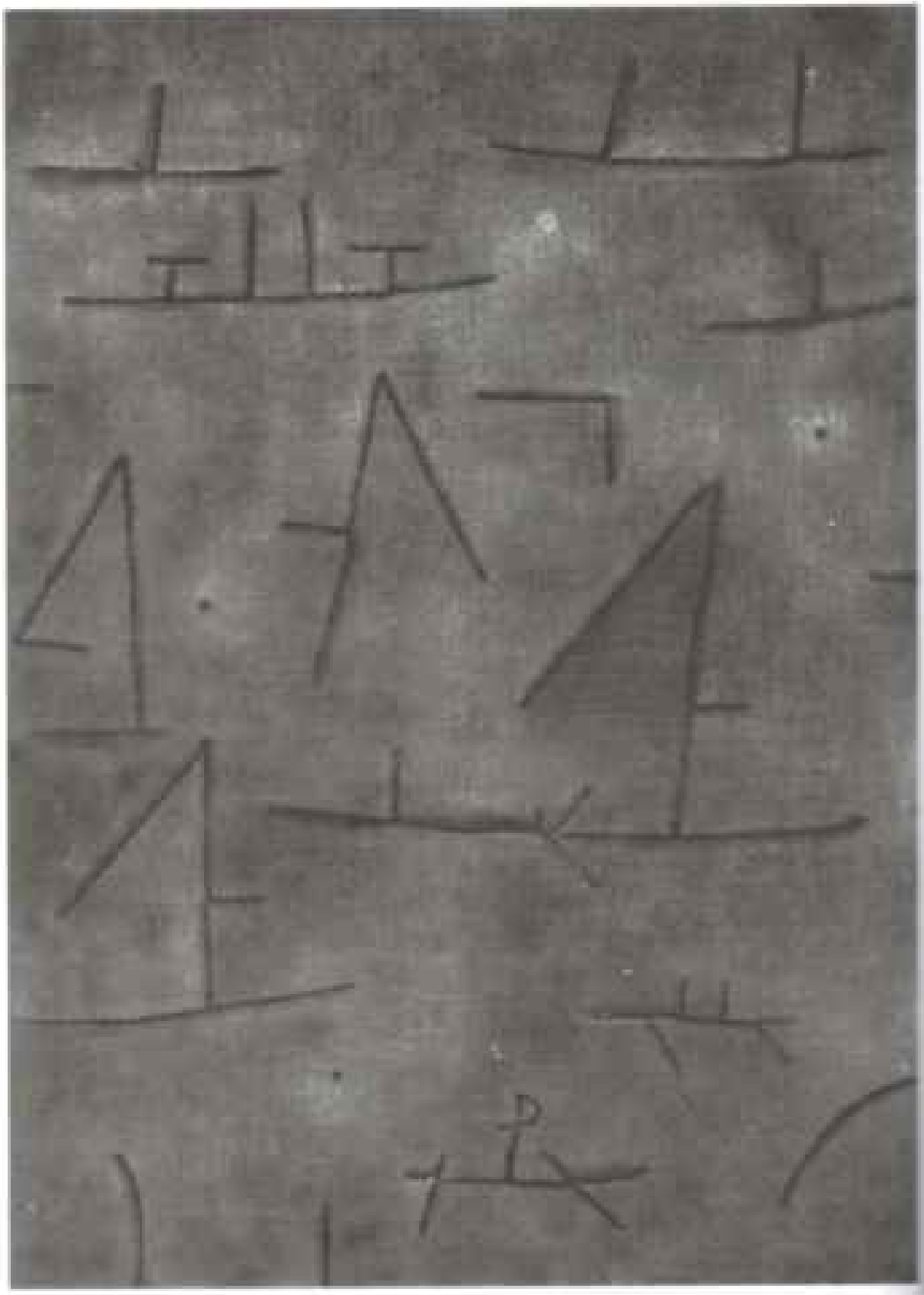




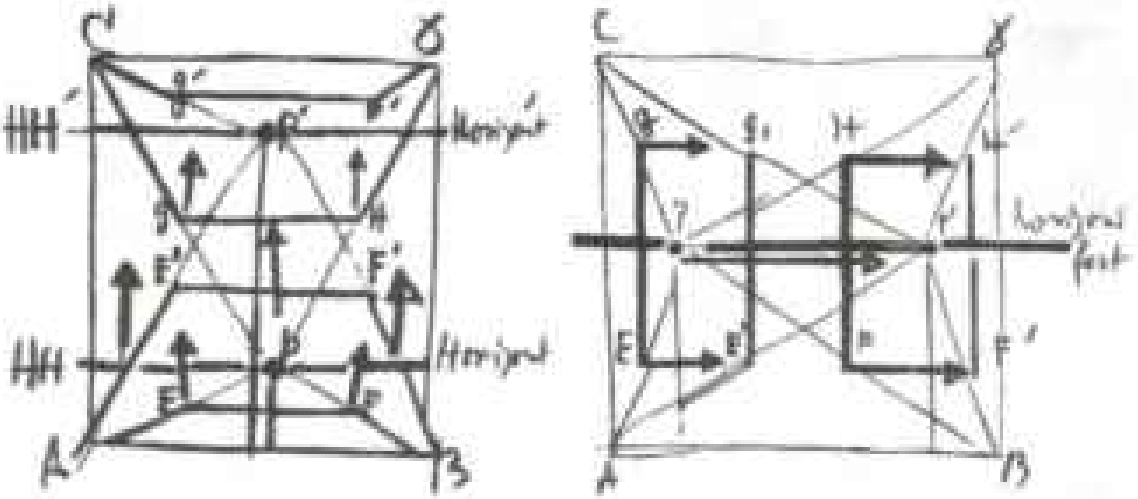
Dibujo y esquema de Conocimiento.



La nave, 1929, dibujo a tinta.



Puente con barcos de vela, dibujo en tabla



Mecánica entre arriba y abajo con relación a la altura. Movimiento de construcción.



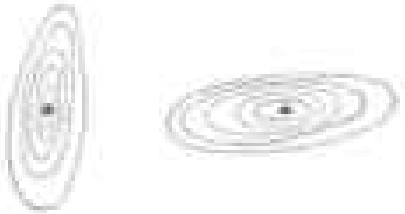
También el «yo» es, originalmente, un punto en el que intervienen tensiones, por ejemplo, la unilateral tensión de la altura. Consecuencia: el «yo» crece hacia arriba.



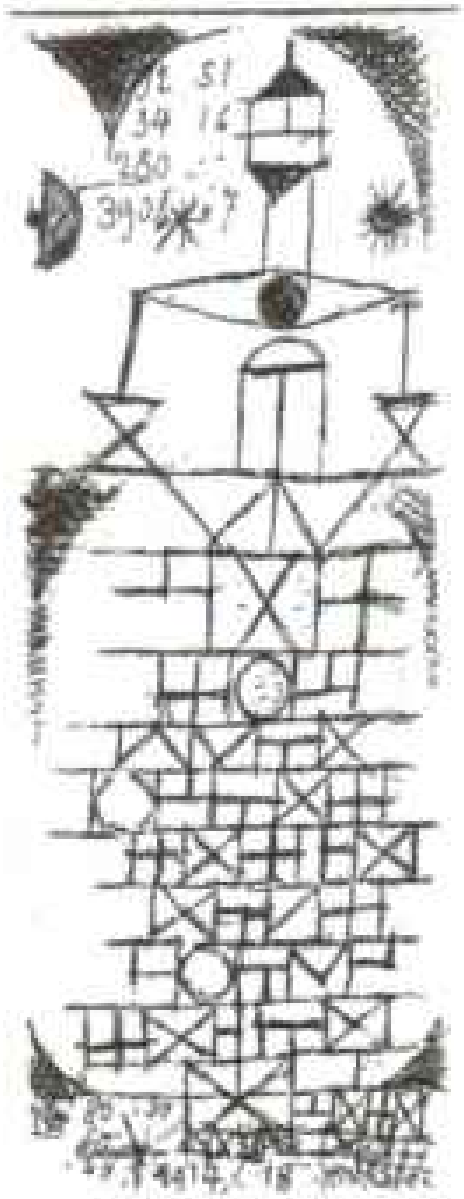
Tensiones en más sentidos: altura y longitud. Consecuencia: el «yo» crece hacia arriba y, al mismo tiempo, se alarga.



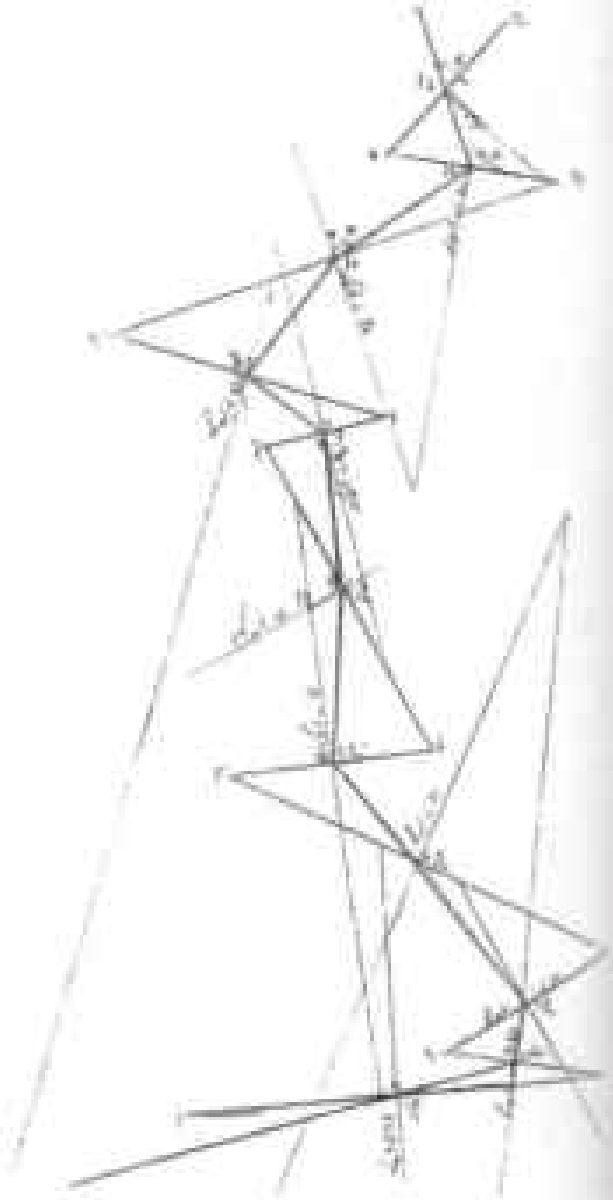
Tensión uniforme en todas las direcciones. Consecuencia: el «yo» radiante.



Tensión desigual en todos los sentidos.



Inserpción, 1918, dibujo a bolígrafo.

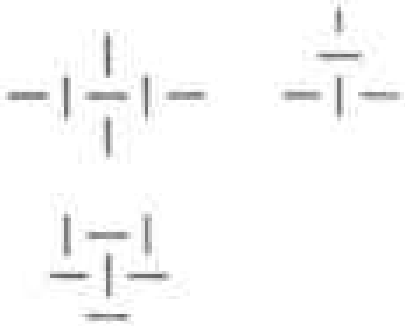


Ejemplo de formación más compleja de una construcción libre de equilibrio en zig-zag, con acentuados desplazamientos del eje vertical.

Divisibilidad: en extensión indistinta de una unidad compuesta de dos partes.



Individualidad: en extensión distinta.



Repetición rítmica, divisible.



Repetición rítmica «3», pesado ligero, divisible.



Repetición rítmica «5», divisible.

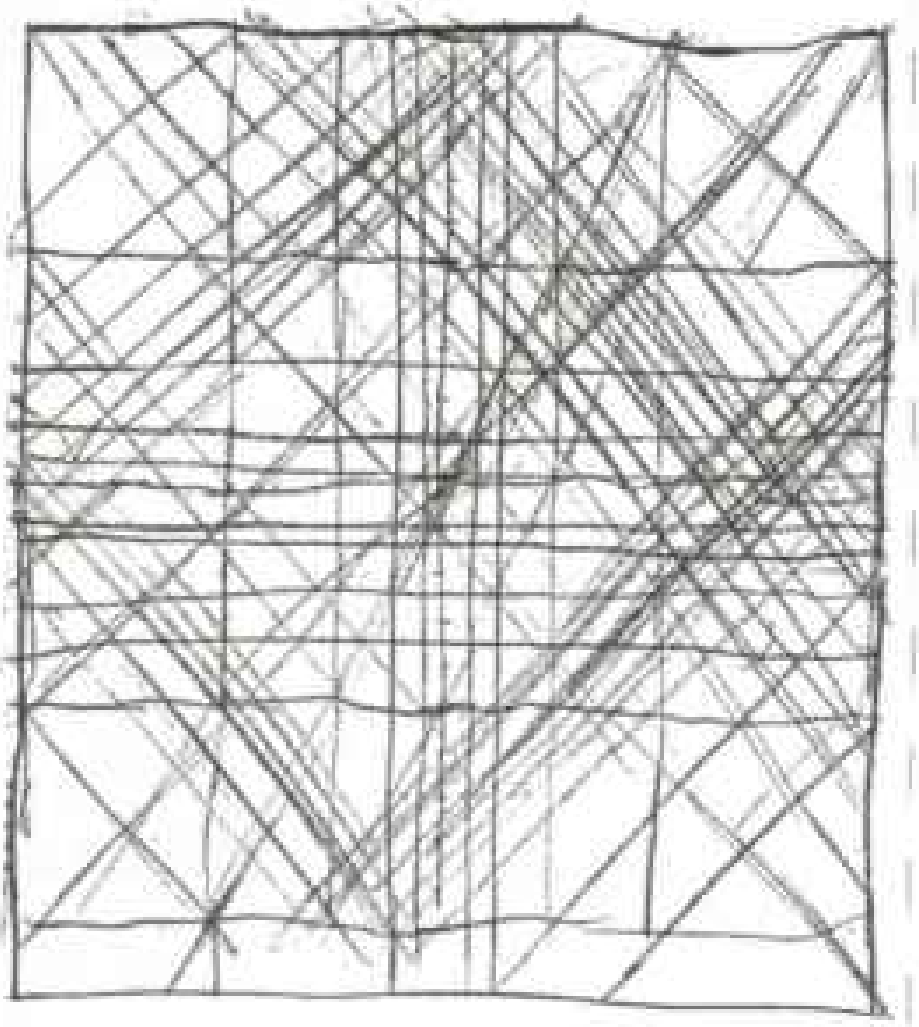


Articulación rítmica divisible de una unidad compuesta de dos partes.

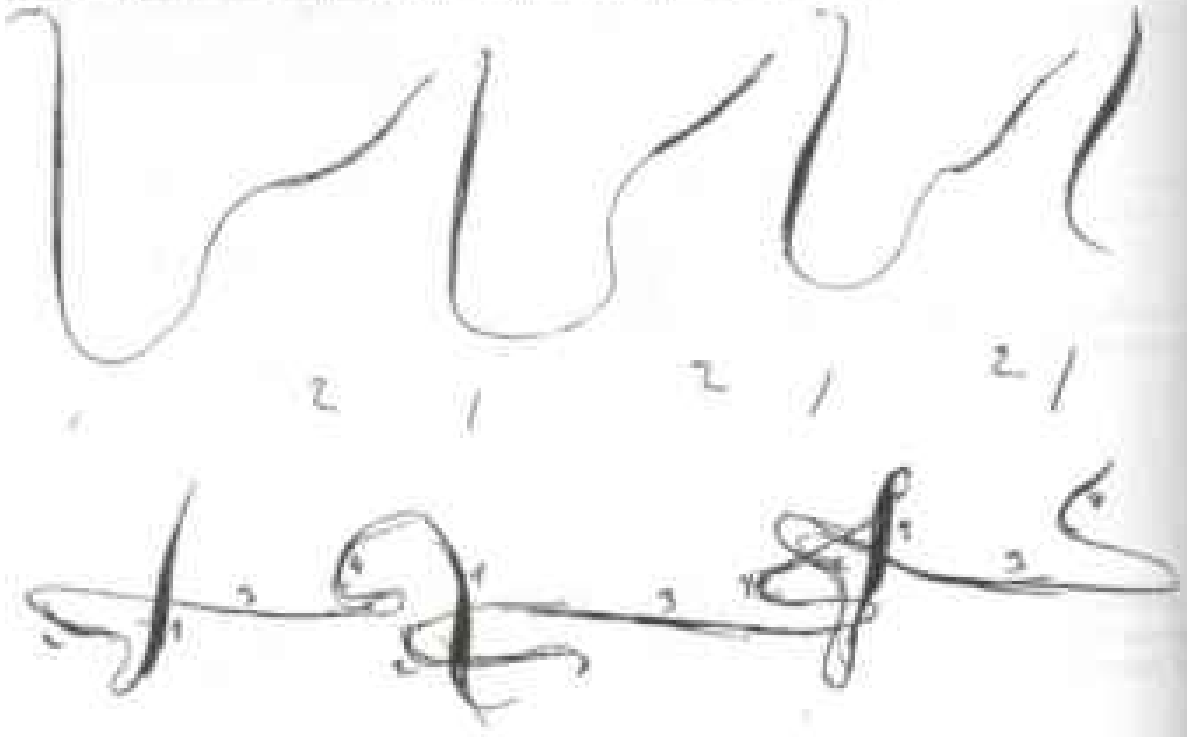


Articulación rítmica divisible de una unidad compuesta de tres partes. Acentuación de la cualidad: el ritmo del peso.





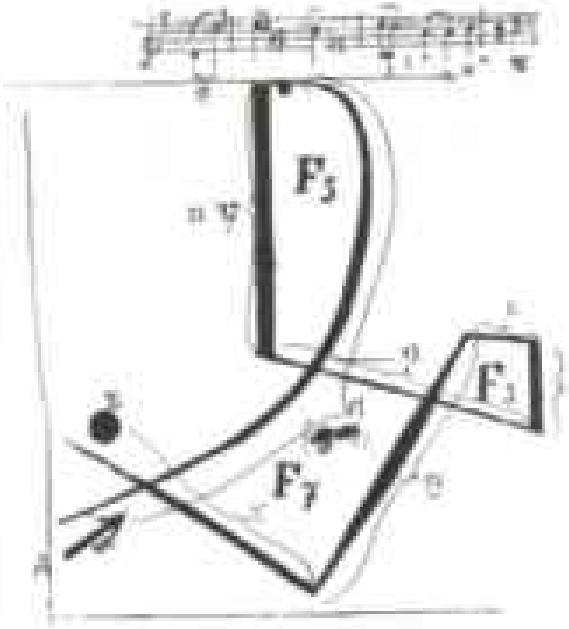
Dibujo a lápiz realizado durante el viaje a Egipto en el invierno de 1928-1929.



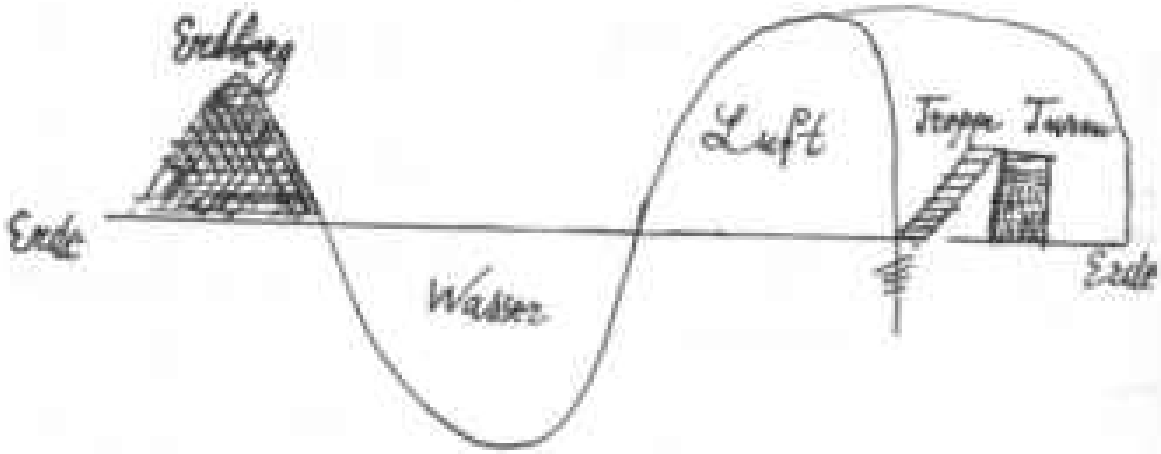
Imágenes de una batuta en flexión muelle. Ritmos de ejecución.



Representación figurada de una frase a tres voces de J. S. Bach.



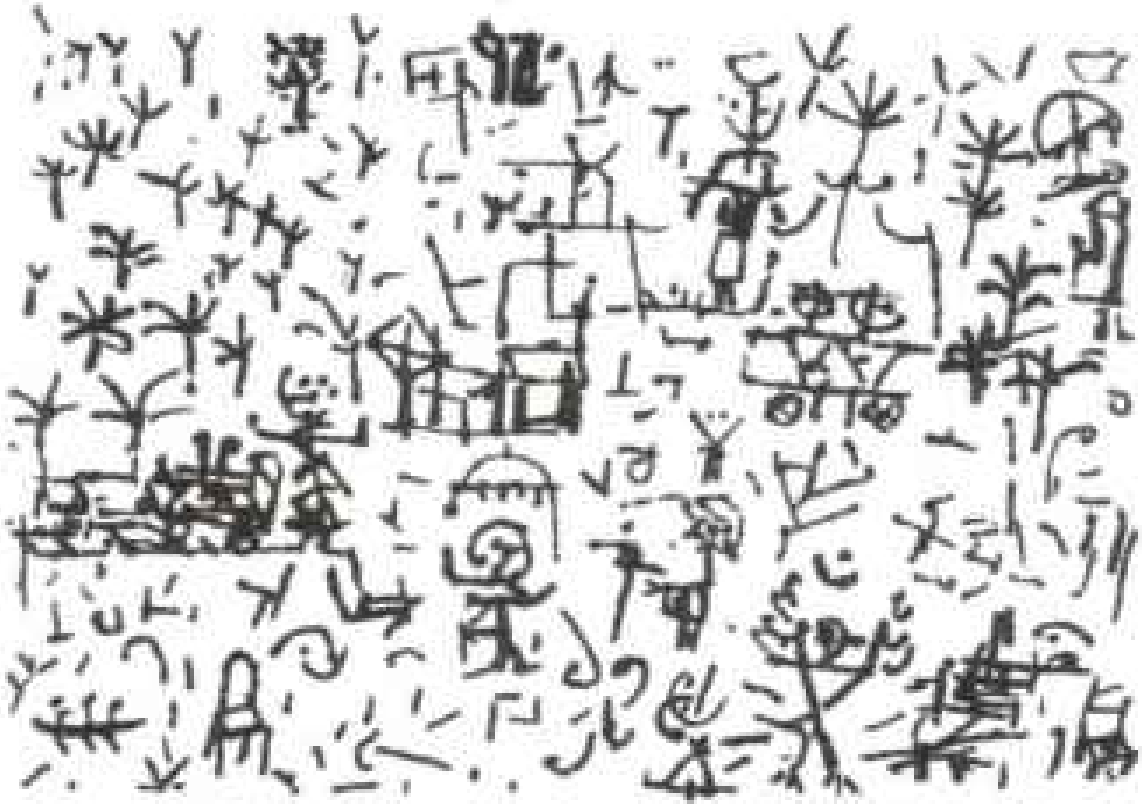
Reflexiones sobre la música



Tierra, agua y aire.



Dibujo a bolígrafo para el reino terrestre y aéreo de las plantas, 1920.



Escena de juegos infantiles, 1937, dibujo a pastel y lápiz rojo.

Capítulo IX

Malevich: la diferencia del ser y el existente

Alberto Ruiz de Samaniego

Uno de los rasgos fundamentales con que se ha definido la estrategia estilística de la contemporaneidad es la pérdida de todo contenido figurativo. La expresión artística ahora ya no apunta a una naturaleza, a un fundamento de sentido previo, incluso casi ni siquiera a unas sensaciones que la dirigen. Parece como si ella desease convertirse, en nuestro siglo, antes que otra cosa en una nada que acontece. Espíritu de pureza, ascesis formal. Ética que busca su reflejo o refrendo en lo más simple: un cuadro blanco, una línea vertical, una cruz. Esta simpleza, este puro acontecimiento despojado, acontece en la experiencia de su propia impresentabilidad. En ese quicio de imposibilidad o vacío extremo de mutismo se desenvuelve la obra fundamental de Kazimir Malevich (1878-1935).

En diciembre de 1915 Malevich manda a la exposición «0,10», organizada en Petrogrado, 36 obras suprematistas. «Las llaves del suprematismo», declara, «me están llevando a descubrir cosas que siguen sin estar al alcance de nuestro conocimiento. Mi nueva pintura no pertenece únicamente a la tierra. La tierra ha sido diezmada. En efecto, el hombre siente un gran anhelo por el espacio, una tendencia por liberarse del globo de la tierra». He aquí el impulso ascendente que caracterizó desde siempre la poética del artista. El famoso cuadrado negro sobre fondo blanco de 1913, que también formaba parte de esta exposición, viene a simbolizar para nosotros el impulso antiiconográfico del ascetismo formal contemporáneo. En esta obra el campo pictórico se materializa ya en una percepción no objetual. El máximo contraste cromático, blanco y negro, está realizado recurriendo a una grandeza semejante de tipo geométrico»: el cuadrado, forma absoluta. «En mi lucha desesperada», escribe Malevich, «para liberar al arte del lastre del mundo de los objetos, me refugié en la forma del cuadrado»[1]. El cuadrado no es una forma subsconsciente. Es para el artista la creación de la razón intuitiva. La cara del arte nuevo, un primer paso en la creación pura de arte. De tal manera que si negro, rojo y blanco representan para Malevich «las energías que desvelan la forma»[2], el cuadrado negro es signo absoluto de la economía,

[1] Cit. por Aniela Jaffé, «El simbolismo en las artes visuales», en Carl Gustav Jung *et al.*, *El hombre y sus símbolos*, trad. de Luis Escobar Ramón, Barcelona, Caralt, 1980, pág. 255.

[2] Cit. por Jean Claude y Valentine Marcadé en Kazimir Malevich, *Dessins*, Paris, Galerie Jean Chauvelin, 1970 (sin paginación).

el rojo señal hegemónica de la revolución, pero el cuadrado supremo es el blanco, que se corresponde con el movimiento puro: «El cuadrado blanco lleva el mundo blanco (la construcción del mundo) afirmando el signo de la pureza de la vía creadora humana»[3].

Estamos, pues, ante un espacio artístico que se hace presente como pura expresión de sí, sin gravedad ni dimensiones, sin arriba o abajo, sin derecha o izquierda. Ésta es pues la realización del *canon supremus*, es decir, para Malevich, la ley superior no relacionada con el estado emocional del pintor o del espectador, tampoco sujeta a ninguna realidad anterior referencial; «un sistema en el tiempo y en el espacio que, independiente de cualquier belleza estética y emocional, es más bien un sistema filosófico sobre el color y la realización de nuevos movimientos imaginados»[4]. Ese *canon supremus* se caracteriza fundamentalmente por lo que elimina: paisaje, figura, sensación, sentimiento. Es esencial y solamente un cuadrado: este *solamente* es la raíz de la estrategia suprematista.

El cuadrado, cuando se expuso en galerías, se colocó desde un principio en lo alto de un rincón, suspendido en la intersección de dos paredes (en un lugar limítrofe entre el suelo y el techo). En el mismo espacio simbólico en que tradicionalmente se colocaban los iconos, la *imago* divina[5]. En una foto en el lecho de muerte del artista, lo volvemos a encontrar justamente en el lugar de cabecera de la cama que debería corresponder a la representación del Todopoderoso. ¿Cómo no equiparar, por lo demás, las obras suprematistas, singularmente la cruz negra sobre fondo blanco, con el omoforio que se coloca el sacerdote en los iconos, un motivo que se repite a lo largo de toda la tradición? Especialmente, en el caso de la leyenda de San Nicolás, en la que es frecuente la representación de la Madre de Dios con un omoforio en las manos como símbolo de la restitución al santo de su sacerdocio perdido a causa de una disputa con el sacerdote Arrio.

El papel preciso que el icono desempeña en el cristianismo consiste en elevar los pensamientos del orante hacia el cielo, hacia las ideas puras. El pintor de estas imágenes herméticas aspiraba a transmitir la esencia básica e invariable de un fenómeno. Cada uno de estos fenómenos se basaba en una sola idea. En su transcripción, asimismo, el artista debía atenerse estrictamente a su esencia. En tanto que esencia invariable, así había de ser también su imagen[6]. El icono bizantino tiene un carácter extratemporal y extraespacial. En él el espacio tridimensional es sustituido por un fondo plano (generalmente de oro), de manera que todo fenómeno representado sobre este fondo aparece aislado de la vida real, ajeno a las leyes físicas de la tierra. Carente de volumen y de peso, se halla elevado a un mundo ideal, inmóvil, exento de particularidad y temperamento.

---

[3] *Ibid.*

[4] Cit. por Elena V. Basner, «Kazimir Malevich: hechos, hipótesis, mitos», *Malévich. Colección del Museo Estatal Ruso-San Petersburgo*, Valencia, IVAM Centre Julio González, junio-julio, 1993, pág. 20.

[5] «En mi breve relato sobre mi vida quiero indicar qué es lo que pudo haberme influenciado, y de esta forma descubrir un hilo conductor. Por ejemplo: los artísticos iconos tal vez me influenciaron, ya que eran representaciones de personas humanas en colores; pero aquí es evidente que existía una relación distinta respecto a las personas; por ello, en las representaciones de los iconos, nunca llegué a descubrir cara de seres humanos y colores normales con los cuales se pudieran pintar. Así es que los iconos no despertaron en mí ninguna asociación, no estaban relacionados con el entorno» (Malevich), cit. por Hesser Stachelhaus, *Kazimir Malewitsch. Ein tragisches Schicksal*, trad. de Cristina Buchheister, Barcelona, Parsifal, 1991, pág. 51.

[6] *Vid.* Galina Klokova, *La iconografía rusa*, Moscú, Novosti, 1991, pág. 19.

Unos años después Malevich, inmerso en un evidente proceso de transposición moral de la forma, realiza la depuración más absoluta de su ascética estrategia reduccionista. Ante la pregunta de qué era lo que consideraba más difícil en pintura, respondió: «pintar un espacio en blanco donde no esté representado absolutamente nada, eso es lo más difícil de realizar en pintura». Podríamos decir que esto casi es teología negativa: nada que ver. La nada que hay que ver. Malevich se radicaliza, consuma de esta manera su rechazo al signo. En el cuadrado blanco sobre fondo blanco tan sólo una imperceptible inflexión de la pincelada distingue la forma. Al oponer el color a sí mismo, tan sólo un pliegue, una pequeña línea blanca sobre el blanco, es decir, una nada, marca la diferencia. Es la Forma más allá de las formas visibles. La flexión blanca sobre el blanco, eso aparentemente tan imperceptible, adquiere ahora una expresividad inaudita, expresividad que ya no es de este mundo. Se ha cumplido la tendencia a liberarse del globo de la tierra. La vida y el infinito se muestran en el hecho de no poder representar algo, sino la nada que excede toda forma. La reducción de los medios y del lenguaje pictórico y dibujístico han llegado a su límite extremo: a un querer-decir que nada dice, que dice la nada, a una voluntad que nada quiere, una carencia de voluntad independiente también de toda psicología, independiente, asimismo, de toda emoción. Es el puro acontecer liberado y mostrado. La verdad sin mediaciones, según Malevich. Es el mundo sin objetos del suprematismo. El mundo liberado del mundo.

Este método práctico, cuyo objeto es superar lo visible, no se alcanza, acaso nunca se alcance del todo, más que a través precisamente del blanco: el blanco es el alfa privativo, la mostración del absoluto negativo, la interrupción en el mundo de las formas y en el lenguaje. De la misma manera que el pensar más intenso se proyecta desde la puesta en blanco del sentido, los espacios en blanco de Mallarmé son la fractura en el cuerpo del lenguaje, las zonas del cuadro no pintadas en Cézanne o los fondos blancos suprematistas suponen la negación del mundo visible. Suprimidos los objetos, la luz y, con ella, el mundo empírico, inauguramos la posibilidad de un lenguaje que haga aparecer el mundo que reposa antes de las formas materiales, de las entidades signadas. El error del hombre, decía Malevich, ha sido creer que «dando nombre a las cosas se convertiría en el dueño de la naturaleza». El significante pictórico no debe remitir a ningún mundo preciso, no debe sustituir a nada. No se puede, entonces, comparar con nada, en ese momento es cuando coincide con el concepto tradicional de lo sublime pictórico. Pues lo sublime es, siguiendo a Kant, aquello que es absolutamente grande, grande más allá de cualquier comparación. El arte de Malevich, significativamente, ha de negar al hombre y, por ello, al mundo, ha de superarlo, debe elevarse más allá de la tridimensionalidad de lo visible, de lo alto/bajo, de la izquierda/derecha, de las oposiciones con las que hemos construido lo real para dominarlo. Los peligros, sin embargo, de este método son evidentes, y Malevich los intuyó muy lúcidamente: ese ultra-mundo fuera de la lógica mundana corre el riesgo de caer en manos irracionalistas, en el caos de lo espiritual subjetivo e intransferible. En la paradoja operativa que se produce con este sublime contemporáneo, en la imposibilidad que él plantea, los postulados misteriosóficos, irracionalistas si no ocultistas, permiten aparentemente dotar de posibilidades expresivas (a menudo tan cargados de supuesta expresividad como vaciados de valor) a esa insignificancia. Malevich vio muy claro que, frente a este peligro, debe regir un orden, un ultra-orden podríamos decir. El suprematismo es un conjunto de operatividades de tipo constructivo que han de posibilitar la radical apertura del ser negada por la representación occidental.

Una ultra-gramática, más allá, siempre más allá de todo pretendido irracionalismo, lirismo o humanismo. «Hemos llegado a rechazar la razón», afirma, «pero lo hemos hecho porque ha crecido en nosotros otro tipo de razón que comparada con la que hemos rechazado puede llamarse ultra-razón, que posee también su ley, su construcción y su sentido; y sólo sabiendo y aprendiendo esto podremos crear obras basadas en la ley de la nueva y verídica ultra-razón [...] estoy empezando a entender que en esta ultra-razón existe también una dura y severa ley que otorga a las imágenes, a los cuadros, su derecho a existir. No debe trazarse ni siquiera una línea sin la conciencia de esta ley; sólo así estaremos vivos». Ni siquiera una línea, exigencia, consecuentemente, de construcción y control, de ley interiorizada que manifieste una nueva lengua, o ultra-lengua, pura, purificada, preparada para dotar de habitabilidad a esa nada absoluta con la que nos enfrentamos en la vida más simple.

Pero antes de hablar de cualquier articulación lingüística debemos empezar por el inicio (que es fin) del signo. El cuadrado negro. Tumba que viene resonando a lo largo de todo el siglo.

Con esta obra Malevich cierra «el largo espacio en que el rostro humano se había enseñoreado del mundo, el tiempo en que había gozado de la luz y se había permitido mostrarse en todos sus modos posibles»[7]. Velamiento del espejo tranquilizador o eclipse del sol y de lo natural. Entrada en la noche oscura de lo humano, en el espacio genérico, esencial, allí donde se da la condición del aparecer, prefacio de todo sentido, pre-faz de todo contacto. Pues, como Derrida ha puesto de manifiesto[8], el juego de la diferencia como condición de posibilidad y de funcionamiento de todo signo es no sólo silencioso, sino invisible. El cuadrado negro conforma la marca de esa separación que permite la práctica nocturna de la operación tígnica. Relación invisible, espectáculo de lo no sensible: *no-objetividad*. Lo que esta obra de Malevich está augurando es la entrada de un orden artístico ya no perteneciente a la sensibilidad, pero que, por ello, tampoco puede pertenecer a la inteligibilidad, es decir, «a una idealidad que no está fortuitamente afiliada a la objetividad del *theorein* o del entendimiento»[9]. La obra regida por el *canon suprematus* será aquella llamada a resistir esta oposición tradicional o ancestral, y a superarla, fundando un orden más allá de la familiaridad entre lo sensible y lo inteligible donde se abre un espacio extraño de suspensión y sustentación de este movimiento que resiste al marcaje dialéctico, metafísico, de la razón representativa occidental.

El cuadrado negro como acto inaugural viene a comunicarnos que, antes que nada, este orden nunca puede ser expuesto. Que su movimiento es de reserva o taciturnidad de lo que, no exponiéndose, no se da en ningún presente ni a nadie. No pertenece entonces a ninguna categoría de lo que *es* y que, por tanto, sólo puede entenderse como supraesencialidad más allá de lo existente, de lo presente. La intención, pues, de «eclipsar al sol» (para utilizar una expresión del propio artista) es en Malevich el deseo de acabar no ya con la luz, sino con la luz del tiempo, del tiempo del presente y de la presencia. Con la intelección común, entonces, que entiende lo que *es* únicamente a través de lo que *hay*. Intención de raigambre decididamente platónica

[7] María Zambrano, «La destrucción de las formas», *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Acanto-Espasa Calpe, 1989, pág. 25.

[8] Jacques Derrida, «La Différance», *Márgenes de la filosofía*, trad. de Carmen González Marín, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 41.

[9] *Ibid.*

(y, claro, antifigurativa) de interrumpir el flujo de las apariencias en favor de la instauración de un orden de razón otro: *suprematismo*. «Häring, como también Malewich, reconocían la existencia de dos verdades, la realidad terrenal y la espiritual. Esta verdad espiritual se cumple con Malewich en la supremacía de la pura y blanca inmaterialidad como la "igualdad dorada"»[10]. Recorrido iniciático cuyo itinerario se dispensa en dimensiones múltiples sin recurrir a ninguna referencia procedente del mundo natural. Su contemplación nos distancia del mundo y provoca el alejamiento de los humanos y de sus destinos.

Aquí, como en Platón, la contemplación de su perfecta belleza es una escala, una vía que conduce al conocimiento de lo divino. Esa geometría, o mejor, *aerometría* (ya que de alejamiento de la superficie y visión terrenal se trata) permite ver lo invisible y el acceso a esa otra realidad, que antecede, que es superior ontológicamente, a lo real y al que sólo el iniciado (aquel que entonces ha de llevar en su vestimenta la señal del cuadrado negro)[11] podrá acceder. En 1916, por ejemplo, Malevich escribe a uno de sus discípulos (Matiushin) sobre la necesidad de producir un libro, que ha de ser como un «Nuevo Evangelio en arte»:

> Cristo reveló el cielo en la tierra, con lo que puso un límite al espacio, estableciendo dos límites, dos polos, dondequiera que ellos estuviesen —en uno mismo o en un más allá. Pero nosotros cruzaremos miles de polos, tan fácilmente como atravesamos por millones de granos de arena en las orillas de un mar o de un río. El espacio es más grande que el cielo, más fuerte, más poderoso, y nuestro nuevo libro es una enseñanza sobre el espacio del vacío[12].

En este sentido, no se trata de que el cuadrado negro de Malevich represente, como por ejemplo quiere Kounellis, la memoria del icono sagrado. No es que la memoria del oro divino esté detrás del blanco malevichiano, o en el negro como luto o telón o estela funeraria de la luz de lo pasado. Quizás sí, pero también, y a la vez, justamente lo contrario: el cuadrado negro, núcleo de todas las posibilidades, parafraseando a Malevich, inaugura el proceso de apertura de integración en un universo esencial. Este universo esencial, más allá del mundo y de lo visible, es lo ilimitado, lo ilimitado de lo que, según el enigma pitagórico, todo viene. Es, propiamente, el espacio, el espacio genético, engendrador, allí donde las cosas, el todo, se articula. Ese plano de fundamentación en que los objetos, también las sustancias, pueden hacerse referencia unos a otros. Este universo, un puro exterior todo él, es pensado siempre por Malevich bajo la categoría de «relación». Se trata, ante todo y por ello, de movimiento incesante. Todo en él es exterior a sí mismo, volcado en una armonía (que continuamente se deshace y rehace) universal. Es, también, el abismo del tiempo, allí donde éste se ha vaciado, exteriorizándose también.

Resulta sintomático que en carta del 29 de mayo de 1925 a Matiushin, Malevich, comentándole el proyecto de la obra teatral *Victoria al sol*, lo describa como un in-

---

[10] Heiner Stachelhaus, *Kasimir Malewitsch. Ein tragisches Leben*, ed. cit., pág. 202.

[11] Recordemos, en este sentido, cómo los discípulos del maestro se identificaban por la presencia del cuadrado negro, el icono del suprematismo, en las mangas de su vestimenta. Cfr. Heiner Stachelhaus, *Kasimir Malewitsch. Ein tragisches Leben*, ed. cit., pág. 147.

[12] Cit. por Charlotte Douglas, *Malevich*. Nueva York, Harry N. Abrams, Incorporated, 1994, pág. 24 (la traducción es mía).

Universidad de Cádiz Biblioteca

texto de «reducirlo todo a cero»[13]. El folleto, contemporáneo, *Del cubismo y futurismo al suprematismo* mantiene idénticos objetivos: «Me he convertido en el punto cero de las formas y he partido del cero»[14]. El cero es entendido aquí como el origen del Todo. Por ello sólo el ritmo de esa articulación nos puede revelar el abismo de esa realidad configurándose. Es el ritmo de las referencias, es su modulación el recurso único de hacer explícita la existencia de las formas, su aparecer y manifestarse. De alguna manera, la obra es el modo en que nosotros nos aventuramos en el origen de las formas y, a la vez, es un viaje a través del tiempo, es la aventura de la forma *en* y *con* el tiempo. Es la forma en que el tiempo desciende al mundo. Es la forma que en el tiempo desciende al mundo.

Dibujar, pintar, para Malevich será, pues, no tanto construir un lleno como circunscribir un vacío, un espacio donde desciende el cielo, el universal o la sustancia de la forma. Por ello el saber dibujístico del ruso tiene un carácter como de impronta, de algo impreso por los cielos en la mente del artista. Éste, vuelto hacia ellos, responde, espejo entre cielo y tierra, con su *matheus*. Una matemática o geometría espacial nacida no de la observación natural sino de una visión purificada, más cercana a esos objetos intermedios que son los objetos matemáticos geométricos (cuadrado, cruz, círculo, punto, línea) que a los cuerpos opacos del mundo. El trazo malevichiano genera una realidad de cuerpos que se mueven en un espacio ingrávido y por ello aspiran a ser puros, perfectos, tendencia que, en cierto modo, desea repetir la perfección y la incorruptibilidad de los astros: «Las llaves del Suprematismo me han llevado a descubrir lo que todavía no ha sido realizado. Mi nueva pintura no pertenece a la Tierra exclusivamente. La Tierra ha sido abandonada como una casa infestada de termitas. Y en realidad, en el hombre, en su conciencia, existe un esfuerzo hacia el espacio. Una urgencia por salirse de la Tierra»[15]. La imaginería del satélite, del vuelo espacial y de los aviones, tan presente a lo largo de toda la obra malevichiana, la propuesta de generación de arquitecturas geométricas y planetarias (los llamados *planits*) que Malevich desarrolló en la escuela o grupo UNOWIS de Witebsk, responde, sin duda, a estos referentes conceptuales.

No es difícil encontrar los antepasados inmediatos de estas figuras en las ideas platónicas. Por otro lado, y al igual que ocurre con el pensador griego, el deslumbramiento producido en Malevich por su descubrimiento llega a tener un carácter religioso, extático, algo cercano al delirio. Pero, es sabido, no otro desde los mismos griegos es el principio de lo poético, acción que se desata en delirio, en éxtasis. En un famoso texto dedicado a la muerte de Lenin[16], el pintor acaba por formular la idea de un «paraíso geométrico». Como si aquel que se moviese entre ellos, o mejor, los viese moverse ante sí (y en este sentido el artista llega a sugerir la necesidad de que «cada trabajador leninista debería tener un cubo en su casa»), pudiese por ello sentirse a salvo de la vida, y tomar su esencia y su movimiento como reflejo o desprendimiento del absoluto.

---

[13] *Vid.* Heiner Stachelhaus, *op. cit.*, pág. 79. Cero es, asimismo, el nombre de una revista (finalmente no aparecida) en que habrían de colaborar Malevich y todos los que participaron en la génesis de la fundamental obra de teatro *Victoria al sol*.

[14] *Ibid.*

[15] Carta a Matiushin, verano de 1916, en Charlotte Douglas, *op. cit.*, pág. 26.

[16] *Vid.* Heiner Stachelhaus, *op. cit.*, págs. 123-127 (el autor publica el texto en la traducción que de él hiciera Lissitzky).

Surge siempre en la obra de Malevich un sentirse suspendido y flotante, a merced de esa realidad ilimitada (y por tanto, desconocida) que nos mueve. Como también ocurriera ya en Platón, Malevich no sólo no rechaza este errar en busca de una pretendida identidad, del respiro o meta que pueda prometer una definición, un referente, un sentido, capaz de encerrar el tiempo y lo ignoto, de cristalizarlo, sino que su aceptación como eterna promesa que faculta una obra en proceso perpetuo es total e inmediata, es, incluso, de una avidez prometeica y sorprendente.

La forma, antes que buscar articularse en figura, en objeto de medida humana, será modulación, será moldeada y modelada por el número. Trazo musical. Allí donde lo que sucede es inaudible, secreto o indecible, sólo puede resolverse en ritmo, armonía de las esferas. Camino como de una pasión inefable que desea integrarse en el orden infinito del universo. Todo, en este trazado, es, pues, a la vez e irreparablemente estratégico y aventurado. «Estratégico porque ninguna verdad trascendente y presente fuera del campo de la escritura puede gobernar teológicamente la totalidad del campo. Aventurado porque esta estrategia no es una simple estrategia en el sentido en que se dice que la estrategia orienta la táctica desde un objetivo final, un *telos* o el tema de una dominación, de una maestría, y de una reapropiación última del movimiento o del campo»[17]. Se trata, pues, de la necesidad en un cálculo sin fin, un encadenamiento que no se clausura nunca. Allí donde el trazo supera los límites estructurales del dominio, diferenciándose, difiriendo continuamente, *espaciándose*[18]. Una apertura, una diseminación espacial lenta y continua como una melodía eterna: «El aparato Suprematista, si puede llamarse así, será una totalidad, sin ninguna clausura. Una barra se funde con todos los elementos, como en la esfera de la tierra, que contiene en sí misma vida de modo perfecto, de manera que todo cuerpo construido de modo suprematista estará incluido en una organización natural, y forma un nuevo satélite. Uno sólo tiene que encontrar la interrelación entre la tierra y la luna, dos cuerpos circulando por el espacio. Quizás un nuevo satélite suprematista equipado con todos los elementos puede ser construido entre ellos; viajará a través de su órbita, creando su propia nueva trayectoria»[19]. Los mismos textos de Malevich, sus anotaciones, nos revelan no ya un lenguaje incorrecto, sino más bien una gramática imposible[20], un orden de lenguaje abrupto, injustificable, una especie de híbrido que responde y genera indefinida, continuamente, como anotaciones rizomáticas a los dibujos en una intertextualidad salvaje, delirante e ininterrumpida (rehaciéndose a cada momento, re-citándose y respondiéndose) poblada de deslizamientos que serán interpretadas por sus contemporáneos como meras incongruencias.

Pero en este espaciamiento que abre el diferir se da, como advierte Derrida, también, y antes que nada, el sentido más común: no ser idéntico, no permitir el discernimiento, justamente por la perseverancia en la repetición, en el intervalo, en la distancia, en el *espaciamiento*. En este sentido, resulta sumamente esclarecedor enfrentarnos con el inmenso problema de la compulsión repetitiva del artista. El mismo cuadrado negro se repite al menos cuatro veces, y ello tan sólo como obra autónoma.

---

[17] Jacques Derrida, *op. cit.*, pág. 42.

[18] Recordemos, también, cómo Malevich se nombra a sí mismo «Presidente del espacio».

[19] Texto que aparece en una de sus obras gráficas fundamentales, *Suprematismo. 34 Dibujos* (1920). Cit. por Charlotte Douglas, *op. cit.*, pág. 27.

[20] *Vid.* las declaraciones de Lissitzky cuando ha de traducir textos del maestro, en Heiner Stachelhaus, *op. cit.*, pág. 160.

Los cuadros y dibujos son *re-contextualizados* continuamente (sobre todo en los últimos diez años de vida del autor) a través del añadido de subtítulo, el cambio aparentemente aleatorio de fechas, la inserción de modelos y estrategias de temporalidades diferentes en una misma exposición, y de su relación con otras obras y modelos plásticos que en su tiempo han ido apareciendo. Así, el descubrimiento de, por ejemplo, Chirico, determina en Malevich un replanteamiento radical de toda su trayectoria plástica, obligándole a una nueva modulación de sus objetos. De la misma manera que sus investigaciones teóricas sobre el impresionismo, realizadas a finales de los años 20, le obligan a reorganizar la cronología del conjunto, pero también a recuperar estrategias (repeticiones que incorporan, irreparablemente, los hallazgos suprematistas) que había dejado de lado en su juventud, como el neoprimitivismo o el cezannismo (es el caso de, por ejemplo, *La siega de heno*, de 1927-1929, o de *La joven de servicio doméstico*, de 1930). Incluso los propios textos se repiten, se insertan unos en otros; la misma biografía de infancia es rehecha al menos dos veces en el plazo de una década. El juego con diferentes caligrafías es, también, complejo. Por momentos, en la época del *nikpie ad sol* (años 13-15), emplea la caligrafía estilizada de la lengua litúrgica del eslavo ortodoxo, que se presta a un dinamismo estructural muy marcado[21], donde cada letra semeja en sí misma una escultura abstracta (como si estuviésemos ante una caligrafía monumentalizada que vendría a opacar el vacío de la página), en otros casos, como en el cartelismo inmediatamente posrevolucionario, la caligrafía estándar responde a la necesidad comunicativa, instrumental, del medio. El juego irónico y hasta especularmente irrefrenable (una puesta en abismo) con su propia figura artística (ya presente implícitamente en la continua transformación ortográfica de su nombre en la firma de los cuadros) se manifiesta fragorosamente en el autorretrato como pintor «renacentista» de sus últimos años, a través de la desaparición de la rúbrica en favor del icono suprematista: el cuadrado negro. Todo ello como respondiendo a un intento que, dada su proliferación obsesiva, no debe interpretarse a la ligera como un mero afán falsificador, sino fundamentalmente como un procedimiento artístico o metaartístico de replanteamiento continuo de su recorrido plástico y de las vías o vertientes de apertura que se han ido produciendo, a la vez que una posibilidad añadida de ir *espaciando*, distanciando cualquier lugar de sentido en su recorrido plástico.

Todos los efectos, todos los productos de este movimiento de espacialización se mantienen, entonces, continuamente activos ellos mismos, al formar parte, satélites relativamente autónomos, de este conjunto o campo de diferencial donde continuamente se están activando resonancias. De esta manera, inscritos como signos participantes de esa constelación, y habiendo puesto Malevich en tela de juicio (en el famoso manifiesto que redactó para la exposición «0,10»)[22] el carácter del signo plás-

---

[21] *Vid.* Malevitch, *Catalogue raisonné de l'œuvre graphique (1913-1930)*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1976.

[22] «Sólo cuando se haya perdido la costumbre de pensar, y de ver en los cuadros la imagen de pequeños espacios de la naturaleza, de la Virgen María y de figuras de Venus podremos vislumbrar una obra puramente pictórica.

[...]

»He roto el anillo del horizonte y he escapado del círculo de las cosas, el anillo del horizonte, en el que el artista y las formas están unidos a la naturaleza.

[...]

»Reproducir los objetos y los reducidos lugares de la naturaleza es lo mismo que cuando un ladrón roba, emmaromado con sus grilletes.

tico como elemento de sustitución de una presencia ausente original, el signo dibujístico se convierte en interrogación sobre el límite (el horizonte) que ejerce de frontera al sistema de la representación artística.

La obra de Malevich es, desde este punto de vista, una puesta en cuestión radical y persistente (tan persistente como meteórica) del sentido del ser artístico. Un descentramiento, también, del entendimiento tradicional de éste como puesta en presente de una ausencia, pero también un cuestionamiento del sentido del ser genérico como presencia o ausencia, pensado a la postre como *entidad*, y, por ello, una reconstitución filosófica y política del horizonte trascendental de la cuestión del ser, liberado ahora de la dominación tradicional y metafísica del presente y del ahora, lo que, por ello, le costará el enfrentamiento letal con la dialéctica leninista.

El suprematismo, afirmará Malevich en *Suprematismo. El mundo inmaterial*, es la nada liberada del inmaterialismo. Los pensamientos no se corresponden con la verdad del ser, por el hecho de estar dirigidos hacia lo útil y lo práctico, mientras que el ser no es material. El ser humano, confuso en la idea del realismo práctico, forma toda la naturaleza según su diseño ideal, es decir, quiere hacer material lo inmaterial. «Estos inútiles esfuerzos desatan la tormenta de la ira de los artistas materialistas y técnicos y llevan consigo la guerra, la alambrada, el suicidio, el luto. Bajo estas circunstancias, toda la cultura es, como se manifiesta en el comunismo, un manicomio con salas oscuras, celdas individuales, enfermería. El realismo material muestra frente al verdadero realismo una diferencia: allí, los locos son tratados por sanos, pero en la vida, los sanos son dirigidos por locos. Estos últimos usurpan el poder y preparan una organizada carnicería científicamente fundada»[23]. No existirá libertad, entonces, sujetos a una economía, a la técnica y a la utilidad. Tales son, para el artista, las categorías que configuran «la ideología animal del comedero» (y entiéndase aquí por *comedero* la organización social del Estado tanto socialista como capitalista). Si, por el contrario, nos liberamos de lo material alcanzaremos, sin embargo, la nada de la no utilidad. «Como la forma material del comunismo refuerza la influencia de la materialidad práctica en el aspecto religioso, de esta manera también irá suprimiendo poco a poco el arte, ya que las normas estéticas de las leyes de la economía deben ser retiradas. En un corto plazo de tiempo histórico, todo lo que determina la vida de las cosas debe ser obligado a seguir un único camino materialmente práctico del puro materialismo. Se cree que de esta forma las guerras nacionales y económicas podrán ser eliminadas. Pero entre el espíritu, la materia y el arte estallarán nuevas guerras»[24]. Para Malevich, el materialismo histórico es un ejemplo evidente de la insuficiencia del pensamiento. O mejor, de un pensar que no ha vuelto sobre sus goznes, que no ha repensado sus límites, que sigue sin templarse. Sobre todo poniendo como objetivo primordial la cultura de la producción de objetos que espera de ellos una salvación completa. Lo que en un plano estético ya se ha realizado, se ha cumplido a través del suprematismo, en política todavía es un proyecto de complicada resolución: «¡El ma-

---

«Sólo los artistas sin fuerza e insensibles dan a su arte un brillo externo de franqueza.

«En el arte la verdad es imprescindible, pero la franqueza no lo es.

«Las cosas han desaparecido como el humo; para una nueva cultura del arte, éste avanza hacia lo creativo como finalidad propia, para dominar las formas de la naturaleza.» *Vid.* Heiner Stachelhaus, *op. cit.*, pág. 81.

[23] Cit. por Heiner Stachelhaus, *op. cit.*, pág. 84.

[24] *Ibid.*, pág. 85.

terialismo histórico debe ser rechazado tan decididamente como el objeto en el arte!»[25]. Desde esta perspectiva, el suprematismo se alinea con las estrategias nihilistas de la vanguardia como forma de agitación de una razón periclitada en valores de mera instrumentalidad: «La falta de entendimiento hacia el nuevo arte se debe a que la gente atrapada en el pensamiento práctico-material estaba acostumbrada a observar una obra de arte como un ramo de flores»[26]. Una flor puede ser determinada como una especie concreta por su imagen externa, pero, para Malevich, las características de su particularidad no sólo están en su imagen exterior, sino también, y fundamentalmente, en el interior de su semilla. La nueva tendencia suprematista se desarrollará de forma parecida a la semilla, en ese estado de anterioridad y primacía que supone la falta de objeto. La naturaleza es, antes que nada, desarrollo firme en la inmaterialidad, un estado esencialmente energético que no sabe nada de pueblos, ni de estados, ni de nacionalidades. El suprematismo es el método plástico-existencial necesario, frente, o mejor, superado el socialismo, para alcanzar la dorada igualdad inmaterial, la blanca igualdad. El vaciamiento de lo que *hay* en favor de lo existente *esencial* no presente, silencioso, tan oculto como eterno. Si el arte no consigue «desprenderse de las exigencias del ser», entonces «permanecerá condenado a servir los puros intereses del comedero, puesto que el ser no se entiende más que como cultura, que nació de los problemas de nutrición»[27]. «Puesto que mientras el arte ha alcanzado la materialidad completa, todos los movimientos y tendencias técnicas y religiosas no conocen otra cosa que la satisfacción de las necesidades materiales. ¡Pero se extinguirán lentamente en el realismo suprematista del mundo blanco!»[28]. La filosofía suprematista es una nueva forma de revelación encarnada, juicio final del objeto artístico tanto como de una existencia instrumentalizadora e instrumentalizada. Será, entonces, una forma de sofocar toda ideología materialista, y entre ésta, también el socialismo:

> Según mi opinión, es un fallo intentar convertir a los artistas en socialistas, puesto que el socialismo y el arte tienen distintos valores. El fallo se manifestará claramente si los socialistas extremistas consiguen superar el peso político, económico y material. Pues entonces será evidente el carácter puro de comedero de la forma socialista, que no tiene nada que ver con el estado inmaterial del arte, sino que únicamente está determinado por la necesidad y el consumo. [...] Todo el arte, toda la cultura artística, no será otra cosa que un medio de agitación o de glorificación de la forma socialista[29].

Que la naturaleza sea, antes que nada, desarrollo firme en la inmaterialidad comportará la carencia de un fundamento positivo que preceda o preexista al sistema de su representación. «Nuestro ojo carece de valor; establecer el fundamento de nuestra visión en ello, y aceptar lo que vemos como un hecho, podría ser una mentira»[30]. En ella, en esa naturaleza inmaterial como valor íntimamente cercano al cero o la nada, no hay más que espaciamientos, diferencias, está constituida únicamente por relaciones y diferencias entre los términos, tal es la energía en Malevich: «Lo que hay de ideal

[25] *Ibid.*, pág. 86.
[26] *Ibid.*, pág. 86.
[27] *Suprematismo como materialidad*, cit. por Heiner Stachelhaus, *op. cit.*, pág. 90.
[28] *Ibid.*, pág. 91.
[29] *Ibid.*, pág. 93.
[30] Cit. por Charlotte Douglas, *op. cit.*, pág. 98.

o de materia fónica en un signo importa menos que lo que hay a su alrededor en los otros signos»[31], declara por las mismas fechas uno de los padres de la edad moderna: Saussure. Por lo mismo, en la obra suprematista de Malevich no hay nunca presencias en sí mismas, suficientes (esto es algo contra lo que ya nos previene la tachadura negra del cuadrado de 1913). Son, por el contrario, presencias que no conducen a sí mismas sino que se hallan inscritas en una cadena o sistema en el interior del cual unos signos dibujísticos remiten a otros, por un juego continuo de diferencias *actuantes*. Pero ellas son ya como efectos que no tienen por causa u origen, no pueden tener, un sujeto o una sustancia, un ente presente en alguna parte. Responden a una gran actividad principal, inmaterial, la energía que, sin embargo, nunca está presente: no es más que un «juego de diferencias y de cantidades»[32] que a través de él se deja sentir, como energía que toma formas, que se hace cuerpo, aunque aquí, sin duda, la diferencia de cantidad (que es lo que nos permite percibir su funcionamiento) cuenta más que el contenido[33]. Es precisamente esta articulación diferencial de la energía la que (frente a la retícula de Mondrian, por ejemplo) condiciona un espacio que no es inerte sino permanentemente alterado, donde posición y movimiento se conectan sin solución, en un intercambio entre lo lleno y lo vacío, o lo completo (el cuadrado, el punto, el círculo) y lo incompleto (la línea, la barra, el blanco), lo armónico y lo disonante, la diagonal y la barra horizontal, lo acordado y lo vertiginoso. Mientras que en Mondrian el límite de lo representado concuerda con el límite material del cuadro[34], el cosmos malevichiano es un conjunto en fuga. Hay siempre un exterior (que es también un abismo que succiona el plano de fundamentación del trazo) que continuamente impele, desde el fuera de la obra, desde ese plano de pura nada o inmaterialidad, a lo presente hacia los bordes, que lo desajusta en una relación perennemente inestable. Esto es evidente, incluso, o más que nada, ya en el *cuadrado Blanco sobre fondo blanco*. «Por ello no es un ser aislado, autónomo, sino relacional»[35].

Las superficies plásticas que genera Malevich no son, entonces, más que la configuración histórica, transitoria, de un código inestable, de un sistema de repeticiones de formas *deslizándose orbitalmente descentradas* que se constituye como entramado de diferencias. Un conjunto, de trascendencia centrífuga, deriva, *derretimiento* ingrávido de la materia decidiéndose dinámicamente, constituyéndose en sus intervalos (que el blanco «dorado» de lo inmaterial como espacio permite): un espaciamiento, «devenir-espacio del tiempo o devenir-tiempo del espacio»[36].

> El aparato suprematista, si se quiere así, se convierte en homogéneo y no tiene suspensión. Una piedra de afilar es igual al globo terrestre, que dentro de sí mismo

---

[31] Saussure, cit. por Derrida, *Márgenes de la filosofía*, *op. cit.*, pág. 46.

[32] Jacques Derrida, *Márgenes...*, ed. cit., pág. 52.

[33] Cfr. *ibid.*

[34] *Vid.* sobre esto las atinadas reflexiones de Juan Luis Moraza, en «Culto al eclipse. Meditaciones de Malevich en su lecho de muerte», *Revista de Occidente*, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, febrero, 1995, núm. 165, pág. 89.

[35] J. L. Moraza, art. cit., pág. 89. Y continúa: «En Mondrian, como en Parménides, el tiempo desaparece cuando nos quedamos quietos: el blanco es fondo inerte sobre el que descansa una trama ortogonal que distribuye enfática, deductivamente, el espacio, pero no lo modifica, desplazando las masas de color y la densidad estructural hacia los límites, pero nunca más allá del canto. El ser parmenidiano es íntegro (lo que es porque es, A=A, etc.), inmóvil e infinito, y, puesto que hay un límite extremo, está totalmente terminado. Y contra él se dirigirá la fragmentación moderna más que contra el incierto ser heraclitiano», *ibid.*

[36] *Márgenes...*, ed. cit., pág. 48.

lleva la vida de la perfección, con todos los elementos derretidos, de forma que todo cuerpo construido suprematísticamente estará encerrado en una organización de la naturaleza y formará por sí mismo un nuevo satélite; sólo se necesita la relación cambiante entre dos cuerpos circulantes en el espacio. La tierra y la luna, entre los dos se puede construir un satélite suprematístico nuevo con todos los elementos, que se moverá en una órbita donde se abrirá su nuevo camino. Si peneguimos la forma suprematista en su movimiento, entonces alcanzaremos la solución de que el movimiento lineal hacia cualquier planeta no se podrá superar de otra forma que por medio de un movimiento circular de los satélites suprematísticos interféricos. En el estudio del suprematismo descubrí que sus formas no tienen nada que ver con la técnica de las superficies terrestres. Todos los organismos técnicos no son otra cosa que satélites pequeños: todo el mundo vital está dispuesto a salir volando al espacio y tomar una posición especial...[37].

Un lugar del presente como síntesis de marcas, de rastros, de roces, retenciones y proyecciones disueltas en el espacio dibujado. Un sistema cifrado no dominado ya por ninguna instancia de verdad. Esta estrategia, como una máquina telegráfica (y lo es porque funciona siempre desde una distancia insuperable) sin hilos ni combustible, es la que Malevich funda, inconscientemente en un principio, en la escenografía de la obra teatral *Victoria al sol*: allí las figuras son descompuestas a través de la luz, van perdiendo progresivamente manos, piernas o cabezas, hasta constituirse en puros cuerpos geométricos no sólo divididos en sus partes, sino definitivamente disueltos en la nada inmaterial del espacio[38]. Este acto claramente deconstructivo, que llevará, claro, a la desaparición de la pintura en favor de construcciones en el espacio, ya se estaba llevando a cabo, sin embargo, unos años antes. En 1912, Malevich pinta *El leñador*. Es éste un trabajo donde se hace evidente la artificialidad y penetrabilidad de lo visible, simbolizada en la figura del leñador. «¡Hemos cortado el objeto! ¡Hemos empezado a ver a través del mundo!», afirma el poeta y amigo del artista Aleksei Kruchenykh[39] en un manifiesto coetáneo. Malevich muestra al artista como leñador en el proceso de realización de este traspasamiento. *Flyuir* difiriendo, diferente. Diferida. Transportada a un «vaciamiento sin fin donde todo a tu alrededor sientes los nodos creativos del universo»[40].

Las barras de las obras o de los dibujos suprematistas malevichianos no son otra cosa que la línea del horizonte fuera ya de sus goznes. Esta línea ha abandonado el azul del cielo y ha entrado en el blanco como la esencialización de lo infinito, liberada del trasfondo de color de cielo se halla en circulación en el espacio sideral, en el ámbito seminal. El color aparece entonces liberado en su «infinita multiplicidad» (*Creación inmaterial y suprematismo*, 1919):

> he traspasado la pantalla azul de los límites de los colores y he alcanzado el blanco; he instalado la señal del suprematismo. He superado el foro del color del cielo, he arrancado y he hecho un saco en el que he metido los colores y luego lo he cerrado. ¡Flotad! La profundidad, el infinito libre está ante vosotros[41].

---

[37] Cit. por Heiner Stachelhaus, *op. cit.*, pág. 82.

[38] Veamos el comentario de un espectador de la función: «La única realidad era la forma abstracta, que absorbía completamente toda la vanidad demoníaca del mundo», cit. por Heiner Stachelhaus, *op. cit.*, páginas 73-74.

[39] Cit. por Charlotte Douglas, *op. cit.*, pág. 64.

[40] Cit. por Charlotte Douglas, *op. cit.*, pág. 86.

[41] Cit. por Heiner Stachelhaus, *op. cit.*, pág. 82.

Aparece también en la estrategia analítica de Malevich una metáfora sumamente sugerente: la curación. Es la «Teoría del elemento suplementario»[42]. Malevich, con sus discípulos, pone en práctica un examen de las formas y los colores de una serie de sistemas plásticos, intentando aislar los elementos estructurales fundamentales y el rango cromático característico de cada uno de ellos. Se parte de la premisa de que una forma plástica puede llegar a ser aislada para cada estilo y períodos artísticos, al igual que un rango de color característico. Malevich establece, conscientemente, una equiparación de este análisis de los ingredientes de las mezclas estilísticas, los *elementos suplementarios*, con los *suplementos* de los bacilos de la tuberculosis tal como fueron identificados por Robert Koch. Al igual que sucede con los bacilos, estos suplementos «se deslizan en el interior del artista y cambian su comportamiento», actuando como un agente infeccioso responsable de cambios radicales en el sistema de trabajo estilístico. La recepción por parte de los creadores de estos elementos formales estaría, piensa el artista, condicionada por el entorno físico y por su propio desarrollo psicológico. Malevich mismo se autodenominaba, ante sus alumnos, como «doctor» frente a un «pacientes» que se hallaban entonces en estado incubatorio. El trabajo conjunto estaba, por consiguiente, abocado al análisis del diagnóstico y a un sistema prescriptivo. Se trataba, entonces, de invertir el peligroso *suplemento* haciendo de su trabajo letal algo aceptable. Actuando como un anticuerpo, se disiparía su efecto pernicioso. Esta inversión curativa no es otra cosa que el descubrimiento de la *epistemé* plástica, la apertura de esa verdad suprema como posibilidad de articulación de y en lo inmaterial. La cura habría de enseñar que este conjunto de operaciones ya no pertenece al sistema de una verdad manifiesta, que ya no produce ni desvela ninguna presencia, no constituye tampoco una conformidad de semejanza o de adecuación entre una presencia y una representación. Es, más que nada, un juego de multiplicidades que no ilustra nada, que conduce a la idea inmaterial que no es nada: el no-ser, lo no-real, lo no-presente[43]. Su puesta en escena que subraya el espaciamiento como nada, como blanco de la diferencia entre los rasgos desnudándose hasta el infinito de un fondo incoloro. Cada vez más invisible, cada vez más lejano. Abismo que ha perdido ya el brillo del fenómeno porque, eclipsando al sol, ha devenido negro. O blanco[44]. Lugar de la falta que amenaza de muerte a lo uno, a lo que era consigo mismo, al sol, a Dios, al propio artista. Huella cuyos rastros se pierden, donde cada término es un germen, un átomo que engendra dividiéndose, difiriendo, proliferándose. El suprematismo es, antes que nada, la revelación de un desencadenamiento, un enjambre[45]: «Si con eso querían decir algo, es que no hay nada antes del grupo, ninguna unidad simple y originaria antes de esa división mediante la cual viene a verse la vida y la simiente de entrada se multiplica»[46]. La barra suprematista, el cuadrado incluso, no son más que distribuidores, goznes donde se anuda el movimiento de lo desmaterializado, cortes que favorecen las mutaciones. Intervalos. Allí donde la energía intocada se transparenta, se designa sin significado, sin ningún enunciado de recubrimiento. Polifonía del trazo. Espaciamiento casi puro, «para siempre jamás y no en la espera de

[42] *Vid.* Charlotte Douglas, *op. cit.*, págs. 30-31.

[43] Cfr. Jacques Derrida, *La diseminación*, trad. de José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1997, págs. 315 y ss.

[44] Cfr. *ibid.*, págs. 397-398.

[45] *Vid.* Jacques Derrida, *La diseminación*, ed. cit., págs. 453-456.

[46] *Ibid.*, pág. 454.

un cumplimiento mesiánico»[47]. Aire blanco que promete una transformación, un viaje indefinido.

El cuadrado negro, la sustracción del rostro, ha abierto el paso al cuadro que permite la proliferación, al cuadro como encrucijada cuadrada. Al cruce.

> Aunque no sea más que un triángulo, abierto en su cara cuarta, el cuadrado abierto afloja la obsidionalidad del triángulo y del círculo que con su ritmo ternario (Edipo, Trinidad, Dialéctica) han regido la metafísica. [...] Siendo 4 la cifra del cumplimiento en lo abstracto o de la cruz en el círculo... el círculo que contiene el 4, y lo regenta por la Tríada, que es el primer módulo, la primera efigie o la primera imagen de la separación de la unidad[48].

La cruz misma malevichiana remite a una multiplicidad de sentido que procura el equilibrio. No se puede, por tanto, resumir como signo negativo, sino más bien como lugar donde se cruzan las cuatro regiones de lo existente, de la Esfera heideggeriana (tierra, cielo, los divinos y los mortales)[49]. Cada uno de los cuatro refleja a su manera el ser de los demás. Cada uno se refleja entonces a su manera en su propio ser, volviendo a ese ser en el seno de la sencillez de los cuatro. Esta reflexión no es la presentación de una imagen. «Iluminando a cada uno de los cuatro, la reflexión manifiesta su ser propio y lo lleva, en el seno de la sencillez, hacia la transpropiación de unos a otros... La reflexión que libera ligando es el juego que confía a cada uno de los cuatro a los demás, a partir de la transpropiación que los mantiene en su pliegue... Esa transpropiación expropiante es el juego de espejo del Cuadriparti... El mundo es en tanto que juega ese juego»[50]. El ser de la cuadratura es el juego del mundo. Haciendo mundo, ensambla dócilmente el mundo.

Estando ya mortalmente enfermo, Malevich expresó su deseo de ser enterrado con los brazos abiertos. Su cuerpo habría de formar, entonces, una cruz. El juego definitivo de quien, eclipsado en lo inmaterial, dejaría a su espalda, como última firma, como trazo final, el cuadrado negro que sobre la tierra permite reconocer la dúctil sencillez de quien se halla confiado en un sin fondo ya por siempre y definitivamente puro. Cuadrado negro salido, al fin, del pensamiento que representa y vuelto ya, definitivo, hacia un pensamiento que acaso sea, también definitivamente, rememorante, murmullo, pura inmaterialidad de una energía cósmica. En ese espacio fuera de la barra, fuera del cuadro, en el *afuera* de la diferencia entre lo que *es* y lo que *existe*.

Bibliografía

Andersen, Troels, *Malevich*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1970.

Andersen, Troels (ed.), *The artist, infinity, suprematism: unpublished writings (1913-1935)*, Copenhague, 1978.

Bowlt, John E., *Russian Art of the Avant-Garde: theory and criticism (1902-1934)*, Londres, Thames and Hudson, 1988.

---

[47] *Ibid.*, pág. 516.

[48] *Ibid.*, pág. 529.

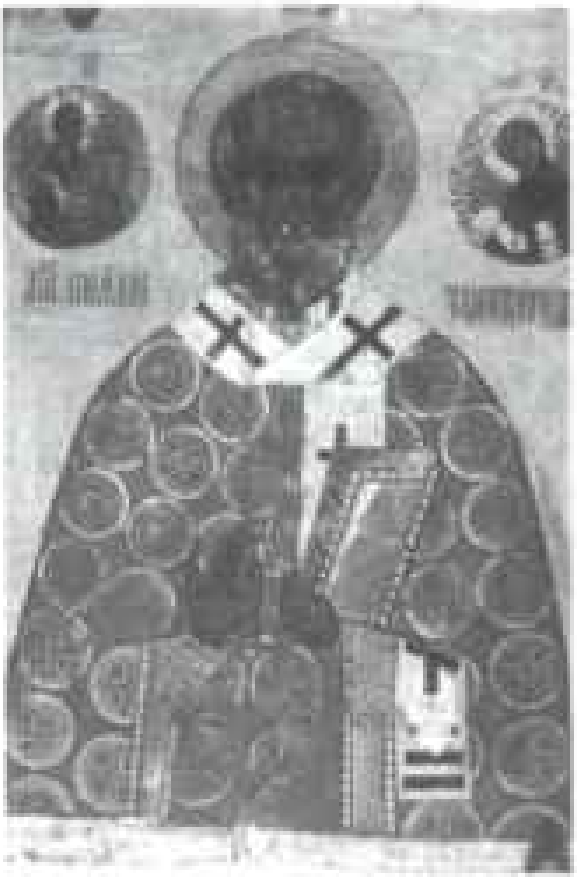
[49] *Vid.* Martin Heidegger, *Conferencias y artículos*, trad. de Eustaquio Barjau, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, págs. 155-159.

[50] *La diseminación*, ed. cit., págs. 531-532.

— *Kazimir Malevich, 1878-1935*, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1991.
CUMMINGS DOUGLAS, Charlotte, *Swans of the other worlds. Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia*, Michigan, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980.
— Charlotte, *Malevich*, Nueva York, Harry N. Abrams Incorporated, 1994.
DORNER GEWEKOET, A., *Malewitsch-Mondrian: Konstruktion Als Konzept*, Hannover, Kunstverein, 1977.
FARINA GARCIA-BERMEJO, J. M., *Malevich. Kazimir Severinovich (1878-1935)*, Barcelona, Poligrafa, 1995.
FAUCHEREAU, Serge, *Kazimir Malévitch*, París, Cercle d'Art, 1991. [Trad. esp. de Ramón Ibero, Barcelona, Poligrafa, 1992.]
KARSHAN, Donald, *Malevich. The graphic work: 1913-1930*, Jerusalén, The Israel Museum, 1975.
MALEVICH, K. S., *Dessins*, París, Galerie Jean Chauvelin, 1970.
— Galleria Breton, Milán, 1971.
— *Dessins*, Bruselas, Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, 1975.
— *El nuevo realismo pictórico*, Madrid, Alberto Corazón, 1975.
— *Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé (1913-1930)*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1976.
— *Werke Aus Sowjetischen Sammlungen*, Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf, 1980.
— *Of absence and presence*, Nueva York, Kent Fine Art, 1986.
— *Una retrospettiva*, Florencia, Artificio, 1993.
— *La lumière et la couleur; textes inédits de 1918 à 1926*, Lausana, L'Age d'homme, 1993.
— Leonard Hutton Galleries, Nueva York, 1995.
MARCADE, J. C., *Malevitch*, París, Nouvelles Éditions Françaises, 1990.
MILNER, John, *Malevich and the art of geometry*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1996.
NAKOV, A. B., *Kazimir Malevitch*, Londres, Tate Gallery, 1976.
STACHELHAUS, *Kazimir Malewitsch: Ein Tragischer Konflikt*, Düsseldorf, Claasen Verlag GmbH, 1989. [Trad. esp.: *Kazimir Malevich: Un conflicto trágico*, trad. de Cristina Buchheister, Barcelona, Parsifal, 1991.
VV. AA., *The Suprematist Straight Line: Malevich, Suetin, Chashnik, Lissitzky*, Londres, Annely Juda Fine Arts, 1977.
VV. AA., *Malévich*, París, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1979.
VV. AA., *Journey into Non-Objectivity: the graphic work of K. Malevich and other members of the Russian Avant-Garde*, Dallas, Dallas Museum of Fine Arts, 1980.
VV. AA, *Malevich. Colección del Museo Estatal Ruso-San Petersburgo*, Valencia, IVAM Centre Julio González, junio-julio, 1993.



San Nicolás de Zaraisk, siglo XV, anónimo, madera, lienzo, yeso, témpera.



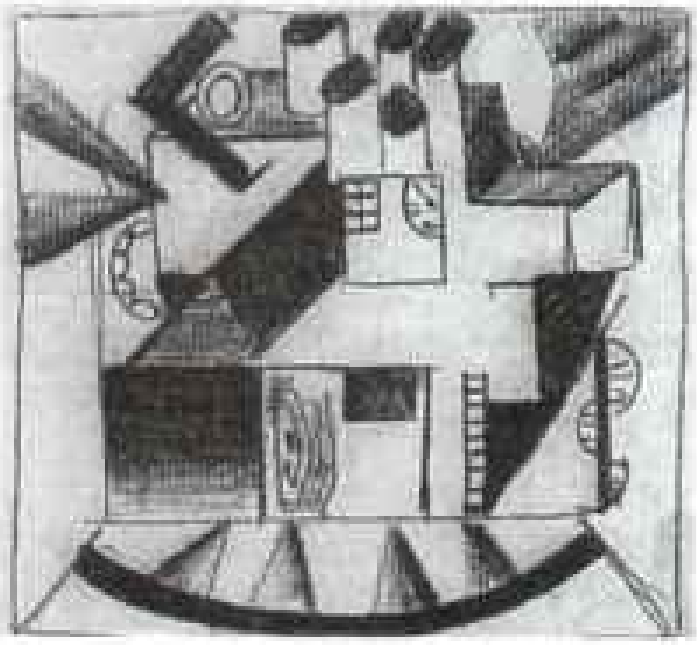
Icono de San Nicolás, siglo XV, anónimo, madera, lienzo, yeso, témpera.



Malevich, *Cuadrado negro*, c. 1923.



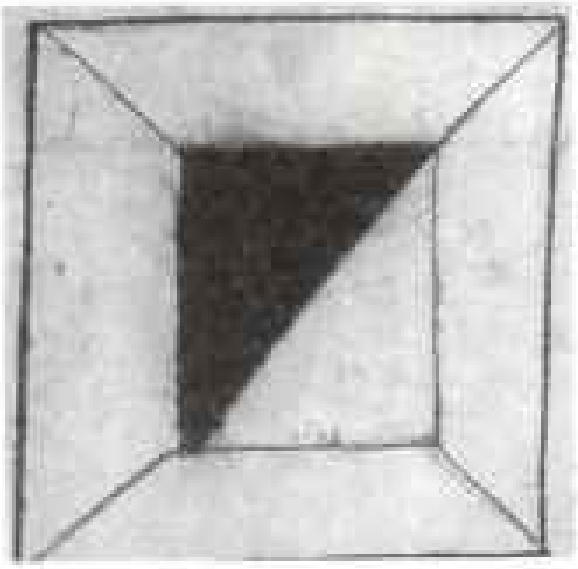
Vista de la instalación *0,10*, San Petersburgo, 1915.



Dibujo para el escenario de la obra teatral *Victoria sobre el sol*, acto II, escena II, 1913.



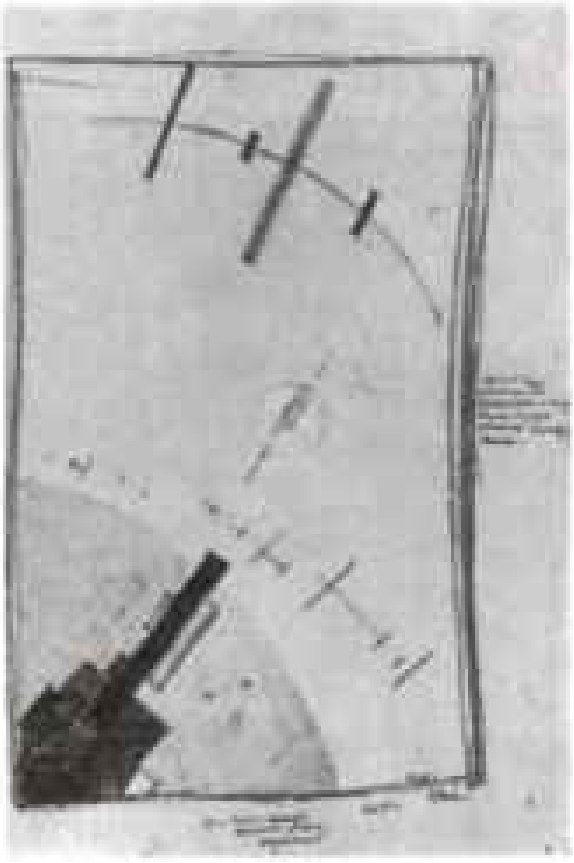
Dibujo preparatorio para un personaje de *Victoria sobre el sol*, 1913.



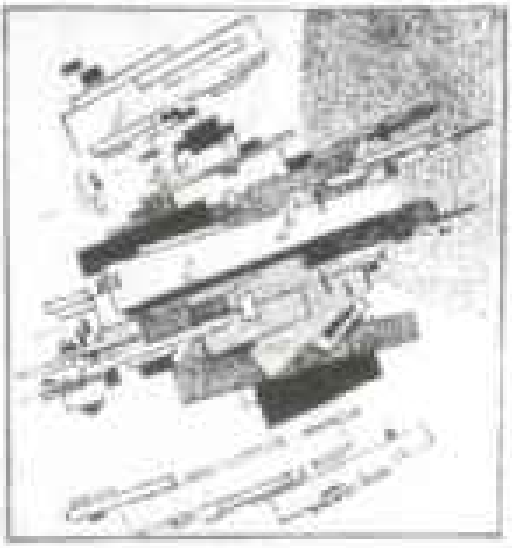
Dibujo para el escenario de la obra teatral *Victoria sobre el sol*, acto II, escena I, 1913.



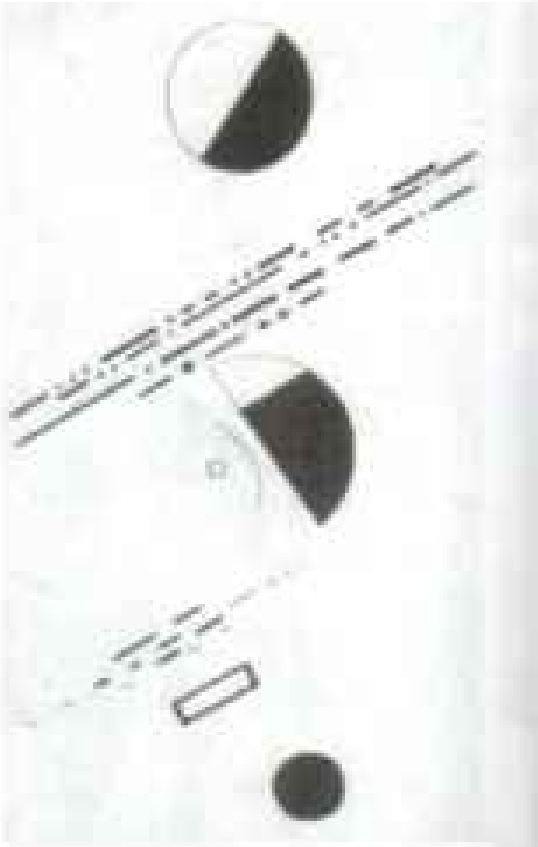
Dibujo para la cubierta del programa del I Congreso de Comités del Campesinado Pobre, 1918, acuarela, gouache, tinta india y grafito sobre papel.



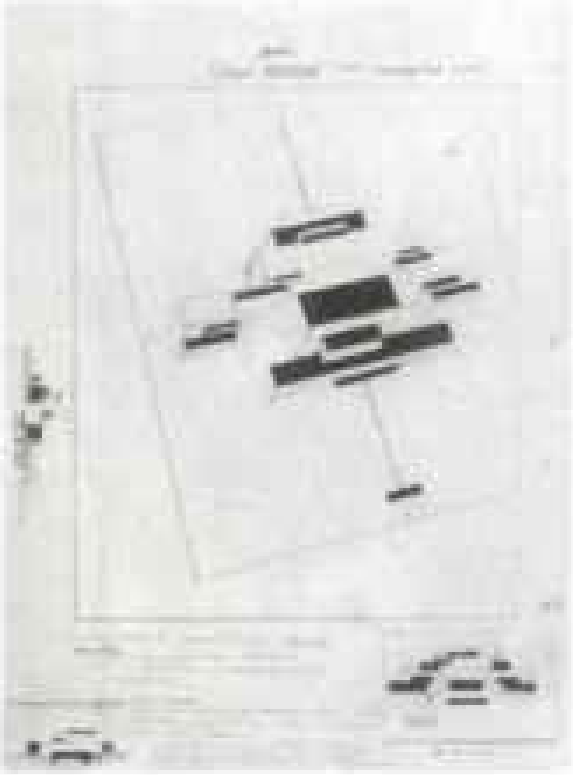
Estudio para el Suprematismo 52, 1917-1918, pastel y acuarela sobre papel.



Sin título (formación de una construcción dejando del movimiento dentro de una esfera), 1920, litografía.



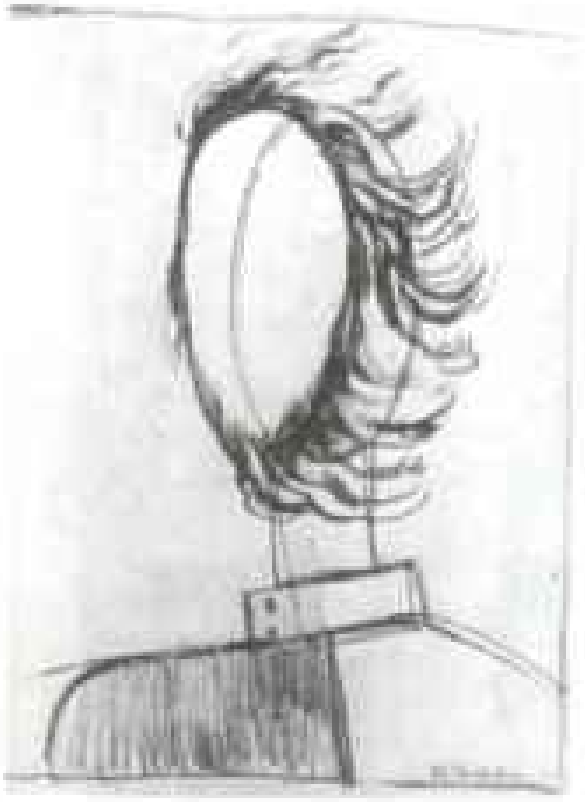
Grupo Suprematista de elementos con la sensación de una transmisión (bilógrafo), antes de 1927, grafito sobre papel.



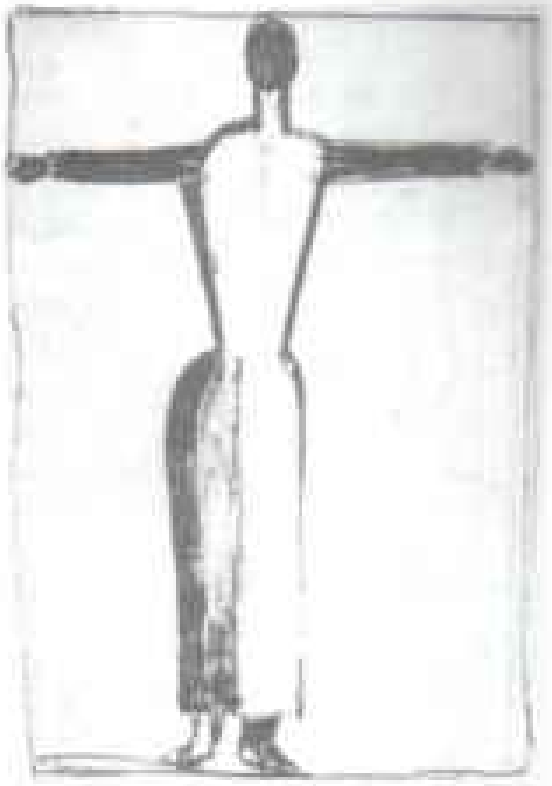
Plánit para moradores de la tierra, 1923-1924, grafito sobre papel.



El leñador, 1912, óleo sobre tela.



Cabeza de hombre, h. 1928-1930, grafito sobre papel.



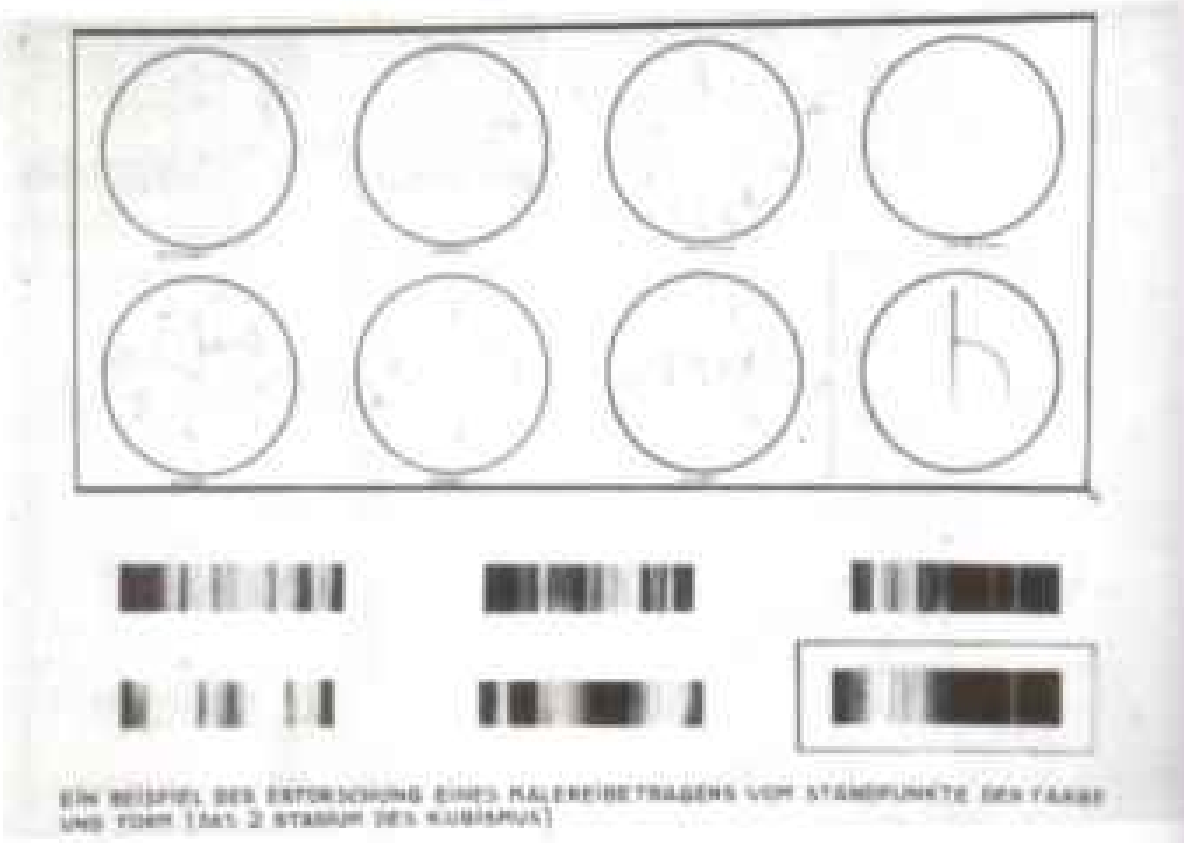
Sin título (campesina), h. 1928-1930, grafito sobre papel.



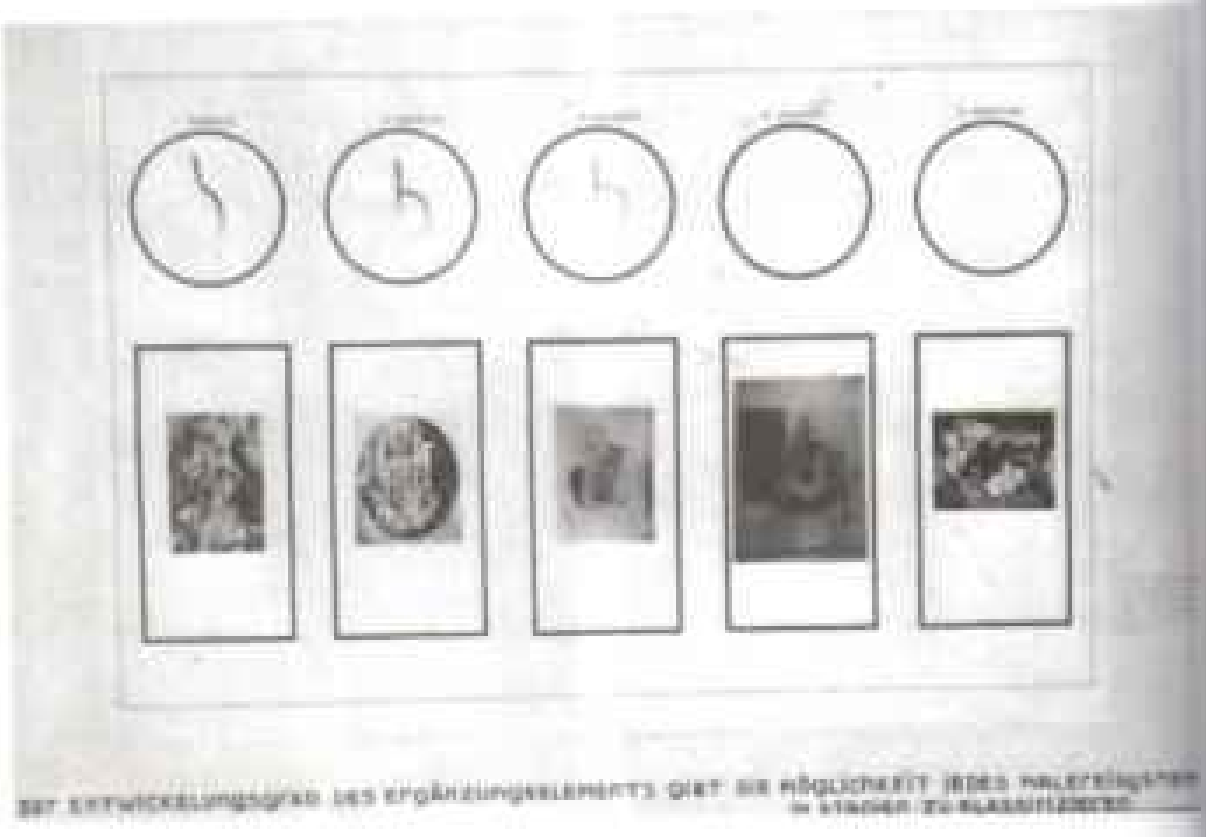
Tierra desmontada, h. 1930, óleo sobre tela.



El artista (autorretrato), 1933, óleo sobre tela.



Gráfica núm. 2, h. 1927, papel.



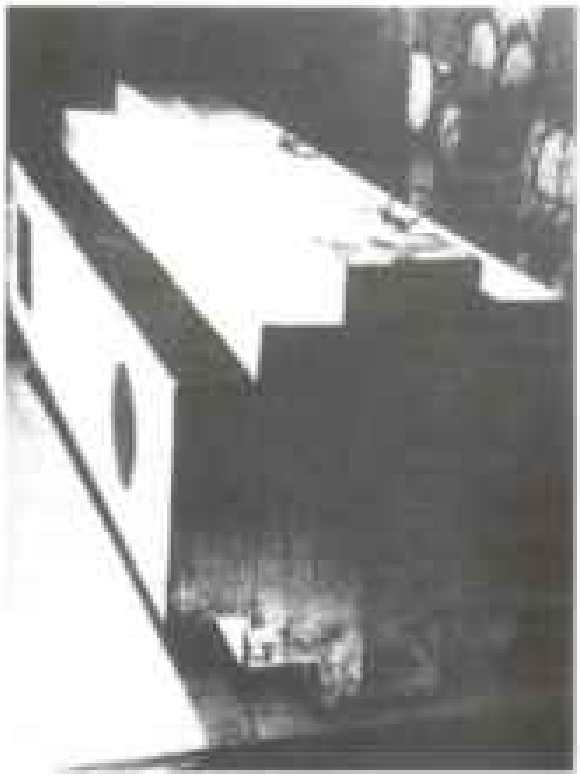
Gráfica analítica núm. 1, h. 1927, collage.



Cuerpo de Malevich muerto descansando en su apartamento, 17-18 de mayo de 1935.



Tumba de Malevich.



Féretro suprematista de Malevich.

Capítulo X

Entre la idea y la acción: el paradigma de Newman

Jordi Isern i Torras

> no se puede prever o describir previamente la acción ni los actores. Todo comienza como una aventura desconocida en un lugar desconocido. Sólo en el momento de acabar, en una iluminación de la conciencia, se les reconoce la cantidad y la función previstas... El cuadro tiene que ser un milagro... una revelación, la satisfacción inesperada y sin precedentes de una necesidad desde siempre familiar... creo que el problema no es el de ser abstracto o figurativo. Lo que se tiene que hacer es poner fin a este silencio y a esta soledad, respirar y extender los brazos de nuevo[1].

1948. Una tira vertical pintada de rojo cadmio claro, sobre un fondo neutro de rojo cadmio. Nada más.

Nada contiene este dibujo, nada representa, no dispone de coordenadas, no explica volúmenes ni profundidad, no se refiere a nada que hayamos visto o imaginado. Simplemente algo «sucede» en la tela, algo imprevisto, algo distinto de lo que ve, de lo que siente o de lo que piensa el autor. La obra registra —de forma aparentemente banal— una huella, un incidente: «un punto donde se ha parado el artista para tomar aliento en la búsqueda de su problema»[2].

En torno a «Onement»

El 21 de enero de 1948 —el día de su aniversario— Newman se encuentra reparando despreocupadamente una tira adhesiva dispuesta sobre un fondo neutro. De repente, interrumpe su gesto. Se para... y reflexiona durante ocho meses. Finalmente, decide que *Onement I* está acabado: «lo miró un buen momento, que duró ocho meses, lo había encontrado»[3]. Ese mismo año escribe en un artículo para *Tiger's Eye*:

---

[1] Rothko, «Documento: Mark Rothko», *Guadalimar*, núm. 42, 1979, pág. 12.

[2] Leo Steinberg definiendo la *action painting*. Citado por Stephen C. Foster, Catálogo de la exposición *Barnett Newman*, Madrid-Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Fundació Tàpies, 1994, pág. 36.

[3] Thomas B. Hess, *Barnett Newman*, Catálogo de la exposición del Gran Palais, París, 1972, pág. 40.

> nos estamos [América] liberando de las cargas de la memoria, asociación, nostalgia, leyenda, mito o cualquiera que haya sido el recurso de la pintura europea occidental[4].

¿Qué busca Newman? ¿Hacia dónde esa huida del mundo de sensaciones, ese rechazo radical de la estética y de la retórica tradicionales? ¿Por qué ese incidente mínimo, escasísimo de dibujo, con una única variación tonal, dentro de un espacio mudo, sin textura?

Se podría comparar *Onement I* con *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevitch, o con *Catedral* de Pollock —realizada unos meses antes— por su carácter radicalmente audaz y comprometido: Newman reduce la pintura a dos elementos básicos (la línea y el color), y los sitúa en una simple y banal simetría. Y se para. Sin materia, sin composición, sin referencias de ningún tipo, Newman olvida, niega ya toda representación. Empieza absolutamente de cero, despegándose de toda certeza estética, en busca de algo verdaderamente inmediato, suficientemente dramático[5].

Newman lo definirá como la acción «de un momento experimentado de la realidad total»[6], una experiencia íntima de lo «sublime»[7]: concepto recuperado del romanticismo que nos refiere a la atracción existencial hacia el oscuro y misterioso abismo, fruto de un inmenso sentimiento de pérdida; Newman apela a la misma mirada del alma hacia el infinito insondable, a la misma necesidad de reconciliación con lo esencial[8].

---

[4] Newman, «1948: Actualidad de lo sublime», *Tiger's Eye*, 1948; reproducido en *Kalías*, núm. 10, 1991, págs. 86-88.

[5] En la «perplejidad» artística de la segunda posguerra, después de asistir al mayor genocidio gratuito del hombre, nadie cree ya en la transformación del mundo, en un nuevo «orden» universal. El arte ha perdido su sentido, ya no puede abarcar ninguna finalidad, ningún ideal: por tanto, no hay por qué reivindicar ninguna estética. Puesto que la realidad externa está desacreditada, el arte ya no se examina ni pretende demostrar nada. Como afirmaba el existencialismo, el hombre se encuentra desnudo delante del mundo, sin proyecto, sin rumbo, sin causa. Sintiéndose incompleto, aislado, el artista busca alguna cosa que le vincule de nuevo a la humanidad. Y para ello el arte concentra su esfuerzo en el individuo, en una acción puramente instintiva, desde la negación de todo lo anterior: valdrán la simple huella de un estado de ánimo, la emoción desnuda de un gesto, el mismo acto de pintar.

[6] Respuesta a Greenberg, de 1948, en T. B. Hess, *Barnett Newman*, Walker and Company, 1969, pegs. 36-38.

[7] Newman reivindica por parte de las vanguardias la concepción de lo sublime del romanticismo —esa atracción por el abismo que despierta tanto un sentimiento de libertad como de temor reverencial— en su ensayo «The sublime is now», *Tiger's Eye*, 1948; reproducido en *Kalías*, ed. cit., pág. 82.

[8] El hombre recorre grandes espacios —reales o imaginarios— para sentir en el desierto y en el silencio el espacio interior. En el despliegamiento enorme e insospechado de la Naturaleza se reflejan sus estados de ánimo, visiona sus secretos más íntimos. La visión romántica representa una actitud muy cercana a la inmersión oriental del alma humana en el fluir de las fuerzas naturales, cercana a la orientación mística del arte como expresión subjetiva de un Universo ideal. Como Oriente, el romanticismo presencia la naturaleza como un inesperado escenario mágico. La pintura más que un medio de expresión es una forma de Ser, una comunión plena con fuerzas poderosas y invisibles, una comunión con lo sagrado. El artista se eleva a la dignidad excepcional de colaborador con el Universo, abre un espacio donde se hace posible la vida. Ya no hace falta dominar a la naturaleza: «cierra tu ojo corporal», dirá Friedrich. El hombre se vacía de sí mismo para participar del movimiento misterioso y eterno de la naturaleza, de aquellas regiones insospechadas que el artista comparte con el niño, los espacios infinitos por donde se extravía la imaginación.

Pero el romanticismo, al igual que el expresionismo abstracto americano, se acerca a la visión de la realidad desde la nostalgia. Su disposición contemplativa no es incondicional sino interesada, no responde a la fe sino a la imaginación. Adecua los sentimientos de infinito y de eternidad a sus ansias de realismo

Abre para ello Newman una nueva dimensión del espacio pictórico, una dimensión basada en el poder expansivo del color, en su capacidad de absorción, en su sugestión de infinidad. Su objetivo es «destruir el muro», tratando al vacío como una sustancia orgánica, pletórica de vida. Un lugar activo donde «fundar» la forma, donde reducirlo todo a términos fundamentales. El color ya no «llena» unas líneas sino que se confunde con el espacio, con la luz: invade la superficie y con ella el propio entorno. El espacio resulta, de esta manera, un campo modulado de resonancias cromáticas, ecos como latidos que mantienen la sensación de una masa que respira y que se extiende indefinidamente.

Surge así un efecto envolvente que invita a la contemplación, que va conformando un escenario ritual, un escenario donde los materiales de la pintura se han sustituido por espíritu, la forma por metafísica. No hay nada. Sólo «sucede» la fuerza expresiva del color, su plenitud. La línea escueta que Newman imprime ascensionalmente sólo se relaciona con los límites de la tela, presentándonos de golpe, violentamente, el espacio «intermedio» del color, un espacio absolutamente independiente. Un espacio-color extendido en todas direcciones, indivisible, lleno de invisible energía, tan inescrutable como el título. Y es que *Onement I* explicita su carácter elusivo, enigmático: se trata de una palabra inexistente, que nos remite a *Unidad*, pero que se mantiene abstracta, indescifrable[9].

Newman, en el fondo, persigue una sola idea: la idea de la pureza en la pintura. Pero no obedece —como Mondrian o las primeras abstracciones— a una disciplinada proyección intelectual, no se dirige, consecuente, hacia un elaborado dogmatismo. Lo que distingue a Newman es su clara reivindicación del acto pictórico intuitivo en esta búsqueda obsesiva de la idea. Algo aparentemente contradictorio, y que resume en la siguiente frase: «la base de un acto estético es la idea pura. Pero la idea pura es, necesariamente, un acto estético»[10]. Ésta es, sencillamente, la paradoja, el jeroglífico de Newman.

Comparte ciertamente parecida fe pragmática a la de Mondrian, igual densidad en la argumentación hacia un nuevo espíritu. Pero la inmersión cromática, inmediata, de su acto estético, supedita toda voluntad reflexiva, se aleja de toda premeditación. La idea en Newman va más allá de una simple traslación racional, de la proyección de unas coordenadas precisas. Dirá en su primera exposición individual, en 1950:

> estas pinturas no son «abstracciones», no encarnan ninguna idea «pura». Son representaciones de sentimientos específicos y están separadas para ser experimentadas in-

---

ción individual. En su huida irrespirable de las deficiencias de la razón no encuentra la verdadera autenticidad, sino una compensación sustitutoria de su sentimiento de derrota, de fracaso. Prueba el absoluto pero lo adapta a sus ideales utópicos, ficticios. El regalo de la inspiración, la intrépida zambullida en las fuentes del inconsciente se inscriben dentro de un enorme deseo de originalidad, dentro de una tremenda mistificación y soledad.

[9] Newman mantendrá títulos simbólicos relacionados sobre todo con la religión y la filosofía. Entre 1946 y 1948 encontramos, entre otros, los significativos *The Beginning*, *The Death of Euclid*, *Commencement*, *Verbe*, *Commandment*, etc. La tradición iconoclasta judía tal vez influyó en la creación de imágenes completamente abstractas de Dios, Adán y Eva, Abraham, Cristo, etc.

[10] Newman. Citado por E. H. Johnson, *American artists on art from 1940 to 1980*, Nueva York, Harper & Row, 1982, pág. 15.

dividualmente en cada pintura. No contienen alusiones representativas; llenas de pasión contenida, su intensidad se revela en cada imagen concentrada[11].

El espacio-color-forma de Newman adquiere suficiente autonomía, suficiente arquitectura para este sentimiento específico. Pero nada está previsto. No hay planos. No hay proyectos. Como decía entonces Motherwell: «se viaja de noche en un barco desconocido»[12]. Newman no precisa para su idea de los equilibrados alineamientos estructurales de Mondrian, cuya geometría acabó encerrándose en su propia red, cuya meticulosa «perfección» acabó anulando su inicial exaltación metafísica. Newman reivindica el no-control:

> el hecho es que soy un pintor intuitivo, un pintor directo. Nunca he trabajado a partir de esbozos, nunca proyecto una pintura, nunca «imagino» una pintura. Comienzo pintando como si nunca hubiera pintado antes. No tengo dogma ni sistema, ni muestras. No tengo soluciones formales. No me interesa la pintura «acabada». Sólo trabajo a partir de una gran pasión...[13].

Sorprendentes declaraciones de un autor caracterizado por la sequedad, por la falta de naturalidad y de diversidad, cuya obra nos sugiere una clara anticipación de la idea al objeto. Pero resulta —según Newman— que no ha habido preparación alguna, *como si nunca hubiera pintado antes*. Declara insistentemente partir de la Nada, del vacío de la tela blanca, sin previas *soluciones formales*.

El «zip» o canal psíquico de Newman

Después de ocho meses de suspense tras aquel gesto revelador, Newman descubre finalmente el «problema»: una nueva superficie en el vacío, una nueva forma a la que llama *zip*[14], y que abre en *Onement I*, extrañamente, positivamente, un campo intenso, infinito. De manera sorprendente para el propio Newman, la simple prolongación lineal del *zip* no llega a desvincularse de su entorno, logra coexistir con una unidad global: «siento que mi zip no divide mis pinturas. Siento que hace exactamente lo contrario: las une. Crea una totalidad»[15].

El *zip* anula a su paso la planitud de las anteriores abstracciones geométricas[16]. No cierra, ni separa, ni une, prosigue sus líneas de crecimiento activado, animado por el vacío envolvente, por la respiración del espacio. El gesto de Newman no se articula

---

[11] Observaciones para la primera exposición individual, del 25 de enero al 11 de febrero de 1950, en la Betty Parsons Gallery de Nueva York, con la intención de sugerir al espectador una adecuada observación de la pintura.

[12] Motherwell. Citado por Cox Black, *Historia del arte abstracto*, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 192.

[13] Newman. Entrevista con Dorothy Gees Seckler, 1962, en «Art in America...», *Kalias*, núm. 10, 1993, pág. 90.

[14] «Recuerdo mi primera pintura. Pintaba el día de mi aniversario, en 1948. En una pequeña pintura roja, coloco un trozo de cinta en medio, mi llamado zip», explica Newman dos meses antes de morir. Citado por Jeremy Strick, *The early work of B. Newman*, The Pace Wildenstein, 1994, pág. 7.

[15] Newman. Citado por Jeremy Strick, *ibid.*, pág. 8.

[16] Newman rechaza completamente la geometría: «It is precisely this death image, the trip of geometry that has to be confronted. In a world of geometry, geometry itself has become our moral crisis» (Newman. Citado por Yve-Alain Bois, *Barnett Newman paintings*, Nueva York, The Pace Gallery, 1988, pág. 11).

con nada, se relaciona directamente con los ángulos de la tela, a los que confiere una insólita identidad compositiva y en absoluto limitadora. De esta manera la figura se vuelve invisible, sin divisiones reales, y la tela se convierte en un campo abierto. Newman es suficientemente explícito acerca de este «encuentro»:

> sólo un arte no geométrico puede ser el nuevo inicio. Tampoco puedo encontrarlo construyendo un muro de luces, ni en la infinidad muerta del silencio, ni en la acción pictórica, como si fuera un instrumento de pura energía llena de retórica biológica vacía[17].

Como afirma T. B. Hess, «su ambición era la de hacer obras maestras»[18], de aquí su distanciamiento, el rechazo del virtuosismo, la severidad. Pasados los ocho meses de reflexión de *Onement I*, inicia Newman su período más prolífico, reuniendo veinte telas a finales de 1949, manteniendo escrupulosamente los mismos parámetros formales, que ya no abandonará. Ninguna relación cambiante entre figura y fondo, ninguna sugerencia atmosférica, tampoco ninguna de las correspondencias sutiles de Mondrian, de sus entrecruzamientos. *Onement I* destruye el muro con el *zip* y descubre el vacío primario, un «lugar» sin forma, que contiene la posibilidad de todas las formas. El *zip* penetra en el caos como una fuerza viva que desencadena *una nueva forma de la totalidad... invisible e informe*. Newman lo llamó *creación plástmica* —plasma: la parte fluida del cuerpo—: el vacío sentido como una sustancia positiva y poderosa que acoge cualquier rastro.

La vertical se «inscribe» —más que cruza— en el espacio, como un canal psíquico, como una vía espiritual. Se convierte en el símbolo del hombre y de su poder creador, en la posibilidad de reintegración en el inabarcable silencio cósmico: en «emblema del yo... fundido en una unidad extraordinaria» (Rosenberg). Dirá Newman refiriéndose a la primera expresión del hombre: «un grito poético... de temor y de cólera frente a su situación trágica, frente a la consciencia de sí mismo y frente a su indefensión al vacío».

A LA MANERA ZEN

Podemos establecer importantes paralelismos entre Newman y la actitud estética zen[19]. En Oriente se ha entendido el dibujo más como una evocación que como una descripción; al pintor se le ha considerado un poeta inspirado que procura transmitir

---

[17] Newman. Declaración para un catálogo de la exposición colectiva itinerante *The New American Painting* de 1959, en *Kalias*, núm. 10, ed. cit., pág. 89.

[18] Thomas B. Hess, *Barnet Newman*, ed. cit., pág. 43.

[19] No podemos hablar de influencia, pero sí de confluencia. La estética zen se sitúa definitivamente en Occidente después de la Segunda Guerra Mundial como cobertura filosófica que abraza conceptualmente el testimonio dramático del hombre perdido, fracasado. El zen nutre, entonces, el deseo occidental de reinserción en la naturaleza más íntima, en los orígenes, en el mundo más allá de lo material. Adaptándose perfectamente al interés por el subconsciente y lo irracional que había mantenido el surrealismo, mantiene similares estrategias de transmisión inmediata, de hábil acción automática para desarmar el pensamiento. El artista occidental quiere unificarse con el espíritu.

el sentimiento privilegiado de un instante[20]. El dibujo resulta, por tanto, algo más vivido que dibujado, importa más la previa operación mental que la misma obra. Dicen en China *I tao pi pu tao:* idea presente, pincel no trabaja. Consiguientemente, no se pinta tanto una escena como un estado de ánimo, el dibujo no se entretiene en dar muchas explicaciones, permitiendo así el máximo de sugerencias, de sugestiones: los espacios vacíos dominan de este modo la mayor parte de la obra. Decía Tang-Yifen: «allá donde se concentra la mirada del espíritu no es necesaria la imagen entera»[21]. Es una afirmación decidida del misterio, una clara alusión a lo incorpóreo, una concentración en aquello infinitamente grande.

Las distancias fijas occidentales, de cuerpos fijos, inmóviles, se vuelven mágica aparición, como salidas en aquel preciso instante de la Nada. El espacio no pretende enlazar ordenadamente las formas sino resaltar precisamente los intervalos existentes entre ellas. La descripción formal deja paso a la fantasía, lo que queda casi inadvertido tiene más poder que aquello definido. La obra es, por tanto, un camino que ha de recorrerse, un punto de partida, un resorte que nos lanza súbitamente al infinito, a una imprevisible peregrinación del espíritu. El espectador es entonces absorbido por una vastísima extensión, quedando «involucrado» en la Totalidad.

Como en Oriente, Newman ha ido simplificando gradualmente el dibujo para permitir el máximo de claridad, de viabilidad, de visibilidad de la forma[22]. Sin artificios, el espacio se reserva escrupulosamente para posibilitar un pequeño rastro que sirva de revelación. Si el dibujo tradicional occidental resulta una acumulación de propósitos, de rectificaciones, de remodelaciones de trazos, Newman casi no actúa, aparece su dibujo como inacabado, lo más elocuente será aquello no confirmado: el

---

[20] En Oriente el creador es un yo pasivo que espera atentamente una cita: «como si hubiera de recibir la visita de un huésped importante, como si estuviera en guardia delante de un poderoso enemigo». El artista debe permitir el propio crecimiento de la obra: la irrupción de la lluvia súbita, la maduración lenta de una flor, el vaivén caleidoscópico del agua, han de disponer de suficiente autonomía: «el agua que no corre, que no murmura en un cuadro, está muerta» (Kao-Hsi). El espectador participa activamente en la contemplación; él posibilita la metamorfosis, la evolución expansiva de los elementos, la transformación necesaria de la obra.

[21] Tang Yifen. Citado por François Cheng, «El vacío y la plenitud», *El Paseante*, núm. 20-22. Madrid, Siruela, 1993, pág. 70.

[22] La tensión psíquica y física se concentra en unos pocos instantes, en unos pocos rasgos de energía. La primera pincelada marcará el desarrollo de la obra. Como una célula viva autosuficiente, defenderá sus propios procesos vitales. La obra es irrevocable, tan instantánea como el deshumbramiento espiritual, como un relámpago: «la simplicidad perfecta es de una audacia inconsciente» (Mou Ki); «una vez se ha llegado a la inspiración no puede ser detenida, porque las exigencias de la expresión son muy imperiosas, uno no sabe de donde proviene, donde comienza ni a donde va» (Weng Cheng ming).

El enfrentamiento con el papel no permite dudas: «un instante de duda, y ha huido» (Wen Tong). El concepto y la realización son casi simultáneos. La muñeca, el pincel, deben ser atravesados por el vacío: «cuando uno se prepara para poner tinta en el papel, debe sentir en su muñeca un poder parecido al Universo creando vida» (Shen Tsung Ch'en). El lleno de la mano da un paso a lo ilimitado: «la idea (del vacío) debe preceder al pincel; igualmente, debe perdurarlo, una vez acabada la pincelada» (Chang Tzu Yuan). Como indica Shi Tao, «la muñeca vacía no significa de ninguna manera una mano sin fuerza (cuando el pintor sostiene el pincel. Al contrario, es el resultado de una gran concentración, el Lleno llevado a su extremo. El pintor no debe empezar a pintar hasta que el Lleno de la mano llegue a su punto culminante y ceda de repente su lugar al vacío».

Newman comparte más la trascendencia filosófica que las posibilidades imprevisibles del método de ejecución zen, como pueden ser la libre asociación de accidentes o la adecuación a las leyes rítmicas del cuerpo. Pero mantiene Newman similar compromiso con lo inmediato, en una liberación de energía con determinados requerimientos mentales y formas sintéticas.

impacto inmediato del *zip* desencadena automáticamente, en la imaginación, múltiples posibilidades de crecimiento.

Como en Oriente, la belleza no está en la forma sino en su capacidad de sugestión, en su capacidad de génesis. El dibujo no es más que un accidente, una consecuencia. Lo que importa es el trabajo de ejecución, el estado anímico: el proceso creativo como instrumento de iluminación.

Como en Oriente, Newman se abandona a la intuición recreando igualmente las mismas conocidas melodías y manteniendo una rigidísima disciplina formal. El instinto pacta con la fidelidad a una idea, la contención con la urgencia de un contacto con lo «esencial»[23]. La simplicidad, la extrema austeridad de su dibujo, serán el vehículo de una actitud filosófica y visceral que negará toda comunicación, la propia cultura, el pasado. El dibujo apunta a un espacio infinito, tanto desde una disposición anímica hacia la trascendencia como desde el espacio indelimitado y perceptible del papel que tensiona unas mínimas formas.

La aparición en *Onement I* de un rayo sin principio ni fin, guarda connotaciones de concepción primigenia; el mismo Newman lo definió como «un símbolo complejo, en el más puro sentido, de Génesis»[24]. Igualmente en Oriente se produce una identificación del arte con la vida cósmica: el arte es asimilado como una obra continuada de la naturaleza y, por tanto, tiene la facultad de reproducir el mismo gesto de la creación, de recrear un espacio que haga posible la vida. El campo y el *zip* de Newman se interpenetran mutuamente, inician juntos un movimiento inesperado: el de la expansión. Parece justo el principio, el instante previo de una explosión energética.

---

[23] La desenvoltura, la espontaneidad, la inevitabilidad, van asociadas al Extremo Oriente con esta experimentación de la Verdad. Su estética ha sido una estética de «interpretación» más que de «invención», de integración más que de ruptura. La formación artística se ha forjado en la escrupulosa observación de la naturaleza y en una disciplinada copia de cuadros de antiguos maestros. El conjunto pictórico forma una compleja trama de correspondencias familiares, de fieles complicidades, a lo largo de los siglos.

El registro de estas visiones fugaces exige, no obstante, un perfecto dominio técnico, a la vez que una gran capacidad de contemplación. El espíritu se suaviza, se adapta al aura silenciosa del blanco del papel; la atención paciente atiende a resonancias invisibles, «convoca» la realidad. No añade formas sino que participa dichosamente de su crecimiento interno. Guarda una visión de conjunto previa, pero se abandona libremente a la incertidumbre, a la velocidad de ejecución, a la garantía del vacío. La ejecución inmediata del método nos reclama una memoria suficientemente impresionada para poder animar un gesto suficientemente instintivo. Ninguna obra de arte reclama mayor habilidad, mayor «verdad» visual en su instantaneidad. Ninguna obra de arte mantiene parecido diálogo frágil entre el control humano y el azar, parecido diálogo entre la disciplina y la espontaneidad.

Ciertamente, dicha espontaneidad se encuentra limitada, si no cohibida, por una veneración inmensa a los antepasados, a las reglas tradicionales de juego: se enmarca dentro de una gama perfectamente especificada de estereotipos, de elementos convencionales minuciosamente inventariados. No obstante, si el pintor zen se esfuerza en pintar como los antiguos y se conforma con una breve alusión subjetiva, es porque le interesa principalmente la intensidad de la experiencia creativa, la calidad «anímica» de su expresión. El acto creativo es un ritual, una liturgia; no persigue la innovación —se encuentra muy lejos de la «urgencia» vanguardista occidental—, sino el acto de desligarse, la introspección gozosa, la comunión profunda en el estado de meditación: «es una obra para ser sentida más que para ser vista: una música donde el derrotero se encuentra en nosotros» (Fucilini).

El verdadero arte nos deja circular la «corriente», y el acto se convierte, muchas, en algo autónomo. El enorme perfeccionamiento técnico permite abandonarse a la intuición sin ningún otro control, a la «esencia» desnuda de la verdad de las cosas. Es un tipo de conocimiento no adquirible por la acumulación de datos o recursos: no conseguido por el desarrollo de un virtuosismo sino por la experiencia de un vacío positivo: «el pintor se desnuda de sus vestiduras y se sienta con las piernas cruzadas» (Chuang Tzu).

[24] Newman. Citado por Jeremy Strick, *op. cit.*, pág. 8.

El dibujo como interrupción

Newman traslada su evolución espiritual al dibujo, adoptando una vía radicalmente negativa: la supresión de toda forma anecdótica, la adecuación de cada elemento a la totalidad. E introduce —con infinita cura, con enorme contención— una mínima proposición para así sólo insinuar la intensidad de aquello no-conformado, la potencia secreta de lo Absoluto. Dice, pues, lo que no dice; la obra queda ilegible, incompleta, sin sentido. Se dirige a algo ausente, a un exilio de todo pensamiento, a algo tan indemostrable como esencial. Newman alerta sobre la virtuosidad y la voluptuosidad expresionistas, sobre el carácter decorativo de las abstracciones, sobre la debilidad estética de los pintores europeos: «los europeos están interesados por la trascendencia del objeto, mientras que los americanos lo están por la realidad de la experiencia trascendental»[15]. Y mantiene —a pesar de su instantánea inmersión cromática— una rigurosa disciplina en la monotonía del color, en la simplificación formal, en la inexistencia del gesto.

Para Newman no hay otra solución que empezar completamente de nuevo, destruyendo toda convención, alejándose del objeto artístico, como si la historia del arte nunca hubiera existido:

> la invención de la belleza por los griegos, es decir, su postulado de la belleza como un ideal, ha sido la obsesión del arte y la filosofía estética europeas. El deseo natural del hombre en las artes de expresar su relación con el Absoluto, se llega a identificar y a confundir con los absolutismos de creaciones perfectas —con el fetiche de la calidad—, de manera que el artista europeo ha estado comprometido continuadamente, en la lucha moral, entre nociones de belleza y el deseo de sublimidad[16].

Cuando Newman interrumpe —el 21 de enero de 1948— una pincelada de rojo sobre una banda de papel adhesivo, no sólo niega la composición; renuncia también al procedimiento pictórico. Y crea en un solo movimiento, con la mínima expresión, una imagen completa. El peligro de la banalidad, de la simetría simplista, monótona, lo sortea Newman al eliminar la disociación entre figura y fondo, entre imagen y campo, dirigiéndose a «algo» más allá de la tela. A partir de entonces, se mantendrá siempre muy explícito: los campos de color son pintados uniformemente para abastecer al vacío de densidad, de una «natural atmósfera» (Newman). Todo aparece perfectamente delimitado, aunque casi sin rastros, sin señal de esfuerzo, como apuntando a otro dominio que no es el físico:

> sé que otros pintores trabajan de manera distinta. Hacen sus marcas y usan sus pinceles y después deciden qué es su pintura, mediante una selección de la superficie pintada y sin pintar. Para mí esto es recortar, y está relacionado con la fotografía y la publicidad. Yo no trabajo así[17].

---

[15] Newman. Respuesta a Greenberg que tenía que publicarse en la revista *The Nation*, pero que éste finalmente declinó al considerarla demasiado especializada. Publicada en *Kalías*, ed. cit., núm. 10, páginas 82-83.

[16] Newman, «1948: Actualidad de lo sublime», *Tiger's Eye*, 1948, pág. 86.

[17] Newman, *ibid.*, pág. 91.

Cada nueva proposición le sirve a Newman para examinar *in situ*, en el acto, infinitas posibilidades de relación formal, desde todos los ángulos, desde las más delicadas combinaciones técnicas y cromáticas, a fin de obtener sutiles contrastes entre el *zip* y el todo. La simple abstracción geométrica no le resulta suficiente: necesita huir de toda apariencia:

> Mondrian nos lleva a un mundo de pureza material a través de la plasmación representativa de sus equivalentes matemáticos. Un ángulo de 90° grados es una imagen natural conocida... [los pintores americanos] parten del caos de la pura fantasía y del sentimiento, sin ningún equivalente físico, visual o matemático, y extraen de la irrealidad del caos, del éxtasis, algo que evoca un recuerdo de la emoción de un momento experimentado de la realidad total[28].

El espacio pictórico se interrumpe y deja paso a un lugar metafísico, a un silencio denso, ocupado por el infinito, de donde surgen, de manera súbita, «formas vivientes»: «una forma era una cosa viva, el vehículo de un complejo pensamiento abstracto, portador del sobrecogimiento que sentía frente al terror a lo desconocido»[29]. Newman se detiene no para ofrecernos insólitas formas, sino para acercarnos a la idea de un espacio total, al sentimiento intenso, religioso, de lo sublime frente a un vacío inabarcable; el dibujo es sólo un dispositivo que permite catapultarnos hacia esos escenarios impensables, imprevisibles:

> mis telas están llenas no sólo porque están llenas de color, sino porque además el color confiere la plenitud. Yo estoy comprometido con esta plenitud... No manipulo el espacio. Lo declaro. Es por medio de mi declaración como las pinturas se llenan. Todas mis pinturas tienen un alto y un bajo. Nunca están divididas, tampoco están confinadas o constreñidas, tampoco se salen de su tamaño. Desde mi infancia, siempre he sido consciente del espacio como una bóveda espacial... el espacio creado por mi pintura ha de hacernos sentir, espero, vivos en plenitud en una cúpula espacial de 180° que va en todas direcciones. Es la única sensación real de espacio[30].

La «Action Painting» y Newman

T. B. Hess sostiene acerca de la radical decisión de interrumpir *Onement I*: «se puede ver una doble ironía en el hecho de que Newman ha sido el único verdadero pintor de la *action painting*»[31]. Desconcertante afirmación, y más teniendo en cuenta que el propio Newman —como veíamos más arriba— rechazaba claramente la pintura de acción, considerándola un *instrumento de pura energía llena de retórica biológica vacía*.

Pero vayamos por partes: por definición la *action painting*[32] deja finalmente tanto de perseguir una imagen, como de interpretar una realidad, como de expresar una

---

[28] Newman, *ibid.*, pág. 82.

[29] Newman. Citado por Michael Auping, *Clyfford Still*, Catálogo de la exposición al Centro Reina Sofía, Madrid, 1992, pág. 30.

[30] Newman: Entrevista con Dorothy Gees Seckler, ed. cit., págs. 90-91.

[31] T. B. Hess, *Barnet Newman*, Nueva York, Catálogo del Museum of Modern Art, 1971, pág. 54.

[32] El término de *action painting* fue introducido por H. Rosenberg el año 1952 a raíz de unas pinturas de Jackson Pollock. En él incluirá más tarde a De Kooning, Kline, Motherwell, Hofmann e incluso a Newman.

idea. El objeto de la creación es ya solamente la misma acción. Al *homhre sin dieux* de la posguerra le permite una cierta actitud «heroica» contra el mundo moderno, hallando en la libertad del instinto, en el olvido de la realidad externa, la liberación de su angustia existencial. El artista ya no reivindica una nueva sociedad como el surrealismo o las primeras abstracciones, no dispone de programa ni guarda ninguna pretensión de homogeneidad. Su grito será un grito inconexo, discordante, primitivo, dentro del más puro romanticismo. La expresión se opone de esta manera al lenguaje estético: «yo pinto, no ilustro», decía Pollock[11]; el fin del acto es el mismo acto. El signo se transforma en impulso, la tela se convierte en un escenario donde las fuerzas psicomotrices del pintor actúan según determinadas pautas de comportamiento, pero sin otro proyecto que el mismo fenómeno: el producto queda supeditado, por tanto, al proceso.

Resulta así el acto pictórico una realización consecuente de los postulados del automatismo psíquico de los surrealistas[12]. Pero el pintor ya no pretende traducir el yo inconsciente sumergiéndose en las profundidades del Ser. Solamente procura su elemental expansión, preparando un espacio ilusorio —un campo— donde implicar todo el cuerpo física y psíquicamente: «el expresionismo abstracto me importa poco... pintar es el hecho de querer ser» (Pollock)[13]. Lo que se encarna es el propio

---

[11] Pollock. Citado por E. A. Carmean, Jr., «El arte de Pollock de 1950», *L'atelier de Jackson Pollock*, París, Macula, 1972.

[12] Fiel al primer manifiesto surrealista de 1924 —dictado del pensamiento en ausencia de cualquier control efectuado por la razón, al margen de toda preocupación estética o moral— Masson, envalentonado por Breton, empezó aquel mismo año a esparcir libremente un tejido de líneas con tinta china sobre papel.

Perseguía lo medio experimentado con la escritura automática: la liberación crítica, la coincidencia azarosa e, incluso, cierta función oracular. Pero la «investigación» no duró mucho, ni tampoco respondió con efectividad a la urgencia de convulsión, de revelación, de enigma, que exigía el surrealismo. Éste se inclinó por una pintura evocadora o reproductora de sueños, que usaba con ironía los habituales procedimientos académicos.

Igualmente, en los dibujos de Masson, si bien las líneas se agrupaban caóticamente, la relación que conservan con las esquinas, la misma distribución excéntrica de los nimios, evidencian el mantenimiento de una disposición espacial cubista y, por tanto, aún clásica. Dentro de una regulación instintiva «desde» el centro, aparecen un arriba y un abajo, un suelo y un horizonte bien asentados (factor que a pesar de todo apreciaba Breton). Si bien Masson asumía la superficie del papel como «una arena sin límites», en definitiva, no evitaba —consciente o inconscientemente— un escenario donde las formas se elevan regularmente desde el suelo en movimiento continuo y rotatorio, como siguiendo la dimensión de un vuelo, y manteniendo una suave ondulación horizontal. A pesar de la libertad, del proceso absolutamente inmediato, la obra de Masson —a diferencia del expresionismo abstracto— evidencia la tradicional preocupación por la aparición del objeto, continuadora de la dinámica occidental colonizadora. Aún importa lo que se expone, aún importa la conquista de una presencia.

Masson insiste en la permanencia —en todos los dibujos— de una estructura y de una técnica. Al comparar el automatismo con los grafismos elaborados mecánicamente —por ejemplo, los de una conversación telefónica— argumenta que «mi dibujo no ha estado contenido aunque sí articulado». Y utiliza una técnica fluida basada en el carácter líquido, ligero, de la tinta china, sobre una superficie dominable —«demasiado pequeña se ramifica, demasiado grande se interrumpe el gesto»—, en una posición suficientemente libre del cuerpo, «no me veo sentado sino danzando por doquier», y a la velocidad de pocos segundos.

Sin encontrar más camino —el gesto no deja de ser redundante, responde a un planteamiento estético— Masson consiguió, no obstante, jugar con el instante ambiguo entre presencia y ausencia: «pintar no el objeto sino su paso». Este preciso ejercicio psíquico donde se anula toda vigilancia crítica, esta vía negativa cerca del asertismo significará el puente, la referencia más inmediata, entre la pintura del vacío oriental y los «allovers» de Pollock y Tobey.

[13] Citado por Marcelyn Pleynet, «Pollock, Jung et Picasso», en el catálogo de la exposición Jackson Pollock en el Centre Pompidou, París, 1982, pág. 43.

temperamento, la expresión no controlada del Ser. La obra se convierte, por tanto, en un imprevisible descubrimiento: «cuando estoy en mi cuadro no tengo consciencia de lo que he estado haciendo, tiene que transcurrir un tiempo para llegar a conocerlo» (Pollock)[36]; «diría que la mayoría de los grandes pintores no saben lo que piensan hasta que lo dibujan» (Motherwell)[37]. Más radical será Newman: «yo pinto para tener algo que mirar»[38].

La abstracción geométrica había conseguido décadas atrás la bidimensionalidad del cuadro, pero manteniendo unas coordenadas estables, y una oposición forma/fondo dentro de un espacio aún ilusionista. La nueva pintura obedece, por el contrario, a un total descrédito de lo visible, a un olvido radical de la dependencia retiniana. Se solicita un nuevo espacio, un espacio abierto a lo imprevisto, lejos de cualquier idea u objeto. Sólo la voluntad individual puede ahora registrar algo valioso para la humanidad, sólo la búsqueda desnuda de la naturaleza primordial, dentro de aquello más subjetivo del artista: «se precisa una experiencia sentida e intensa, inmediata, directa, sutil, unificada, cálida, vivida, rítmica» (Motherwell)[39].

El espacio se limita a la superficie de la tela oponiéndose radicalmente al mundo que existe, adoptando un único plano como registro de las pulsaciones del creador. La pintura se convierte en un rastro, en una visualización de energía, de aquello que no es. «el artista se deleita en retornar al caos originario del mundo... todo es informe y vacío» (William Harlitt)[40].

La action painting se basa en la convicción de que nada es en sí pictórico, «la pintura no es nada visual que capta nuestra retina, sino lo que hay detrás y dentro» (De Kooning). La obra es un residuo, un fragmento de algo completo: el acto creador. El espacio pictórico adquiere presencia con el recorrido de un gesto, pero las formas «congeladas» no se destacan de la intervención, del impacto global. El espacio no necesita ninguna realidad, sino una tensión en perpetua metamorfosis, un incidente dentro de la continuidad del proceso artístico; el espacio no recoge a un objeto o a un pensamiento, sino a una intención determinada, una actuación que, por otro lado, no va a ningún lugar. La tela no es ya un soporte, sustancia, sino simultaneidad de acontecimientos, una diversidad de intervalos en el tiempo.

El artista no se limita a cubrir con pintura una superficie-receptáculo: la rodea, se sube encima, se olvida de ella: «estamos inmersos en el proceso, y no nos resulta claro qué es un objeto acabado» (Motherwell)[41]. El espacio incluye al pintor, lo hace suyo, se vuelve escenario dinámico, inconstante.

Para «desconectar» el entendimiento y estimular la imaginación, el artista actúa sin presupuestos y a gran velocidad, hecho que obliga a un nuevo estado de concen-

---

[36] Pollock, «My painting» *Possibilities*, Nueva York, 1947, n. 1, pág. 79. Citado por Herbert Read, *Historia de la pintura moderna*, Barcelona, Serbal, 1984, pág. 270.

[37] Compendio de textos en el catálogo de Jack Flam, *Motherwell*, Barcelona, Poligrafa, 1991, pág. 16.

[38] Citado por Rosenberg, «The concept of *action painting*», *Artworks and packages*, Nueva York, Dell Publishing Company, 1971, págs. 213-228.

[39] Citado por Anthony Everitt, *El expresionismo abstracto*, 2.ª ed., Barcelona, Labor, 1988, pág. 5.

[40] William Harlitt refiriéndose a Turner. Citado por Rosenblum, *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza, 1993, pág. 238.

[41] Motherwell lo contrastaba con la obra de los jóvenes informalistas franceses: tienen un acabado artístico en el sentido de que el cuadro es un objeto real, un objeto bien hecho. Nosotros estamos inmersos en el proceso y no vemos tan claro qué es un objeto acabado. Citado por Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990, pág. 255.

tración[42], a buscar un clima ambiental que facilite «encontrarse cogido literalmente de arriba abajo en la pintura» (Pollock), clima que abarcará más tarde al espectador absorbiéndolo en una pintura indeterminada, sin principio ni fin: «puedo controlar

---

[42] A menudo el proceso exige largos períodos de meditación previa; Pollock caminaba largo rato alrededor de la tela antes de situarse encima, a la manera de los pintores indios del Oeste, que pintan sobre la arena. Pero cada cuadro fue absolutamente individual: «lo que pintan en común sólo equivale a lo que hacen por separado», decía Rosenberg. Tobey seguía métodos de meditación orientales, Motherwell y Kline realizaban múltiples esbozos preliminares alternando el automatismo psíquico y la reflexión. Motherwell lo definió como «una dialéctica entre la conciencia (líneas rectas, formas perfiladas, colores compensados, lenguaje abstracto) y el inconsciente (líneas blandas, formas poco clarificadas, automatismo)». Formas sutiles y ordenadas evidencian en su obra el juego-oposición entre la búsqueda automática y una importante preocupación estética muy próxima a Europa, que lo separa del dinamismo visceral de Pollock.

Kline argumentaba una intensa concentración visual, necesaria «para atacar inmediatamente desde esta situación completa». El crítico de arte O'Hara lo definió como «el representante de la action painting por excelencia», argumentando que «él no quería estar en sus pinturas, como Pollock, sino crear el acontecimiento de su paso, en cualquier intersección de espacio-tiempo». No obstante, en sus mejores obras —las enormes telas en blanco y negro de los cincuenta—, parte mayoritariamente de esbozos, y su gesto veloz, su macrogesto, resulta previsto, a menudo incluso retocado. «Ciertos cuadros que presentan un carácter inmediato han estado trabajados durante un largo período», reconoce Kline. El dinamismo acaba siendo fruto de una lenta elaboración; la fuerza y la inmanencia de la pincelada esconden su deliberación.

Nadie como Pollock llega a tales extremos de instantaneidad y de liberación abnumadora de energía: «pintaba como una máquina... era un diálogo entre el consciente y el inconsciente... era una cosa en perpetuo movimiento» (Nick Carone). Apoyándose únicamente en gestos, incorporando las caderas como punto de balanceo, mediante giros y contorsiones cada vez más intensos y expansivos, se dejará llevar por el ritmo frenético de la pintura a la manera de los derviches giratorios. Las obras adquieren cada vez más un efecto coreográfico: Pollock acercó como nadie el arte y el rito.

Según Lee, la esposa de Pollock, éste sufría reales alucinaciones: «comenzaba a ver de repente un grupo de imágenes en remolino, un cúmulo de líneas y de imágenes, masas de líneas arremolinadas, que parecían reales». Pollock se abandona a una aceleración furiosa sin perder nunca un carácter intimista, meditativo. En esa libertad absoluta él es el sujeto de la obra: su mirada, su cuerpo, la superficie, la brocha trazando círculos en el aire, hacen un todo indisociable. No hay separación alguna, es un estado de tránsito, de suspensión, una confabulación entre el espíritu y la materia que impondrá sus propias normas: «algunas veces pierdo una pintura. Pero no temo a los cambios, el destruir la imagen, porque una pintura tiene vida propia». Conviene observar, no obstante, que el margen de casualidad es mínimo; el pintor selecciona *a priori* la disposición de unos elementos inmunes y entrevé sus posibilidades: «tengo efectivamente una idea general de lo que hago y de lo que ésta causará». La destrucción azarosa en el desarrollo irresistible de energía se combina así con una consciente voluntad expresiva.

En la Europa de posguerra la pintura se concentrará también en el «acto puro», pero sin evitar la contradicción entre la renuncia y el lenguaje y el uso del signo, entre la pervivencia camuflada de una tradición estética y la absoluta libertad. La superficie se convierte igualmente en un campo de acción, pero no se llega —a pesar de evolucionar también desde el automatismo psíquico— al nivel de la espontaneidad americana. A Mathieu se le puede considerar como el introductor de los fundamentos de la *action painting*, como pueden ser la velocidad de ejecución, los grandes formatos, la improvisación desinhibida, el descuido formal como los *dripping*, etc., pero también se le puede considerar como el ejemplo europeo de la reiteración y del perfeccionamiento de una estrategia ya nada previsible. Otros importantes informalistas como Hartung y Soulages superficializarán igualmente el dinamismo inconsciente a unas motivaciones estéticas, excesivamente cuidadosas con el producto final.

En definitiva, posiblemente el término de *action painting* sólo podría aplicarse rigurosamente a Pollock y a un estado de ánimo de incertidumbre general en el proceso creativo de un corto período de la segunda posguerra americana. Significa Pollock la culminación de un largo proceso de descodificación, de desplazamiento formal e intelectual, que acerca la cultura occidental más que nunca al rito primitivo, a un estado de inocencia y libertad que bebe directamente de las fuentes luminosas del sin-sentido, entre lo real y lo imaginario, en el vacío del yo donde toda forma es posible.

Conviene reconocer también que, a pesar de la mayor o menor honestidad en los pintores de acción, una vez la obra salía del estudio, volvía a ser un producto con el que especular. Y que toda la lucha sin

como fluye la pintura, no hay accidentes, simplemente no existe principio ni final» (Pollock)[43].

El pintor se sabe sometido a una constante metamorfosis: «trabajo de dentro hacia afuera como la naturaleza» (Pollock)[44]. Se pinta inmediatamente, la libre asociación de accidentes sustituye a la inspiración, el cuerpo atiende a la revelación dinámica e insólita del impulso pasional: «se olvida de la mano... es la mente, no el cerebro sino la mente, alma, concentración, entrañas» (Newman refiriéndose a Pollock)[45]. Libre de la consciencia reflexiva, el pintor se deja guiar por la misma pintura en una total simbiosis. El espacio inicia una respiración al ritmo de su cuerpo: «sólo cuando pierdo contacto con la pintura el resultado es una confusión, sino es pura harmonía, un fácil dar y tomar donde la pintura sale muy bien» (Pollock)[46].

Ser es hacer. El pintor de acción comparte el sentimiento del caligrafo chino de participación activa en el flujo de acontecimientos, así como las teorías existencialistas de Sartre de la intervención espontánea. La honestidad será fundamental: «la fidelidad a lo que sucede entre uno y la tela, por más inesperado que sea, se convierte en lo principal... las decisiones más grandes en el proceso de pintar están basadas en la Verdad, no en el gusto» (Motherwell)[47].

Impulso y control

Newman entendía la acción pictórica como un ritual religioso —definía su taller como *santuario*—, fruto de una «tendencia» humana hacia lo sublime. Al acto improvisado de la *action painting* le incorpora un escenario pretendidamente emblemático. E inaugura, juntamente con Pollock y Still, los «campos de acción» expansivos, a gran escala, sin límites, del expresionismo abstracto[48]. Ello supone enfrentarse con telas de grandes dimensiones, en las que pierde inevitablemente la noción de los límites y donde se halla literalmente sumergido, inmerso en pintura: «un cuadro grande es como una transacción inmediata, te hace entrar en él... no es algo que tu gobiernes» (Rothko)[49].

---

bólica, la postura rebelde y romántica de los llamados «malditos» y la reivindicación comprometida de un arte filosófico, no dejaron de ser utilizados igualmente de cara a los intereses de un mercado. El movimiento informativo, la desprogramación, desembocarán finalmente en un nuevo academicismo: el manierismo del gesto. El movimiento pendular histórico entre las incitaciones conscientes y las inconscientes se inclinará nuevamente hacia una colaboración más racional. El misterio del caos creador deja paso al entretejer, la espontaneidad, a la tradición.

[43] Citado por Nikos Stangos, *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza, 1986.

[44] «I work from the inside out like nature». Citado por Anna C. Chave, *Mark Rothko*, Yale, Yale University, 1989.

[45] Citado por Steven Naifeh y Gregory White Smith, *Jackson Pollock*, Barcelona, Circle, 1991, pág. 12.

[46] Pollock, «My painting», *Possibilities*, Nueva York, 1947, n. 1, pág. 79. Citado por Herbert Read, *Historia de...*, ed. cit., pág. 270.

[47] Citado por Anthony Everitt, *El expresionismo abstracto*, ed. cit., pág. 23.

[48] T. B. Hess justifica estas dimensiones «extremas» con una serie de causas como la herencia de las ambiciones sociales realistas de la década de los 30, la gran influencia del *Guernica*, un heroico comportamiento de grandeza dentro de un sentimiento de independencia frente al mercado del arte —que no puede «acoger» tales dimensiones—, y la necesidad de una «arena» donde desarrollar un gesto del cuerpo mucho más amplio de lo habitual. *Barnett Newman*, ed. cit., pág. 57.

[49] Rothko, 1951. Citado por Nikos Stangos, *Conceptos de arte moderno*, ed. cit., pág. 16.

Universidad de Caldas
Biblioteca

Pero Newman, como Rothko, responde en su proceso creativo a una idea, a una realidad emocional, más que a la pura experiencia pictórica. Una vez investigado —como el resto de los expresionistas abstractos americanos— el «ritual» del automatismo y del biomorfismo jungiano de principios de los años 40 —«mi idea era que con un movimiento automático se podría crear un mundo»[50]— la obra desemboca en una superficie calmada, de una gran intensidad contemplativa. Y crea —como lo hará muy poco después Rothko— un espacio construido pensativamente, de gesto cadencial, producto de unos ideales de trascendencia y de sublimación. El enorme compromiso creativo de Newman representa así un singular cóctel entre expresionismo y abstracción geométrica, entre esencia y drama, entre emoción religiosa e investigación purista.

Como en la *action painting*, Newman pinta impremeditadamente, pero no se abandona a un impulso físico o a la libre asociación de accidentes, sino a un proceso de selección continuada en el que superpone la obsesión de una imagen a la misma acción, ya que «el concepto y la ejecución han de trabajar juntos en el preciso momento. Impulso y control han de juntarse»[51]. Y, ciertamente, Newman captura una imagen en aquello virgen, inexistente, pero nunca habrá un desenfadado olvido de sí mismo o torpeza alguna en la ejecución, sino todo lo contrario.

Lo que más llama la atención del discurso de Newman es esa insistencia en la pasión —«la pintura como la pasión, se ve tan viva que, cuando la oigo, la tengo que dejar hablar sin trabas»—[52], esta posibilidad de «abandono» emocional dentro de una estrategia claramente rígida, completamente conocida de antemano. A pesar del aparente distanciamiento y de la ausencia casi absoluta del gesto y de efectos pictóricos, Newman nos habla de un *acontecimiento milagroso*, de una «impulsiva» zambullida cromática:

> estoy comprometido con lo inmediato y con lo particular sin usar una fórmula general del proceso pictórico. Mi preocupación es la plenitud que comporta la emoción, no su explosión inicial o las consecuencias emocionales de su gozo[53].

Parece que Newman se «cita», pues, con la forma sin conocerla previamente. Consecuentemente, no sólo imita o evoca una idea, sino que suministra información nueva; su idea se redefine y se redescubre con la acción de la representación. La obra obedece entonces a una maquinaria compleja donde intervienen también el inconsciente, el azar, las posibilidades de cada material, etc., en un proceso inevitable de anotaciones biográficas. Por todo ello, no puede abordarse el dibujo de Newman de manera empírica, como algo perfectamente delimitado, sin atender a un proceso creativo mutable, dinámico, y que responde a una compleja realidad emocional.

Los procesos de pensamiento, la introspección, su comprometida persecución de una Verdad esencial, no pueden disociarse de su experiencia estética, de un intenso deleite sensual, de un juego constante de lo posible. Newman «aventura» una idea, es-

---

[50] Newman. Citado por Anthony Everitt. *El expresionismo abstracto*, ed. cit., pág. 28.

[51] Newman. Entrevista con Dorothy Gees Seckler, ed. cit., pág. 90.

[52] Newman. Declaración para un catálogo de la exposición colectiva itinerante *The New American Painting* de 1959, en *Kalias*, ed. cit., pág. 89.

[53] Newman. Entrevista con Dorothy Gees Seckler, ed. cit., pág. 90.

pecula una pregunta —de manera insistente y dentro de un aparente misticismo— sobre una realidad más allá de lo real, que nunca podrá acabar de comprobar.

Newman no está

Digámoslo ya: pintura y dibujo son lo mismo en Newman. Newman siente cada obra como un ensayo, como una acción permanente, obedeciendo a lo largo de su vida a las características más definitorias del dibujo: su pintura es fundamentalmente un espacio potencial, con un nivel de materialidad mínimo, resultado tanto de la inmediatez técnica como de escasos condicionantes esteticistas.

Una sutil intervención formal en un «campo» de color le es suficiente para mostrarnos la intensidad del vacío en toda su suspensión. Y es que, para Newman, pintar es, simplemente, utilizar lo que queda entre las líneas de un dibujo. Entiende que su aportación fundamental reside en la creación de un nuevo género de dibujo, sin cuerpo ni composición alguna: la invasión emocional de los campos de color no sería más que su consecuencia:

> Dibujar es básico para mi concepto total... sé que he hecho una contribución (a la historia) principalmente en mi dibujo... en vez de utilizar perfiles, en vez de hacer formas o separar espacios, mi dibujo declara el espacio. En vez de trabajar con residuos del espacio, trabajo con todo el espacio[34].

En una actualidad de aceleradas invenciones y de continuas alternativas, dentro de lo que se ha denominado «disolución en lo provisional». En una realidad donde el artista se ha ido convirtiendo en un «intérprete» que acumula imágenes fragmentarias y efímeras, donde no hay un solo modelo de conducta puesto que el arte ya no culmina nada y se halla reemplazándose sin descanso, donde cualquier estrategia puede ser actualmente aceptada como válida, como en un gran simulacro, Newman recuerda una percepción profundamente global, un clima de implicación perceptiva, la serena persecución del misterio.

El misterio como elemento esencial de toda obra de arte. Aquello que posee carácter de inevitable: la representación de solamente lo que es, de lo que ha de ser. La obra de arte como algo necesario, que sólo puede salir del compromiso con uno mismo, del anhelo íntimo de trascendencia, de la necesidad mayor de entender quiénes somos y qué hacemos aquí. El dibujo como un mapa, las pistas del acertijo de la propia existencia.

Y no vive tanto, en Newman, un sentimiento dramático de ausencia —tan propio de los expresionistas abstractos— como el de una adhesión. No tanto una profunda y desolada sensación de vacío como una alianza, una complicidad, una experiencia de proximidad con el cosmos, muy cercana a la visión oriental. Su espacio no es un silencio inhóspito donde lanza sus miedos impulsivamente, sino una adecuación calmada al flujo de acontecimientos. Su gesto no hiere el vacío en defensa propia como en la *action painting*, adquiriendo un sentido exorcista, sino que circula inalterablemente, aliándose silenciosamente con el espacio, dejándose «penetrar» pasivamente por el todo.

---

[34] Newman. Entrevista con Dorothy Gees Seckler, ed. cit., pág. 91.

Newman no reafirma su yo escondido: Newman no está. Dice sin nombrar y sin nombrarse. No deja huellas, más bien las borra. Encubre lo descubierto para así protegerlo, para posibilitar la revelación: el espacio sagrado sólo puede ser revelado y, por tanto, sólo insinuado desde aquello no-dicho, desde un espacio anterior a las palabras. Newman busca en el marco de silencio, en su estática renuncia, la palabra que comunica; su forma necesita de la negación más rotunda para afirmarse luego, del tremendo sopor del espacio vacío para poder crecer y mostrarse.

Los *colour field* o campos de color de Newman, Rothko y Still, citan al espectador con una naturaleza elemental e inmaterial, reivindicándole la necesidad de lo sagrado, del máximo encuentro:

> los puristas intentaron renegar de la naturaleza y acabaron implicados con sus equivalentes esquemáticos y con el realismo de las formas geométricas... [los artistas americanos] han creado un mundo auténticamente abstracto sobre el que se puede discutir en términos metafísicos[35].

A la abstracción geométrica la consideraron una exuberancia experimental, esteticista; los *colour field* se dirigen sin preámbulos, directamente, a la intimidad del espectador. El artista intenta provocar un *shock* emocional, mostrar visionariamente aquello que trasciende la materia, conducir el ojo del espectador al mismo abismo del vacío. El orden platónico de Mondrian y de Malevitch se desintegra aquí en vastas superficies coloreadas que tienden a expandirse ilimitadamente. No son ya solamente manifiestos pictóricos más o menos fieles a una idea, sino estados del alma, «ambientes» sobrecogedores, dramáticos, que invaden al espectador. La obra no apunta a una futura espiritualidad sino a captar aquí y ahora los sentimientos, a vaciar la conciencia de todo contenido, a un extravío en lo indecible.

La obra aspira a ser un icono, algo secreto e inexplicable, un devocional objeto que permita el contacto directo con lo invisible, un espacio que se muestre inundado de luz, que se integre como una realidad habitable, que nos acoja con su mirada. El espectador se convierte así en instrumento, en medio de reintegración[36].

Newman, como Rothko y Still, como anteriormente los románticos Friedrich y Turner, nos remite a una especie de catarsis, a la exaltación humana frente al misterio. Todos ellos confundirán espacio, forma y color en una atmósfera «gótica» —término usado por Burke un siglo atrás para calificar la grandiosidad insondable, terrible, de lo sublime. Todos ellos reducirán al máximo —dentro de cada propio proceso— los incidentes de dibujo. Todos ellos convertirán al espectador en algo insignificante —la fuerza expansiva que emana de sus cuadros exigirá cada vez mayores dimensiones, alejándose finalmente de los perímetros de la visión. Todos ellos adoptarán una postura comprometida, extremista, en la encarnación de la verdad; provocando una simbiosis total entre pintura y pintor, un «entendimiento» fuera de normas en la búsqueda inexplicable del misterio:

---

[35] Newman. Fragmento de una respuesta a Greenberg escrita en enero de 1948. Publicado en *Kallir*, ed. cit., pág. 82.

[36] El espectador vaga, vagabundea sin saber cómo ni hacia dónde. No tiene donde agarrarse, se encuentra solicitado en la dispersión. Desemboca —o puede desembocar— en un abandono estático, en el olvido de sí mismo. La mirada cede al vacío absoluta independencia para no condicionar, para no «entenderlo» y no limitar así su despliegamiento.

> es el reto de la finitud lo que tengo que afrontar y superar... mi sentimiento hacia una nueva pintura es que tengo que enfrentarme a esta medida particular del modo como un escritor se enfrenta a una hoja de papel[17].

Newman y el expresionismo abstracto representan la última reivindicación espiritual del arte. La secreta confabulación entre ellos, el surrealismo y el romanticismo, no tendrá continuidad. No se hablará más de lo sagrado en el arte, del enfrentamiento con el abismo.

Bibliografía

Bois, Yve-Alain, *Barnet Newman paintings*, Nueva York, The Pace Gallery, 1988.

Hess, T. B., *Barnet Newman*, Walker and Company, 1969.

Johnson, E. H., *American artists on art from 1940 to 1980*, Nueva York, Harper & Row, 1982.

Newman, B., «1948: Actualidad de los sublime», *Tiger's eye*, 1948. Reproducido en la revista *Kalias*, núm. 10, 1993.

«Newman». Entrevista con Dorothy Gees Seckler, publicada en *Art in America...*, 1962. Reproducido en la revista *Kalias*, cit.

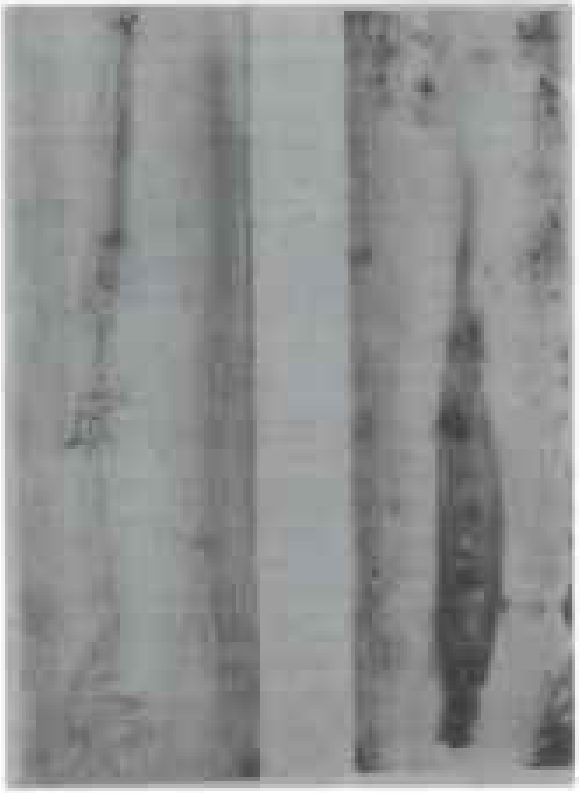
Rosenberg, «The concept of action-painting», *Artworks and packages*, Nueva York, Dell Publishing Company, 1971.

Stangos, Nikos, *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza, 1986.

Storr, Jeremy, *The early work of B. Newman*, The Pace Wildestein, 1994.

[17] Newman. Citado por Edward Lucie Smith, *El arte hoy*, Madrid, Cátedra, 1983, pág. 78.





Dibujos a tinta china sobre papel realizados entre 1946 y 1947, claros antecedentes de *Onement I*.



Newman en su estudio, en 1951.



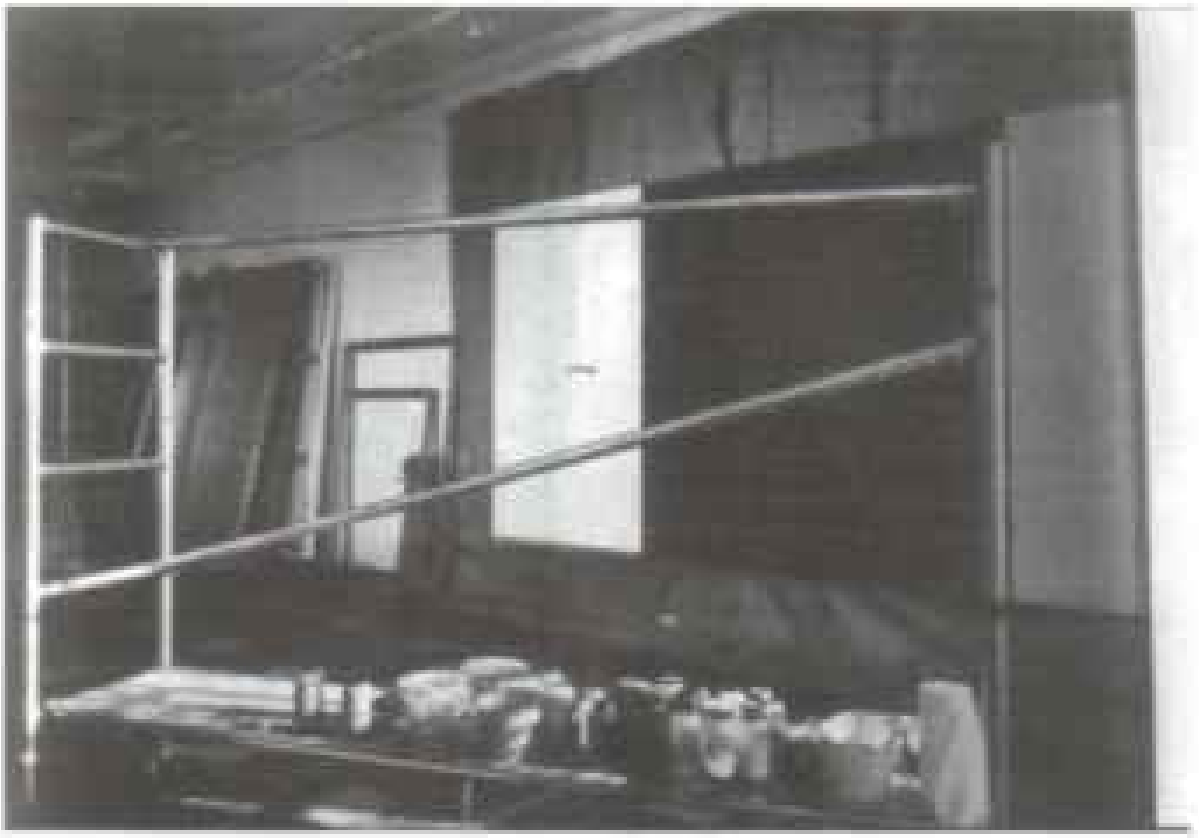
Observando una litografía.



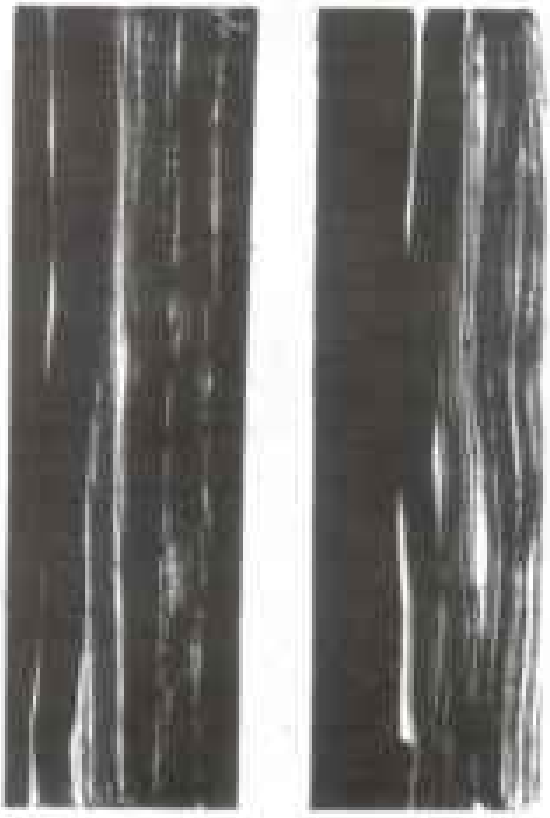
Frente a *Rojo, Amarillo y Azul III*, 1966-1967.



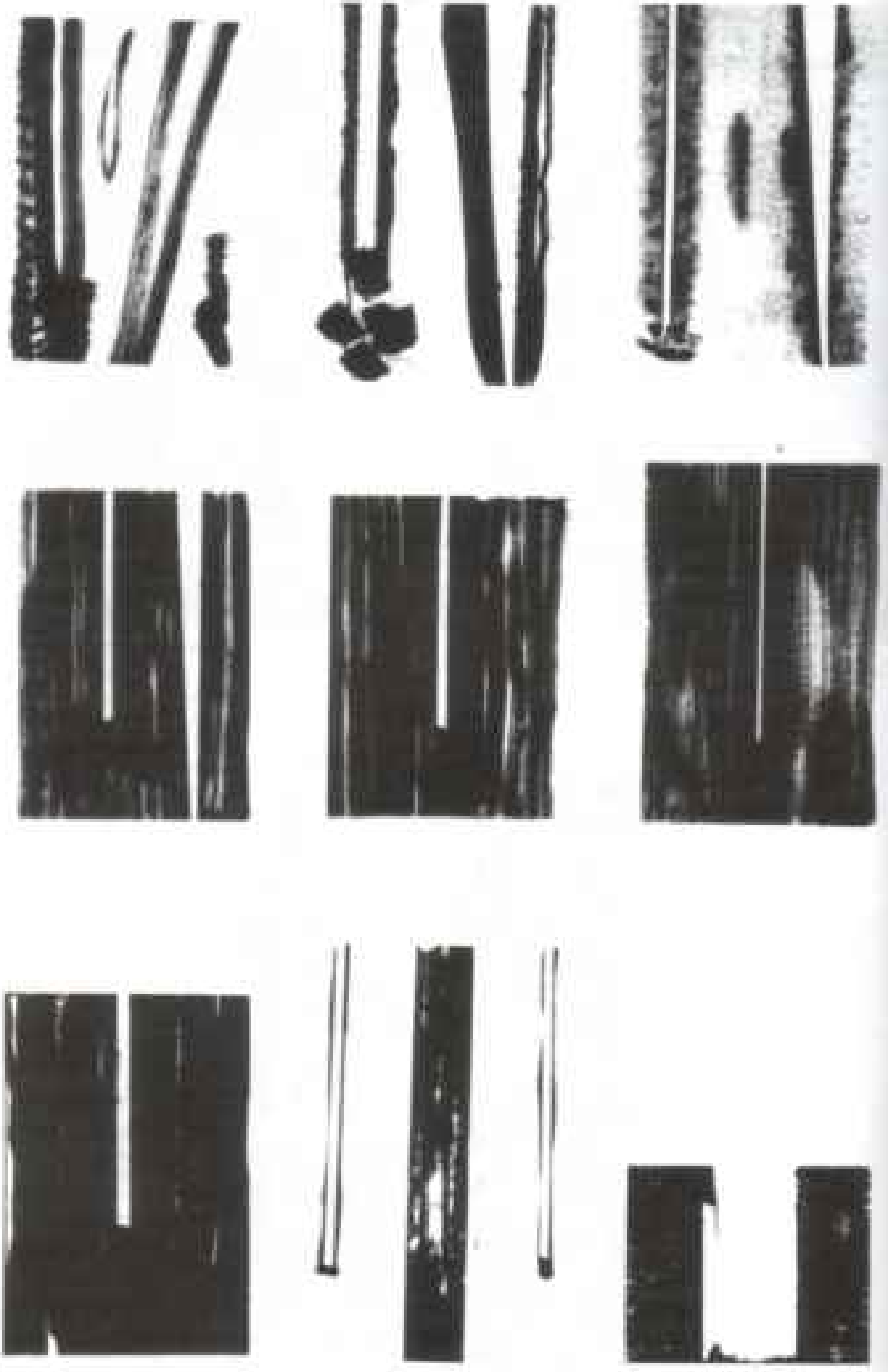
Onement I, 1948, óleo sobre tela.



El taller tal y como lo dejó al morir, el 4 de julio de 1970.



Sin título, 1946, pincel y tinta.



Dibujos realizados con tinta.



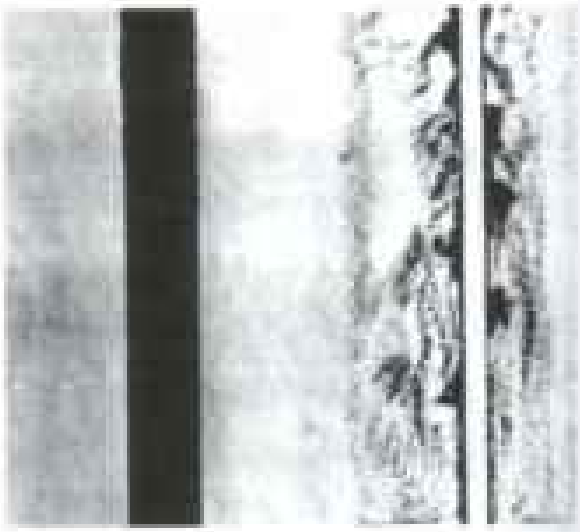
Sin título (*Euclides Abyss*, núm. 2), 1946-1947, lápiz.



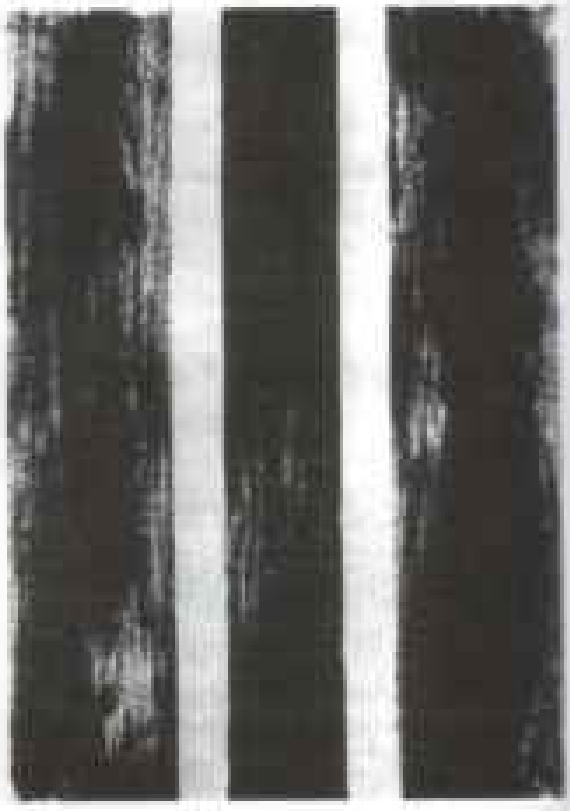
Sin título (*Euclides Abyss*, núm. 2), 1946-1947, lápiz.



Sin título, 1949, pincel y tinta, con témpera (?)



Sin título, 1959, pincel y tinta.



Sin título, 1960, pincel y tinta

Capítulo XI

Luis Gordillo. La búsqueda inconsciente del repertorio

Guillermo Lledó

> esgrimir dulcemente la pluma, acariciarla con febrilidad adolescente como en el duermevela propicio al hidimiento manual, dejar escurrir su licor filiforme en la página en blanco, alcanzar la delicada perfección del solista, prolongar con sutil artificio el rigor tumulario, diferir indefinidamente el orgasmo, consumir sin mesura tu propia energía, abolir la obstinada avaricia del orden real: abandonándote a la aleatoria inspiración que guía tus pasos en sus festivos, dominicales periplos
>
> Juan Goytisolo, *Juan sin tierra*

> derritiéndome hacia afuera,
> lava expansiva pulverizada
> al encuentro de voraces soles últimos
>
> o asfixiándome hacia adentro,
> rebobinando vertiginosamente mi historia
> en busca de primigenias células.
>
> Luis Gordillo

En 1968 Luis Gordillo entra en un periodo de actividad dibujística que va a influir de manera decisiva en su trayectoria posterior, determinando la aparición de ese peculiar universo creativo caracterizado por el amplio repertorio de imágenes sorprendentes y llenas de humor que introduce y el carácter incisivo y ácido de las mismas. Después de realizar la importante serie de las *cabezas*, donde formaliza su universo imaginario recogiendo con una perspectiva original ciertos contenidos del pop y la racionalidad de las actitudes constructivistas, entra en una profunda crisis provocada por la presión que las ideas emergentes en ese momento, contrarias a la actividad pictórica, le producen, y el cuestionamiento de unos métodos que, fruto de la tensión entre sus recurrentes obsesiones y las demandas del entorno, le habían conducido a una radicalización normativa que finalmente se convirtió en asfixiante. Confundido

y angustiado por todo ello abandona la actividad pictórica y se refugia en el dibujo, con la única pretensión de hacer algo que le libere de la tensión acumulada y le permita dar rienda suelta a sus impulsos y apetencias íntimas, sin responsabilidad alguna hacia el entorno social y receptivo de la obra ni a ninguna otra consideración que no fuera la de satisfacer sus necesidades más instintivas e inmediatas. «En el verano del 69 —dice Gordillo algunos años después— me puse a dibujar sin el menor control, por divertirme, por expansionarme, por juego, sin más, con un gran escepticismo sobre la calidad de lo que hacía»[1]. Y es en ese momento de relajación y abandono cuando alumbra esa poderosa iconografía que, recogiendo una buena parte del repertorio pacientemente elaborado en la etapa anterior de las «cabezas» y los «hombres máquina», se manifiesta, con una sorprendente fluidez, a través de un explosivo caudal de potentes imágenes y numerosos hallazgos de orden estético y expresivo. La actitud con la que aborda esta producción, instintiva y rápida, y el caudal de imágenes que libera, maceradas en la exploración anterior, determina un tipo de configuración que tiene la propiedad de producir esos efectos hirientes y corrosivos que tanto llamaron la atención en su momento y tanta influencia ejercieron en una buena parte del arte que se hizo en España con posterioridad a su aparición.

La actividad que Gordillo inicia en este período de crisis, «una práctica íntima y autobiográfica no pensada para ser expuesta o vendida»[2], se prolongará con esa intencionalidad e ímpetu durante casi una década, manteniendo esos mismos niveles de automatismo basados en una rápida ejecución y una considerable falta de premeditación, aunque ya recuperada la actividad pictórica su trabajo en el lienzo desemboque en una variada serie de procesos, de gran complejidad a veces, guiados por la reflexión y la voluntad de realizar un análisis exhaustivo de los diversos materiales visuales de los que partía, entre los que se incluían los propios dibujos espontáneamente realizados. Su autor afirma que esos dibujos son los más libres y desinhibidos que ha hecho nunca, constituyendo un *corpus* creativo diferenciado que, en cierto sentido y por muy diferentes razones, no fue posible ni deseable mantener, aun cuando podamos ver otros muchos de apariencia similar que responden a la misma intención y manifiestan un grado de improvisación parecida. «Dibujos de teléfono», como a veces los llama su autor, que se realizan por dar gusto a la mano, sin una intención precisa ni una orientación concreta salvo la de hacer posible la propia necesidad incontrolada que en ese instante se manifiesta. Y que como afirma su autor, y podemos constatar hasta donde nos es posible, adquieren en ese período la máxima intensidad, siendo resultado de una actitud que al principio sólo busca la liberación de las tensiones acumuladas y más tarde, también, la expresión de unas vivencias que, sin interferencias ni controles de la razón, pudieran emerger y hacerse forma con toda su potencialidad.

En un texto reciente dedicado a estos dibujos, Gordillo dice que todos ellos se producían «de una vez y sin contradicciones» y los califica de paradisíacos, pero «no por sus posibles contenidos sino por sus estrategias estéticas». «Son —dice— la crisis

---

[1] Luis Gordillo, «Crisis en el 68», texto recogido en *Gordillo, 1958-1974*, Sevilla, Centro de Arte M-11, 1974.

[2] La declaración pertenece a una conversación mantenida con Luis Gordillo sobre su actividad dibujística de los años 70. El resto de las citas que no sean consignadas en las notas pertenecen a esta conversación.

ca, la distancia, la opción... las que nos arrojan del paraíso y nos sumergen en la agonía de la duda. Como el orgasmo, el dibujo automático se produce en un paraíso no dialéctico»[1]. Por eso, considerando el interés que tenemos por el dibujo, intentando comprender cuáles son las estrategias creativas y de elaboración que le son propias, lo mejor que podemos hacer en este caso es abordar el análisis de esta producción singular, cuya especificidad y carácter se hallan íntimamente ligados a esos momentos de creación primigenia, situados en los verdaderos inicios objetivados visualmente de cualquier proceso ulterior, sin ninguna intención preconcebida ni posterior reelaboración. La actitud y los modos de actuación que su autor emplea adquieren en estos dibujos un protagonismo inusitado: sus huellas expresan con notable claridad los avatares de su ejecución y la intensidad de las vivencias que las provocan, y sus imágenes no pueden ser más indicativas y sugerentes respecto de lo que pretende y desea obtener realizándolas. Su estudio nos situará muy cerca de ese momento misterioso en el que las formas hacen por primera vez su aparición, permitiendo ver también el tipo de dinámica que impulsa y alimenta su desarrollo.

***

En esa época Gordillo se pone a dibujar con decisión y energía, siguiendo la aparición de alguna visión informe o intuición previa que desarrolla, en diferentes papeles, hasta que el impulso inicial se agota o pierde fuerza. Para ello utiliza, sin preocuparse del resultado, los materiales que tiene más a mano: folios, cuartillas corrientes y blocs escolares como soportes, aunque estén cuadriculados, y para dibujar, principalmente lápices y bolígrafos. Y con esos instrumentos, que le permiten una acción directa y sin interrupciones, realiza diferentes dibujos con una serie de trazos rápidos encadenados, formando figuras reconocibles que irán surgiendo casi al mismo tiempo que aparecen en su mente, inducidas la mayor parte de las veces por las propias grafías realizadas anteriormente. La ejecución es breve —podemos medirla en segundos— y se produce movida por impulsos que responden al gesto anterior sin un razonamiento que los regule, con decisiones inmediatas, tomadas en el instante, casi al mismo tiempo que se produce el movimiento de la mano, cuyo imprevisible recorrido sólo responde a ese pensamiento intuitivo que velozmente se va acoplando a lo ya dado, buscando vertiginosamente una respuesta a los múltiples estímulos que esa deriva le provoca. Es, la suya, una acción fluida y versátil que puede traducir velozmente una imprecisa imagen mental o producir una grafía juguetona de muy variada configuración, cuyo desarrollo puede responder a la inercia, el devaneo gestual o la reiteración rítmica. Y en ese fluir irán apareciendo múltiples relaciones, algunas provocadas, otras inducidas y muchas de ellas casuales, que se entremezclan entre sí formando un continuo lleno de incidentes, con bruscas interrupciones y cambios de ritmo, que puede prolongarse en un delirante recorrido, jugueteando con las figuras, los planos que van apareciendo y los sucesos que van configurando.

Por que la acción busca casi siempre la creación de aquellas imágenes que flotan en la mente de su creador. Esa «narratividad inconsciente» que según Gordillo determina su aparición, aunque lo haga en el fragor de la confrontación que surge dentro

[1] Luis Gordillo (1995), en AA.VV., *A través del dibujo*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, s.p.

de cada dibujo, cuya dinámica se alimenta, por igual, del enfrentamiento o la convivencia entre el impulso gratuito, sin finalidad, y la intención formativa de aquellos movimientos que sin rectificaciones van con la máxima decisión y energía buscando el cierre de una forma, un acoplamiento o la violenta colisión con alguna de las líneas ya realizadas. «A lo mejor empiezo por esa especie de calambre —dice Gordillo— y no sé lo que va a pasar. Después aparece otra línea y, de pronto, digo: cabeza...» La acción, pues, puede empezar por un movimiento reflejo, una descarga brusca, que dejará una huella indescifrable, o hacerlo buscando en seguida el icono con un sencillo trazo que inmediatamente producirá la evocación figurativa, unos hechos, siempre condicionantes, que impulsarán las acciones subsiguientes con el mismo grado de impredecibilidad que las anteriores. La imagen se irá formando, sin orden, a través de un incesante y acelerado encadenamiento relacional que se alimenta a sí mismo. Un hallazgo casual producirá inmediatamente la necesidad de otra grafía que complete una figura intuida, y ésta, a su vez, será el origen de una intervención que la complemente, la destruya o la olvide, para, después de realizar una intensiva exploración espacial, creadora muchas veces de numerosos vericuetos, volver al núcleo inicial, o ser el desencadenante de un gesto diferente, rítmico y reiterativo, que rellene una parte, añada un atributo o transforme el significado de una figura. Todo ello en un indeterminable desorden, antes o después, surgiendo de la zona central o de cualquier otro punto de la periferia, para ir conformando una serie de figuras polimorfas, que se transforman y confunden con las que parecen sugerir espacios y volúmenes, y otras líneas que traducen lo invisible, evocando conexiones muy diversas entre las partes.

La imagen, pues, surgirá como un alumbramiento, autogenerada, imprevisible, como haciéndose a sí misma, con un ímpetu imparable que parece responder a una necesidad inequívoca e imperiosa de constituirse como tal. Un alumbramiento, también, que acontece dramáticamente, con accidentes y sobresaltos; que pugna violentamente por hacerse forma, y, con la urgencia de su necesidad, siente el vértigo de lo desconocido, entregándose sin posible marcha atrás a los múltiples avatares que su propio crecimiento y el contacto con la atmósfera exterior provocan. Un alumbramiento cuya azarosa aparición responde a una necesidad formativa, con voluntad argumental, voluntad que se autoafirma en cada gesto, tensamente realizado, confirmando una orientación que descubre, nerviosa y trémula pero gozosa, cada uno de los sucesivos hallazgos que hasta su finalización hacen emerger ese variopinto, electrizante, irónico, desquiciado y «casi siempre» divertido, batiburrillo de formas que constituyen la imagen final.

Cabe suponer que un núcleo inicial actuaba como desencadenante de toda la acción, y puesto que ésta podía responder a impulsos muy diversos sus consecuencias resultaban igualmente variadas, produciendo un conjunto de reclamos que su autor resolvía sobre la marcha, viendo cómo unos y otros creaban su propia realidad y provocaban la perentoria necesidad de una siguiente intervención. «Ese célula inicial —dice Gordillo— se cargaba de energía y empezaba a transmitirla.» Así, una huella circular, por ejemplo, podía convertirse inmediatamente en la imagen de una cabeza, un cuerpo o la pieza de un engranaje y dar pie al siguiente trazo que, abundando en ello, añadía el detalle necesario para completar esa idea, vislumbrada casi al mismo tiempo que la mano, impetuosa, ejecutaba el cierre del primer trazo. O reflejar directamente el pensamiento de su autor, que con un rápido movimiento y de una vez introducía esa primera imagen siluetead que sería el origen de todas las demás. De

pués, una precipitada cadena de asociaciones permitía ir añadiendo elementos que, desarrollando la intuición inicial, podían desparramarse por todas partes creando un diversificado número de ligaduras basadas en las repeticiones, las transformaciones sucesivas y las, en un buen número de casos, bruscas rupturas que se producían en su decurso. De la misma forma que surgía el primer elemento podían aparecer los siguientes en una precipitada deriva, capaz de convertir lo que empezaba pareciéndose a un cuerpo humano en un dislocado artefacto y éste en un confuso ambiente que, fundiéndose con las imágenes anteriores, podía sugerir todo tipo de contradicciones de orden espacial y contenido semántico.

Calvo Serraller, en un detallado estudio sobre esta producción, dice: «En primer lugar, destaca la aceleración enervante del pulso y el automatismo más desenfrenadamente violento. Aparece ya claramente esbozada la idea de la práctica del dibujo como cuaderno de notas, diario íntimo alucinante. La autoconfesión secreta propicia, por su parte, el ritmo unitario, que yo definiría como una suerte de violencia invasora del espacio, una sismografía rabiosa»[4]. Ciertamente, ese comportamiento, eminentemente dinámico, tenía un marcado carácter exploratorio, y en muchas ocasiones, también por la misma razón, invasor, ya que, careciendo de voluntad alguna de rectificación, sus efectos tendían fácilmente hacia una amplia ocupación del espacio, reflejo transparente de una aventura llena de incidencias, cuyas huellas, indelebles, se acumulan en una proliferante red de relaciones. Y estas relaciones, basadas en una imaginación productiva que busca satisfacer rápidamente sus intuiciones así como el incesante descubrimiento de esas analogías que, de forma natural —de acuerdo con las obsesiones particulares de cada uno—, la mente humana tiende a encontrar en cualquier garabato realizado sobre un papel, producen el efecto multiplicador que su versatilidad reclama. Y aunque no siempre fuera así, podemos observar que, en cualquier caso, esa exploración, sin un criterio formalizador previo y careciendo de una finalidad concreta, tendía necesariamente a la expansión, con el aleatorio crecimiento de ciertas formas, y, sobre todo, con los amplios y sinuosos recorridos que en su búsqueda, y tras los sucesivos encuentros, iban construyendo un complejo, vibrante y elocuente espacio totalizador.

Podemos decir que Gordillo en estos dibujos se explaya: utiliza el espacio y los materiales con voracidad y crea, en connivencia con el soporte que por su accesibilidad y fácil manejo mejor contribuye ello, uno de los más extensos repertorios de imágenes que podemos atribuir a un pensamiento inconsciente, la mejor muestra de una producción exuberante, incontenida, que con su desinhibida actitud, consigue la explosiva afloración de esa carga intangible, pero espesa, producto de todas esas sensaciones, recuerdos y fantasías que en algún sitio depositados duermen hasta que una desconocida conexión neuronal las activa. Si hay realmente un tipo de creación artística basada en el automatismo psíquico, equiparable en su proceder y resultados a las técnicas surrealistas de escritura, estoy inclinado a creer que esta producción constituiría uno de sus mejores ejemplos. ¿Dónde podemos encontrar una muestra más expresiva de esa actitud que, guiada por los mecanismos de la asociación libre de ideas, registra sin censura ni controles de la razón el itinerario de la mente alumbrando imágenes y descubriendo analogías? Lejos de responder a unas limitaciones autoimpuestas que centrarían su actividad en el mero ejercicio pulsional, creador de signos pri-

[4] Francisco Calvo Serraller, «Dibujos de Luis Gordillo: La memoria como collage», en *Luis Gordillo. Dibujos 1958-1982*, Madrid, Fernando Vijande Editor, s.p.

Universidad de Cala
Biblioteca

manos, básicos y, como las firmas, siempre iguales a sí mismos, a la postre reductivos y excluyentes, estos dibujos manifiestan, con bastante propiedad, la riqueza y los avatares de un pensamiento que, ejercitando su libertad, no puede funcionar de otra forma que reviviendo sensaciones y recreando imágenes, vengan éstas de donde vengan. También hay aquí actividad pulsional pero, como demanda su propia naturaleza, entremezclada con aquella otra que produce la mente y reconoce la intuición en su hacer, fruto del contacto directo con unos materiales que propician y hacen posible esas emanaciones, reflejo, hasta donde es posible, de un mundo interior que se elabora en la experiencia y se desarrolla en la memoria. «Confiad en la naturaleza inagotable del murmullo», decía Breton. Como la «verborrea» psicoanalítica, estos dibujos recogen esas divagaciones que en forma de imágenes se suceden, sin orden predecible ni lógica que las oriente, expresando las visiones y pensamientos y las obsesiones de su autor. Pensamientos y obsesiones que, efectivamente, aparecen y reaparecen fundidos, como un hecho inseparable, con las sensaciones que la propia acción genera, que la experiencia, en ese momento de su devenir, tiene, integrando lo que el cuerpo, por dentro y por fuera, siente y la memoria se encarga de activar.

***

Hablando de las sensaciones que la acción de dibujar le produce, Gordillo afirma que cuando lo hace, la totalidad de su cuerpo se ve implicado en ello, sintiendo internamente, como descargas eléctricas que recorrieran su anatomía, los desplazamientos que los movimientos de la mano ejecuta. Parece que el gesto, fruto al mismo tiempo de una necesidad pulsional y un deseo de narratividad inconsciente, transmite su vigor, en completa simbiosis, al resto del cuerpo que, acompañando a la mano en su exploración, recibe la energía que esa acción despliega. Y al otro lado, el instrumento, como la aguja de un sismógrafo, está registrando los datos de una corriente interna cuya dinámica se alimenta, en justa correspondencia, con la energía que ese movimiento genera. El dibujo es, en buena medida, el reflejo directo de una tensión física que, provocada en parte por la misma acción de dibujar, impulsa en su ejercicio un movimiento capaz, simultáneamente, de liberar esa tensión y provocarla, constituyendo el punto de inflexión en un proceso que permite la violenta y acelerada descarga de toda esa fuerza desplegada en su circuito. Breve espacio de tiempo en el cual esa fuga de energía, que al salir al exterior entra en contacto con un medio sólido, se enfría bruscamente dejando una huella congelada de ese continuo fluir sucesivamente sometido a la presión generada.

La convulsión interna que según Gordillo impulsa y acompaña el acto instintivo de dibujar explica, en cierta medida, el carácter de estos dibujos irreflexivos y vitalistas. Unos dibujos, cargados de electricidad, que con la intensidad y dureza de sus líneas consiguen parecerse más a una superficie cubierta de grietas que a cualquier otra que podamos ver impregnada con algunas de las sustancias destinadas para ello. Aquí, las líneas, claras y precisas, discurren creando violentos cortes en un pequeño territorio, de nítidos perfiles, que ve alterada su superficie sintiendo la incisiva intervención de un instrumento que, sin miramientos, va rompiendo esa continuidad que le es propia. Como abriendo una herida, este último va dejando su rastro sin detenerse en las consecuencias, decidido a culminar su imperiosa exploración desgarrando todo lo que considere necesario para su satisfacción.

Gordillo cuenta que cuando la línea aparece tras el movimiento de su mano, lo hace como si «fuera explotando», igual que la sangre desborda la piel que la contiene

cuando un bisturí, escindiendo la superficie de un cuerpo, penetra con la suficiente presión en la carne, que es sensible y frágil. «La línea —dice— va arañando y descubriendo, cortando y haciendo daño. Es como si cogieras un cristal y te hicieras un corte en el brazo.» Y sigue: «Yo, cuando dibujo, tengo esas sensaciones de máxima agresividad.» Para Gordillo el papel es ese lugar virgen destinado a recibir los efectos de una agresividad que sufre en carne propia los efectos de su acción. La intensidad de la agresión y la empatía con el objeto que la recibe están en la esencia del acto que estimula y condiciona la forma peculiar en que éste se hace visible.

Efectivamente, podemos ver cómo la líneas discurren muchas veces por el papel nerviosas y trémulas, a pesar de la decisión con que lo hacen y la continuidad que manifiestan, sin apenas interrupciones en sus largos recorridos. Por eso, junto a otros, detectamos también la importancia de ese tipo de ejecución que, con un movimiento algo más pausado, parece ir horadando un surco, mientras, observando expectante, siente, con nerviosismo y delectación, el resultado de su acción. Tienen estas líneas esa leve sinuosidad, a veces suave, a veces quebradiza, que podemos atribuir a una presión de la mano contenida pero intensa, y que describe su trayectoria siendo rastreada con una tensa excitación que tiene mucho más de visceral que de ocular. Una excitación que la línea manifiesta en numerosas ocasiones, como podemos observar, quizá con una mayor facilidad, cuando ésta cambia bruscamente de dirección, interrumpe su trayectoria o la reanuda, a veces sin marcar corte alguno, después de un brevísimo parón de la mano que, sin levantar el instrumento del papel, elige el siguiente paso dejando la huella de ese instante de incertidumbre.

Otras líneas, por el contrario, responden a un tipo de ejecución menos tensa y dolorosa, a intervenciones algo más ligeras, marcadas por la urgencia, y que parecen limitarse a arañar la superficie del papel sin la agresividad y violenta excitación que revelan las anteriores. Me refiero a ese otro conjunto de huellas que, siendo resultado de una serie de movimientos rápidos y seguros, buscan sin dudarlo un determinado punto o discurren vagando por el papel sin una intención demasiado precisa, lo hagan recorriendo el camino trazado de una forma directa o cambiando constantemente de dirección con los diferentes tipos de angulaciones y sinuosidades que una acción repetitiva, ejecutada con más o menos ritmo, produce. Sin olvidar tampoco el repertorio de las grafías más dinámicas, que se producen por la velocísima acción de la mano incidiendo reiterativamente sobre un determinado lugar, ese tipo de garabatos envolventes o en zigzag que surgen como resultado de una acción mecánica basada en la máxima efectividad y economía de movimientos. En estos casos, las líneas contienen un mayor dinamismo y contribuyen a crear ese efecto electrizante ya mencionado que tan bien define esta producción, aunque todo ello se deba en igual medida a las relaciones que mantienen con el resto, fragmentando la superficie del papel con las múltiples interferencias y conexiones que cada uno de los entrevesados itinerarios genera. Porque, salvo en los casos en los que este tipo de líneas se concentran en un área suficientemente diferenciada, la continuidad que se da entre unas y otras es constante y sumamente aleatoria, revelando con bastante claridad el precipitado de gestos y sucesivos movimientos que con diferentes cadencias su autor va ejecutando.

Después de realizar un largo y enervante recorrido controlando la acentuada presión del instrumento sobre el papel, la mano puede aflojar súbitamente su pulso para que, con la máxima celeridad, pueda ejecutar un movimiento, más o menos desordenado, que le permita, dejando testimonio de ello, conectar rápidamente con otro punto del dibujo, concluir una figura o rellenar un espacio que se desea enfatizar. Así,

una línea que mantiene la misma dirección durante un buen trecho puede mostrar tan sólo, dentro de su rectitud, un par de suaves ondulaciones causadas por el decidido y rápido movimiento de la mano, y a continuación, después de iniciar una nueva trayectoria, manifestar ese quebradizo temblor que es fruto de la fuerza y la tensión con que pasó a ser ejecutada. Y lo mismo ocurre con las de trazado curvo, que pueden avanzar con esa característica de leve sinuosidad y transformarse a continuación bruscamente en una que con su mayor número de accidentados e irregulares entrantes y salientes manifiesta la improvisada carrera con que fue finalizada. En un dibujo del 71 (fig. 11), por ejemplo, podemos ver cómo una línea que arranca en la zona superior derecha repitiendo una serie de curvas ovaladas, se precipita de pronto reiterando el mismo tipo de configuración con curvas muchísimo más pequeñas, cada vez más imperfectas en su encadenado, hasta que, con un brusco cambio de dirección, inicia un tramo de ángulos rectos, luego recupera otra vez la antigua dirección y describe un recorrido como el que había dejado pero invirtiendo la orientación de sus ondulaciones. Después, la misma línea, indecisa, busca la recta, en paralelo con otra ya existente, hasta que, cerca ya del borde inferior del papel, describe inclinada una trayectoria ascendente que, con cierta rectitud al principio, sinuosamente y sin orden predecible después, y repitiendo, por último, el mismo tipo de ondulaciones y quiebros con los que empezó, acaba finalmente en el límite superior con un sinuoso y acelerado recorrido lleno de pequeños y diferentes entrantes y salientes, más o menos angulosos. La línea, tan larga como esta descripción, hecha seguramente sin levantar una sola vez el instrumento del papel, refleja las variaciones que, combinando diferentes movimientos y velocidades, Gordillo ha empleado en su ejecutoria. Buscando el camino con la dinámica que el propio gesto imprime y los condicionamientos de lo ya realizado, la mano discurre modificando constantemente el sentido de su acción, alternando una serie de movimientos realizados con una velocidad que, aun variando, podemos considerar media con otros mucho más rápidos, de los cuales uno repite muchas veces mecánicamente el mismo gesto, otro lo hace con cierta arritmia, y un último, sin ningún tipo de regulación.

Las vicisitudes de esta ejecución, que, como puede observarse, discurre modificando su *tempo* con una considerable flexibilidad, ejemplifica bastante bien la actitud con la que Gordillo aborda esta actividad. Los impulsos y deseos momentáneos que la acción gestual hace posible registrar, responden a las mismas condiciones que el propio autor crea, imprimiendo esa continuidad y ese ritmo de ejecución que van siempre destinados a resolver de forma directa y rápida la situación creada en cada momento de su desarrollo. Sin variantes significativas de grosor, que, en caso de darse, vendrían necesariamente impuestas por las propiedades del instrumento, como sucede en los dibujos a lápiz, la línea discurre por el papel, normalmente, con la rudeza que le confiere un gesto que, independientemente del grado de decisión y rapidez con que se ejecute, nunca se deleita en la propia acción manual ni se detiene complaciente en los resultados, siempre cargados de esa energía renovada que surge en cada una de las imágenes o configuraciones que cada uno de ellos va determinando. La cadencia y el ritmo con los que las diferentes huellas van apareciendo en el papel denotan el grado de concentración y nerviosismo con que se ejecutan, la emoción, muchas veces dolorosa, que conlleva y los impulsos que las originan, causados tanto por el deseo imperioso de formalizar como por la tensión que es necesario liberar en un momento dado.

Con ese tipo de líneas que varían muy poco de grosor Gordillo consigue elaborar un completísimo vocabulario, que, como vengo insistiendo, se sustenta en esa vo

luntad exploratoria ya descrita y una ejecutoria cargada de tensión, muy dinámica, llena de acciones compulsivas y con numerosas variaciones rítmicas y melódicas. Porque, parece claro, la actitud impulsiva y resolutoria de Gordillo, decidiendo y ejecutando sin tiempo alguno para razonar aquellos movimientos destinados a configurar la imagen vislumbrada, le lleva a utilizar el instrumento de una manera muy homogénea, manteniendo una posición de la mano que apenas sufrirá variaciones en toda la ejecución, salvo las necesarias que se deriven de los diferentes cambios de dirección que se realicen. Lo que importa es el trayecto, dar forma inmediata a una intuición, satisfacer una necesidad pulsional y, en un nivel más primario aún, la misma ruptura de esa continuidad que el papel blanco, con su impoluta virginidad, parece provocar. Es esta necesidad, el dinamismo de la acción y la apasionada búsqueda que la orienta lo que le permite desarrollar ese extenso repertorio de signos que basan su identidad en el itinerario que describen y la continuidad con que lo hacen, tan transparentes revelando los modos y la temperatura emocional con que fueron ejecutados. Un conjunto de factores con un origen común que, de manera práctica, se manifiestan de forma desigual reflejando la dinámica particular que en cada momento su autor ha puesto en marcha, dependiente en cualquier caso de los múltiples avatares que la apetencia puntual y el propio discurso creado en su improvisado devenir han ido produciendo en cada momento. Un discurso que en lo que atañe al vocabulario básico, e incluso a algún aspecto de su escritura, esa sintaxis eléctrica y sísmica, no cabe interpretar en clave evolutiva, por el número de recurrencias que contiene y la forma tan aleatoria con que aparecen y desaparecen muchos de ellos, que pueden hacerlo, además, con muy diferente profusión en cada uno de los distintos dibujos o series que lo integran. Porque, dibujos creados a una velocidad vertiginosa, que se caracterizan por el dinamismo y la descontrolada irregularidad de sus grafías, pueden suceder a otros mucho más rotundos, cuya dureza de líneas sea debida al mayor control ejercido en su ejecución, de igual forma que muchos de ellos pueden responder a un comportamiento muy diverso y otros a uno que apenas recogerá variaciones.

***

Veamos ahora con más detalle ese repertorio de signos, aislando, con los criterios apuntados, las diferentes grafías que, con una cierta constancia, aparecen en su desarrollo, algo que puede aportar una mayor claridad a la comprensión de este fenómeno expresivo, ofreciendo un conocimiento más preciso de los modos y estrategias que Gordillo emplea en este ámbito concreto de su producción.

Cabe señalar en primer lugar la existencia de un amplio grupo de líneas que se caracterizan por la longitud de los itinerarios que describen y las numerosas irregularidades que muestran en su trazado. Son ese tipo de líneas que, sin ninguna regulación y variando constantemente de dirección, describen todo tipo de curvas y sinuosidades y alguna que otra recta más o menos ondulada. Con un trazado muy fluido y un gran dinamismo recorren con diferentes grados de amplitud trayectorias muy diversas que lo mismo pueden acabar perfilando una figura reconocible icónicamente que perderse sin referenciar nada en el marasmo general. Realizadas con bastante rapidez, estas líneas revelan ese estado de desinhibida ansiedad con que Gordillo realiza una buena parte de sus dibujos, dejando que la mano discurra sin control por el papel, aunque una intención figurativa pueda, en numerosos casos, dirigir la orientación general de su trazado (figs. 7 y 28).

Muy significativas y determinantes son esas líneas que en sus distintos tramos describen una trayectoria mucho más precisa, mostrando siempre, con un espesor constante, una leve y quebradiza sinuosidad en todo su recorrido. Pueden mantener una única dirección durante un buen trecho, muy largo a veces, o describir diferentes curvas, más o menos cerradas, con una cierta amplitud y sin un número excesivo de accidentes cuando son compuestas. Los pequeños meandros que describen y la homogeneidad con que lo hacen revelan la excitación psíquica con que fueron realizadas y el modo de ejecución, basado en la intensa y, al mismo tiempo, contenida presión del instrumento sobre el papel, que, sujeto y guiado con firmeza por la mano, se desplaza a una velocidad bastante regular y notablemente menor que la que pudimos detectar en el tipo de grafías que mencioné anteriormente (figs. 8 y 26).

También es necesario destacar la importancia que tienen en estos dibujos una serie de líneas que se caracterizan por repetir con cierta regularidad y durante un buen tramo alguna forma básica. Producto de una acción manual basada en la repetición mecánica de un movimiento realizado casi siempre con bastante rapidez, estas líneas muestran una serie de curvas o angulaciones que dependerán del ritmo y la velocidad con que se hayan ejecutado. Las que tienen un aspecto más regular lo hacen con una serie de semicírculos encadenados que mantienen la misma posición en toda su trayectoria, de manera que, por un lado, muestran una sucesión de pronunciados picos y, por el otro, esos arcos que podríamos asimilar a los de medio punto, arcos que pueden situarse entre los más grandes de los realizados con ese tipo de dinámica basada en la secuencialización rítmica de un mismo gesto. Y si ese mismo tipo de movimiento se hace a una gran velocidad aumenta la irregularidad del trazado, produciendo un tipo de líneas que tienden a difuminar la anterior oposición entre los salientes de ambos lados, derivando hacia una muy numerosa sucesión de ondulaciones más o menos picudas. Unas ondulaciones, mucho más pequeñas y desiguales según los casos, que se suceden con una determinada inclinación siguiendo la dirección de su trazado, algo que puede verse alterado cuando la acción que la mano necesita desplegar resulta, por razones anatómicas, mucho más difícil (figs. 24 y 27).

El mismo principio regulador cabe observar en las que ofrecen un encadenado de formas ovaladas que se desplazan siguiendo un ritmo, más o menos constante, de separación entre sus ejes. Realizadas con un rápido movimiento circular de la mano que va y vuelve sin volver a encontrar nunca el punto de origen, muestran el enredado trayecto de un tipo de líneas que avanzan desandando siempre una parte del camino que recorren. Su aspecto puede variar notablemente dependiendo de la secuenciación con que se repitan los movimientos, que pueden ir desde los que casi vuelven a enlazar con la curva precedente hasta los que inmediatamente recuperan la dirección general del trazado (figs. 15, 19 y 20).

Otras veces la trayectoria de la línea se basa en un constante movimiento oscilatorio de la mano que, como las olas, vendría a describir, con una cierta regularidad, una serie de curvas contrapuestas, de amplio recorrido y suave trazado. Marcadas también por una leve tendencia que muestra la dirección de ese trazado, parecen estar realizadas con una menor presión que otras, dejando que la mano discurra con fluidez por la superficie del papel, aunque también podemos observar otras que con esa misma configuración ofrecen un perfil mucho más duro y tosco, producto de una mayor presión (figs. 14 y 25).

A ellas hay que añadir todo el grupo de grafías más cortas, que surgen como resultado de un acción enérgica y breve, que, lo mismo que en los casos anteriores, pue-

de responder a un movimiento aislado, seguido de otros diferentes, o, lo que es mucho más frecuente, a una serie de ellos repetidos con similar gestualidad. Agrupadas, como puede apreciarse, de muy distintas maneras, lo mismo aparecen dispersas en una determinada zona que repetidas siguiendo algún tipo de secuenciación. Podemos ver bastantes puntos realizados con un pequeño y concentrado garabateo, en lugares muy determinados de la imagen, y luego otros muchos, de una gran irregularidad, que parecen iniciar un recorrido marcando el lugar donde cayó el instrumento y la dirección que tomó la mano al separarse del papel. La diferencia entre estos puntos y los que ya identificamos sin reservas como líneas, aunque sean muy cortas, es escasa. Ambos elementos aparecen en numerosas ocasiones y muestran con sus variantes ese tipo de movimientos tan sencillos y enérgicos que Gordillo utiliza en su realización; unos movimientos que, en diferentes situaciones, se repiten a gran velocidad para, siguiendo un determinado recorrido, dibujar una línea entrecortada cargada de pequeños accidentes (figs. 16, 23 y 24).

Pequeños círculos, diversas curvas, líneas con un número reducido de ondulaciones y algunas rectas completarán el repertorio de las que reconocemos realizadas con un velocísimo gesto que incide en su configuración creando numerosas desigualdades; líneas, la mayor parte de las veces sucias y desgarbadas, que aparecen, casi siempre vinculadas a un área mayor, con los cometidos mas diversos (figs. 13 y 22).

Para terminar esta breve reseña sobre la tipología gráfica que domina en esta producción debemos fijarnos en los grafismos de trazado más compacto, en todos aquellos que, siguiendo un desplazamiento en zigzag o en espiral, acumulan, con diferentes angulaciones o curvaturas, numerosas líneas en una pequeña superficie, algo que en estos dibujos ocurre con llamativa frecuencia respondiendo a una acción que se agota después de una descarga brusca, sin enlazarla directamente con otras de similares características. De forma compulsiva, la mano, siguiendo al antebrazo, repite, en un determinado lugar y en un brevísimo espacio de tiempo, el mismo movimiento, que suele comenzar con mucha fuerza para disminuir rápidamente después, reduciendo su recorrido a medida que la presión va desapareciendo. Realizados para enfatizar algo o sugerir algún tipo de movimiento suelen acoplarse, con poca precisión casi siempre, a otra forma definida con anterioridad, ofreciendo diferentes configuraciones que dependen del orden mecánico con que se ejecuten y, cómo no, de la velocidad, que alcanza niveles extremos en un buen número de casos (figs. 22 y 29).

***

Como hemos podido ver, cualquiera de estos grafismos nos habla de la vertiginosa dinámica que Gordillo imprime a esta actividad, movilizando siempre una energía capaz de producir el efecto deseado con las acciones más económicas que quepa concebir en cada situación. La transcripción gráfica de una figura cualquiera, suficientemente formalizada antes en la mente, será realizada con una sola línea o un reducido número de ellas, y los detalles, si fueran necesarios, podrán estar hechos con algún breve grafismo, recto o de cualquier otro tipo. Y fuera, o superponiéndose a ella, la delimitación de un espacio puede dibujarse con una larguísima línea recta, la descripción de una trayectoria con una desordenada línea de puntos, o un irregular encadenado, y lo que cabe interpretar como alusión a unas sombras con unos cuantos garabatos en zigzag de breve trazado. Y todos ellos, si consideramos la función expresiva que cumplen, vienen a resolver con la máxima rapidez y eficacia los requerimientos

de la imagen que su autor desea configurar o descubre en su hacer. Porque, sin apenas excepciones, y eso es lo que le da su inequívoca personalidad a estos dibujos, la acción manual para realizarlos es siempre la que más fácilmente se acopla a esa necesidad imperiosa de resolución que elige, sin excluir ninguno de los juegos posibles que la forma ofrece, los movimientos más naturales, económicos y funcionales que requiera cada desarrollo. Sea cual fuere la imagen que ha de configurarse o la necesidad sensorial que ha de satisfacerse, la mano cumplirá siempre su cometido dejándose llevar por lo que la propia mecánica corporal impone y sugiere como la mejor solución para, sin el más mínimo entretenimiento, alcanzar el objetivo implícito en su acción. No hay una forma determinada que conseguir ni una imagen cerrada que configurar, nada que corregir para que se vea mejor ni de otro modo: cada grafismo es la respuesta única a esos reclamos que cada una de las intervenciones sugiere en esa cadena de estímulos que, siguiendo el impulso inicial y los que vayan apareciendo, se van sucediendo. La imaginación productiva, con más o menos decisión y claridad, orienta el proceso, pero éste responde, sin equívocos, a lo que los hechos físicos y la naturaleza fisiológica determina puntualmente en ese juego de relaciones que la acción de dibujar establece.

De ahí la sensación de verdad que producen estos dibujos, la naturalidad con que parecen haberse realizado, sin esa retórica amanerada y complaciente que muchas veces vemos en los que son fruto de una habilidad especializada. Sin recurrir a ningún método consolidado por la práctica o la tradición —como ese basado en un hábil juego de la muñeca que permite, por tanteo, y con un trazo mucho más menudo, delimitar cualquier forma con precisión—, Gordillo consigue realizar las formas más diversas dotándolas de una vibración especial que se sustenta en ese amplio despliegue de movimientos primarios, cargados de energía, excitación y ansiedad, vinculados fundamentalmente a la acción mecánica del brazo. En muchos aspectos, las grafías nos recuerdan a las que los niños, entre los tres y seis años, más o menos, emplean cuando están gestando ese repertorio básico de formas que les va a permitir representar el mundo según lo entienden y conciben. Y no porque cumplan un papel parecido: las imágenes no tienen nada que ver, y menos, por supuesto, las complejas relaciones que las sostienen. Lo que sí observamos es una contextura parecida en unas huellas que también buscan la forma con voracidad, respondiendo directa y exclusivamente a una intención expresiva y lúdica. Es esa dificultad motriz que para los niños pequeños entraña el acto de dibujar, junto a la desinhibida actitud con que lo hacen, experimentando libremente sin haber interiorizado todavía el conjunto de tópicos heredados, y la energía que despliegan lo que determina sus resultados, algo que reconocemos en la producción objeto de este análisis por esa factura a la vez áspera y cortante que distingue su trazado y la manera tan dinámica y variada con que se hace. Además, las figuras, que por su configuración podemos distinguir con alguna independencia, aunque se hallen entremezcladas con otras, son definidas de una manera parecida: con una sola forma y un número muy reducido de trazos, cuando no es con uno solo, o agregando varias de una geometría bastante simple. Y trazadas casi siempre de una sola vez, igual que podemos ver en muchas realizaciones pertenecientes a ese periodo de gestación de la imagen gráfica, cuando el gesto responde directamente, sin ninguna distracción ni complacencia en lo estético, a ese deseo de formalización. Aunque a eso también haya que añadir la intensa vivencia del movimiento que, de forma lúdica y con una implicación total del cuerpo, suele acompañar a esa actividad primigenia, como también le ocurre a Gordillo, que con ese conjunto de

grafías refleja la satisfacción que le produce la experiencia de carácter cinético y sinergético que la propia acción de dibujar conlleva.

A pesar de ello, Gordillo no actúa movido por un deseo intencionalmente regresivo. No tiene un modelo primitivista que oriente su acción ni existe coincidencia alguna con ese tipo de resultados que nos permiten identificar un referente originario, considerado virginal, salvaje o «bruto», como hemos podido ver en muchas obras de raíz informalista. La actitud con la que aborda esta actividad y los métodos creativos que emplea en ese momento, aunque busque librarse del peso normativo anterior intentando bucear en su interior con ese automatismo de origen surrealista que orienta el informalismo, no implica que lo haga con una intención esencialista. Más bien lo contrario, deposita su confianza en un método que le ofrece la posibilidad de romper muchas barreras y exteriorizar, sin apenas limitaciones, intuiciones e ideas que responden a algo más que a un metafísico yo interior. Por eso, las imágenes siguen resultando complejas en muchos aspectos, conservando algo de lo que había antes de romper con esa sistematicidad que había regido su producción anterior, algo que, en cierto modo, constituye lo que mejor define su personalidad artística, capaz de engullir ese fragmentado, caótico y abigarrado mundo exterior para, bien triturado y digerido, primero en la mente y luego en el estómago, convertirlo en imágenes que denoten el trauma y los accidentes de su gestación.

Sobre ese mundo, como lo percibe, circula y reaparece en forma de lenguaje, quizá pueda expresar mejor que cualquier otra alusión más directa el divertido relato que hace Gordillo de una cafetería en la que entra a tomar café, reparando en los objetos, la gente que hay dentro y lo que se le pasa por la cabeza inmerso en ese ambiente. En ese texto, que sirve precisamente para presentar una selección de sus *dibujos de teléfono* más recientes, —también llamados DDT, para más ironía—, realizados en pequeños papeles, hojas de calendario, tarjetas y demás, después de una imaginativa y sugerente descripción, inequívocamente *gordillista*, dice: «Todas estas calidades y cantidades, estas relaciones de diferentes clases, colores, emanaciones y sensaciones, producen una constelación perceptiva que se constituye en escultura flotante y muy levemente vibratoria; creciendo lenta pero obstinadamente; emitiendo pulsiones, pulsaciones y palpitaciones que van desembarcando en playas de mi sistema nervioso disfrazadas de lenguaje morse hipnótico. Noto cómo mis neuronas se ponen de rodillas y empiezan a cantar a capella y mi corazón se exprime lentísima pero inapelablemente como una gruesa esponja natural llena de gel de baño»[3]. Y al final dedica, por fin, un párrafo a hablar explícitamente de los dibujos y dice: «Pues bien, los DDT, mis dedetes, son reminiscencias de la vieja historia del automatismo surrealista. Mientras la mente (?) está enfrascada en la conversación, la mano (?) ejecuta dibujos. Éstos se podrían considerar como ready-mades que las olas de la parte nocturna de mi personalidad dejasen varados sobre la playa de mi consciencia»[4].

Ciertamente, no parece que con una práctica como ésta Gordillo intente acceder sólo a una especie de reserva sin contaminar, que se situaría en las profundidades del inconsciente, ni la liberación de aquellos deseos reprimidos que, según la teoría psicoanalítica, la conciencia no puede reconocer. Se trataría, más bien, de exteriorizar, aunque lo haga revolviendo sin miramientos en su interior, el gran impacto que la

[3] Luis Gordillo, *Los dibujos de teléfono (DDT)*, Madrid, Celeste Ediciones y Ediciones de la Torre de Babel, 1992, pág. 15.
[4] *Ibid.*, pág. 23.

cultura le produce, inmerso en ese universo social y técnicamente *pop* que como habitante de esta época no le queda más remedio que vivir. Gordillo, como dice Dan Cameron, «no ha elegido celebrar la ausencia de prototipos culturales, sino que más bien insiste en que el mundo fragmentado, sintético y estridente que hemos creado para satisfacer nuestra incansable búsqueda de confort es tan natural como cualquier paisaje que describa lo sublime»[7]. De hecho, esta producción sigue reflejando el cruce de esos dos vectores, uno procedente de la psique y otro del exterior, que, de una u otra forma, siempre han sido constantes en su trayectoria. «Es como si Gordillo quisiera subrayar que el inconsciente personal/colectivo se alimenta tanto de la imagen, la televisión y la publicidad como de los llamados "mundos interiores" revelados por el microscopio o por el sofá del psicoanalista, ofreciendo en cada circunstancia un potente conjunto de partes fragmentadas y secuencias rápidas que sirve para alimentar las angustias y traumas a los que se enfrenta el vulnerable organismo humano en ese mundo horriblemente exteriorizado que llamamos vida moderna»[8]. Y lo que hace en este caso es proceder con el mayor de los desparpajos, limitando todo el terreno de su actuación a lo que es posible alumbrar en un estado febril, y sin el tiempo necesario para pensar, buscar alternativas y rectificar, un proceder que se reserva para la pintura, en la que integra, superponiendo muchas veces, lo que ese primer estadio de la creación hace surgir de forma explosiva a lo que la reflexión y el propio medio en un tiempo más dilatado determina.

***

Gordillo, por lo demás, reconoce la inevitable influencia que en la obra tiene la experiencia desarrollada y el pensamiento que al margen de la acción le acompaña, condicionando o favoreciendo una buena parte de las decisiones que conducen a esa determinada formalización. «Por muy libre que seas, o más automático —dice en esa conversación que mantenemos sobre los dibujos—, tú estás viviendo una estructura estética: pintas un día y otro día, mantienes un discurso estético... Estás instalado en una estética, y eso ya no es automático. Te ves dibujando, ves la producción y te gusta, a otros les gusta... te sitúas en un momento y una cultura, por lo tanto, cuando vuelves a dibujar ya eres consciente de que ese automatismo está jugando un papel estético o cultural.» Verdaderamente, eso tiene su importancia: por más que haya insistido en ello, el automatismo que consideramos determinante en esta producción aparece clara y lógicamente delimitado en ese marco que la trama mezclada de acciones conscientes e inconscientes ha ido tejiendo, hasta desencadenar esa forma particular de elaboración y hacer posible la aparición de la imaginería que produce, algo que alimenta cada nuevo paso con la misma mezcla de apetencia irracional y reconocimiento consciente, aunque sea intuitivo, de un valor que se desea conservar, aprovechar y desarrollar.

Viendo los diferentes dibujos y las sucesiones que generan podemos observar dos hechos de signo contrario que ilustran algo sobre esa dinámica que aquí adquiere la mayor relevancia. Vemos, por un lado, las constantes variaciones que se introducen tanto en la forma de hacer como en las imágenes que producen y, por otro, los ele-

[7] Dan Cameron, «Cambio de papeles», en *Luis Gordillo. Los años 80*, Madrid, Tabapress, 1991, pág. 34.
[8] *Ibid.*, pág. 34.

mentos que se perpetúan en un determinado momento, dando continuidad a algún hallazgo que suele ser de carácter temático y apoyarse en algún esquema de configuración muy sencillo. Las líneas, que parecen estar hechas sin ninguna pretensión y como si fuera la primera vez, insisten muchas veces perfilando alguna imagen incluida en un dibujo anterior que va a actuar como detonante para generar nuevas formas y relaciones. En estos dibujos hay personajes que, enlazando unos dibujos con otros, dan testimonio de la atracción que sobre su autor ejerce su aparición y la potencialidad que conlleva su inclusión posterior. La libertad que preside su realización, dice Gordillo, «sólo está mitigada por la aparición de las series», y añade: «cuando hago una serie es porque de alguna manera ya tengo un patrón que ha funcionado; si funciona voy a seguir jugando este juego, ya tengo una especie de red que me está cubriendo». En un proceso donde nada parece formalmente consolidado, con numerosos cambios y rupturas en la forma de concretar las imágenes, podemos en un determinado periodo constatar también la mayor inclusión de un mismo tipo de elementos y, en el aspecto temático, la repetición de una idea, que puede incluir numerosas versiones, con situaciones parecidas o diferentes, siguiendo las vicisitudes de una o varias figuras, personajes, artefactos o ambas cosas a la vez. Efectivamente, el hecho parece reflejar un cierto nivel de enfriamiento en la decisión inicial que origina la realización de muchos dibujos. Las series denotan la intención de profundizar en algo, rentabilizando la capacidad productiva que su autor otorga a una idea o a una imagen, reconociendo su poder y posibilidades.

De todas formas, este proceder no me parece muy diferente del que sirve para la realización de los dibujos considerados, tal y como hemos podido ver, individualmente. Éstos son en realidad pequeños fragmentos de un continuo regido por una dinámica que responde de forma parecida a los procesos que los impulsos y las asociaciones sin control desencadenan. Descontando el enfriamiento que supone la paralización de esa actividad hasta que es retomada, momentos que si los remitimos a lo que la actividad implica sólo podemos considerar en su aspecto reflexivo, el desarrollo de una sesión en la que puede producir un buen número de ellos reproduce, de cierta forma y aunque la escala temporal sea otra, el proceso que impulsa la realización de cada uno. Después de una descarga viene otra que, enlazando con la anterior, retoma uno de los aspectos presentes en ella con la misma fluidez que observamos entre las diferentes grafías de un dibujo. La rapidez con que son ejecutados incide, lógicamente, en la cantidad, que aumenta con la excitación generada facilitando la entrada en muchos de los recovecos que la mente puede albergar, y permite, puesto que la tensión psíquica que todo ello provoca es muy alta, que el número de estímulos prolifere, exigiendo nuevas y variadas respuestas. Es, quizá, en este sentido donde podemos encontrar una buena razón que explique, en estos parámetros de actuación, la continuidad de unas imágenes con otras. El tema, que hasta su agotamiento permanece invariable, con independencia de la seducción que pueda ejercer sobre su autor, es el eslabón que hace posible el paso sin interrupciones de un dibujo a otro y, sin tropiezos, avanzar en el vertiginoso proceso que se desencadena intentando liberar la capacidad de imaginar y descubrir nuevas asociaciones. La red que le ampara, como ha mencionado Gordillo, es también la que le permite descubrir con fluidez otras relaciones, determinando un territorio en el que las sensaciones y las ideas encuentran un rápido acomodo para generar la aparición de las siguientes.

Las series aparecen en esta producción desde el principio, en los años 69 y 70, cuando su autor sólo hacía dibujos, tratando, según ha dejado escrito, «de aplicar la

ley de la máxima libertad y el mínimo esfuerzo»[9]. Como en el periodo anterior, que podía caracterizarse por todo lo contrario —control, esfuerzo y elaboración—, la prolongación de un determinado tema durante un tiempo resulta determinante, confirmando la importancia que tiene la experiencia acumulada en cualquier proceso, por abierto que se considere. En este caso, la dinámica que alimenta la insaciable necesidad que se desencadena de exteriorizar directamente lo que surge en la mente, necesita de un apoyo que evite la reducción y garantice su continuidad productiva, algo que surgirá siempre dentro de una estructura, que, con el necesario grado de consolidación, permita el siguiente desplazamiento, y abra, realimentando el sistema, la vía a su propia desestabilización. Aplicar la «ley del mínimo esfuerzo» implica no partir de cero cada vez que se inicia un nuevo dibujo, aprovechar el camino trazado hasta ahí con la imagen-idea que, por estar presente en ese momento, más fácil y rápidamente puede desencadenar la acción siguiente que, como hemos podido ver, se produce siempre aceleradamente y sin vacilaciones, con un desarrollo que, aun siendo imprevisible, aportara alguno de los datos que dará continuidad al proceso.

La misma ejecución, con sus modos y acelerados cambios de ritmo que inciden configurando ese vocabulario que le define, sufrirá ciertos cambios siguiendo el desarrollo de los diferentes temas, de forma que cada uno de ellos tenderá a priorizar algunas de las constantes del mismo en detrimento de otras, aunque puedan volver a aparecer en cualquier momento, con similar o diferente relación, siguiendo el humor de su autor y las demandas que la propia dinámica de la serie sugiere. Y a eso hay que añadir la aportación del instrumento, que, introduciendo otro matiz, contribuye a definir el juego que, dentro de la estrategia general, su autor aborda en cada serie. La libertad con la que Gordillo se mueve en esta producción se debe, me atrevo a decir rozando la paradoja, a la disciplina con la que actúa, desplegando sin fisuras esa estrategia creativa basada en el automatismo de las respuestas, el ritmo acelerado que se imprime a cada proceso y la continuidad que se les da buscando siempre el camino más despejado y directo de los posibles. Algo que le mantiene siempre abierto a un montón de sugerencias, y provoca la aparición de ese riquísimo caudal de imágenes que no puede venir exclusivamente de un ejercicio pulsional, sino del juego que, como hemos podido ver, surge provocando constantemente analogías con la acción que se genera. Gordillo lo ve muy claro, piensa que cada persona posee «un sistema de dibujo instintivo propio, una sismografía personal» que hace a los artistas que trabajan exclusivamente en esa disciplina repetirse incansablemente, «como alguien que firmase constante y monótonamente», así que, a ese nivel, afirma, «no existiría el progreso, sólo la naturaleza»[10]. Y aquí sí hay progreso o, al menos, cambio: un constante desplazamiento, una deriva que, enlazando libremente unas ideas con otras, genera una verdadera avalancha de imágenes, resueltas, además, de muy distinta forma, gracias a la combinatoria que la «sismografía personal» produce unida a esa dinámica particular de creación.

Pero también es necesario considerar la decisiva influencia que en el proceso, abierto y lábil, tiene el mismo trabajo que en ese momento tanto agobia a su autor, desencadenando la crisis que le lleva a refugiarse en la intimidad que el dibujo le proporciona. Las imágenes son herederas de aquéllas y las formas surgen incorporando,

[9] Luis Gordillo, *A través del dibujo*, ed. cit.
[10] *Ibid.*

aunque sin esfuerzo, como no podía ser menos, muchos elementos de esa compleja trama que, con sus transformaciones, inversiones, duplicidades y solapamientos, fragmentaba las figuras, rompiendo cualquier relación estable de carácter espacial y figural. La mano acaba reproduciendo sin pensar muchos de los recursos que una larga actividad, guiada por la reflexión, ha ido configurando, de suerte que lo que ahora surge espontáneamente y sin ningún plan discurre introduciendo relaciones entre las formas que sugieren un tipo de estructura que hay que situar en el terreno de un lenguaje elaborado. Estructuras, o formas, que poco tienen que ver con las que el pensamiento usa, determinando la naturaleza y el carácter de sus visiones, casi siempre tan cargadas, intensas y sustanciosas como inquietas e inaprensibles se manifiestan. ¿Quiere esto decir que eso reduce el grado de libertad que rige su ejecución? En modo alguno, sólo que lo que surge desprovisto de intenciones preconcebidas es lógica y naturalmente el inevitable resultado de toda nuestra experiencia, y, en último caso, siempre fruto del lenguaje, configurado en el sucesivo hacer que, a cualquier nivel y por primitivo que éste sea, manifiesta necesariamente su origen y el contexto que le da sentido. Ahí aparecen, pues, en un explosivo combinado, los estímulos que provienen del exterior, las imágenes dormidas, las sensaciones e intuiciones que surgen actuando y aquellos elementos del sistema anterior, motivos, formas y comportamientos, que mejor se insertan en la dinámica que la nueva actitud y las estrategias desplegadas imponen.

Aunque hay que destacar la oportuna coincidencia que en el orden expresivo se produce entre el método de creación dinámico y analógico que Gordillo emplea y el tipo de fragmentación que las imágenes permiten observar, derivadas de esos complejos sistemas de articulación que había regido su producción anterior, un rasgo, por lo demás, que nunca dejará de aparecer complicando y enriqueciendo, aunque de otra forma, todo lo que vendrá después. Ese deambular de la mano que decide esperando una coincidencia o la aparición de algo para decidir un nuevo rumbo, y que sigue su acción gestando sobre la marcha imágenes que se enredan con otras sin obstáculos que lo impidan, genera fácilmente un espacio lleno de reflejos, acristalado y roto, emparentado con ese otro muy diferente en intención y contextura. Quizá por eso Gordillo denomine «cristalancias» a muchos de estos dibujos, aludiendo, y empleo sus palabras, a «las sensaciones que producen los cristales de los bancos o de las grandes oficinas: los reflejos y cambios de la realidad que vemos a través de ellos», porque el carácter incisivo y cortante de las huellas que recorren el papel lo descomponen en diferentes parcelas que, como en el cubismo, se orientan sin un punto de vista único que las relacione. Los presupuestos con los que actúa hacen que la imagen gráfica crezca y se desarrolle conformando ese espejo fragmentado que, ahora sí, entendiéndolo como una representación devenida, recoge ese comportamiento atropellado e inconsistente que gestiona nuestras visiones, determinando el carácter delicuescente y contradictorio de las mismas.

De todas formas, parece que Gordillo siempre había dibujado de una manera parecida, intuitiva y rápida, aunque en el periodo anterior, guiado, según dice, por un sentimiento de culpabilidad, elaboraba los dibujos redefiniendo y ordenando lo que inicialmente había hecho de forma espontánea. Su formación, de hecho, se halla íntimamente ligada a la actividad gráfica que, en la órbita del informalismo, desarrolla con intensidad durante varios años, explorando primero las posibilidades del gesto puro y automático (fig. 3), en la línea de Michaux y Wols, para derivar algo más tarde, en el 62, hacia un brutalismo cargado de garabatos celulares, muy parecidos a los

que los niños realizan, entre los dos y tres años, descubriendo las primeras asociaciones figurativas (fig. 4). Unos garabatos sucios y concentrados, que configuran, como dice su autor, «un mundo de preseres en tensión [...] con algo vivo, orgánico y natural en ellos»[11], anticipando con su elemental y tosca imaginería y el carácter de sus grafías lo que vendrá después y constituye el objeto de este análisis. Aunque, por encima de este último dato está el hecho referido, más amplio, de la trayectoria dibujística de Gordillo, que siempre mantuvo ese frente de acción instintivo y gestual, donde germina y adquiere alguna forma el vocabulario que, con independencia del papel y la persistencia con que se presente, no le abandonará en toda su trayectoria. «Como logro de un estilo personal —escribe en 1974— [el informalismo] fue un fracaso, pero fue una base indudable con vistas a la creación de un estilo futuro y más maduro. Fue un límite máximo de libertad que me serviría de referencia. Una primera clasificación de palabras en mi gramática futura»[12]. Los modos de acción que emplea y la gestualidad que desarrolla se alían en la producción de los setenta con el repertorio iconográfico que, procedente de los media y en sintonía con sus obsesiones, referidas a la condición del hombre moderno y sus relaciones con la máquina, había elaborado pacientemente con el espesor y la amplitud que de sobra conocemos. Así pues, lo que vino entonces, de forma imprevista, por supuesto, como suelen suceder las cosas, es lo que aparecía contenido y a punto de desbordarse, cuando sin ninguna presión, en ese momento de relajación estética e indolencia artística, las imágenes empiezan a surgir fluidas una detrás de otra liberadas de lo que, con el rigor del método, las atrapaba en un solo plano formando densas y sólidas estructuras. Y con ello, tropezando con el azar, que también se incorpora al juego, el humor aparece aprovechando conexiones que el devenir caótico de los dibujos provoca y sugiere a su autor. La complejidad de las relaciones fondo-figura, que destrozaba el espacio virtual pero ordenaba con gravedad el plano pictórico, adquiere en los dibujos una divertida discontinuidad, repleta, en el plano icónico, de incongruencias espaciales y otros retruécanos visuales que sobre la marcha le surgen a su autor, favorecidos por esa dinámica que imprime al trabajo, donde todo entra, nada se corrige y cualquier cosa puede transformarse en otra, ligando con la siguiente para invertir sus términos o describir algo de lo que en la realidad reconocemos sin poderlo ver.

Las imágenes, como en el cómic e igual que los niños hacen, que no reparan en medios para decir lo que quieren, aparecen llenas de grafismos que aluden a movimientos, sonidos, sensaciones e incluso describen trayectorias de la mirada y el deseo. Como ocurre en un dibujo fechado el 30 de junio del 69 (fig. 7), uno de los muchos *más y eros*, donde lo que sugiere, como si fuera de alambre, una resquebrajada figura masculina, enlaza, a través de largos tentáculos, con la oponente femenina, que queda literal y metafóricamente enredada frente a un pene que muestra, con tres posiciones, el movimiento de una erección, junto a un par de líneas paralelas que del ojo de una figura al de la otra, un círculo y un garabato, se unen formando un divertido y elocuente conducto. Igual que detectamos el desplazamiento de unos brazos-varillas a través de unas líneas entrecortadas (fig. 6), el ladrido de un perro con unos breves trazos que divergen en la dirección del sonido o los espasmos internos de un cuerpo con otros mucho más largos y serpenteantes.

---

[11] Luis Gordillo, Curriculum comentado, en *Gordillo, 1958-1974*, ed. cit., s. p.
[12] *Ibid.*, s.p.

Los grafismos sirven indiscriminadamente para todo, cubriendo cualquier función semántica sin perder sus cualidades rabiosamente emotivas, que se manifiesta, sin interrupción ni distinciones, lo mismo cuando evocan algo que cuando no lo hacen. Todo sucede en un plano confuso, conceptualmente difícil de separar, salvo si nos olvidamos, como hicimos analizando las grafías, del móvil figurativo, que aparece con muy diferentes grados de intensidad. Un plano que, en parte por esa razón, se ofrece cargado de sugerencias que se mueven entre las que directamente podemos atribuir al contenido narrativo de las imágenes, las que podemos vincular a la acción que las crea, y, todavía más, considerando otros aspectos, las que surgen de esas relaciones entre los signos que difícilmente podemos concretar. Sólo hay que mirar una de esas *figuras redimadas*, como la que aparece con fecha *13-6-71* (fig. 8), y observar ese pequeño conjunto de grafías, conectadas entre sí, que nos muestran con claridad la acción física que hay detrás, sugiriendo de manera discontinua y sin apenas coherencia en el orden semántico un cuerpo femenino en un espacio cerrado. O, de otra forma, esa serie de cadenetas en espiral, como largos muelles, que nos permiten reconocer tres figuras con cara de preocupación y unos hexágonos en su interior (evocación de unos cubos), uno de los cuales conecta con otro situado fuera (fig. 40). El dibujo, quizá una versión más de la familia, resulta atractivo, sugerente y un poco inquietante, pero no sabríamos decir con claridad por qué, y, en todo caso, los garabatos, que tan ostensiblemente reflejan el estado y la forma que guió su ejecución, deslizan su capacidad de evocación de las sencillas figuras que componen —que para eso no hace falta más— hacia sus perfiles alámbricos, insinuantes con su eléctrico y magnético dinamismo.

Al final, todo confluye para crear esa extraña y, a la vez, cercana fauna que ocupa sus dibujos, mezclándose con el dislocado escenario que las acoge, imágenes fragmentadas del paisaje, los seres y los objetos, que se superponen, conviven, funden y extienden en una suerte de imagen caleidoscópica, asimétrica y sin orden, que, delicuescente, se transforma sin parar. Ahí vemos figuras de aspecto a la vez orgánico y mecánico: tubulares, plásticas, líquidas, venales, intestinales, alámbricas, filiformes, etc., que pueden representar bañistas, cabezas, manos faciales, fumadores, familias (sagradas), chinos, odaliscas, perros, hombres-insecto, hombres-tanque, ameba, o cualquier otra, y se hallan rodeadas de objetos, les pasan cosas y dialogan entre sí. Un escenario realmente sugerente, divertido y cáustico, en el que los seres humanos y los objetos que usan y les transforman aparecen de una manera que por caótica, contradictoria, confusa y disparatada que nos parezca, siempre reconoceremos como un buen reflejo del espacio que transitamos, además de recordarnos el otro que nuestro propio cuerpo delimita.

En estas imágenes reconocemos, con todas sus potencialidades, al Gordillo que vino después, o, quizá mas adecuadamente, a los Gordillos que vinieron después, que, yo diría, son muchos y variados, por las ideas, las actitudes, los medios y las estrategias de trabajo que emplea, como los estratos que componen esos delirantes espacios *Grapiés* de sus cuadros recientes, donde podríamos ver, si pudiéramos hacerlo de perfil como propone Jose María Parreño, «una especie de corte geológico, o mejor, un hojaldre de tramas lleno de pasadizos y saltos al vacío»[1]. Esta producción es sólo un pequeño fragmento de ese todo lleno de recorridos y niveles que ahora, retrospectivamente y de momento, podemos contemplar, pero que, precisamente por eso, nos

[1] José María Parreño, *Pintar la visión*, *Arte y Parte*, núm. 7, Madrid, febrero-marzo, 1997, pág. 18.

permite considerarla como ese punto de inflexión que hará posible tantas cosas. Sobre todo por definir, con la propiedad que hemos podido ver, ese vocabulario gráfico, amorfo en muchos aspectos, cortante y áspero, ácido, duro y lleno de formas quebradizas, serpenteantes y erráticas que, en ese terreno de relación entre lo visceral, lo orgánico y los brillos del mundo moderno, dará la inequívoca personalidad que posee toda su producción.

Bibliografía

Aguirre, Juan Antonio, Introducción y notas críticas, en *Luis Gordillo*, Catálogo, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.

Bonet, Juan Manuel, «Oráculo manual sobre Luis Gordillo», en *Luis Gordillo*, Catálogo, Barcelona, Galería Maeght, 1976.

Calvo Serraller, Francisco, «Regreso al origen», en *Luis Gordillo. Li dèsir au frigadaire*, Catálogo, Múnich, Michael Hasenclever Galerie, 1990.

— *Luis Gordillo*, Madrid, De León Ediciones, 1986.

— «Dibujos de Luis Gordillo: La memoria como collage», en *Luis Gordillo, Dibujos 1958-1982*, Catálogo, Madrid, Fernando Vijande Editor, 1982.

Cambicon, Dan, «Cambio de papeles», en *Luis Gordillo. Los años ochenta*, Madrid, Tabapress, 1991.

Gordillo, Luis, «El proceso del deseo», Entrevista, *El Paseante*, núm. 8, Madrid, 1988, págs. 60-77.

— *Los dibujos de teléfono (DOT)*, Madrid, Celeste Ediciones y Ediciones La Torre de Babel, 1992.

— «Luis Gordillo», en *A través del dibujo*, Catálogo, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1995.

— Curriculum comentado y textos varios, en *Gordillo 1958-1974*, Catálogo, Sevilla, Galería M-11, 1974.

Marchan Fiz, Simón, «La apropiación pictórica de Luis Gordillo», en *Gordillo 1958-1974*, Catálogo, Galería M-11, Sevilla, 1974.

Schaffner, Wolfgang, «La melancolía del deseo», Conversación con Luis Gordillo, en *Luis Gordillo. Li dèsir au frigadaire*, Catálogo, Múnich, Michael Hasenclever Galerie, 1990.



Fig. 1. Luis Gordillo dibujando.



Fig. 2. Luis Gordillo, Collage de dibujos.



Fig. 3. S. T., 1959, tinta sobre cartón.



Fig. 4. *Gritos orgánicos*, 1962, lápiz sobre papel.



Fig. 5. *Diluvio*, 1963, tinta sobre papel.

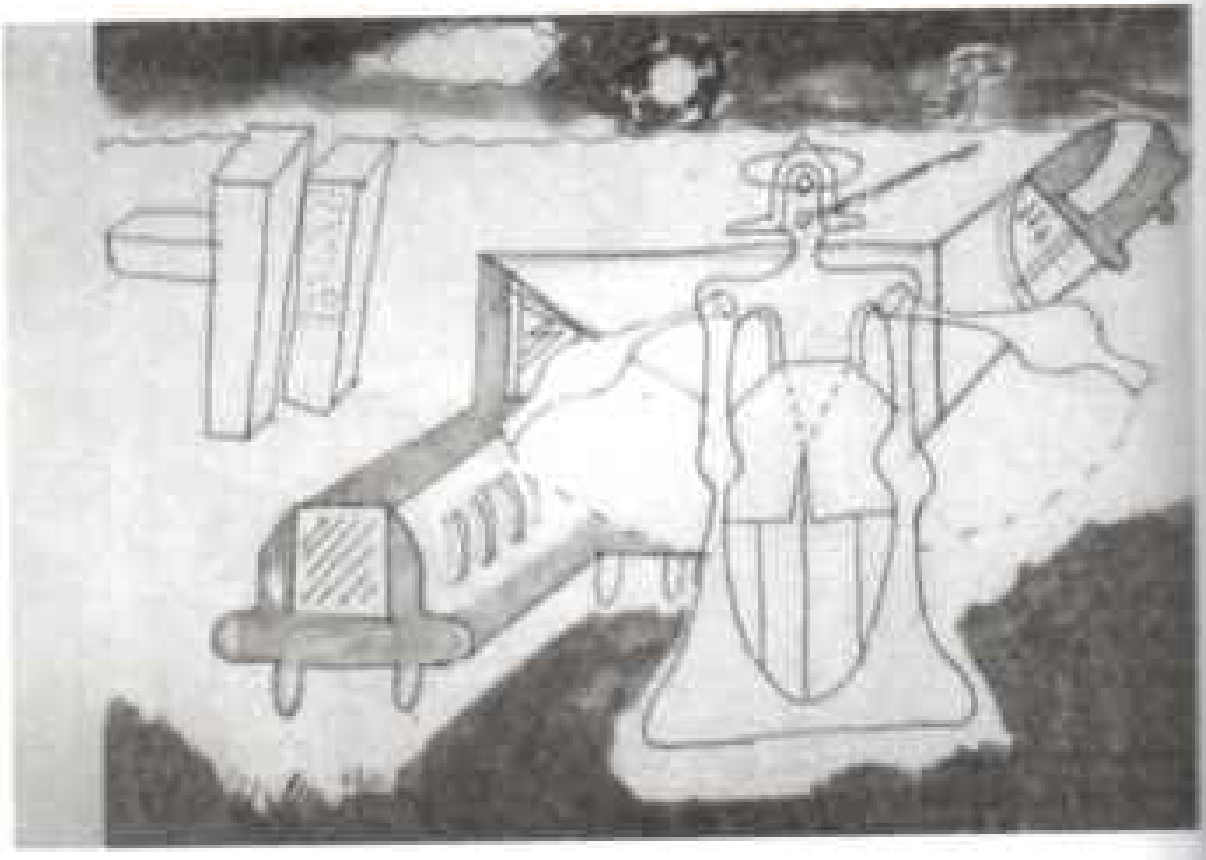


Fig. 6. S. T., 1972, aguada y boligrafo sobre papel.



Fig. 7. *Adán y Eva*. 1963, holigrafo sobre papel.

Univa...

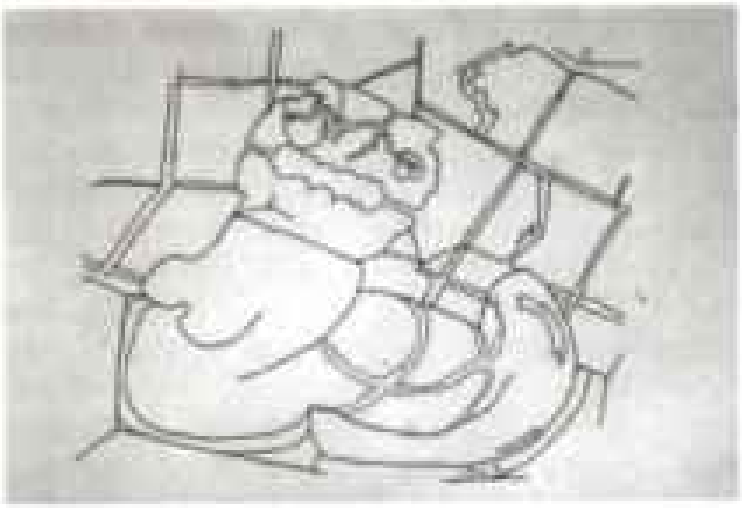


Fig. 8. *Reclining figure*, 1971, bolígrafo sobre papel.

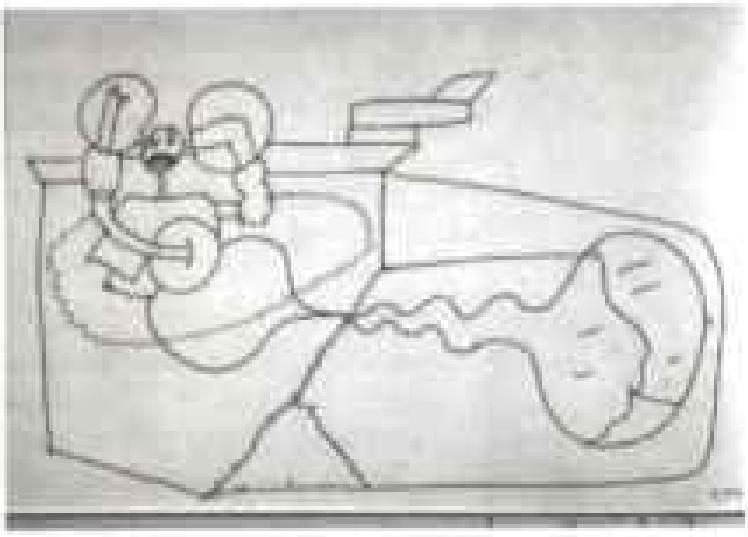


Fig. 9. *Odalisca*, 1973, bolígrafo sobre papel.

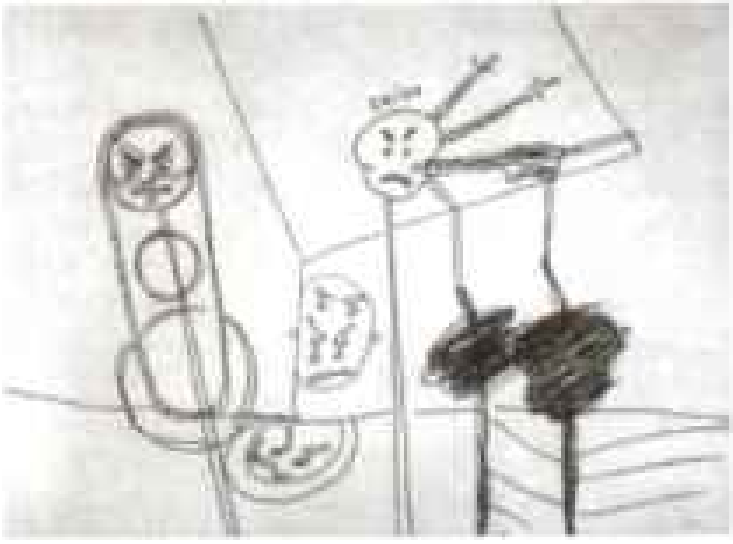


Fig. 10. *Chess*, 1978, bolígrafo sobre papel.

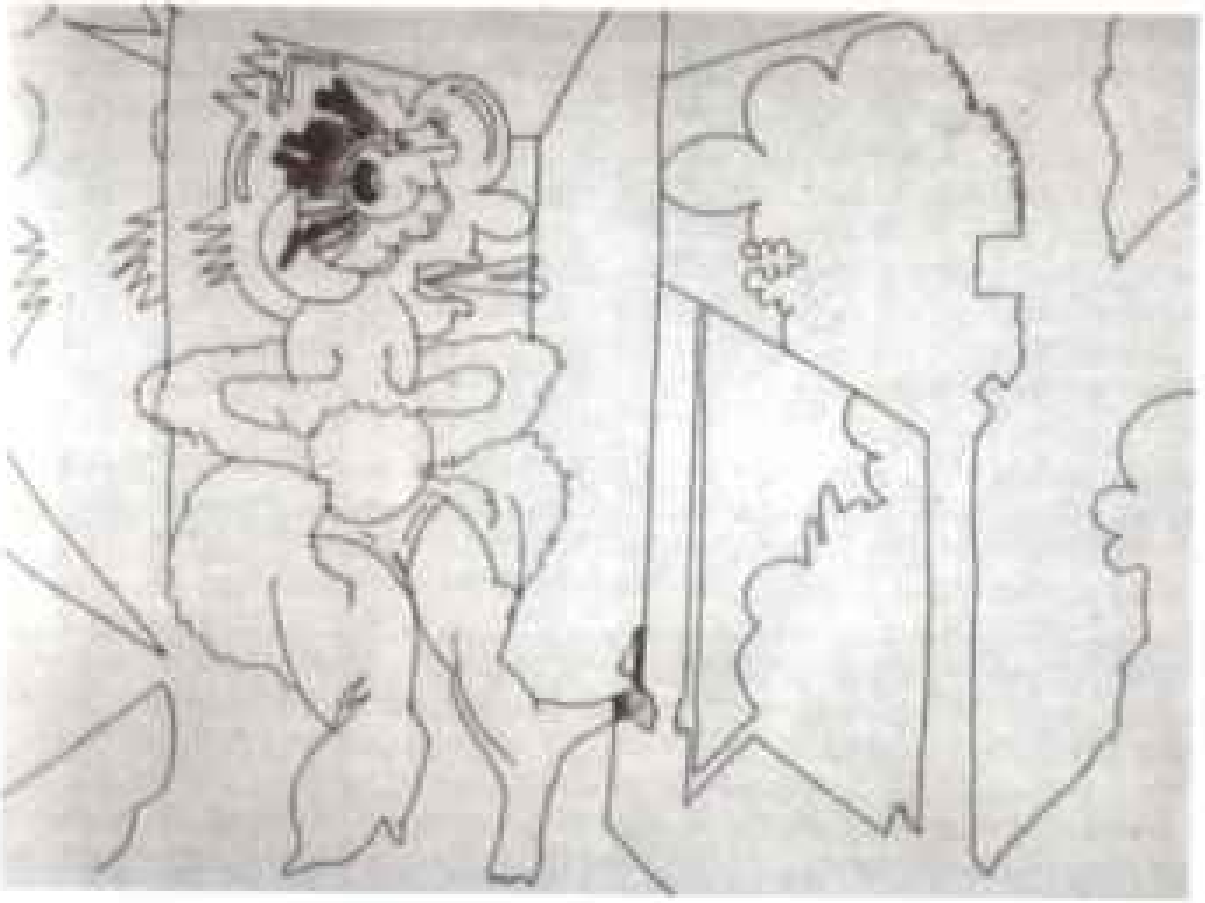


Fig. 11. S. T., 1971, bolígrafo sobre papel.

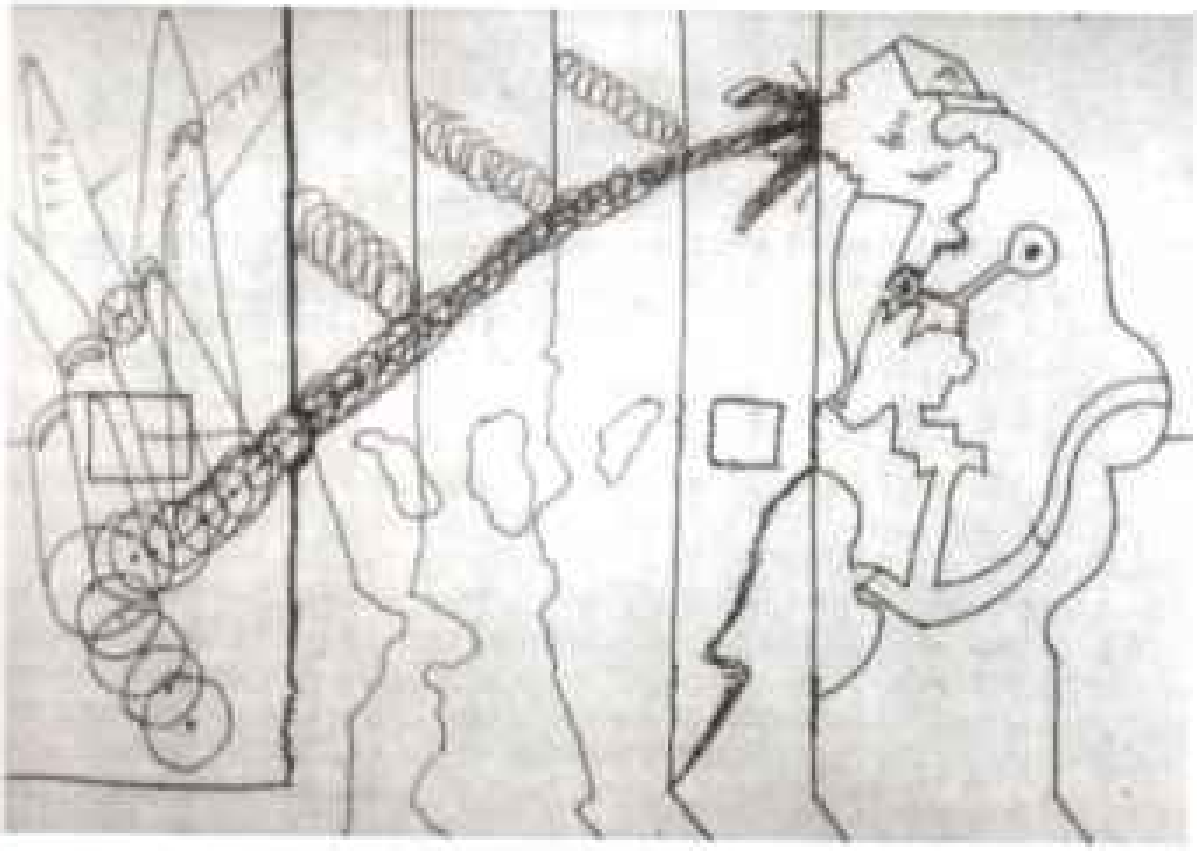


Fig. 12. S. T., 1975, bolígrafo sobre papel.



Fig. 13.

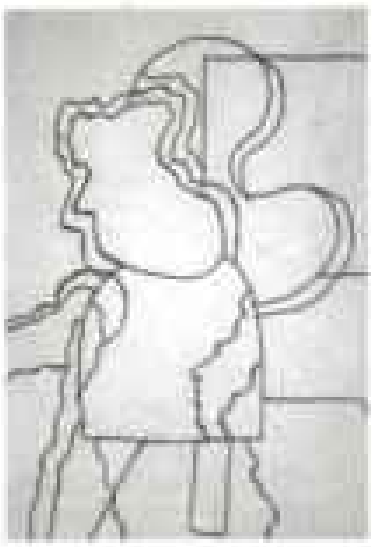


Fig. 14.

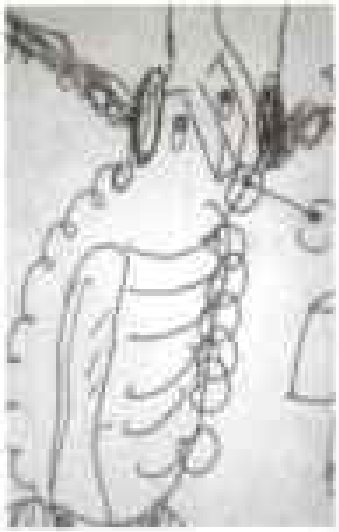


Fig. 15.

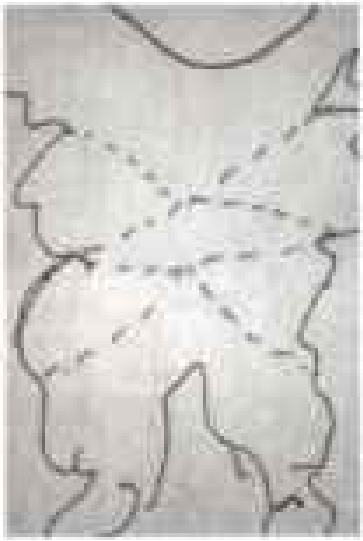


Fig. 16.

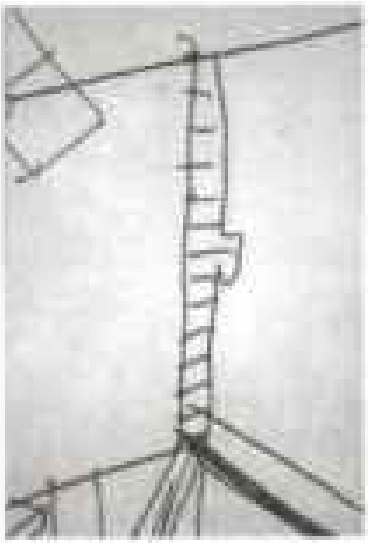


Fig. 17.



Fig. 18.



Fig. 19.

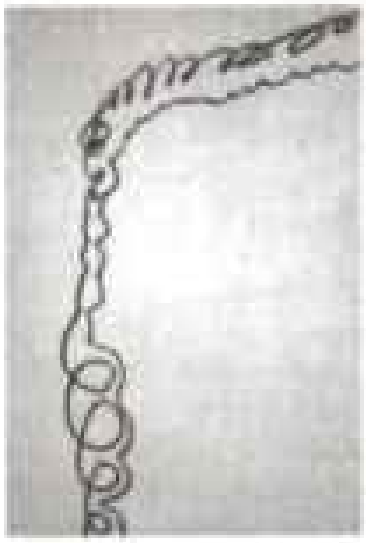


Fig. 20.



Fig. 21.

Figs. 13-29. Detalles de dibujos realizados por Luis Gordillo entre 1969 y 1982 mostrando diferentes tipos de grafías.

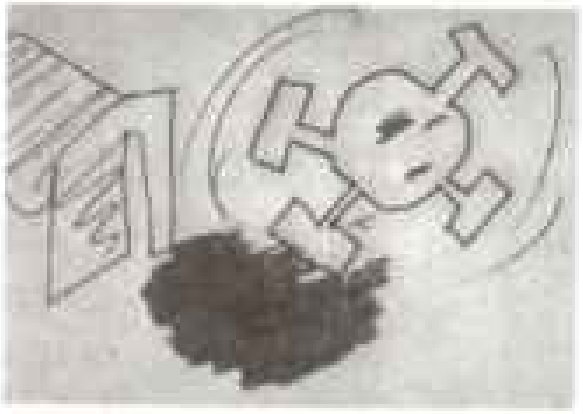


Fig. 22.

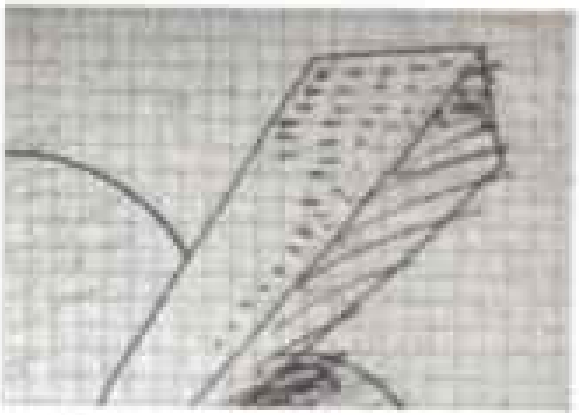


Fig. 23.

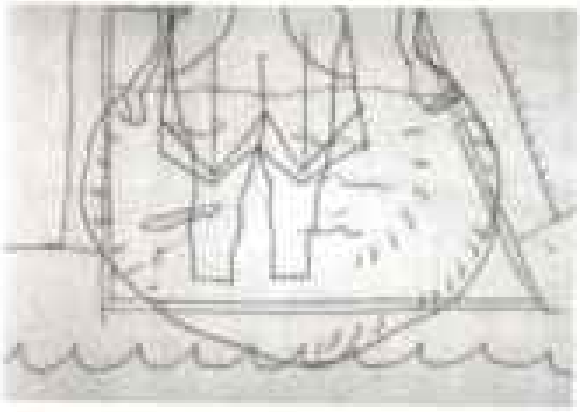


Fig. 24.

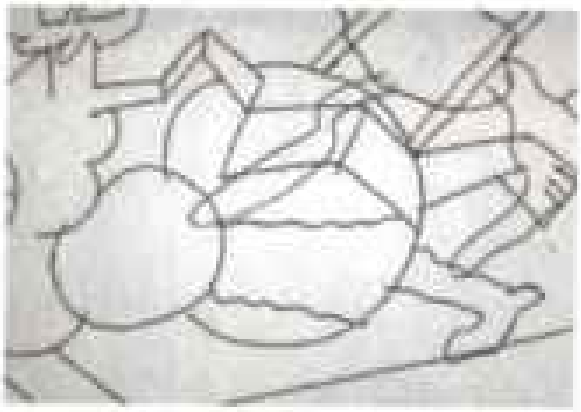


Fig. 25.

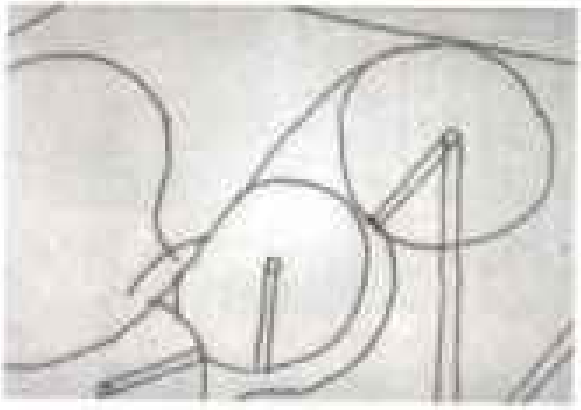


Fig. 26.



Fig. 27.



Fig. 28.

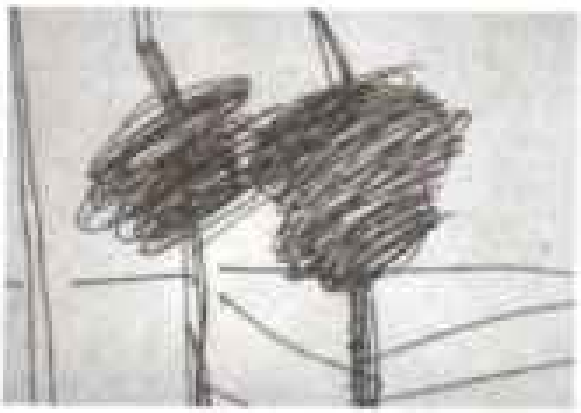


Fig. 29.



Fig. 30

Figs. 30-39. Dibujos pertenecientes a la serie *Formadores* realizada el 17 de septiembre de 1968. Lápiz de grafito sobre papel, 10 unidades de 21 × 15 cm.

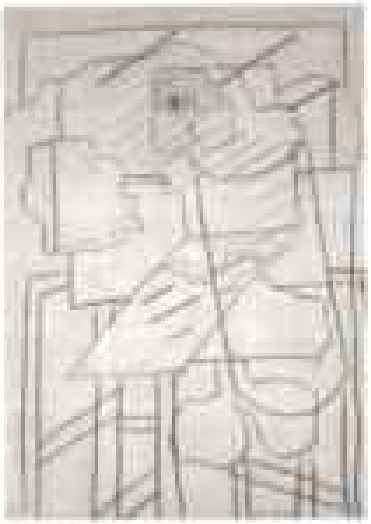


Fig. 31.



Fig. 32.

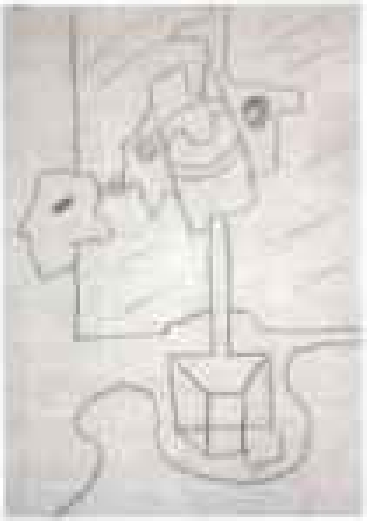


Fig. 33.



Fig. 34.



Fig. 35.



Fig. 36.



Fig. 37.

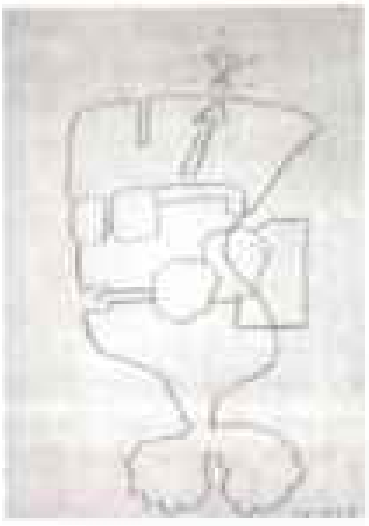


Fig. 38.



Fig. 39.

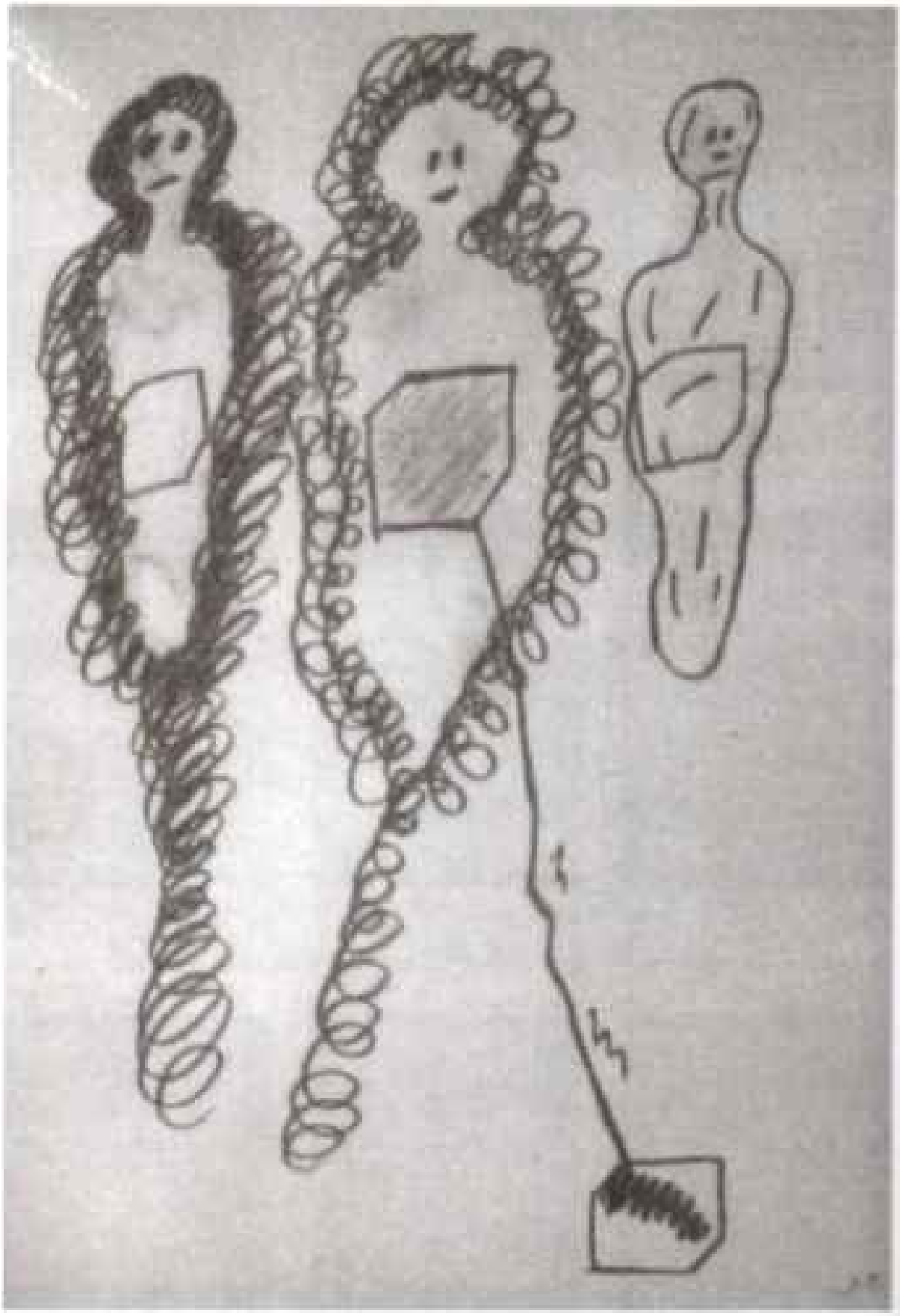


Fig. 40. S. T., 1982, lápices de color sobre papel.

Capítulo XII

Jackson Pollock y las máquinas de dibujar

Marina Núñez

> Sí, el Pintor en Acción... un artista prometeico ebrio de emoción y cargado de pintura que se precipitaba con sus pinceles sobre el lienzo como si de un combate cuerpo a cuerpo con el Hado se tratara. ¡Ahí, ahí!... ¡ahí... en esos brochazos dados furiosamente sobre la tela, en esas salpicaduras de subconsciente liberado, se puede ver la misma emoción del artista, todavía con vida!... en el producto acabado[1].

Esta descripción se ajusta con exactitud a la imagen heroica y apasionante que las fotografías de Hans Namuth nos ofrecen de Jackson Pollock (1912-1956), el más celebrado pintor americano.

En su estudio-pajar, rodeado de un abigarramiento de cuadros ya pintados, rollos de lienzo, montones de botes llenos pintura o pinceles, escaleras, taburetes y estanterías, el centro de la estancia queda despejado para extender en el suelo un enorme lienzo blanco sobre el que Pollock volcará sus energías. Vestido de negro, con un vaquero y una camiseta de manga corta, un cubo de óleo mezclado con aguarrás en una mano y un palo o pincel en la otra, totalmente concentrado, Pollock se inclina sobre la tela, pisándola cuando es necesario, para arrojar sobre ella, con movimientos precisos y un tanto espasmódicos, sus famosos goteos de pintura. Dependiendo de la rapidez y recorridos de su mano, surgen líneas, charcos, gotas, que van formando una maraña fluida. En ocasiones se retira para contemplar la imagen, rodea el lienzo, reflexiona el tiempo necesario —minutos, a veces días—, y cuando recupera la fuerza emotiva o la claridad de concepto que buscaba, ataca la obra en un nuevo arrebato pasional. Todo el trabajo, tan lleno de movimientos y de decisiones, tan convulsivo, da la impresión de ser física y mentalmente agotador. La intensidad de la acción queda reflejada en la pintura que, indisolublemente vinculada al proceso, efectivamente rememora la energía empleada y algún tipo de lucha librada en el interior de Pollock (fig. 1).

Porque el modelo que sustenta esta representación es el yo profundo, y lo que resulta es la autorrevelación, la liberación de la subjetividad. La idea es que frente a las fuerzas externas de una sociedad alienadora en la que la razón coarta e impide aflorar la verdad de las personas, surge la necesidad interna, individual y libre. El gesto es

[1] Tom Wolfe, *La palabra pintada*, Barcelona, Anagrama, 1989 (Harper's Magazine, 1975), pág. 66.

una afirmación personal, cada línea una firma, huella de un proceso más emocional que intelectualizado por el que el artista se auto-descubre y se descubre ante nosotros.

De esta imagen del artista como cuerpo en acción, movido sobre todo por la mente no consciente y dejando en cada gesto rastros de su experiencia, de la que Jackson Pollock es el primer paradigma, surgen múltiples herederos que retoman con distintos grados de admiración e ironía uno u otro aspecto de su obra. No se trata de una influencia sólo formal o estilística, es la actitud de Pollock lo que reaparece: su noción de la pintura, más allá de su tradición de objeto de arte autónomo, como arena de la acción, como soporte de la actividad catártica del artista, como acto de autodescubrimiento.

El accionismo vienés de comienzos de los sesenta recoge la parte más violenta. Se podría decir que rescata esa imagen del Pollock de mediados de los cincuenta, borracho furioso en el bar neoyorkino de los artistas, el Cedar, cuando, tras destrozar mesas y vasos, se sentaba repentinamente «y se ponía a jugar ostentosamente con los fragmentos cortantes, componiendo muy tranquilo dibujos mientras le goteaba la sangre de los dedos sobre la mesa»[2].

Con una idea más clara del arte como acto psicoterapeutico de liberación, una decisión más premeditada de dar rienda suelta a sus impulsos, una puesta en escena que recuerda a un ritual de sacrificio y una implicación en la acción que llega al estado de trance o autohipnosis, Hermann Nitsch, Otto Mühl o Günter Brus, entre otros, ya no sólo traducen el exceso de energía en pinceladas bruscas, «sino que convierten el proceso psico-físico de pintar en una actividad cuasi-criminal»[3].

> Permanezco sin hacer nada ante la superficie vacía hasta que noto un exceso de energía dentro de mí y luego salto al cuadro. Entonces todo el infierno se desata y yo me enfurezco [...]. Destrozo la superficie, su gloriosa blancura, y en el mismo movimiento destrozo el viejo orden, el mundo, lo conduzco hacia su ruina, aunque también se podría decir que hacia su perfección[4].

El artista, convertido en un bárbaro capaz de castrar, mutilar y asesinar, pero también en un chamán en busca del éxtasis y la solución a los misterios, cae en un frenesí dionisíaco en el que *perpetra* las obras rodeado de cuchillos, tijeras, cuerdas, vendas, sangre y partes de animales en las acciones más alegóricas, y sustitutos de productos de animales, como salsa de tomate o pintura, heces y orina falsas, en las más paródicas.

En *Selbstbemalung* (Auto-pintura, 1965), Brus se disuelve a sí mismo en su propia pintura. El espacio en el que la acción se desarrolla, el suelo o las telas, aunque resultan intervenidos, pierden su función como único soporte expresivo, ya que el cuerpo humano no va a ser sólo el catalizador de los impulsos compulsivos sino su víctima (fig. 2).

Paul McCarthy, como los vieneses, implica a su cuerpo en aquellas de sus *performances* que tratan de pintura. Utiliza en ocasiones partes de su propio cuerpo como pincel (a la manera de Yves Klein pero sin instrumentalizar lo ajeno): su pene (1972), equiparando explícitamente los espasmos de la expresión masculina en las acciones ex-

---

[2] Steven Naifeh y Gregory White Smith, *Jackson Pollock*, Barcelona, Circe, 1991 (Woodward/White, 1989), pág. 634.

[3] Veit Loers, «When Pictures Learnt to Walk», *Viennese Actionism: From Action Painting to Actionism Vienna 1960-1965*, Austria, Rizzi Verlag, 1988, págs. 16-17.

[4] Otto Mühl, en una carta escrita en 1961, recogida en el mismo artículo, págs. 14-15.

presionistas con eyaculaciones; su frente (1973), quizá como definición de la pintura, incluso la de apariencia más expresiva, como proceso conceptual; o su torso (1973), cuando se arrastra por el suelo de su estudio, empujando un recipiente de pintura blanca para hacer una amplia línea a través de la habitación, exagerando los tonos de masoquismo y autohumillación de parte de la pintura de acción.

También retoma esa violencia que en Pollock aún permanece como tensión latente, y que en él ya se ha desbordado. En *Whipping a Wall and a Window with Paint* (Fustigando una Pared y una Ventana con Pintura, 1974) actúa como un poseso estrellando durante una hora una manta, impregnada en un cubo con una mezcla de pintura y aceite de coche, contra las paredes y el escaparate de un local. Los viandantes ven la acción desde la calle. Al final, su cuerpo y todo el espacio están manchados —pintados— y él, exhausto (fig. 3).

Si es cierto que «en la obra de McCarthy, el cuerpo humano es preminentemente un cuerpo social, una metáfora para los sistemas y convenciones que definen nuestro mundo» y que «su control representa los mecanismos de control social; sus fronteras evocan las fronteras sociales, las distinciones y clasificaciones del orden jerárquico»[5], entonces volvemos a encontrarnos ante un acto de liberación visceral de la energía instintiva de un individuo que se resiste a ser domesticado. Lo cual no obsta para que en su obra sea evidente una clara parodia como crítica de la cultura popular y del arte culto. Más distanciado de sus acciones que los vieneses, McCarthy, a pesar de su comportamiento obsesivo, no se encuentra en trance, sino que representa premeditadamente un personaje entre absurdo y terrorífico, entre delirante y trágico, un clown que nos habla de los traumas y los abusos. «Su imaginería brutal lleva la firma compulsiva de la actividad del inconsciente, pero más que un dibujo automático, nos remite a un procedimiento teatral»[6].

La farsa se hace explícita en *Painter* (Pintor, 1995). En calzoncillos y bata de pintor, con unos enormes guantes de goma, peluca y narizota de payaso, y rodeado de pinceles, tubos de pintura y rodillos de tamaño desmesurado, McCarthy trabaja frenéticamente para producir cuadros típicos de la *action painting*, convirtiendo en ocasiones al enorme pincel en prolongación de su pene (fig. 4). Las pinturas resultantes pueden ser consideradas como residuos de la parodia y comentarios irónicos sobre el expresionismo abstracto, pero al exponerlas en el MOMA junto a la caseta donde ha trabajado y el vídeo del *performance*, les otorga un *status* incierto como obras de arte autónomas santificadas por la institución-arte.

Del paroxismo de violencia, a *remakes* más reposados. Algunos artistas rescatan a un Pollock rítmico y ágil que traza signos en el espacio. De hecho, aunque estropee en parte la leyenda, hay que reconocer que la idea de la violencia —que sin duda Pollock manejaba con soltura en su vida privada— en la realización de los famosos *dripping* la han propiciado las fotos de Namuth. Sus movimientos eran cuidadosos pero, «reduciendo la exposición de 1/25 a 1/50 de segundo, Namuth podía crear la ilusión de velocidad y energía impetuosa... un simple giro de muñeca para detener el flujo de pintura de un palo podía transformarse en un borrón rápido; un paso sobre el lienzo

[5] Ralph Rugoff, «Mr. McCarthy's Neighbourhood», *Paul McCarthy*, Londres, Phaidon Press, 1996, pág. 35.
[6] *Idem*, pág. 72.

en ímpetu inspirado; un paso lateral torpe en una giga espontánea; una mirada fugaz en una mirada fija como de trance»[7].

El pintor japonés Kazuo Shiraga, que desde mediados de los cincuenta comienza a pintar con los pies o arrastrando su cuerpo por el barro, nos recuerda a un Pollock caligráfico: integra la tradición del dibujo/escritura, propia de su cultura, con la idea expresionista del gesto como firma del artista, como texto que describe su subjetividad.

Sujeto de una cuerda suspendida del techo, Shiraga, con los pies desnudos, danza sobre el lienzo arrastrando y repartiendo la pintura con movimientos rápidos cargados de ritmo (fig. 5). La ejecución vertiginosa, los ademanes secos, la concentración profunda, el lienzo en el suelo, la fluida materia oleosa, recuerdan indiscutiblemente a Pollock, pero lo que quizá aparte a Shiraga del expresionismo abstracto es «una mayor previsión del efecto estructural a través de una ordenamiento rítmico»[8]. Dicho de otro modo, si Pollock parece partir del caos y el accidente para configurar eventualmente una estructura compositiva que se va definiendo a lo largo de la misma acción, el baile marcial de Shiraga da la impresión de una concepción de la obra coherente y unitaria que garantiza *a priori* la armonía y que es capaz de asimilar en su guión cualquier improvisación.

Cuando McCarthy pinta con su pene o con un pincel que es como una prótesis que lo continúa y agranda, está haciendo una sátira de la fama de machista que arrastra el expresionismo abstracto; fama que no se debe tan sólo al desprecio, fanfarronería o violencia que solían emplear sus héroes con las mujeres, sino a que estos problemas de relación se hacían explícitos en su actitud ante la pintura misma.

Si la creatividad y la sexualidad masculina siempre se han relacionado, también el cuerpo femenino y el cuadro como objeto material han sido igualados metafóricamente:

> La clásica relación del pintor con la pintura es una relación del hombre con la materia femenina. En la visión clásica, el hombre da la forma, y la mujer, que está del lado de la materia, la recibe. Un juego se establece entre la materia y la forma, entre el hombre y la mujer o el hombre y la pintura. [...] El hombre posee el instrumento, el pincel, que también tiene que ver con su relación con el pene[9].

Pero además la actitud expresionista parece hablarnos, en concreto, de una sexualidad frustrada.

> Mientras que en la pintura europea la seducción de la mujer acababa en una especie de consumación ideal en el estilo, con la pintura americana había siempre una impotencia sexual última que se manifestaba como violencia. Esto es lo que el expresionismo abstracto era para mí. Sexual hasta un cierto punto, más tarde violento contra la mujer porque no podías con ella. En rabia contra deseos con los que no se podía negociar[10].

La energía gestual es energía libidinal. La lucha contra el cuadro, los ataques representados en cada furiosa pincelada, exteriorizan un deseo de poderío, de control, los instintos animales proyectados en lo otro —la mujer, en este caso.

En este contexto se inscribe la acción de la artista fluxus Shigeko Kubota. En *Vagina Painting* (Pintura de la Vagina, 1965) Kubota sitúa un papel en el suelo y, en cu-

---

[7] Steven Naifeh y Gregory White Smith, *Jackson Pollock*, Barcelona, Circe, 1991 (Woodward/White, 1989), pág. 523.

[8] Antonio Saura, «Shiraga ne peint pas avec les pieds», *Kazuo Shiraga* (catálogo), Labège, Centre Régional d'Art Contemporain Midi-Pyrénées, Toulouse Arpap, 1993, pág. 20.

[9] Bernard Marcadé, «Chercher la Femme Peintre!», *Parkett* 37, 1993, pág. 140.

[10] John Currin, *ídem*, pág. 144.

cillas sobre él, pinta con un pincel que sujeta con su vagina (fig. 6). «Moviéndose sobre el papel, hundía el pincel en pintura roja para producir una imagen gestual elocuente que exageraba los atributos sexuales y funciones corporales femeninas y redefinía la pintura de acción de acuerdo con los códigos de la anatomía femenina»[11]. La sangre metafórica, por una lado, es una clara alusión al ciclo menstrual, una declaración de su intención de introducir la especificidad de su cuerpo y su deseo en un sistema que los ha maltratado y silenciado. Por otro, es una cita irónica sobre la violencia de los gestos expresivos de los hombres del expresionismo abstracto, el resultado visible del combate.

También Janine Antoni suele explorar en sus obras rituales corporales específicamente femeninos que insertan de forma insólita el género en los significados de sus obras.

En *Loving Care* (1993) revisa la pintura de acción interviniendo, como McCarthy, en un local en el que tan sólo se encuentran ella y un cubo de pintura (fig. 7). Sólo que en esta ocasión la pintura es tinte para el pelo de la marca Loving Care y el pincel va a ser su pelo, y así «convierte un ritual cotidiano femenino en un excéntrico comentario sobre el lugar de las mujeres en la pintura abstracta»[12]. Antoni utiliza, una vez más, lo corporal como instrumento de resistencia frente al control social, que dicta qué deseos son lícitos y desprecia a un cuerpo en cuyas expresiones Antoni ve la posibilidad de trascender los límites de la racionalidad. Pero la furia histérica es desplazada por un movimiento lento y sensual, probablemente más placentero.

Apoyada en sus rodillas y manos, en una postura humillada que es también comentario de la abnegación femenina, traza gestos en el suelo, pero cambia la confrontación y la distancia por la cercanía y la caricia. En vez de atacar la superficie pictórica desde una posición segura y controladora —como la de Pollock por encima del cuadro—, la habita, se une a ella, la roza, la frota, resbala en cada sitio, al lado y no enfrente de ella. Ya no está en juego sólo la mirada, el ojo que objetifica y domina, sino el tacto, conservando el cuerpo toda la materialidad de la que la mirada lo despoja.

Descendiendo en la escala de furia y agresividad de las citas de Pollock, llegamos a una revisión realmente fría. En la obra de Art and Language, la convulsión se convierte en pura intelectualidad, y el azar en un juego de plantillas. Implicados en una revisión de sucesos claves del modernismo, a finales de los setenta comienzan una serie de cuadros que repasan críticamente momentos como el realismo socialista o la *action painting*, inquiriendo a la historia de la pintura sobre el significado de estas obras, pero haciéndolo desde la misma disciplina, en cuya renovada capacidad crítica, una vez aceptado el legado del conceptual, confían.

Genéricamente tituladas *Portrait of V. I. Lenin, in the Style of Jackson Pollock* (Retrato de V. I. Lenin al Estilo de Jackson Pollock), combinan un icono del realismo socialista con las pinturas de goteo de Pollock (fig. 8). Son cuadros de líneas que forman las clásicas marañas en las que casi siempre se vislumbra, por diferencias de color, una si-

---

[11] Kristine Stiles, «Between Water and Stone», *In the Spirit of Fluxus* (catálogo), Minneapolis, Walker Art Center, 1993, pág. 82.

[12] Anthony Iannacci, «Janine Antoni», *El Límite del Museo* (catálogo), Barcelona, Fundación Antoni Tàpies, 1995, pág. 54.

lueta de Lenin. Descritas como «un encuentro estilísticamente monstruoso entre las dos partes supuestamente antagónicas de un par cultural que se refuerza mutuamente»[13], estas pinturas atacan a la vez ambos estilos. Los ampulosos retratos oficiales propagandísticos del realismo socialista son despojados de todo su poder ideológico, ya que la circulación de la ideología depende de la apariencia de obviedad de sus mensajes, y unas imágenes que se mantienen con dificultades en el umbral de percepción obligan al espectador a ser consciente de sus esfuerzos por completar el significado. En cuanto al expresionismo abstracto, su utilización como emblema de la autenticidad y la libertad americana frente a la férrea disciplina soviética («demostración de libertad en un mundo en que la libertad connota una actitud política»[14]), basada en la inmediatez y ausencia de control consciente —equiparado al control social— con que el artista supuestamente actúa, es desafiada con efectividad produciendo la misma apariencia con una técnica en absoluto espontánea: Art and Language utiliza bocetos previos y plantillas.

Pero si hay un acercamiento extraño a la obra típica del expresionismo abstracto, éste es el producido por algunas máquinas de dibujar. Los autómatas de Jean Tinguely, Rosemary Trockel y Rebecca Horn crean unos dibujos que mantienen esa apariencia gestual que hizo famosa la obra de Pollock. Es sin duda un suceso insólito, puesto que, en principio, mientras los expresionistas abstractos ponen en juego el cuerpo y el inconsciente, la pasión y los sueños, en un movimiento contra la razón que todo lo domina, la máquina es el cumplimiento de la razón instrumental. Su perfección técnica, su frialdad y su objetividad no pueden estar más alejados del ideal de subjetividad exacerbada que pone en juego la pintura de acción.

Como en la obra de Art and Language, formas similares a las que se llega por caminos tan disímiles deberían forzar alguna reflexión sobre las circunstancias que hacen posible tan escandalosa compatibilidad. Pero antes de intentar comprender la proximidad, insistamos en las diferencias.

El artista típico del expresionismo abstracto —Pollock, pongamos por caso— se ajusta perfectamente a la imagen que subyace en la idea romántica de que el arte es la expresión directa de la experiencia emocional individual, y tan sólo eso. Idea que potencia los conceptos de *Genio* e *Inspiración* y olvida que la creación del arte implica un lenguaje más o menos dependiente de unas convenciones y sistemas de notación dados, temporalmente definidos y heredados a través de la educación en los parámetros de una sociedad. Esta leyenda se centra en el artista, considerándolo una entidad aislada del contexto institucional, reforzando el mito humanista del Hombre Sin Clase, Universal. El personaje creativo del que hablan es ahistórico, eterno. Las manifestaciones o estilos de su obra cambian, pero la verdad del arte permanece.

La imagen del genio incluye sobre todo la idea de libertad, puesto que su excepcionalidad le hace incapaz de adecuarse a las formas de vida rutinarias ya establecidas, y se niega a ver su espontaneidad, signo de su verdad como individuo, domada por perversas influencias exteriores. No hay que olvidar, para entender el ansia de auto-

---

[13] *Art and Language*, citado en Brandon Taylor, *The art of today*, Londres, Everyman Art Library, 1995, pág. 56.

[14] Alfred H. Barr, «The New American Painting» (1952), en Kristine Stiles y Peter Selz (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art*, Los Ángeles, University of California Press, 1996, pág. 17.

nomía personal, que las experiencias históricas cercanas son la dominación fascista en gran parte de Europa y la creciente rigidez del comunismo en la Unión Soviética.

> El arte es una paradoja sin leyes para atarlo. Las leyes siempre pueden ser violadas. Esto confunde a la mente pragmática. Pueden existir terminologías convencionales y designaciones comunes para los periodos, pero ninguna regla ata, ni a las sustancias materiales de las que el arte está hecho ni al proceso mental de su concepto. [...] No pertenezco a ningún partido, ni religión, ni escuela de pensamiento, ni institución. Siento la cruda libertad y mi propia identidad. [...] La libertad de la mente de un hombre para celebrar su propio sentimiento mediante una obra de arte es paralela a su revuelta social contra la esclavitud[15].

Hombre deificado, el *Creador* se adentra en su propia existencia con la misma valentía que en su arte. Asume el riesgo en cada paso, pero tiene confianza en su propia fuerza imaginativa para vencer los numerosos e imprevisibles obstáculos.

> El artista original deja lo conocido y el conocimiento detrás. Penetra hasta el punto cero. Aquí es donde su condición exaltada comienza... Lo desconocido que confronta artista al comienzo no le repele... Los artistas son únicos por su audacia y su inventiva[16].

La aventura existencial que ocupa a nuestro héroe es la búsqueda de la propia identidad: «Lo que me interesa es que hoy los pintores no tienen que acudir a un tema fuera de sí mismos. La mayoría de los pintores modernos trabajan desde una fuente diferente. Trabajan desde dentro»[17]. Los problemas pictóricos y sus resoluciones no son meros ejercicios formales, sino residuos magistrales de este cuestionamiento espiritual. En este sentido, arte y vida se equiparan. «La pintura y la escultura son la vida misma (para aquellos que las practican) y uno avanza según crece y experimenta la vida. Así que mi progreso es una cuestión de años —de una vida»[18]. Indaga en sus sentimientos para encontrar autenticidad emocional, y reclama su derecho a darle al mundo respuestas plenamente subjetivas que no por ello serán menos trascendentes. La psicología del genio es tan interesante que cada expresión, cada gesto, porta la esencia del arte: «Su imaginación está intentando penetrar en los secretos metafísicos. En este sentido su arte se refiere a lo sublime»[19].

En cuanto a la máquina, si bien la técnica se ha considerado siempre una muestra de la capacidad de progreso del hombre, los autómatas, ingenios capaces de imitar las propiedades de la sustancia viva, cuya invención y construcción se remonta a Egipto o Bizancio, desde el principio se han asociado a prácticas un tanto diabólicas.

> Mecanismos dotados de movimiento propio, son parte de un panorama que trasciende las esferas de la razón y la percepción común, apuntando a lo imposible y lo caprichoso. Estudiando el fenómeno del autómata desde la Edad Media hasta

[15] David Smith, «Statements, Writings» (1947-1952), *ibid.*, págs. 37-38.
[16] Willi Baumeister, «The Unknown in Art» (1947), *ibid.*, pág. 54.
[17] Jackson Pollock, «Interview with William Wright» (1950), *ibid.*, pág. 22.
[18] Jackson Pollock, citado en William Rubin, «Pollock as Jungian Illustrator: The Limits of Psychological Criticism», *Art in America*, noviembre, 1979, pág. 112.
[19] Barnett Newman, «The Plasmic Image» (1943-1945), en Kristine Stiles y Peter Selz (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art*, Los Ángeles, University of California Press, 1996, págs. 25-26.

> el Renacimiento, podemos notar que su existencia, entremezclada como está con la tradición de lo hermético y lo esotérico, con los experimentos alquímicos y las visiones rosacrucianas, corre paralela a la caza de brujas[20].

Por su autonomía, el autómata representa «el sueño, el ideal, la utopía de la máquina [...]. Su absoluta perfección medida en esta independencia que injerta en ella, de golpe, un valor antropomórfico o vital»[21]. Pero es probablemente esta autosuficiencia, el hecho de no necesitar al hombre, de ser capaz incluso de simularlo, lo que provoca el vértigo y asusta a su creador.

Por eso en el XIX, la era de la industrialización, cuando la máquina *realmente* sustituye al hombre en el trabajo, la admiración confiada hacia el ingenio maravilloso concluye. La razón es razón instrumental, su producto ya no sirve al hombre, sino que contribuye al hecho social de su explotación. La técnica es repentinamente lo opuesto al hombre.

> Es un hecho establecido que, en América y en Europa, el capitalismo, a través de su propia industria de cultura, ha estimulado continuamente la imaginación de la gente con la sugerencia de una maquinaria autoritaria superior a ellos. Cuando ya no pudo ser humanizada, la maquinaria fue demonizada. Y ya que el hecho de la máquina como causa del exceso de producción social prevaleciente fue oscurecido, tomó una apariencia individual, crecientemente siniestra, mística y fetichista[22].

La máquina-vampiro que se alimenta de la vida humana y finalmente la reemplaza, como la autómata de la *Metrópolis* de Fritz Lang (fig. 9), es resultado de una visión de las máquinas especializadas como competidoras aventajadas y desleales —eficaces y baratas, no comen, ni duermen, ni protestan por las condiciones de trabajo— que acabarán con los medios de vida de la clase obrera. Hechas para ayudar y potenciar al hombre, acaban por parasitarle y dominarle, convirtiéndole en su cuidador.

En la era de la cibernética, aumenta la paranoia. Los antiguos fabricantes de autómatas antropomórficos simulaban, con bastante torpeza, el cuerpo. El hecho de que haya resultado más sencillo y efectivo emular las actividades intelectuales ha dado pie a todo tipo de especulaciones sobre la inteligencia artificial, a la que sólo la conciencia de sí parece separar, aún, de la humana. Abundan las películas y relatos de ciencia ficción que especulan sobre rebeliones de las máquinas, sean camiones o electrodomésticos, contra un hombre desvalido contra sus propias invenciones súbitamente siniestras, o las anti-utopías de un futuro en que las máquinas, más o menos antropomorfizadas, capaces de reproducirse —duplicarse— y libres ya de toda necesidad y control humano, dominan la tierra y atacan, esclavizan o incluso eliminan a los hombres.

La ancestral indiferencia mutua entre arte y técnica motivada por la lejanía de los respectivos dominios se convierte en franca hostilidad cuando las máquinas comienzan a imponer su ubicua presencia. Porque en el enfrentamiento entre hombre y máquina, al hombre no sólo le asusta su crecimiento y su dominio, sino

---

[20] Germano Celant, «The Divine Comedy of Rebecca Horn», *Rebecca Horn: The Inferno-Paradiso Section* (catálogo), Nueva York, Guggenheim Museum, 1993, pág. 43.

[21] Jean Claude Beaune, «Impresiones sobre el automatismo clásico (siglos XVI-XIX)», en Michel Feher (ed.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano (I)*, Madrid, Taurus, 1990 (Urzone, 1989), pág. 448.

[22] Peter Gorsen, «The Humiliating Machine. Escalade of a New Myth», en Harald Szeemann (ed.), *The Bachelor Machines*, Nueva York, Rizzoli Publications, 1975 (Alfieri Edizioni d'Arte, 1975), págs. 131-132.

lo que metafóricamente representa. Desde la era de la industrialización, teme ser él mismo una.

Las comparaciones fisiológicas entre hombre y máquina han sido constantes (fig. 10). Las disecciones de cuerpos e ingenios mecánicos hablan de anatomías similares: los pulmones como fuelles, el corazón como ingenio de pistones o motor, el sistema nervioso como cables, el cerebro como central de control de los impulsos o, últimamente, como un montón de *chips*. Pero no es únicamente el cuerpo lo que se metamorfosea en máquina:

> No son sólo los asuntos externos y físicos los que son ahora regulados por la máquina, sino también los internos, los espirituales... Uno y el mismo hábito regula nuestra conducta, nuestro pensamiento y nuestro sentimiento. En sus corazones y en sus cabezas los hombres han llegado a ser tan mecánicos como con sus manos... Todos sus esfuerzos, inclinaciones y opiniones se mueven alrededor de la mecánica y poseen un carácter mecánico[11].

Y es que el hombre es, en cierto sentido, un automatismo, que responde de forma previsible a determinados estímulos que escapan a su control. Un cuerpo dócil, complejo pero controlable.

Pero Carlyle habla de un hombre atrapado por la rutina y cuyos pensamientos y sentimientos están embotados. Un hombre preso en un mundo alienador cuya medida de frialdad, repetitividad y falta de libertad la da la máquina, y que va dejando que la dinámica mecanicista le penetre. Es decir, todo lo contrario del hombre libre, audaz, imaginativo y pasional que definimos al hablar de la imagen del artista paradigmático del expresionismo abstracto, cuya génesis se sitúa precisamente en el mismo momento, en el romanticismo. El *status* marginal del artista en la sociedad industrial es en este sentido, como en otros, muy lógico. Cuando técnica y hombre se oponen, el arte toma decididamente la bandera de la humanidad. El artista es el repositorio de la utopía de un hombre no mecanizado.

Si a pesar de este panorama hay máquinas de dibujar que realizan obras gestuales, es porque se produce un doble acercamiento: la máquina se humaniza y el artista cuya obra parafrasea posee, a pesar de la leyenda, algunas de las cualidades de la máquina.

Las máquinas que manufacturan arte armonizan de por sí las relaciones entre hombre y máquina, entre lo emocional y lo funcional. Pueden ayudar a crear un enclave estético insertado en el desarrollo técnico que utilizan como medio. Su historia es antigua, y en cierto modo, prestigiosa: se ha atribuido su diseño a grandes maestros como Alberti (velo albertiano), Leonardo (finestra leonardesca) o Durero (portiколn), se han alabado en manuales, se han utilizado en academias.

La máquina de pintar siluetas, la cámara oscura, la linterna mágica, la cámara lúcida o el perspectartígrafo son herramientas que facilitan la labor artesanal. Progresivamente más complejas, en invenciones como la escuadra de Cigoli —más tarde perfeccionada y denominada diágrafo de Gavard— y el pantógrafo de Scheiner (fig. 11), el artista ya no realiza personalmente el dibujo. Su visión sigue siendo imprescindible, pero ya no sostiene el lápiz.

> El primero de los instrumentos citados, la escuadra de Cigoli, se puede considerar como un antecedente legítimo de los modernos trazadores automáticos que des-

[11] Thomas Carlyle (1892), citado en Günter Metken, «From Man/Machine to Machine/Man. Machine Anthropomorphism in Nineteenth Century», *ibid.*, pág. 52.

> plazan en las coordenadas del plano del papel, gracias a unos elementos mecánicos, una punta trazadora que ejecuta el dibujo. [...] En este instrumento, una vez que se ha fijado el punto de vista con un elemento mecánico, un cursor móvil, que se desplaza sobre los contornos y distornos del objeto a representar, transmite sobre el papel los mismos movimientos del cursor por medio de un sistema de hilos y pequeñas ruedas[18].

Prótesis o mecanismos pre-automáticos, la versión negativa considera a las máquinas de dibujar trucos para acelerar y facilitar lo que no puede ser sino un aprendizaje largo y tortuoso o para disimular la carencia de virtuosismo. En ambos casos, pueden considerarse una amenaza al *status* elitista de los genios. Por eso abundan los ataques contra los dibujantes que las utilizan, por su falta de destreza *natural* o incluso por su falta de honradez. Pero más significativo es el desprecio contra los dibujos que producen por su *falta de sentimiento*. Serán muy objetivos, pero no son portadores de la verdadera esencia del arte, que sólo la mano y la emoción del artista inspirado puede transmitir. A pesar de tener en común las tareas artísticas, de nuevo la distancia entre hombre y máquina prevalece.

Claro que es un tipo de máquina de dibujar muy concreta la que se ataca aquí: la máquina de la representación minuciosa, fiel y precisa, de un modelo de la realidad exterior. La máquina de la racionalidad, cuya apoteosis, autónoma ya por completo, describe Raymond Roussel:

> Todas las miradas se hallaban clavadas con avidez en aquella misteriosa materia que Louise había dotado de extrañas propiedades fotomecánicas. [...] Ligeramente acortado por una tracción del cable metálico, el brazo giró despacio y se paró en ángulo ante la esquina izquierda del lienzo fijo en el caballete. En el acto, el pincel, impregnado de aquel delicado matiz, trazó automáticamente en el filo del futuro cuadro una franja de cielo delgada y vertical. [...] Lo único que lo ponía todo en movimiento por medio de un sistema basado en el principio de la electroimantación era la placa parda. A pesar de la ausencia de objetivo, la superficie pulimentada, a causa de su extrema sensibilidad, recibía impresiones luminosas de prodigiosa fuerza que, transmitidas por los innumerables cables pinchados en el reverso, animaban todo un mecanismo en el seno de la esfera, cuya circunferencia debía de medir más de un metro. [...] Los grandes árboles de Bebuliphusen se hallaban fielmente reproducidos con sus magníficas enramadas, cuyas hojas, de matiz y forma extraños, estaban cubiertas de gran cantidad de intensos reflejos. En el suelo, grandes flores azules, amarillas o carmesíes relucían entre el musgo. Más lejos, a través de los troncos y las ramas, resplandecía el cielo [...]. La obra en su conjunto daba una impresión de color de singular fuerza y era rigurosamente parecida al modelo, como todo el mundo podía comprobar echando una simple ojeada al propio jardín[19].

Pero éste no es el único tipo de máquina de pintar posible. Continuando en el terreno literario, Alfred Jarry nos describe una máquina mucho más humana, una máquina desinhibida que deja atrás el afán de objetividad para contagiarse de la genialidad del toque gestual y emotivo:

> ... Mientras tanto, después de que no quedara nadie en el mundo, la Máquina de Pintar, animada desde dentro por un sistema de resortes sin masa, gira horizontalmente en el hall de hierro del Palacio de las Máquinas, el único monumento en pie

[18] Lino Cabezas, «La revolución del arte del dibujo», en Juan José Gómez Molina (coordinador), *El Dibujo: Belleza, Razón, Orden y Artificio*, Diputación de Zaragoza y Fundación Mapfre Vida, 1992, pág. 109.
[19] Raymond Roussel, *Impresiones de Africa* (1910), Madrid, Siruela, 1990 (Pauvert, 1979), págs. 143-147.

> en un desierto y desnudo París, y como un topo, chocándose con los pilares, gira y se inclina en una indefinida variedad de direcciones, resoplando sin restricciones sobre los lienzos inclinados de las paredes una sucesión de colores básicos clasificados de acuerdo a los tubos en su vientre [...]. Clinamen, la bestia inesperada, eyaculaba a las paredes de su universo[26].

Una máquina muy humana o al menos muy animal, que llegado el fin del mundo permanece ella sola dando vueltas y escupiendo sus colores como una loca obsesiva. No necesita espectadores, porque no pinta para comunicar sino para complacerse y expresarse. No necesita a una persona para que accione su mecanismo. Nadie la controla. Ni nada. No tiene modelo exterior porque no busca representar lo que no provenga de su imaginación o no provoquen las pulsiones que, como la pintura, recorren su interior. También ella es libre y audaz, imaginativa y pasional. También es masculina, como la práctica totalidad de los artistas del expresionismo abstracto y posteriores secuelas, puesto que eyacula y, cómo no, es un poco violenta. Y sin duda sus pinturas nos recordarían a un Pollock.

Es el sueño cumplido de una serie de máquinas que, en los últimos tiempos, se recrean en formar trazos desiguales y nerviosos que remedan la subjetividad gestual del expresionismo abstracto. Son extrañamente corporales: tiemblan, gimen, se cansan, se excitan. Las máquinas de dibujar estaban, aún, del lado de la razón. Las nuevas máquinas de pintar parecen querer demostrarnos que son capaces de sentir.

Los autómatas que Jean Tinguely construye desde 1955 hasta 1959, llamados *Méta-matics* (fig. 12), son programados de acuerdo con el automatismo gestual de moda que el tachismo o la pintura informal europea habían heredado del expresionismo abstracto. Como dijimos repecto a *Painter* de McCarthy, los dibujos crean una cierta perplejidad sobre su definición: ¿son obras de arte autónomas, los productos de una escultura que sólo tienen valor como apoyo a ésta, o incluso una tomadura de pelo? Porque está claro que sus robots parafrasean paradójica e irónicamente la expresividad romántica conectada con la pintura de acción.

Pero más allá de la cita y la sátira, los movimientos nerviosos de los lápices u otros utensilios situados en el extremo de una de las muchas varillas de sus extrañas estructuras móviles, sostenidas sobre un trípode y accionadas por un pequeño motor, parecen manifestar el espíritu de la máquina misma.

> Las construcciones de tres piernas, que representan la simbiosis Hombre-Máquina que penetra toda nuestra cultura contemporánea, actúan como nuestras compañeras: parecen estar sujetas a restricciones o libres para expresarse a sí mismas como lo estamos nosotros, estar siendo conducidas a la acción o determinándola activamente, excitadas o relajadas. Gracias a esta relación potencial, también llevan a cabo la función sugestiva cumplida por la densa textura de las líneas coloreadas en las pinturas de Pollock, que no recuerdan meramente un hecho, como las constelaciones de formas de pinturas anteriores, sino que conllevan el proceso de su formación, el suceso de la actividad pictórica en la que han fluido la pasión y la ternura, un sentido de compulsión y cumplimiento[27].

---

[26] Alfred Jarry, *Faustroll* (1898), citado en Gilbert Lascault, «Mechanisms/The Fuck/The Non-Fuck/Painting/Play on Words/Etc...», en Harald Szeemann (ed.), *The Bachelor Machines*, Nueva York, Rizzoli Publications, 1975 (Alfieri Edizioni d'Arte, 1975), pág. 121.

[27] Franz Meyer, «Introduction», *Jean Tinguely*, Zürich, Bruno Bischofberger, 1982, pág. 8.

Como en la obra de Pollock, sus gestos nos hablan de cómo fueron trazados. Como en Pollock, la acción repentina y el descanso recuerdan a una acción convulsiva y a la meditación de la que surge la siguiente decisión pictórica. Además, nunca dos dibujos son idénticos. Varían enormemente, según como se disponga o utilice la máquina (cuánto se acerque el lápiz o pincel al papel, qué pintura se utilice, la textura del soporte, el tiempo que se deje funcionar a la máquina). Así que además son originales; a pesar de ser realizados por una máquina no recuerdan el proceso de reproducción industrial: también ellos tienen *aura*.

Rosemary Trockel diseña en 1990 otra máquina de dibujar automática, un extraño artilugio con cierto aspecto de telar (fig. 13). En un armazón metálico, siete series de ocho pinceles cuelgan mediante hilos de barras rematadas por cilindros de acero, que hacen un recorrido sobre raíles de aproximadamente dos metros gracias a unas bobinas accionadas por un motor eléctrico. En cada uno de los 56 pinceles está grabado el nombre de un artista contemporáneo, con cuyo cabello están fabricados los pinceles: Gerhard Merz, Sigmar Polke, Alex Katz, Georg Baselitz, Annette Lemieux, Gilbert y George, Vito Acconci, Sophie Calle... Híbrida, la máquina incorpora en su cuerpo restos humanos que portan las cualidades de la sustancia viva. Según son empujados, los pinceles se impregnan con acuarelas y luego dibujan sobre papel japonés, dejando un rastro de líneas paralelas desiguales y discontinuas.

La reflexión conceptual sobre la pintura como pensamiento y como lenguaje es evidente. «Esta obra se pregunta cuál es el proceso constitutivo de la pintura actual y gira en torno a la producción de una experiencia estética dentro del contexto institucional en el que se estructura la percepción»[38]. Por un lado, el pelo de una persona se convierte literalmente en su propia firma, en una especie de reconocimiento irónico de la genialidad de los artistas cuyo pelo cortado sigue siendo capaz de producir arte. Pero por otro, la colección de pinceles y la producción mecanizada de siete láminas diferentes en una edición de siete copias ofrecen una imagen que debilita la noción de creatividad y singularidad. Los dibujos resultantes son marcas aparentemente expresivas, que parodian gestos pictóricos, pero que pierden su autenticidad al producirse uno y en serie (fig. 14).

De nuevo surge la duda entre la autenticidad y el simulacro, entre la sinceridad y la farsa, y la respuesta dependerá de la amplitud del concepto de actividad pictórica. Aunque está claro que esa duda sólo surge si el espectador conoce el proceso de producción. Si se limita a los dibujos, no verá las marcas frías y decididas que le remitirían a la mecanización, sino trazos personalizados, intermitentes, indecisos y torpes, muy caligráficos, casi como autógrafos, que hablan de la fisicidad de un cuerpo expresivo. Y, dentro del vocabulario que se ajusta a ese tipo de emanaciones gestuales, sólo se planteará si son bellos, emotivos, intensos.

Desde sus primeras obras, Rebecca Horn recurre con frecuencia al concepto de prótesis médica, la prolongación o sustitución mecanizada de partes del cuerpo enfermas o insuficientes. Todo tipo de extraños apéndices artificiales para brazos, hombros, dedos o la cabeza nos hablan de la mecanización de lo corpóreo. El cuerpo humano parece desear fundirse con la máquina, incluso llegar a mutar y convertirse en una. Su *Bleistiftmaske* (Máscara de Lápices, 1972) alrededor de su cara altera su apari-

[38] Wilfried Dickhoff y Sidra Stich (eds.), *Rosemary Trockel*, Múnich, Prestel Verlag, 1990, pág. 106.

cia humana acercándola al robot (fig. 15). No es una máquina automática, tan sólo una herramienta que no la ayuda, como en los ejemplos clásicos, a aumentar la precisión que la mano no logra, sino que traza torpes garabatos en un papel clavado en la pared. Así Horn, apostando por los conceptos frente a los virtuosismos, define el dibujo como actividad mental.

Luego, el cuerpo de la *performer* desaparece y las máquinas, como únicas actrices, lo reemplazan. Unas máquinas muy personalizadas, que funden lo inanimado y lo animado, lo objetivo y lo subjetivo, que nos muestran reacciones emocionales, que nos transmiten su dolor y su placer, porque no son máquinas frías ni invulnerables.

> Ellas reaccionan como nosotros reaccionamos. Mis máquinas no son lavadoras o coches. Tienen una cualidad humana y deben cambiar. Se ponen nerviosas y tienen que parar a veces. Si una máquina se para, no significa que esté rota. Está cansada. El aspecto trágico o melancólico de estas máquinas es muy importante para mí. No quiero que funcionen para siempre. Es parte de su vida el que deban parar y debilitarse[29].

Esta humanización no la transmite su forma sino la actividad que desempeñan, con sus sacudidas, sus temblores, sus súbitos movimientos y sus impredecibles reposos.

Las máquinas de Tinguely son jubilosas y lúdicas, las de Horn desoladoras. Como Clinamen, la máquina de Jarry, sus autómatas nos introducen en un mundo donde las máquinas se han quedado solas, y hablan consigo mismas o con otras compañeras. «Pienso en estas cosas más en relación a una tradición, comenzando en Dostoievski y hasta Beckett. Este sentido de soledad y estar perdido, donde quizá todo lo que queda son estas máquinas y los seres humanos están ya en algún otro sitio»[30]. Como no son máquinas perfectas, y envejecen, finalmente también ellas morirán.

También como la de Jarry, sus máquinas de pintar arrojan pintura compulsivamente sobre las paredes de su habitáculo. La que crea en 1988 es un pequeño aparato situado en lo alto de una pared con dos cazos de pintura y dos pinceles accionados por un pequeño motor. Debajo, cerca del suelo, diez bastidores-marcos esperan, pero no hay ningún lienzo tensado sobre ellos. Los pinceles se impregnan de pintura líquida que arrojan con un movimiento brusco contra el techo y la pared y, atravesando los bastidores, contra el suelo (fig. 16). Los cuadros que no llegan a realizarse serían cuadros de goteos, con lo cual la máquina es, particularmente en este caso, una especie de Pollock mecánico. Estos marcos inútiles que no sustentan pintura alguna son una imagen absurda, irónica y desalentadora: al contrario que Tinguely o Trockel, Horn frustra la posesión final del objeto de arte. Pero como ellos, está haciendo un comentario sobre la fetichización de la personalidad del artista y el resultado hasta en las prácticas que supuestamente priman el proceso que hay entre uno y otro.

> Si tienes esta pequeña máquina de pintar en la que los pinceles se hunden en la pintura, luego tiemblan y esparcen la pintura por todas partes a su alrededor, para mí, es el acto de pintar lo que es importante, no la máquina[31].

En *Die Preußische Brautmaschine* (La Máquina Novia Prusiana, 1988) el mecanismo se repite, pero en esta ocasión la pintura azul gotea sobre 12 zapatos de tacón. Le

---

[29] Rebecca Horn, entrevistada por Stuart Morgan, «The Bastille Interviews II» (1993), *Rebecca Horn: The Inferno-Paradiso Switch* (catálogo), Nueva York, Guggenheim Museum, 1993, pág. 27.

[30] Rebecca Horn, entrevistada por Germano Celant, «The Bastille Interviews I» (1993), *ibid.*, pág. 18.

[31] Rebecca Horn, *ibid.*, pág. 18.

acompaña la siguiente descripción: «La máquina-novia prusiana/ un brazo/ tres piernas/ eyaculando azul de Prusia/ sobre las novias.» Más paralelismos: la máquina de Horn, como la de Jarry, también eyacula, en una nueva identificación del acto de pintar con la masculinidad y de la feminidad (los zapatos) con la superficie pictórica, sólo que esta vez la máquina es una mujer, una novia, que parece apropiarse irónicamente del poder masculino que le da derecho a pintar. Muchas de las máquinas de Horn, altamente sexuales y pasionales, representan la combinación y mutabilidad de los géneros.

Por último, *High Moon* (1991) consta de dos rifles Winchester, colgando más o menos a la altura del corazón de una persona, que recogen su carga, tinta roja, de dos grandes embudos situados sobre ellos mediante unos tubos-venas transparentes. Se mueven por la sala hasta que se enfrentan el uno al otro y lanzan el líquido rojo (fig. 17). Las paredes y el suelo, y cualquiera que esté cerca, son impregnados/pintados con ese sustituto de la sangre. «Siempre he querido hacer que dos armas rivales se disparasen mutuamente con balas que se mezclaran, como un beso de muerte»[32]. Como en el caso de Dalí con sus disparos de tinta sobre piedras litográficas de 1956 (fig. 18), es un arma la que arroja la pintura, en una nueva referencia explícita a la violencia del gesto expresivo. Pero hay además un erotismo subterráneo manifiesto en la forma en que las armas se buscan —se desean, se aman— y se encuentran —se disparan, se odian— que revela pasiones, sin duda, demasiado humanas.

Y en cuanto al artista gestual, el proceso es el opuesto: adquiere calidad de máquina. Ya hemos hablado del hombre alienado como automatismo. Ampliemos ahora el espectro de la automatización para incluir en él a los artistas.

Un autómata es un «mecanismo que reproduce la forma y los movimientos de un ser animado», pero también puede ser un calificativo para «una persona sin voluntad propia, que se deja manejar por otros». Automático es «lo que se verifica o se regula mecánicamente, sin necesidad de la intervención humana», pero también «se aplica a los actos voluntarios que se realizan en una ocasión dada sin ser ordenados conscientemente por la voluntad»[33]. Curioso. Aplicado a las máquinas, estos vocablos nos hablan de máquinas que parecen vivas y no necesitan al hombre. Aplicados al hombre, significan inconsciencia, falta de deliberación. Como la voluntad y la conciencia son dos calificativos recurrentes en la definición de hombre, se diría que lo automático humaniza a las máquinas y deshumaniza a las personas. Cuando decimos que un dibujo es automático, podemos manejar significados opuestos, referirnos tanto a su espontaneidad como a su mecanización.

Y es que en cierto modo las dos versiones no son tan lejanas. Como dijimos, es esencialmente la conciencia de sí lo que separa la inteligencia de las máquinas de la de los individuos. Y es precisamente la conciencia lo que el automatismo, apoyado en teorías freudianas, pretende dejar a un lado.

Para el psicoanálisis, la identificación del sujeto con la conciencia queda rota con la entrada en escena del Inconsciente. Los lapsus o sueños van a estudiarse como reveladores de la complejidad y confusión de la estructura de la personalidad. «El yo consciente se erige como garantía de que el sujeto será representado como dividido,

---

[32] Rebecca Horn, entrevistada por Stuart Morgan, «The Bastille Interviews II» (1993), *ibid.*, pág. 29.

[33] Definiciones según el *Diccionario María Moliner*, Madrid, Gredos, 1990, pág. 307.

como no-uno, como una multiplicidad en la que la conciencia nunca coincidirá plenamente con el sujeto»[34]. El sujeto no es sólo conciencia, y además desconoce esos otros impulsos que, junto con ella, lo constituyen y moldean: «El sujeto racional que, como un espejo, mide el mundo con su mirada y gobierna sus representaciones, lo ignora todo sobre las bases afectivas, libidinosas e inconscientes que dominan su relación con el saber»[35]. El sujeto desea dominarlo todo, pero ni siquiera gobierna su interior.

El Inconsciente contiene lo que ha sido reprimido de la conciencia. Apunta la falta de continuidad en la vida psíquica. Es el lugar de las tensiones y contradicciones escondidas bajo la apariencia de identidad coherente. Desvela al yo como desequilibrado entre los instintos y deseos del Ello y las prescripciones del Super Yo, zarandeado por fuerzas psíquicas y sociales que de ningún modo controla. Si la conciencia ya no reina y el sujeto es un amasijo de impulsos y mandatos contradictorios, el hombre no se diferencia tanto del autómata. También recibe sus órdenes, también está animado por un mecanismo complejo que no comprende ni controla, también funciona obediente o se estropea.

Para los surrealistas, que exploraron a fondo las posibilidades de la escritura automática, ésta es una buena noticia, puesto que la técnica automática emplea precisamente esta discontinuidad de sujeto y conciencia para expresar «ya sea por escrito, ya sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento [...] en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral»[36]. Las *preocupaciones* se equiparan con las prescripciones impuestas —cuyo representante es el Super Yo— y lo que saldrá a la luz serán los impulsos agazapados en el Ello. Sin un plan determinado, sin un esquema preconcebido, el artista debe ponerse en disposición de que surjan de la mente inconsciente, a través de la mano espontánea, los mensajes del yo profundo.

Este procedimiento invoca a veces en su apoyo la inspiración concomitante de la casualidad o el accidente. Desde la lectura que Leonardo hace de las fisuras y mohos en los viejos muros, todo tipo de manchas casuales se han utilizado para estimular la imaginación artística y la creación de imágenes, la *revelación*, llegando a considerarlas no fortuitas, sino augurales. Los artistas no confían sólo en su mirada atenta, también provocan el azar como punto de partida para sus creaciones. Los papeles inisados con diferentes tonos de tinta vertidos de los románticos, o la multitud de técnicas surrealistas, como las decalcomanías de Oscar Domínguez —aguadas presionadas entre dos papeles satinados—, el *frottage* de Max Ernst —lápiz blando sobre un papel que recubre cualquier objeto texturado—, el *fumage* de Wolfgang Paalen —una vela encendida agitada ante un lienzo— o el *bouléttisme* de Salvador Dalí —el balazo de tinta ya mencionado— son ejemplos clásicos de procesos accidentales.

A veces las manchas resultantes se continúan, interpretando sus sugerencias, construyendo imágenes más o menos oníricas, fijando lo que empezó como azar. Otras, son suficientes en su espontaneidad y arbitrariedad, y la misma técnica se emplea durante todo el proceso de construcción de la imagen no figurativa. Por supuesto, incluso en este último caso, suele estar implicado algún tipo de control, al menos sobre el medio pictórico, y probablemente en cuanto a una vaga intención general. El descen-

[34] Rosi Braidotti, *Patterns of Dissonance*, Cambridge, Polity Press, 1991, pág. 69.
[35] *Idem*, pág. 19.
[36] André Breton, «Manifiesto del Surrealismo» (1924), *André Breton y el Surrealismo* (catálogo), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991, pág. 164.

Universidad de Cádiz
Biblioteca

argumentación seguirá, en parte, la desarrollada por Donald Kuspit en su análisis psicoanalítico de la obra de Pollock.

Desde 1937, Pollock está intermitentemente bajo tratamiento psiquiátrico y es ocasionalmente hospitalizado. Su alcoholismo agudo es la manifestación de problemas más complejos. Su vida fue la de un hombre con problemas de control de los impulsos y una ansiedad casi insuperable. Aparentemente vive en una pauta de oscilación entre la exaltación —alcohólica— y la depresión a través de su vida. En sus exaltaciones, es provocador, violento, agresivo, destructivo, fanfarrón, arrogante, orgulloso y egocéntrico, un ególatra convencido de su genialidad. En sus depresiones, suave, tímido, indefenso, retraído, reservado, dependiente, dado a menospreciarse y dudar de su talento. Es un drama binario de hundimiento y entusiasmo, de inestabilidad absoluta. Parece estar en perpetuo proceso de derrumbamiento, desintegrándose y reintegrándose regularmente. Se le diagnostica tempranamente esquizofrenia, un tipo de psicosis, aunque esto no significa gran cosa, ya que era un diagnóstico estándar para la época.

La psicosis resulta de la perturbación de las relaciones entre el yo y el mundo exterior. El mundo exterior impone una privación que el yo, de acuerdo con los instintos del Ello, considera intolerable. Incapaz de adaptarse el Ello a la realidad, el yo, bajo sus influjos, deja de percibir correctamente el mundo exterior, y llega a construirse una nueva realidad de acuerdo con las tendencias optativas del Ello, exenta ya de los motivos de disgusto que la anterior ofrecía. Claro está que el trozo de realidad rechazado trata de imponerse de continuo a la vida anímica. No vamos a suponer aquí que Pollock sea un psicótico en el sentido psiquiátrico, pero tiene una tendencia hacia lo psicótico.

Lo que nos interesa es que la psicosis nace «de los conflictos del yo con sus distintas instancias dominantes, esto es, corresponde a un fracaso de la función del yo, el cual se esfuerza, sin embargo, en conciliar las distintas exigencias [...]»[46]. Y si el yo fracasa, es porque es un yo débil, al borde de la inexistencia: «el psicótico es un Ser Trágico, debilitado y desintegrándose [...]. El psicótico está incompleta o irresolutamente estructurado —siempre derrumbándose [...]»[47].

Su biografía nos ofrece una explicación plausible de por qué su yo no está correctamente formado y solidificado, con sus fronteras claras y definidas: no ha conseguido diferenciar las imágenes del yo de las imágenes del objeto que forman parte de las primeras introspecciones e identificaciones. Éste es un proceso que falla en gran medida en las psicosis, y de ahí el sentimiento de no-ser.

«Sabemos que la madre, en su calidad de objeto múltiple (libidinal, narcisante, anaclítico), es el mayor blanco de la identificación del niño, varón o mujer. [...] para establecer el núcleo de la identidad de género y buscar activamente la identificación de los hombres, el niño varón debe desidentificarse de ella»[48]. Para romper la íntima fusión con la madre que caracteriza su época de bebé, el niño se dirige al padre como segundo modelo ideal. En el desarrollo típico, el modelo paterno favorece la desidentificación de la madre omnipotente de la infancia. Si la madre representa el placer y la seguridad, el padre representa la autonomía psicológica, la pérdida de los sentimientos de fusión, la integridad del ser. Al menos, en el sentido que la incorporación a la sociedad

---

[46] Sigmund Freud, «Neurosis y psicosis» (1923), *Sigmund Freud. Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, vol. 7, pág. 2.744.

[47] Donald Kuspit, «An Alternative Psychoanalytic Interpretation of Jackson Pollock's Psychoanalytic Drawings», *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*, Cambridge University Press, 1993 (1993), pág. 128.

[48] Emilce Dio Bleichmar, *El feminismo espontáneo de la histeria*, Madrid, Siglo XXI, 1991 (1985), pág. 20.

exige. Por lo tanto, su presencia desempeñaría «un papel esencial en la superación exitosa de esta subfase del proceso de separación-individuación por parte del niño, pues se constituye en "una estable isla para practicar la realidad, mientras la madre se contamina de sentimientos de añoranza y frustración"»[49]. Pero el padre de Pollock no está. Son continuas las prolongadas ausencias por cuestiones de trabajo y posiblemente por problemas de relación con su mujer. Y ninguna de las figuras del padre que Pollock se agencia a lo largo de su vida —como Benton, o Picasso— llenan el hueco.

Además, la socialización desempeña un papel importante en la desidentificación. Tanto el padre como la madre y todo su medio ambiente dan al niño un montón de claves para indicarle cuál debe ser su comportamiento de rol masculino. Pero «si la madre domina o desvaloriza, o franca y abiertamente rechaza los aspectos masculinos de la relación con el esposo, el niño encontrará serios obstáculos en ver las ventajas narcisistas de la identificación masculina: por el contrario, temerá ser dominado, empequeñecido y perder la estima de la madre, lo que dificultará su desidentificación de ella»[50]. Dado el carácter fuerte y dominante de Stella Pollock, para la que además Jackson es su último hijo, y el carácter débil y retraído de su padre, incapaz de oponerse o contrapesar a la todopoderosa Stella, el sentimiento de fusión con la madre no tiene por qué desaparecer.

Y si persiste la confusión entre las imágenes del yo y del objeto —la madre—, las fronteras del yo, que diferencian el ser autónomo del no-ser, o ser indiferenciado, se borran, sus límites se difuminan. La historia de Pollock sería la de alguien que pretende estabilizarse y lograr la autonomía, porque eso es lo que el mundo exterior exige de él, y que falla en el intento, no pudiendo librarse de sus deseos de fusión con su madre.

> En cualquier caso, cualquier diferenciación que lograra estaba perpetuamente amenazada por el colapso, como sugiere su aparentemente constante ansiedad. Este colapso ocurría cuando caía en la desorganización de un período de exaltación, cuando su depresión le fallaba, y ya no era capaz de utilizarla para negar la agresiva atadura al objeto que evitaba la diferenciación de sí mismo de éste[51].

Su agresividad, sus impulsos violentos, son el residuo de esta lucha constante entre las reglas de diferenciación que le dicta su Super Yo, que se atribuye la representación de las exigencias de la realidad, y los impulsos de indiferenciación que le transmite su Ello: agresividad contra su madre devoradora o, para ser más exactos, contra su propia necesidad de ella, la realidad que las prescripciones sociales le impiden aceptar pero de la que no puede ni quiere escapar —y que se manifiesta en el imaginario con algunos cuadros violentos y fetichistas que representan a su madre como puta-diosa (fig. 19).

Se pueden comprender entonces las obras gestuales de goteos de Pollock, realizadas entre 1947-1959, como la apoteosis de la indiferenciación, de la ausencia de yo, que es la parte de la personalidad reflexiva que atrae a sí la conciencia y se organiza según el principio de realidad. Es esta falta la que hace que el automatismo le resulte

---

[49] *Idem*, pág. 55.
[50] *Idem*, págs. 24-25.
[51] Donald Kuspit, «An Alternative Psychoanalytic Interpretation of Jackson Pollock's Psychoanalytic Drawings», *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*, Cambridge University Press, 1995 (1993), pág. 130.

tan adecuado, la que le permite, o más bien le obliga, a dejarse llevar por sus impulsos «en ausencia de todo control racional», como quería Breton.

Los dibujos y pinturas de símbolos que las precedieron son aún parte del intento de construir una organización estable de objetos diferenciados que ahogue sus deseos instintivos, que le parapete contra el dominio del Ello (figs. 20, 21). Son dibujos agresivos, de gestos bruscos e insistentes, de líneas entrecortadas, de figuras fragmentadas y grotescas, que «parecen confirmar la idea controvertida de Kohut de que la agresión es un producto de la desintegración del ser»[32].

Los espacios gestuales que van invadiendo las imágenes reconocibles y los ordenamientos geométricos ya apuntan a la desintegración. Desde 1940, la importancia de los símbolos y la rigidez de las geometrías disminuye. Son gradualmente fragmentados y finalmente absorbidos en las configuraciones gestuales. El dibujo se hace progresivamente más abstracto. Las líneas que definen figuras pasan a delimitar planos y al fin a adquirir un valor autónomo. Las pinturas de goteos, ya automáticas y antijerárquicas, explicitan la ausencia —o incapacidad— de organización (fig. 22). El yo no ha logrado su autonomía; bajo el influjo del Ello, ha aceptado la fusión con el objeto.

> En sus pinturas gestuales toda frontera interna se pierde, implicando la falta de cualquier habilidad para diferenciar la autoimagen de la imagen del objeto. [...] Las representaciones del ser, el objeto y el cuerpo, virtualmente desaparecen de las pinturas de esta época, que nos muestran sólo la masiva hemorragia de la organización en la no-diferenciación. Es la ausencia de organización lo que las hace tan «abandonadas», lo que las da su aire «licencioso»[33].

Esta aceptación, con lo que tiene de placentero, indicaría una indiferencia o rechazo hacia las prescripciones de la realidad, característica, como dijimos, de lo psicótico. Refugiado al fin en la realidad *otra*, Pollock deja de beber y transforma la violencia y aspereza de los gestos expresionistas en el lirismo y ritmo apasionados de los cuadros de goteos que le hicieron famoso[34].

Un argumento paralelo pero mucho más literario, que insiste en la idea de Pollock como autómata y en sus problemas mentales, puede desarrollarse a partir del concepto de máquina célibe. Es el escritor francés Michel Carrouges quien, en 1946, aísla el fenómeno, o más bien el mito, de la *máquina célibe*, a partir del Gran Cristal de Duchamp. Es una metáfora de una vida y una sensibilidad mecanomorfizadas que

---

[32] *Idem*, pág. 132.

[33] *Idem*, pág. 131.

[34] Hay que apuntar que la mayoría de los análisis jungianos de la obra de Pollock llevan exactamente a la conclusión opuesta. Aunque coinciden en la caracterización como psicótico y en la importancia central de la figura de la madre, para ellos la época clásica de Pollock no fue en absoluto el apogeo de la enfermedad mental, sino el momento de su cura. Los símbolos previos a la obra de goteo sí eran ocasionados por la enfermedad mental. Son los *arquetipos*, que indican que una persona ha descubierto una parte determinada del inconsciente colectivo y la ha elevado a la luz de reconocimiento consciente. Su aparición ya marcando el camino hacia la reintegración y la individuación como persona equilibrada. «Sólo durante su período clásico (1948-1950), cuando Pollock libró de su necesidad de sacar a la luz sus experiencias inconscientes, y sólo entonces su estabilidad psicológica fue suficiente para suspender su alcoholismo y permitirle aproximarse al lienzo analíticamente, sin directrices terapéuticas» (C. L. Wysuph, *Jackson Pollock: Psychoanalytic Drawings*, Nueva York, Horizon Press, 1970, pág. 29).

nos transmite igualmente el potencial emancipatorio de la cultura contemporánea y sus horrores potenciales.

> En su espléndida ambigüedad, las Máquinas Célibes apuestan simultáneamente por la omnipotencia del erotismo y su negación, por la muerte y la inmortalidad, por la tortura y Disneylandia, por la caída y la resurrección...[35].

Estructuralmente,

> cada máquina célibe es un sistema de imágenes compuesto de dos unidades iguales y equivalentes. Una de estas unidades es la sexual, y por definición incluye dos elementos: masculino y femenino, tomados como categorías discernibles y definidas con precisión. [...] La otra unidad es la mecánica, hecha similarmente de dos elementos mecánicos que corresponden respectivamente a los elementos masculino y femenino de la unidad sexual. [...] La unidad sexual constituye la estructura original y determinante para la identificación de las máquinas solteras. El dualismo de los sexos está en la raíz de todas las formas y significaciones. Por muy complejas que puedan ser, las representaciones mecánicas contenidas en la unidad mecánica son automáticamente divididas en uno de los dos elementos sexuales[36].

Hay que añadir que el celibato se refiere a que son mecanismos asociales, enteramente autosuficientes, sistemas cerrados. La máquina célibe es narcisista, autoerótica, onanista, soltera.

Las máquinas de dibujar de Roussel y Jarry son consideradas por Carrouges como máquinas célibes. Pero la que mejor se ajusta a sus descripciones es otra máquina sacada de la literatura, la máquina de dibujar sádica de Kafka de *En la colonia penitenciaria*. Este invento infernal tatúa en el hombre sometido a ella, un reo, la norma que ha incumplido. Consta de la Cama, cajón donde se coloca sobre algodón al prisionero desnudo, boca abajo, sujeto por correas y con una mordaza en la boca, que tiene baterías para producir vibraciones diminutas y rápidas; el Diseñador, como a dos metros de altura, es otro cajón donde están los engranajes que, programados de acuerdo con la inscripción deseada, ponen en movimiento, también gracias a baterías, al tercer componente, la Rastra, formada por agujas que parten de un vidrio —unas largas para escribir, y otras cortas para echar agua que lave la sangre (fig. 23). La Rastra escribe la disposición que el condenado ha violado. Por ejemplo, *Honra a tus Superiores*.

Como en los aparatos del Gran Cristal de Duchamp, donde la novia está arriba y los solteros abajo, la unidad femenina de la máquina es la rastra, máquina de dibujar que trabaja como una máquina de coser —es grande el parecido formal entre esta máquina y la de Rebecca Horn. La masculina es el hombre condenado sobre la cama mecánica, que se transforma en un lecho de muerte según avanza el dibujo.

> Naturalmente, no puede ser una inscripción simple; su fin no es provocar directamente la muerte, sino después de un lapso de doce horas término medio; se calcula que el momento crítico tiene lugar a la sexta hora. Por lo tanto, muchos, muchísimos adornos, rodean la verdadera inscripción; ésta sólo ocupa una estrecha franja en torno del cuerpo; el resto se reserva a los embellecimientos[37].

---

[35] Michel Carrouges, citado en Harald Szeemann, «The Bachelor Machines», en Harald Szeemann (ed.), *The Bachelor Machines*, Nueva York, Rizzoli Publications, 1975 (Alfieri Edizioni d'Arte, 1975), pág. 7.

[36] Michel Carrouges, «Directions for Use», *ibid.*, págs. 21-22.

[37] Franz Kafka, «En la colonia penitenciaria», *La condena*, Madrid, Alianza, 1995, pág. 124.

Aunque hay una imagen figurativa, la frase, los adornos la hacen irreconocible: el explorador, testigo de la infamia, no consigue leerla. Al fin, lo que nos queda es un cuadro abstracto.

Analizando las características de varias de las máquinas solteras descubiertas por Carrouges en la literatura desde principios del XIX, Alain Montesse nos habla de su funcionamiento.

> Estructuralmente, una máquina soltera parece una disposición de dos niveles, el inferior ocupado por un hombre reclinado que es víctima de varios tormentos que provienen del superior. Este hombre es generalmente un varón humano, vestido de uniforme y miembro de una jerarquía, en el manejo de cuya operación ha fallado. Ocasionalmente es simplemente un primitivo portador del falo, incompatible con una estructura social rígida. Las reglas operativas de esta jerarquía o estructura social son registradas en una pieza de maquinaria en lo alto del aparato, y ejercen una acción represiva, punitiva o conformadora sobre el hombre sujeto a ellas[38].

Esta descripción le permite establecer una comparación entre la estructura de la máquina célibe y la estructura estándar de la personalidad, compuesta por el Ello (reserva de la libido, último baluarte de la voluntad de vida), el Super Yo (lugar de las prescripciones autoritarias y las exigencias sociales, torre de control para la ejecución del programa) y el yo (campo de batalla entre ambos). Para él, una máquina célibe es «una estructura estándar de la personalidad a la que le falta su zona inferior. Es solamente debido al hecho de que el Ello está totalmente ausente de estas historias que los tormentos desarrollados caen incomprensiblemente del cielo. La complicidad del hombre condenado en mantenerse bajo la máquina es un triunfo tristemente trivial del instinto de muerte»[39]. Las torturas/represiones vienen invariablemente de la zona superior —donde se sitúa el Super Yo—, caen sobre el yo, y siempre tienen éxito porque ninguna fuerza del Ello las contrarresta.

No resulta difícil reconocer en Pollock, incompatible como buen artista expresionista con una estructura social rígida, a una máquina célibe. En cuanto a la unidad sexual, los aspectos femenino y masculino se mezclan en él, siempre oscilando entre los comportamientos típica y exageradamente masculinos que consideraba imprescindibles para cumplir con su rol de género, y el influjo de la omnipresente Stella, que es además la promotora de su también femenina actividad artística.

> En ninguna otra parte [como en EE.UU.] había tantos padres que, como Roy Pollock, considerasen un crimen contra natura ser antiviril o "improductivo", ni tantas madres que ratificasen sus aspiraciones, como Stella, instilando a sus hijos sensibilidades delicadas y el respeto a la "cultura". Dada su formación, era inevitable que los artistas de sexo masculino del mundo del arte de los años treinta, cuarenta y cincuenta se viesen condenados a luchar sin tregua para dominar sus inseguridades, para conciliar los mandatos de sus padres con las aspiraciones de sus madres; que exclu-

[38] Alain Montesse, «Lovely Rita, Meter Maid», en Harald Szeemann (ed.), *The Bachelor Machines*, Nueva York, Rizzoli Publications, 1975 (Alfieri Edizioni d'Arte, 1975), pág. 110.
[39] *Ídem*, pág. 111.

> yesen prácticamente de su compañía a las artistas, que se pasasen a las mujeres como botellas de whisky, que se creyesen obligados a pasar la prueba del bar, a lanzar insultos y soltar tacos y pelearse en una parodia constante de masculinidad»[60].

La unidad mecánica nos la da, como hemos visto, su misma forma de pintar —el automatismo— y la disposición mental que la propicia. Su incapacidad para relacionarse con normalidad con las mujeres y su narcisismo, casi siempre frustrado, hablarían de su celibato.

El momento de la tortura es aquél en el que los impulsos del Ello —su fusión placentera y plena con su madre— están amortiguados, casi desaparecidos, por imponer la realidad sus prescripciones —el yo autónomo—, momento en que su representante, «el Super Yo, extremadamente enérgico, y que ha atraído a sí la conciencia, se encarniza implacablemente contra el yo, como si se hubiera apoderado de todo el sadismo disponible en el individuo. [...] el componente destructor se ha instalado en el Super Yo y vuelto contra el yo. En el Super Yo reina entonces el instinto de muerte, que consigue, con frecuencia, llevar a la muerte al yo, cuando éste no se libra de su tirano refugiándose en la manía»[61] (fig. 24). Es entonces cuando las representaciones del objeto son tan tremendas —los dibujos de símbolos violentos y grotescos.

Finalmente, la máquina de Kafka se destroza matando con ella a su cuidador. Si la máquina se estropea, estamos ante «un retorno de los deseos suprimidos»[62], lo que, en el caso de Pollock, se traduce en las pinturas de goteo, cuando el Ello reaparece, vence al principio de realidad y se manifiesta con placer.

«Parece ser que tres cosas por lo menos, típicamente humanas, quedan fuera del alcance de los autómatas actuales. En primer lugar, son incapaces de reír (o de llorar); en segundo lugar, nunca enrojecen; en tercer lugar, jamás se suicidan»[63]. Pero el suicidio no le es ajeno a la tortuosa máquina célibe, que es «una imagen fantástica que transforma el amor en una técnica de muerte»[64]. Desde finales de 1950, la máquina se auto-repara, regresan el alcoholismo, la ansiedad y la improductividad. La realidad se impone, el principio de muerte agazapado en el Super Yo vuelve a la carga, y las tendencias suicidas de Pollock se ven satisfechas.

---

[60] Steven Naifeh y Gregory White Smith, *Jackson Pollock*, Barcelona, Circe, 1991 (Woodward/White, 1989), pág. 147.

[61] Sigmund Freud, «El Yo y el Ello», *Sigmund Freud. Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, vol. 7, pág. 2.724.

[62] Alain Montesse, art. cit., pág. 111.

[63] J. Cohen, «Human Robot in Myth and Science», en Michel Feher (ed.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano (I)*, Madrid, Taurus, 1990 (Urzone, 1989), pág. 487.

[64] Michel Carrouges, «Directions for use», en Harald Szeemann (ed.), *The Bachelor Machines*, Nueva York, Rizzoli Publications, 1975 (Alfieri Edizioni d'Arte, 1975), pág. 21.



Fig. 1. Jackson Pollock en su taller pintando *Number 32*. Fotografía de Hans Namuth, 1950.



Fig. 2. Günter Brus, *Selbstbemalung*, 1965.



Fig. 3. Paul McCarthy, *Whipping a Wall and a Window with Paint*, 1974.



Fig. 4. Paul McCarthy, *Painter*, 1995.



Fig. 5. Kazuo Shiraga, 1955.



Fig. 6. Shigeko Kubota, *Vagina Painting*, 1965.

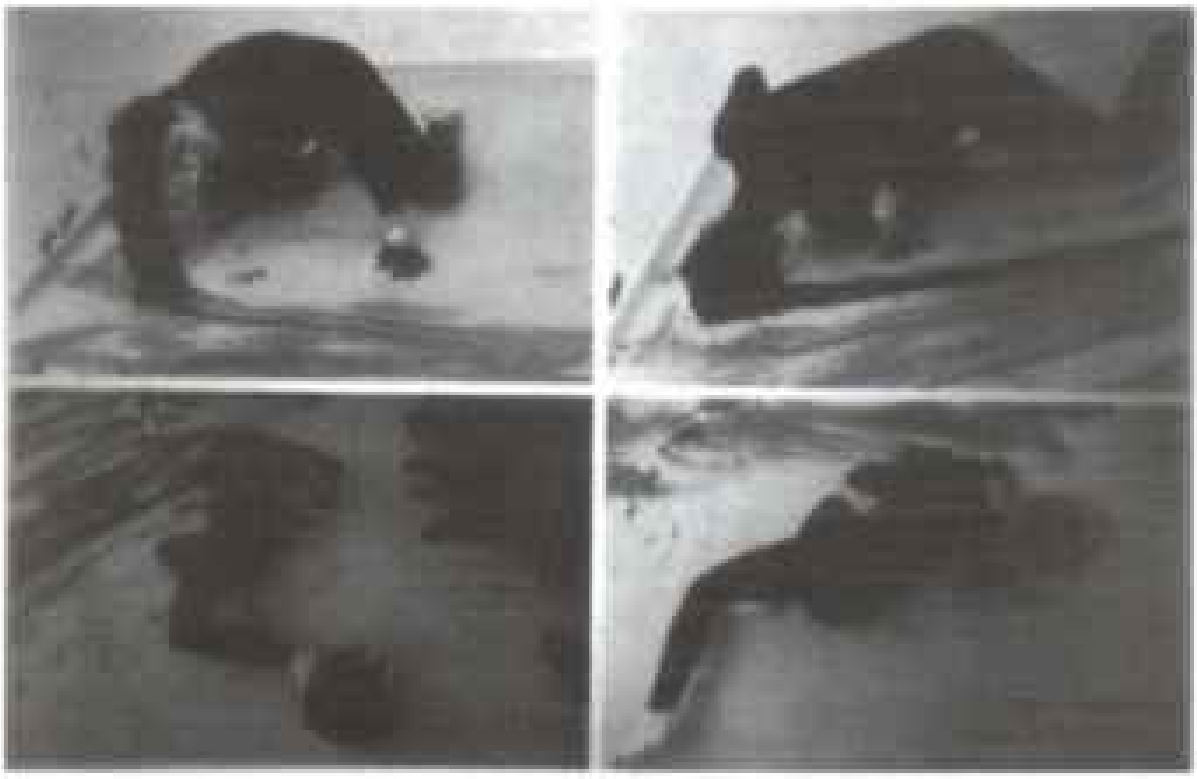


Fig. 7. Janine Antoni, *Loving Care*, 1993.



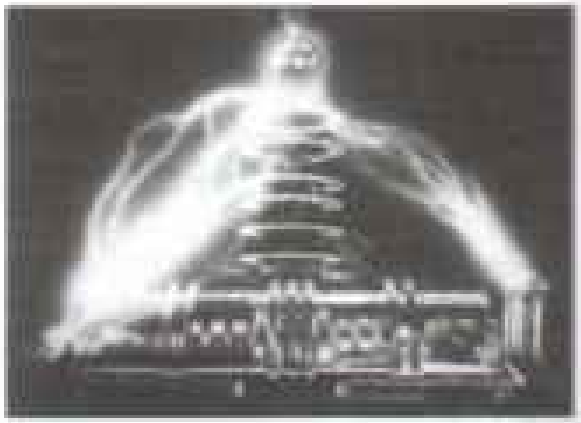


Fig. 9. Fritz Lang, fotograma de *Metrópolis*, 1931.

Fig. 8. Art and Language, *Portrait of V.I. Lenin with a Cap, in the Style of Jackson Pollock*, 1979.

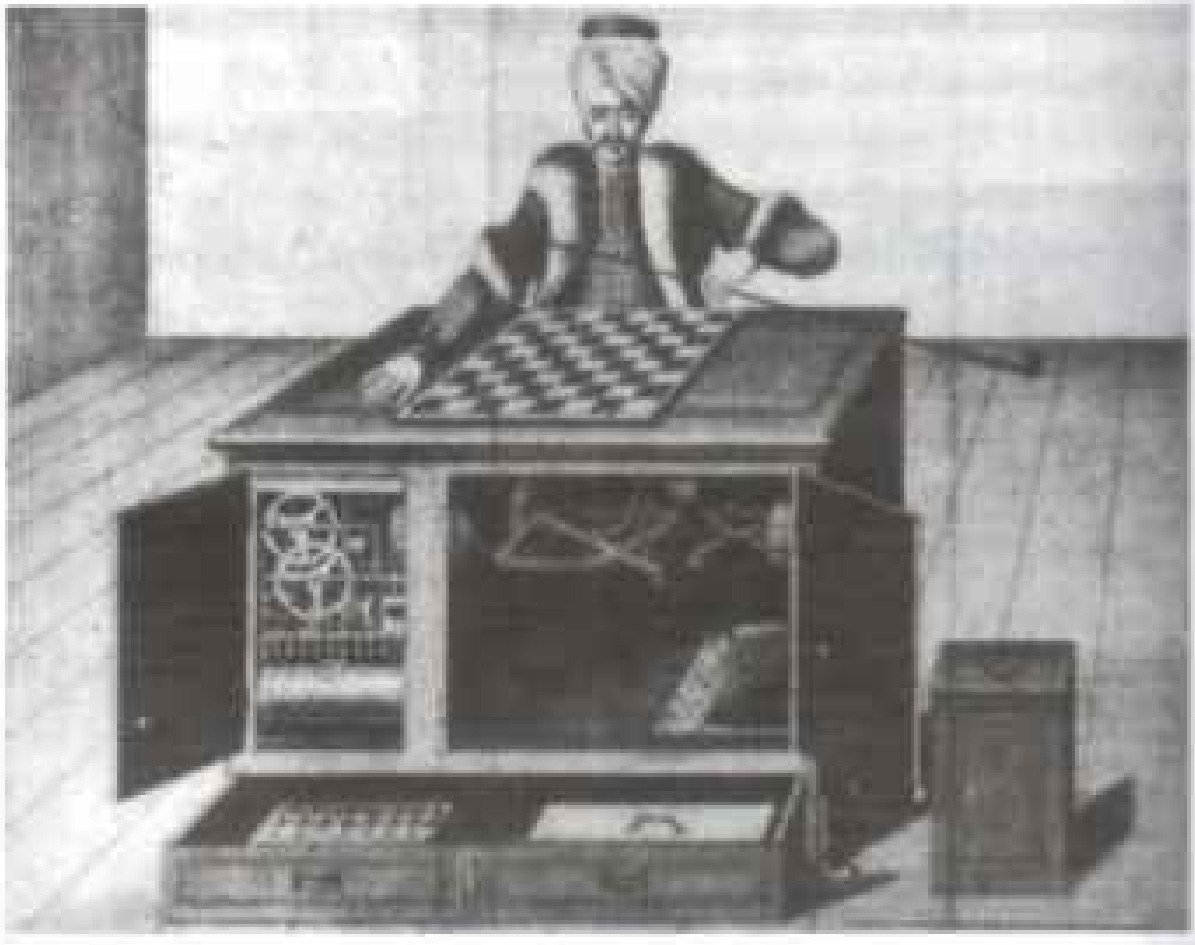


Fig. 10. *El jugador de ajedrez* de Vom Kempelen.



Fig. 11. Pantógrafo estereográfico.

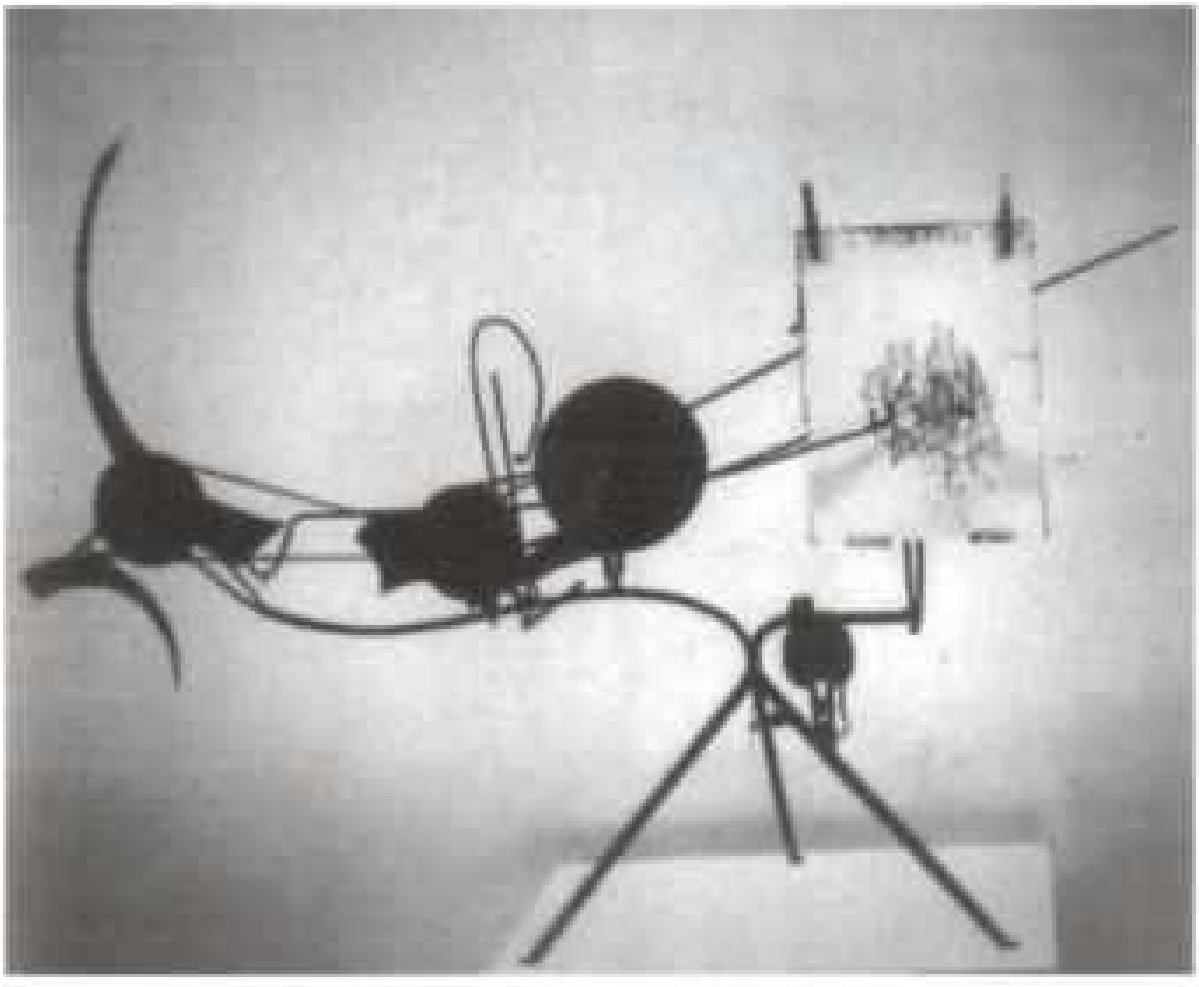


Fig. 12. Jean Tinguely, *Méta-matic* núm. 9, 1959.



Fig. 13. Rosemary Trockel, *Painting Machine*, 1990.

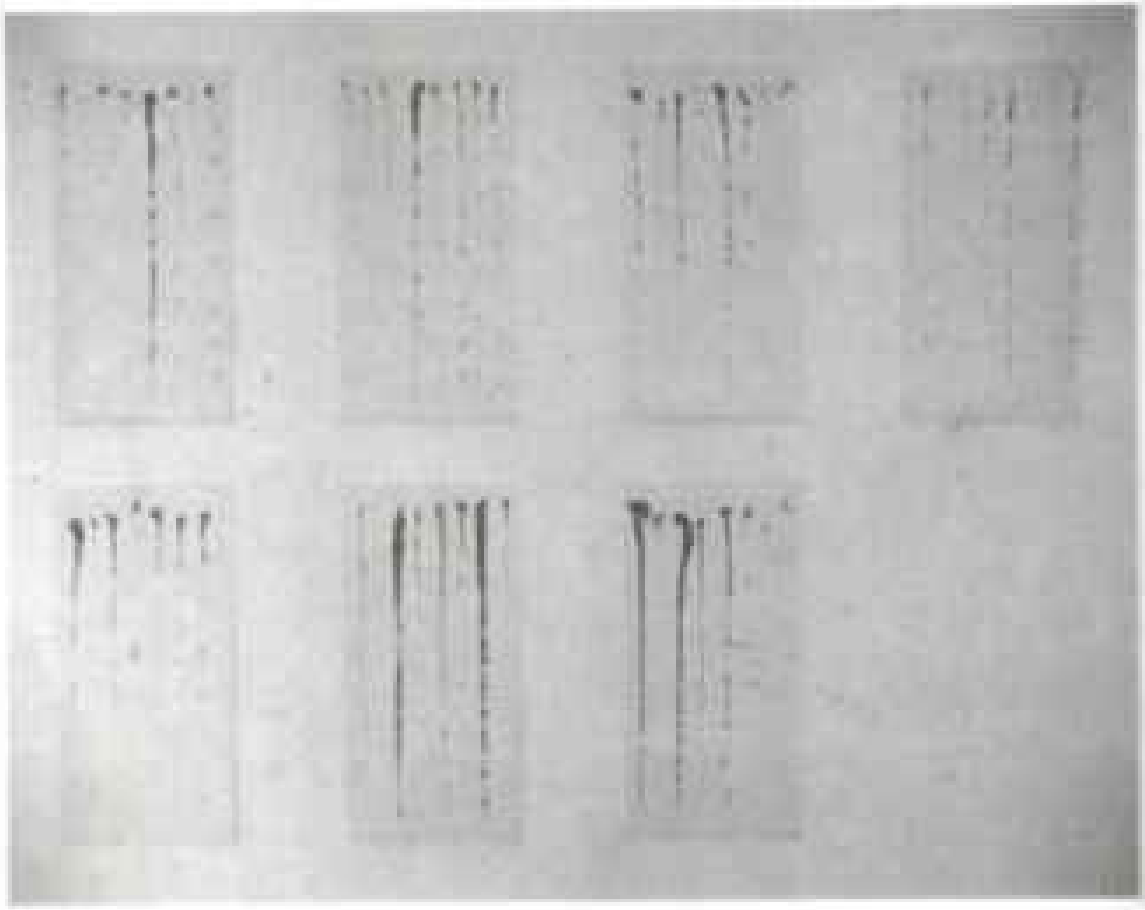


Fig. 14. Rosemary Trockel, *56 Brush Strokes*, 1990.



Fig. 15. Rebecca Horn, *Bärentänzerin*, 1972.

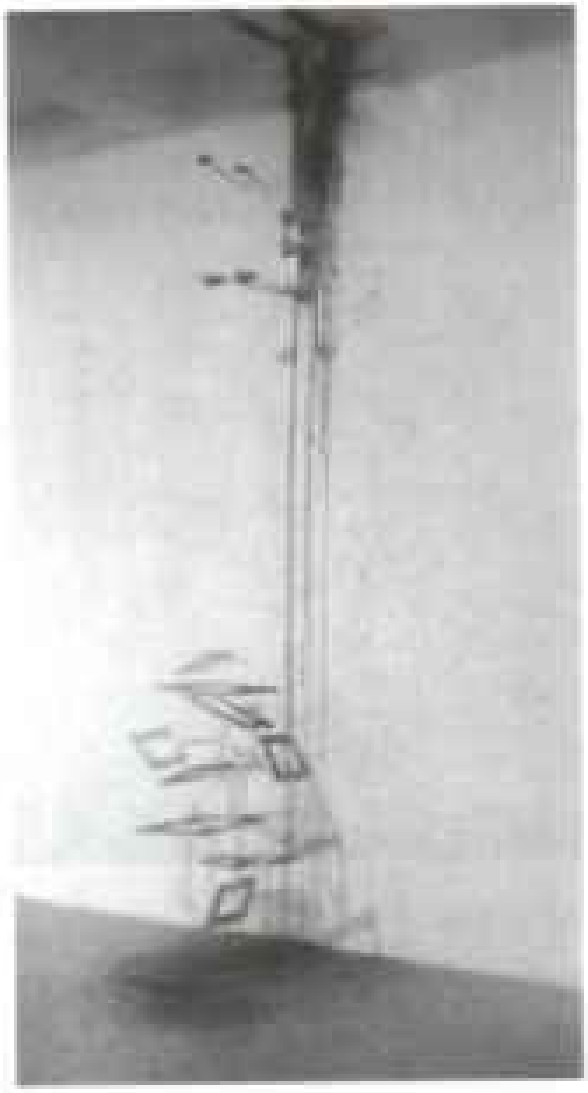


Fig. 16. Rebecca Horn, *Painting Machine*, 1988.

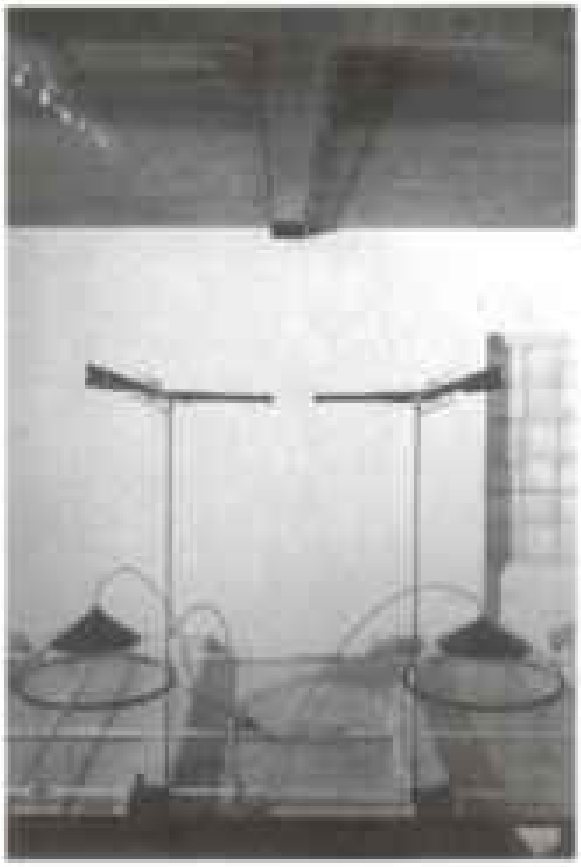


Fig. 17. Rebecca Horn, *High Moon*, 1991.



Fig. 18. Salvador Dalí disparando tinta litográfica para ilustrar el *Quijote*, 1956.



Fig. 19. Jackson Pollock, *Woman*, 1930-1933.



Fig. 20. Jackson Pollock, dibujo 1939-1940.



Fig. 21. Jackson Pollock, dibujo 1939-1940.



Fig. 22. Jackson Pollock, *Number 26 A: Black and White*, 1948.

Universidad de Cuenca
Biblioteca
475

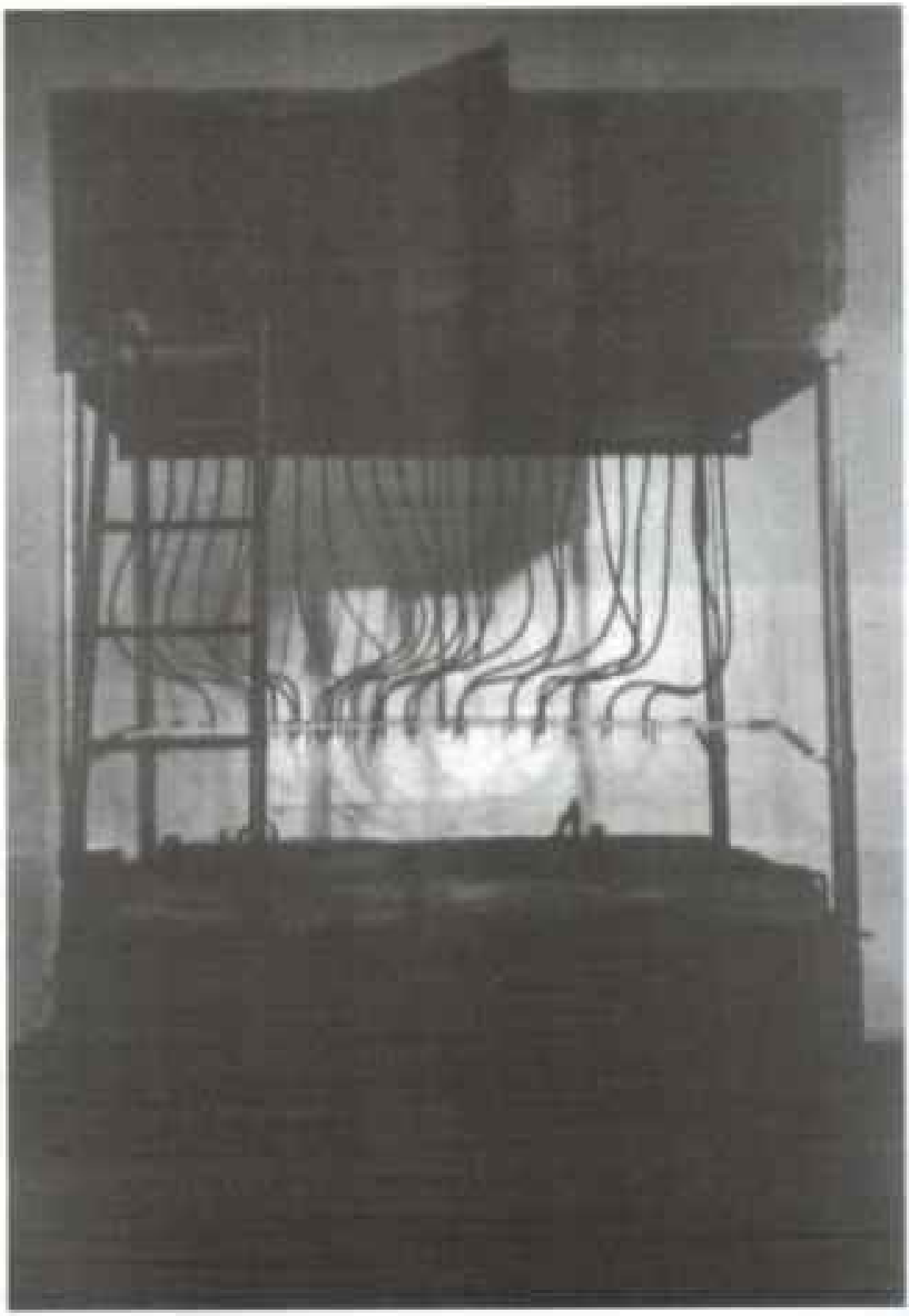


Fig. 23. La máquina de tatuar de *En la colonia penitenciaria*, de Kafka, 1914.



Fig. 24. Jackson Pollock retratado por Namuth, 1950.

Capítulo XIII

Nada es más profundo que la piel: los dibujos de Christo[1]

Ramón Salas

> El estilo inadecuadamente denominado de decadencia no es sino arte que ha logrado el punto de extrema madurez propiciado por los soles declinantes de las viejas civilizaciones: un estilo ingenioso, complicado, lleno de matices y de investigación, haciendo retroceder constantemente los límites del discurso, tomando prestado de los vocabularios técnicos, tomando colores de todas las paletas y notas de todos los teclados, luchando por poner en pensamiento lo más inexpresable, lo que es vago y fugaz en el perfil de las formas...
>
> Théophile Gautier

Christo no es un artista que goce de una gran reputación en su ámbito profesional, seguramente debido a la espléndida reputación de la que goza fuera de él. La referencia a su obra no falta en ninguna obra importante sobre arte contemporáneo, pero si bien la bibliografía sobre Christo es amplísima, su trabajo no ha dado lugar a una intensa reflexión estética. Quizá porque esta reflexión resulte innecesaria. Él es, posiblemente, el primer artista contemporáneo que ha sido capaz de comunicar sus ideas estéticas inmediata y eficazmente a un público masivo. Sus grandes intervenciones mediante telas en paisajes urbanos o naturales han sido contempladas y disfrutadas en directo por millones de personas a pesar de permanecer expuestas, en la práctica totalidad de los casos, menos de tres semanas. Sería incontable la cantidad de público que ha accedido al conocimiento de su obra a través de los distintos canales por los que se distribuye. De manera escrupulosamente privada, Christo no sólo consigue modificar transitoriamente un retazo del mundo, logra, sobre todo, alterar el orden de prelación de los acontecimientos. Su imaginación, su mirada, su modo particular de ver las cosas ha alcanzado una dimensión pública que le ha puesto en disposición de competir con la monolítica, convencional y estable visión de la realidad que difunden las grandes empresas de la comunicación. Y lo ha conseguido poniéndose a su altura. El entusiasmo de Christo es desbordante: su ambición, capacidad de trabajo y espíritu de empresa le permitirían competir con el más avezado tiburón capitalista. Él es, en definitiva, eso que en el lenguaje coloquial calificaríamos

[1] La traducción del inglés de las citas de Christo ha sido realizada por Carmen Toledano Buendía.

como «un triunfador»: alcanzando todos los objetivos que se había propuesto, ha conseguido no sólo recaudar ingentes cantidades de dinero, sino, además, una gran popularidad y prestigio. Y ello, en gran medida, porque es un comunicador nato que no sólo no duda en valerse de cualquier canal de difusión —desde el más especializado al más popular—, sino que convierte esa actividad en parte integral de su obra.

Frente a la gran dimensión mediática de su trabajo, sus dibujos resultan insignificantes. Son igual de bellos, rotundos y exitosos que las obras a las que preceden, pero, quizá por ello mismo, parecen prescindibles. Incluso da la sensación de que así se lo parece al propio autor. En efecto, Christo demuestra una sorprendente desgana a la hora de manifestarse sobre sus dibujos, un desinterés que se hace absoluto en lo tocante a su proceso de realización. *Sorprendente*, en primer lugar, porque el dibujo desempeña en el conjunto de su producción un papel cuya importancia relativa sería difícil de exagerar, no en vano es *su obra*, el depósito permanente de la naturaleza artística de su trabajo. Pero más aún, porque sería difícil de encontrar otro artista tan dispuesto como él a hablar de su trabajo. De forma metódica y como colofón a todas y cada una de sus «muestras», Christo se molesta en compendiar, editar y distribuir toda la información gráfica y documental generada en el proceso de realización de sus obras, acompañada de una explicación que incluye hasta los más insignificantes pormenores de los molestos procesos técnicos y político-administrativos que éstas conllevan. Y, sin embargo, en estos «official records», cuya confección dirige personalmente, no se recogen datos sobre el proceso de elaboración de sus dibujos. Resulta curioso observar cómo incluso cuando se le demanda expresamente hablar de este asunto, desvía inmediatamente la conversación hacia otros aspectos de su trabajo[1]. Por alguna razón, el tema del dibujo, más que omitirse, se obvia: Christo parece poner especial interés en no explicitar verbalmente lo que en la imagen resulta patente. Por otra parte, nada tiene de particular que un artista que desarrolla la mayor parte de su labor «cara al público», se muestre celoso de la única parcela de su trabajo que transcurre en la soledad del estudio. Tampoco es extraño que un hombre tan poco dado a alimentar la leyenda del artista ponga poco empeño en mitificar este retiro.

Por todo ello, podría causar una cierta sorpresa encontrar a este personaje incluido en una publicación que pretende analizar los ritos ligados al ejercicio del dibujo prestando especial atención a las declaraciones efectuadas por sus propios autores sobre su proceso de realización. De no haber conocido hace años al coordinador de este libro, a mí mismo me hubiera sorprendido. Pero de sobra sabía que su decisión de contar con este artista tenía que ver, precisamente, con la aparente dificultad de su inclusión. Poco sabremos de los dibujos de Christo a través de sus propias declaraciones, pero esta circunstancia sólo debe ser considerada un dato más en nuestra tarea interpretativa. Valga un ejemplo: uno de los detalles más destacados por todos sus analistas es la poca disposición del matrimonio Christo a vincular su trabajo a su vida privada. No son de esos artistas —concluyen— cuya biografía resulta imprescindible para valorar su obra. Y, sin embargo, es su vida la que hace de su arte algo fascinante, precisamente porque *parece excepcionalmente irrelevante*. Nada hay de convencional en este matrimonio que resulta normal precisamente por su desafección a los estereotipados patrones «románticos» de marginalidad. Eso sí, la sola intención de destacar y

[1] Véase su participación en Frank Gettins, *Drawings 1974-1984*, Washington D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution Press, 1984.

valorar ese disentimiento daría al traste con su franqueza y la trocaría en una afectación, ésta sí, normalizada. Ciertas cosas sólo se pueden subrayar por omisión.

Nada en sus dibujos hace presuponer la existencia de protocolos privados anexos al simple hecho de su elaboración. De su llaneza, transparencia y estabilidad no cabría deducir la impronta del genio. Ni siquiera hallamos en ellos nada que nos permita colegir que Christo, durante su realización, se ponga en disposición de permitir que se produzcan sorpresas de las que él mismo pueda aprender. Pero, precisamente porque no encontramos rastros de improvisación, la miríada de decisiones que —como veremos— su confección lleva aparejada deberá considerarse plenamente intencional. Los dibujos de Christo *parecen* sencillos pero, precisamente por ello, no lo son tanto, o, mejor dicho, su sencillez es el fruto intencional de un conjunto de decisiones tan carentes de afectación como complejas. Supongo que esas decisiones son el objeto de un libro consagrado a las estrategias del dibujo.

Dibujar de encargo

Seguramente, la primera y más firme decisión de Christo sea la de ponerse las cosas difíciles. En una época en la que los axiomas estéticos han alcanzado un grado de relatividad sin precedentes, debe ser el propio artista el que se imponga las reglas de ese juego que él mismo ha definido. Si la utilización de esta potestad como coartada o como reto ha de ser la que determine la respetabilidad de la obra, la que aquí nos convoca debe merecer toda nuestra consideración.

Christo *dibuja por encargo*. Un caprichoso encargo que se realiza a sí mismo. No en vano, él es el presidente de las empresas a las que encomienda la satisfacción de sus propias exigencias. Algo que parecería un juego privado si no fuera porque la plena satisfacción del cliente exige en este caso el convencimiento previo de un sinfín de variopintos personajes que van desde un ingeniero industrial a un ecologista, pasando por un policía, un político o un crítico de arte. Cierto es que su reputación le precede, pero no es menos cierto que todo el mundo sabe —él se encarga de que así sea— que Christo sólo acomete empresas que ni él ni sus ingenieros saben si sabrán resolver. Su inmoderado uso de la técnica se contrasta con su renuncia, eminentemente estética, a complacerse explotando la experiencia adquirida. Christo debe comenzar su ceremonia de la persuasión siempre de cero.

En el siglo en que los dibujos han derogado todos sus compromisos salvo los contraídos con ellos mismos y que han aprendido a justificarse apelando a su propia autenticidad, Christo condena a los suyos a contemplar infinidad de servidumbres: convencer al público y a sus representantes, tranquilizar a las autoridades responsables de velar por su seguridad, dejar sin argumentos a sus detractores, demostrar su valor estético autónomo, fascinar a los potenciales compradores, interesar al crítico, informar a los técnicos... Y, ante todo, darse satisfacción a sí mismo: Christo nos trae a la memoria aquella figura del artista áulico que aprendía a abrirle paso a su genio —y a *afirmarlo*— por las grietas del discurso monolítico y explícito del poder.

Su determinación le obliga a remedar también al creador renacentista, poseedor de múltiples conocimientos y dominador de múltiples recursos expresivos —entendiendo «expresión» no en la versión solipsista del artista romántico, sino en la del emprendedor consciente de que su éxito depende de su capacidad para entusiasmar a sus colaboradores y seducir a sus interlocutores. Sus dibujos convocan materiales prove-

nientes de diversos ámbitos del saber, pero los disponen con tal determinación que consiguen que dudemos si nos encontramos ante los proyectos adecentados de un delineante con oficio o ante las locuras visionarias de un Ledoux o un Boullée contemporáneo. Basta observar los dibujos de la descomunal Mastaba de Abu Dhabi para imaginar la sensación que han debido de tener todos sus interlocutores: su autor es capaz de hacer algo que él mismo se encarga de hacernos parecer imposible.

El compromiso con la realidad

El verdadero interés del proyecto de Christo radica en los márgenes de la línea recta que une su desorbitada decisión inicial con la realización material de la intervención. Pero ni una ni otra resultan prescindibles. El artista debe pues plantear en sus dibujos un objetivo prácticamente inalcanzable en condiciones de ser alcanzado.

Todo el «método Christo» nace de su temprana obra sobre papel de mediados de los años 60. Eran ya trabajos realizados con guita, grafito, carboncillo, pastel y esmalte sobre cartón y plexiglás. Con este corto abanico de materiales, que va de lo más humilde y tradicional a lo más sofisticado e innovador, Christo realiza una simple descripción del proyecto lo más exacta posible. «Incluso en los Escaparates *(Store Fronts)* —que realmente no eran grandes proyectos— las técnicas que usé seguían de cerca la tradición de la representación arquitectónica»[1]. Christo se vale de la semejanza de sus dibujos con las presentaciones preliminares de los arquitectos para transmitir una extraña sensación de factibilidad. Es incluso más frecuente que Christo utilice un punto de vista alto que un contrapicado que, además de representar más fielmente la visión que se tendrá de la obra, la magnificaría. Prefiere utilizar lo que casi parece una perspectiva militar —puramente explicativa e intelectual— a cualquier otro recurso más retórico.

Porque las utopías de Christo son *concretas*, sus dibujos han de encontrar su contrapunto en la realidad. Para ser cabalmente comprendidos deben hacernos caer en la cuenta de que están destinados a ser algo real, asentado en un tiempo y un espacio. Ningún trabajo de Christo se llama *untitled*, ni admite añadidos poéticos en su título: si consiste en empaquetar el Reichstag, su obra se llamará *Reichstag empaquetado*, si entender una cortina en un valle, *Cortina en el valle*. Incluso sus proyectos más ambiciosos están firmemente anclados en la realidad. Por eso, los dibujos añaden con frecuencia datos cartográficos y fechas, irrelevantes para la compresión del proyecto pero fundamentales para destacar su compromiso con el aquí y el ahora. La introducción de estos datos —como la misma base fotográfica que también enfatiza el momento y el lugar— nos emplaza al reencuentro con la Historia. Un reencuentro que supone el triunfo de la voluntad sobre el voluntarismo.

Gracias a esa sobriedad se siente uno tentado a pensar que sus dibujos representan fielmente sus obras aun a sabiendas de que siempre las preceden —a veces incluso con décadas de antelación. Su literalidad produce la sensación de que el proyecto es posterior a su realización y consigue en consecuencia que el dibujo parezca anticipar lo evidente, casi lo inevitable. Logra así transmitir una gran tranquilidad a aquellos que deben cursar las autorizaciones necesarias. Porque a Christo no le basta con ser realista, le hace falta *parecer eficaz*. Los dibujos han de ser muy convincentes, tan

[1] Cit. en *Christo*, John Kaldor Art Project, Art Gallery of New South Wales, 1990, pág. 35.

to porque son la carta de presentación de su proyecto como porque han de dar credibilidad al mismo. Son pues *realistas* no porque se contenten con representar la realidad, sino porque tienen los pies en la tierra.

Por fanática que sea su propuesta, su dibujo nunca parece extraño, afectado, pretencioso, ensimismado o irreal: se parece tanto, o, mejor dicho, anticipa con tal exactitud las intervenciones que cuando uno ve el trabajo finalizado tiene siempre la sensación de *déjà-vu*. Cierto que esta sensación de haber sido ya visto se mezcla paradójicamente con una cierta expresión de incredulidad. El dibujo también ha de provocar cierta perplejidad —sin la cual el proyecto perdería su enjundia—, pero, dado que esa sensación de irrealidad la transmite la obra incluso ya físicamente acabada, puede permitirse el lujo de lograrlo limitándose a «representar» fielmente su aspecto definitivo.

Este compromiso paralelo con la realidad y con la posibilidad de su alteración debe reducirse en sus dibujos a una unidad que no puede lograrse a través de los procedimientos artísticos clásicos, basados en la licencia poética para obviar lo circunstancial. Esa licencia es, seguramente, la culpable de que el artista «genial» goce de poca credibilidad en un mundo acostumbrado a ver cómo los detalles urgentes dan al traste con los objetivos importantes. La destreza artesanal de Christo consigue que resulten *fascinantes* sus más disparatadas ensoñaciones, pero para que resulten *plausibles* ha de recurrir al uso de hasta los más irrelevantes detalles técnicos: cifras, mapas, fotografías, diagramas, especificaciones técnicas, muestras, documentos. Esta disposición de Christo a convencer —casi catequizar— a aquellos que no están convencidos es más que un acicate para su trabajo, es «el *modus* de un orden superior y omnicomprensivo al que se subordina el conjunto de las individualidades»[4].

La eficacia y su parodia

En la exposición *Functions of Drawing*[5], Vantekemen incluyó a Christo, quizá con buen criterio, dentro de la categoría del «dibujo como definición». En efecto, los dibujos de Christo, como las definiciones, resultan significativos o relevantes por su claridad, su falta de ambigüedad y su precisión. Refieren a una realidad tridimensional y definen cómo construirla y cómo lucirá. A pesar de que la mano de su autor resulta tan perfectamente reconocible como su voluntad de tensar los límites de lo posible, el estilo cede en ellos terreno en beneficio de la franca descripción del objeto. Pero recordemos que esa sencillez debe ser considerada parte de su estrategia. Christo hace ya años que desarrolló y definió un conjunto de recursos que le rinden unos beneficios que no pueden invitar más que a la continuidad. Su metódica explotación se realiza con un rigor que cabría calificar de ritual, un sofisticado *ritual de normalización*. Haciendo pasar sus dibujos por simples «definiciones» consigue depurar todo resto de subjetividad, inefabilidad y autotelismo, subraya el carácter concreto de su utopía y persuade de la posibilidad de llevarla a cabo.

El de Christo es pues un rito *seudar*, ligado, como todo rito, a una forma de comportamiento muy definida y (auto)exigente que en última instancia habrá de parecer

[4] Juan José Gómez Molina, *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 133.

[5] Véase *Functions of Drawing*, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1975. R. H. Fuchs estableció allí cuatro posibles categorías: el dibujo como definición, como exposición, como ritual o como exploración.

absurda a todos los no iniciados. Eso sí, lejos de poner el menor interés en restringir ese grupo, Christo se entrega abnegadamente a la labor de ampliarlo. Su ritual es el reflejo de una obsesión privada que se organiza en un sistema de procedimientos y símbolos tan particulares como inteligibles. Los dibujos de Christo, en la medida en que son una primera incursión por un territorio ignoto, deberían ser exploratorios. Pero *Christo no busca, encuentra*. Se conocen dibujos de proyectos olvidados, pero no dibujos fallidos. No conocemos siquiera esos borradores que brindan al autor una primera imagen sobre la que seguir operando. El artista no nos muestra esas imágenes, aún por someter a la forma, en la que la voluntad y la experiencia pugnan con la intuición y el capricho, y la conciencia con lo insondable. Si existen esos «otros» dibujos, Christo desde luego no pone mucho empeño en que los conozcamos. Quizá prefiera ocultarlos para evitar despertar esa incertidumbre tan estimable en cualquier otra obra de arte pero tan peligrosa en el caso de las suyas. No obstante, no deberíamos deducir de esta circunstancia la pobreza del proceso creativo de Christo. Aparentemente, el artista desaprovecha esa riqueza del término «dibujo» en la que los profesores Gómez Molina y Cabezas nos hicieron reparar en el libro que precede a éste —que incluye al esquema, la nota, el apunte, encaje, borrón, rasgueo, mancha, esbozo, boceto, bosquejo, croquis...—; pero no es menos cierto que lo hace precisamente para demostrar que:

> El auténtico dibujo no está en el «dibujo final», sino en la «estrategia» que «dibuja» la malla que articula los estratos de «dibujos» que componen el proyecto. Una acción que permite mantener la individualidad de cada uno de ellos, como un sistema contradictorio de posibles reconstrucciones, y como la clave de una reflexión diferenciada sobre la identidad de lo representado[6].

Christo traslada el potencial «estratégico» del dibujo fuera de sus ámbitos competenciales para poder «articular» en su «malla» desde un albarán de entrega a un documento administrativo. Desde luego los dibujos de Christo *parecen* el vivo reflejo de su actividad mental. Pero su infalibilidad nos debe hacer pensar que esa sensación es también fruto de una estrategia preconcebida y no un regalo de su intuición. Repárese, por ejemplo, en que las trazas maestras o las «correcciones» no aparecen nunca en el plano de la primera mancha sino en el estrato superficial: *la incertidumbre es sólo un añadido*. Los dibujos deberían ser testigos de la evolución y los diferentes estadios de desarrollo de unos proyectos que pasan por miles de peripecias, deberían traslucir las dudas y los arrepentimientos de su autor. Pero no son elementos *en proceso* sino elementos *en el proceso*; las dificultades de su realización estriban sólo en hacer plausible aquello que su autor parece tener de antemano nitidamente diseñado en su mente. Curiosamente, Christo afirma que existe una notable diferencia entre los dibujos iniciales y los más cercanos a la conclusión del proyecto[7]. Si observamos sus dibujos para el proyecto del Reichstag, que se extienden a lo largo de los más de veinte años que tardó en llevarse a cabo, ciertamente se observa un aumento de la definición en lo tocante a los «imponderables»: en los primeros dibujos se nota, por ejemplo, que Christo no conocía aún el perfil de las estructuras sobre las que finalmente

[6] Juan José Gómez Molina, *op. cit.*, pág. 188. Véase también en el mismo volumen Lino Cabezas, «El andamiaje de la representación», pág. 307.

[7] Véase Frank Gettins, *op. cit.*, págs. 53-54.

apoyó la tela y que se le exigieron para asegurar la conservación del edificio. Pero, curiosamente, los dibujos tampoco son el lugar donde se investiga la morfología de estas estructuras. Los dibujos que salen de la mano de Christo *no marcan* la evolución del proyecto, simplemente se *mantienen al tanto* de las innovaciones surgidas en los tableros de los ingenieros y las registran para mayor gloria de su proverbial exactitud. Los dibujos quizá ganen en concreción, procuren nuevos puntos de vista o mejoren plásticamente, pero nunca negarán, contradirán, corregirán o siquiera matizarán la idea inicial. Da la sensación de que Christo no deja constancia de la evolución formal de su idea porque esa evolución prácticamente no existe. En el mismo instante en que, realizada la localización de los escenarios, encarga que sean fotografiados, él tiene ya *in mente* la totalidad del proyecto. Tras elegir las imágenes más prometedoras no le resta más que alterar las fotografías o los fotostatos y utilizarlos como base para sus *collages*[8]. El efecto de *trompe l'oeil* es particularmente apto para la concreta definición de escalas y proporciones. Pero aquí no media el engaño, Christo ya ha demostrado en repetidas ocasiones que lo que vemos en sus dibujos es exactamente lo que veremos en sus obras: donde pone el ojo pone la obra. Una vez que realiza sus bocetos encarga a sus ingenieros los dibujos, gráficos, levantamientos topográficos o maquetas necesarios para la culminación de la parte mecánica de un proyecto que está virtualmente acabado en el instante mismo de empezar. Christo describe su dibujo como un método para reunir sus experiencias y trabajar sobre ellas, pero sólo con ser un poco menos puntillosos que su autor tendremos que admitir que veinte años antes del empaquetado del Reichstag, casi desde el mismo instante en que fue pensado, éste estaba ya perfectamente definido en sus líneas esenciales, que apenas conocieron sutilísimas variaciones de orden técnico. Cabría pensar que una vez definida la intención de envolver un edificio, caben pocas más variaciones que las relativas a la resolución técnica del problema. Pero resulta más curioso que antes de tomar la determinación de rodear unas islas y una vez aceptada la propuesta de Jan Van der Mark, a la sazón director del Center for the Fine Arts de Miami, de visitar su ciudad para analizar la posibilidad de realizar allí *cualquier cosa*, no aparezcan imágenes tentativas que estudien algunas de las infinitas posibilidades de intervención. Esta opinión es directamente contestada por Christo. Si en algo coincidimos todos los que nos hemos acercado a su obra bidimensional es en destacar su realismo. Y, sin embargo, el autor afirma: «*Islas Rodeadas (Surrounded Islands*, Proyecto para Biscayne Bay, Greater Miami, Florida) es uno de los pocos dibujos que recuerdan íntimamente el proyecto. Normalmente, los dibujos de mi trabajo nunca encajan con los proyectos porque éstos son imprevisibles»[9] (cosa curiosa porque éste fue, precisamente, el único trabajo de Christo en el que esta comparación resultaba imposible, pues la instalación no se podía contemplar prácticamente desde ningún sitio). Desde mi punto de vista —y sin dudar de que, desde luego, todos los que alguna vez hemos realizado una actividad susceptible de ser considerada artística sabemos que a menudo vemos

[8] El empleo de textos y material fotográfico determina la elección de sus técnicas gráficas; la inmensa mayoría de sus grabados son serigrafías o litografías, las técnicas más apropiadas para su reproducción. Sólo una vez ha combinado el aguafuerte con la litografía y nunca ha utilizado técnicas tradicionales como la aguatinta y el aguatinta. Sus métodos son, pues, más pragmáticos que artesanales. El número de colores y la complejidad técnica de los grabados varían y están más condicionados por el carácter del tema que por razones estéticas.

[9] Cit. en Frank Gettins, *op. cit.*, pág. 54.

matices que a los que no están tan embebidos como nosotros en el trabajo se les escapan—, ésta es una declaración —estratégica— obligada en alguien que debe defender el carácter efímero de su obra. Christo erige sus obras con la máxima rapidez posible para provocar un efecto de sorpresa. A los pocos días las desmonta más deprisa si cabe causando una perplejidad cuya verdadera dimensión sólo la pueden captar los habitantes de la zona que llevan meses sin oír hablar más que de esa cosa que ¡se acaba de desvanecer ante su atónita mirada! Flaco favor se haría Christo a sí mismo si admitiera que no es gran cosa lo que su obra finalizada aporta a sus dibujos.

Pero el hecho cierto es que el trabajo de Christo no nace, como el de otros autores, de una duda inicial que se va resolviendo a medida que la idea *se conforma* con su expresión plástica; parte de una forma conclusa que se enrarece a medida que suscita la *disconformidad* de sus interlocutores. La inquietud no es su punto de partida sino su objetivo. Pero si los dibujos no son el lugar donde Christo se explica a sí mismo sus intenciones, tendrán que tener otra función. Si no son *explanatorios* deberían considerarse *preparatorios*, esto es, unos dibujos heterónomos consagrados a transmitir información para la realización mecánica de un constructo. En efecto, manifiestan una marcada *disposición a ser leídos* a través de la inclusión de textos y cifras. Pero Christo sabe que, en realidad, esos dibujos no llegarán nunca a manos del maestro de obras y que el espectador o el comprador, que quizá los cotillee, no los *consultará*. Esos datos son exclusivamente recursos plásticos consagrados a la diosa eficacia. Las líneas perspectivas, las cotas, las anotaciones, los «recordatorios» o las muestras están cuidadosa e ingeniosamente distribuidos para transmitir la sensación de que cualquier imponderable ha sido reducido a la gran capacidad anticipatoria del artista. Esa gran capacidad de previsión debe hacernos considerar el carácter estratégico de unos recursos técnicos destinados a volverse, en última instancia, contra las propias expectativas que genera el término.

> Los proyectos de Christo viven precisamente de esos componentes pragmáticos con los que se atiende a los variadísimos intereses de los participantes. Consecuentemente, Christo *se sirve* primero de problemas técnicos para mantener viva la atención del público. Por eso la magnitud del proyecto, los desafíos técnicos que éste plantea son imprescindibles para su materialización: ahí es donde él puede combatir y abatir, mejor que en cualquier otro sitio, la resistencia del público. Christo neutraliza a su público asignándole uno de sus papeles predilectos: el de *voyeur* técnico. Sólo al final de ese interés experimenta un cambio radical. A los ojos de todos se ofrece entonces un hecho tangible: los aspectos técnicos, que habían acaparado la atención hasta ese momento, sufren una especie de negación al ponerse súbitamente de manifiesto la total inutilidad del gigantesco proyecto[10].

Tan evidente es que los dibujos no guardan relación práctica con el diseño del proyecto que el mismo Christo reconoce: «Financio cada proyecto vendiendo los dibujos. La magnitud del trabajo involucrado determina de algún modo el número de dibujos que hago»[11]. No dibuja, pues, lo necesario para aclarar la idea, sino lo necesario para pagarla. Los dibujos de Christo son, como hemos venido comentando, imprescindibles por muchas razones, pero no desde luego para resolver los problemas estrictamente téc-

---

[10] Werner Spies, «Christo: Surrounded Islands», *Christo: Surrounded Islands*, trad. de R. Ibero, Barcelona, Fundación Caja de Pensiones, 1986, pág. 13 (ahora y en adelante las cursivas de las citas son mías).

[11] Cit. en Frank Gettins, *op. cit.*, pág. 58.

nicos (aunque sí los prácticos). De ahí que la gran cantidad de recursos dedicados aparentemente a ese cometido no puedan considerarse *únicamente* consagrados a dar información sobre cómo hacer las cosas, sino *estratégicamente* consagrados a dar la sensación de que *se sabe* cómo hacer las cosas (que merece la pena que se hagan).

En algún momento del proceso, los dibujos deben dar la sensación de que la cosa no sólo es factible sino incluso sencilla. Una vez acabado el proyecto es interesante que sintamos verdadera vergüenza ajena ante la angustia provocada por un visionario que, sin embargo, había previsto *exactamente* lo que sucedería. La semejanza entre sus dibujos y sus intervenciones nos hace olvidar que éstas no existían en el momento en que aquéllos salieron a la luz y provocaron la controversia que hoy es objeto de reflexión (o de burla). La contemplación de las posibilidades que se abren más allá de nuestros escrúpulos y temores se enmarcan con los datos que nos recuerdan los esfuerzos *prácticos* que conlleva la superación del hábito. Las partes técnicas de los dibujos dejan patente que la «fuente de la revelación» no es más que un sofisticado constructo que dista de ser un regalo de la naturaleza al genio.

Una vez realizada la intervención está lista para ser refotografiada: «el libro será la única prueba y registro que quede de que el arte, una vez, existió»[12]. Como el proyecto nace de la fotografía el resultado será, necesariamente, fotogénico —*media* eres y en *media* te convertirás—: el éxito está, una vez más, asegurado desde que se toma la primera decisión. Pero, a diferencia de algunos artistas conceptuales, Christo no reclama para las fotografías de sus intervenciones la categoría de obra de arte, no las considera un producto final sino otro instrumento: «... la realización es más importante que el libro»[13]. Son fotografías sencillamente eficaces destinadas a ilustrar una publicación de sobremesa. Su función no es la de sustituir a las obras, y, por ello, no tienen por qué rememorar su categoría. Basta con que dejen constancia cabal de que, en efecto, éstas se hicieron, «para que la gente se dé cuenta de la materialidad y el trabajo que acarrean»[14]. Son «otros» dibujos documentales que sirven de manera complementaria al propósito general de destacar el «despilfarro», porque la simplicidad de los primeros y la exactitud con la que se llevan a la práctica podrían producir una engañosa sensación de facilidad que quizá llegara a hacernos pensar que el esfuerzo —incluso en términos pragmáticos— «merecía la pena»: los dibujos tienen que resultar sencillos para que el proyecto parezca factible, los reportajes fotográficos profusos para que resulte extravagante. Esa combinación de superficialidad y sofisticación es, no lo olvidemos, la divisa del arte secular[15].

El compromiso con la sociedad

Pero Christo no puede limitarse a *convencer*, también debe *seducir*. Podrá persuadirnos de la viabilidad del proyecto, pero no convencernos de su necesidad. Porque si su trabajo no fuera radicalmente innecesario no tendría más interés que el de cual

[12] Cit. en David Bourdon, *Christo*, Nueva York, Harry N. Abrams Publishers, pág. 37.
[13] Cit. en David Bourdon, *op. cit.*
[14] Cit. en David Bourdon, *op. cit.*
[15] Véase José Luis Pardo, «La obra de arte en la época de su modulación serial (Ensayo sobre la falta de argumentos)», en José Luis Molinuevo, *¿Deshumanización del arte? (Arte y sociedad II)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, pág. 19.

quier otra *obra pública*. Y el juego de Christo consiste precisamente en comprometerse una empresa colectiva con un objetivo libre y formal. A través de los dibujos, las muchísimas personas implicadas en el proyecto deben asumir un objetivo común que no puede estar marcado por el interés. Por eso distan de ser unas frías instrucciones diagramáticas y evitan parecer obras abstractas ajenas a las expectativas del espectador no iniciado. Una vez lograda la compenetración inicial aparecerán otros dibujos, diseños técnicos —en cuya elaboración Christo ya no participa directamente— que ya sólo deberán ser contemplados por un número restringido de personas encargadas de faenas muy específicas. Pero desde los más reputados especialistas al último operario sin cualificación, todos deberán comprender el proyecto en su totalidad *e identificarse con él* a través de los dibujos del artista.

El cubrimiento, en 1969, de un millón de pies cuadrados de costa en Little Bay, Australia, supuso para Christo un gran salto cuantitativo en la escala de sus proyectos. Allí descubrió que su éxito dependía de su habilidad para solucionar tanto los problemas técnicos como los comunicativos: las enfermeras del hospital al que pertenecía el terreno pensaron que la obra sería costeada por la institución a expensas de sus propias necesidades y las de sus pacientes, creyeron además que la instalación iba a prolongarse en el tiempo y a privarles de su principal espacio de esparcimiento. Christo, como de costumbre, no sólo iba a correr con todos los gastos, sino que se tomó mucho interés en que la instalación fuera apta para pasear y tomar el sol en ella. Pero no supo explicarlo. La huelga del personal del hospital casi dio al traste con el proyecto. Entonces quedó claro que el «dibujo» debía cobrar una marcada dimensión pública y formar parte de una amplia labor de divulgación. La instalación de la Cortina en el Valle *(Valley Curtain)*, en 1972, también peligró a causa de una protesta de los propios trabajadores implicados. El salto de la cuadrilla de entusiastas al personal cualificado planteó no sólo la necesidad de abrir los capítulos correspondientes a las relaciones laborales y la gestión de grandes presupuestos, sino la de disponer de sistemas para asegurar la difusión de los objetivos entre individuos que no tenían relación previa alguna con el trabajo de Christo.

Desde entonces, sus utopías se distancian de la fe en la posibilidad de que la exploración solitaria e introspectiva del talento pueda señalar los rumbos del futuro y se consagran a lo inmediato, se contrastan con lo posible e involucran —no metafóricamente— a cientos de personas en un proceso formativo. Un habitante de la zona de la Valla Continua *(Running Fence)* comentaba: «Cuando la Valla se levantó fue fantástico, ¡las cajeras de los supermercados discutían sobre la definición de arte!»[16]. Los granjeros preferían mandar a sus hijos a las conferencias de Christo que a la escuela. El propio Christo comentaba con orgullo:

> Los ganaderos de California y los granjeros de Colorado comprendieron que la obra de arte no era tan sólo la tela, el acero, el cable, sino también las colinas, el viento, el temor; no podían separar todas esas emociones. La obra de arte era la exposición viva de unos meses o años[17].

---

[16] Jonathan Fineberg, *Art since 1940. Strategies of Being*, Londres, Laurence King Publishing, 1995, págs. 358-359.

[17] Cit. en Jonathan Fineberg, «Christo: Teatro de lo real», *Guadalimar*, núm. 61, 1981, pág. 33.

Entendieron, en definitiva, la naturaleza holística del arte que tan difícil nos resulta a veces captar a los profesionales. Los dibujos de Christo explotan recursos procedentes de otros ámbitos para demostrar que su telón de fondo no es la sintaxis artística sino la propia realidad y sus posibilidades. La cultura contemporánea —tanto la popular como la de elite— ha devenido homogénea y vacía conforme su segmentación en esferas profesionales estancas nos hacía olvidar la responsabilidad contraída por nuestra mirada con el diseño de lo real. Sus dibujos, con su férreo sistema de exclusiones, han logrado crear mundos *íntegros* pero incapaces de interactuar, siquiera dialécticamente, con la contaminación exterior. Estas creaciones exculpaban a los artistas —a los que había que reconocer su *falta de responsabilidad* con el devenir de una realidad que ni tan siquiera rozaban—, pero, desde luego, no alteraban el ritmo de unos acontecimientos que se habían acostumbrado a convivir con unas críticas radicales cuyos efectos no excedían los límites de la alta cultura. Los dibujos de Christo, por el contrario, deciden habitar precisamente en el espacio que se abre entre esos dos polos metafísicos, en el ruedo donde se contrastan las diversas «verdades» profesionales.

> Mi educación en Bulgaria fue determinante para mi trabajo actual. Como el mundo del arte estaba osificado empecé a asociarme con otra gente —ingenieros, abogados, trabajadores, arquitectos— de tal forma que incluso ahora veo a muy pocos artistas. El mundo de las galerías y los museos es para mí como unas vacaciones. Acudo a ellos por puro placer[18].

El éxito, en su acepción más elemental, no es una contingencia del trabajo de Christo, sino una verdadera necesidad. La popularidad, que a menudo no aporta nada a la obra de arte, resulta en este caso fundamental, no para obtener fondos o para alimentar vanidades, sino para propiciar *el triunfo de la fantasía*. En su caso, el fracaso práctico supone también el fracaso estético. El dibujo ha de ser, por lo tanto, «popular». Pero no porque se arraigue en el acervo simbólico del pueblo, sino porque logre anticipar en sus mentes el momento en que la obra se completa.

> No creo que ninguna exposición en un museo haya calado tan hondo como Valla Continua *(Running Fence)* en nuestros trescientos rancheros o en los que los trescientos mil vehículos que la visitaron, hasta el punto de que en los estados de Sonoma y Marin medio millón de personas se implicaron en la realización de la obra durante tres años y medio[19].

Sin esa participación Christo jamás daría por cumplidos sus objetivos, pero, además, tampoco encontraría ni un solo político dispuesto a atenderle. De la aceptación depende la culminación de la que, a su vez, dependen sus objetivos estéticos. Y, a diferencia de la práctica totalidad de los artistas (cuya popularidad es fruto de sus logros estéticos y no a la inversa), él no puede seducir a través de su obra, pues esa seducción es su misma condición de posibilidad. Para ese cometido sólo cuenta con sus di-

---

[18] Kristine Stiles y Peter Selz, *Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, Londres, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1996, pág. 555.

[19] Jonathan Fineberg, *Art since 1940. Strategies of Being*, Londres, Laurence King Publishing, 1995, pág. 350.

bujos y su crédito personal. De ellos depende no sólo la financiación y la obtención de los permisos, sino la popularidad del proyecto. Una popularidad que es irrenunciable porque Christo sabe que el éxito de sus exposiciones es un modo de presión.

> Christo: ... En este momento estoy trabajando simultáneamente en cuatro proyectos. Simplemente dejaré de lado el Reichstag durante un año o así.
>
> Sylvère Lotringer: La Historia tendrá que esperar.
>
> Ch.: No mucho. Estoy preparando una gran maqueta a escala que se exhibirá en el Museo de Colonia. Aprovecharemos la exposición para renovar nuestros contactos con los senadores[20].

El compromiso con el arte

Pero Christo no sólo se debe a aquellos que puedan dudar de su competencia técnica, sino también, y muy particularmente, a los que puedan hacerlo de su categoría artística. Sus dibujos deben, respetando el carácter efímero del proyecto (o valiéndose de él), procurarle un hueco en la memoria de aquellos que son capaces, con su reflexión o su arte, de asegurar la pervivencia y el enriquecimiento de la idea. Sus trabajos no pueden aceptar el dictado de la historia del arte al punto de amortajarse en la esfera de la alta cultura, pero deben encontrar un hueco en ella para garantizarse un ápice de eternidad que evite su conversión en otro gran espectáculo destinado al olvido por culpa de su estricta adscripción al presente. Los dibujos son un mecanismo visual para procurar la realización de un proyecto —que incluye la posibilidad práctica de su ejecución—, pero también son imágenes impactantes en y por sí mismas.

El dibujo ha pasado a lo largo de este siglo de ser un modo de imitar la vida a ser un sistema de relaciones abstractas independientes de la experiencia que habla a través de símbolos y metáforas. Dado que este proceso alcanza su cenit coincidiendo con el desarrollo de la obra de Christo, podríamos sentirnos tentados a deducir que los dibujos de éste son claramente retrógrados. Pero esa conclusión no sería en absoluto cierta. Ya vimos que el aparente realismo de Christo no era más que un conjunto de recursos destinados a actuar como sinécdoques de una eficacia condenada a enfrentarse con su cara oculta. Su misma naturaleza fragmentaria es un recurso retórico destinado a enfrentar la tradicional disposición del dibujo a reconciliar sus partes contra la virtual imposibilidad de encontrar un punto de vista privilegiado. Los dibujos de Christo son, pues, alusiones metafóricas a dos de los temas más característicos del pensamiento moderno: la crítica a la técnica y la despedida de la posibilidad de reducir la multiplicidad al orden del sentido.

Cierto que la serenidad que Christo le debe a sus interlocutores sociales se cubre además con un velo «impresionista» consagrado a procurarle a sus dibujos esa popularidad que antes calificué de imprescindible. Pero ya comentamos que su radicalidad se cimenta sobre sus concesiones. El gesto ágil y suelto, realizado «*a plein air*» en el estudio con unos humildes lápices de colores, cubre y anima incluso aquellas partes de las fotografías que quedarán sin modificar tras la intervención. Desde luego, hay momentos en que existen circunstancias formales que así lo aconsejan para no descontextualizar demasiado aquella zona de la fotografía donde se llevará a cabo la instala-

[20] Kristine Stiles y Peter Selz, *op. cit.*, pág. 334.

ción. Pero, a menudo, la intervención pictoricista sin justificación descriptiva tiene otros dos sentidos: el primero y más evidente, hacer vendible la imagen; el segundo y más importante, darle un marcado carácter de dibujo, esto es, convertirla en la huella de una actividad mental no meramente mecánica, compleja pero ágil, determinada pero flexible, decidida pero no arrogante, ambiciosa pero no pretenciosa. Antes comentamos que los dibujos de Christo más parecían argumentos en defensa de una convicción firme que preguntas sobre su propia pertinencia. Y, sin embargo, ese trabajo exploratorio existe. Y existe, entre otras cosas, para solventar el problema que Gómez Molina definía así: «La idea contemporánea de considerar a los dibujos como obras de arte "finales" ha producido un cierto "aplanamiento" de su complejidad, un reduccionismo formal en la medida en que se transformaba en un supersigno de identificación personal»[11]. Los propios recursos esteticistas de Christo le sirven para devolver a su determinación dinamismo y recordarnos que estos dibujos son claros pero no simples.

Christo desea expresamente conservar el carácter de «obra menor» para esa parte de su trabajo que en el fondo debería ser considerada *su obra*. Su compromiso con el culto moderno a lo inacabado, con su desprecio de lo eterno y lo concluso, le induce a dar a su firme determinación inicial el aspecto de una inquietud en evolución, lo que, por otra parte, no es del todo falso: su mente y su imaginación están ocupadas en desarrollar un fabuloso proceso de seducción en torno a una decisión. Un proceso que no se consagra a la descripción de los detalles técnicos de la intervención, sino a la de los procedimientos necesarios para hacerla plausible logrando así que sobreviva una gran idea que trasciende la propia instalación final. Los grandes proyectos de Christo comienzan y terminan por una imagen que es prácticamente la misma y está flanqueada por una *nada* que, sin embargo, ya no será nunca la misma. Este bucle abraza el absurdo central que consigue que el deleite inicial resulte, además, instructivo.

Christo forjó su personalidad en su Bulgaria natal. Educado en la concepción propagandística del arte, asumió de forma natural la posibilidad de destinar recursos plásticos a la difusión de credos políticos. Aprendió también a no despreciar ninguna estrategia comunicativa, porque ni siquiera las menos sutiles —el gigantismo, pongo por ejemplo— tienen por qué consagrarse a los objetivos a menudo demasiado concretos y superficiales de la publicidad occidental. Una industria, no obstante, cuyos métodos claros y brillantes cautivaron a Christo en su tránsito por la Europa del oeste hacia su asentamiento final en la meca del capitalismo, los EE.UU. Nada tiene pues de particular que suscite recelos en un gremio aún muy encariñado con el individuo inadaptado y apenas consciente de sus objetivos y sus métodos que se distancia del mundo a bordo de su estilo para ofrecerse como contrapunto de una realidad que desprecia por considerarla tan sólo apariencia.

En ese sentido, cabría decir que los dibujos adolecen de falta de «artisticidad», que se resisten a acatar los códigos propios del arte más reputado. Acostumbrados como estamos a deducir el valor —cuando no el significado— de una obra de arte de las dificultades que ésta oponga a la hora de encajar en nuestro concepto de realidad, debemos reconocer que en los dibujos de Christo la única *rareza* que nos es posible detectar es su natural disposición a convertirse en realidad. Todo en ellos está al servicio de la plausibilidad del proyecto. En el siglo en el que el dibujo ha demostrado

[11] Juan José Gómez Molina, *op. cit.*, pág. 139.

sus cualidades innatas para permitir a los artistas expresarse con un grado de subjetividad que no alcanzarían por otros medios menos espontáneos, en el siglo en que el dibujo ha cobrado autonomía y se ha consagrado a dar expresión a contenidos inefables, los dibujos de Christo resultan representativos en el sentido más convencional del término: evidentes, objetivos, claros y, aparentemente, carentes de toda sofisticación.

Y, sin embargo, la arrebatadora belleza de sus obras, sus dimensiones sublimes y la inevitable sensación de absurdo que —en términos prácticos— provocan, inducen a mirar con ojos frescos el mundo de nuestro alrededor y a repensar, en consecuencia, el tema estético por excelencia: la inutilidad de lo bello. Su transformación del objeto o, mejor dicho, de nuestra percepción del objeto, no nos invita a cuestionar la naturaleza de éste, sino la «naturalidad» con la que lo miramos y reaccionamos ante él.

Pero la obra de Christo, en efecto, no es trascendente. No pretende mostrarnos la verdad que subyace bajo las apariencias, más bien se conforma con mostrarnos las enormes posibilidades que ofrece el trato imaginativo con esas mismas apariencias. Esta labor «intrascendente» puede espantar a los críticos amantes de lo épico más incluso que su sospechosa adaptación al mundo real. Pero lo que sin duda les parecerá más intolerable es que su participación resulte innecesaria: los trabajos de Christo tienen una dimensión mediática tan resonante y constituyen unos éxitos tan incontestables que no requieren mediación crítica. Christo ha conseguido imbricar la inutilidad de su esfuerzo con la *wirtschaft* contemporánea, con los ritmos habituales de una sociedad economizada. Su obra resulta, desde ese punto de vista, *clásica*, en la medida en que, a diferencia de todo el arte de vanguardia que surge a la contra del sentido común, brota con naturalidad en la ribera de la corriente que arrastra a la misma sociedad y la agasaja con unos frutos que cualquiera es capaz de saborear sin esfuerzo.

Christo es, pues, un gran comunicador que, en consecuencia, maneja con soltura los usos y códigos más extendidos y que no duda en movilizar en su empeño todos los recursos que sean necesarios. Algo que no dejaría de ser un problema en una esfera como la estética, donde lo inefable goza de tanta consideración, si sus dibujos no se consagraran paralelamente a la misión de dejar patente que *lo importante es lo oculto*. Y no sólo a través de la metáfora (el envoltorio) o de la resolución formal (la «fantasmagorización» del dibujo que luego comentaremos), sino de la propia estrategia comercial: la obra de Christo, pese a encontrarse expuesta en más de cien museos de todo el mundo y en miles de colecciones particulares, deja patente a través de su autoinmolación, de su renuncia a atraer la atención sobre sí, que «lo importante» es inaprehensible y, por supuesto, impagable.

Dibujar bajo sospecha

Christo se ve en la obligación de conectar formalmente sus dibujos con «su propio tiempo», pero no puede convertirlos en cuadros autónomos, porque pondría en peligro tanto la popularidad como la vocación efímera de su trabajo. También por esa razón el uso de recursos no debe verse demasiado inhibido por el catálogo de posibilidades plásticas operativas, pues en ese caso terminaría resultando, paradójicamente, demasiado enfático o incluso afectado. Christo debe dejar claro que el poder transformador de su trabajo no reside en su excepcional talento artístico sino en la mucho más ecuménica capacidad de su mirada para descubrir lo nuevo en lo habitual sobreponiéndose a sus rutinas. La disposición a operar dentro de la ortodoxia

gramatical de la alta cultura, eficaz en cualquier otro caso, podría resultar contraproducente para un dibujo que debe mostrar una cierta disposición a pasar desapercibido y a no reivindicarse manifiestamente como obra de arte. Esta circunstancia —al disminuir la radicalidad del resultado— favorece además la comercialización del producto, algo que no es baladí en este caso.

Los proyectos de Christo requieren fabulosas cantidades de dinero. Si a su dimensión económica sumamos la no menos fabulosa «mediaticidad» de unos trabajos que, además, deben cobrar cierta distancia respecto a los criterios estéticos más vanguardistas, hemos de concluir que su mismo desarrollo podría fácilmente dar al traste con su propia vocación alternativa. Christo es, ante todo, un optimista, un hombre con fe en las posibilidades de la Historia. Una fe carente de dogmatismo porque se soporta en el convencimiento de que todo está en perpetua evolución, pero que, precisamente por ello, le pone a salvo de todo escapismo derrotista.

> No era posible realizar este trabajo [los frescos de Fra Angelico] sin ser profundamente religioso. Para realizar una obra válida en ese tiempo era preciso ser profundamente creyente... Ahora vivimos en un mundo esencialmente económico, social y político. Nuestra sociedad está consagrada a los propósitos sociales de nuestros semejantes... Eso es, por supuesto, lo fundamental de nuestra época y, por eso, creo que cualquier arte poco político, poco económico y poco social es, simplemente, menos contemporáneo[12].

Esta convicción obliga a Christo a evitar a todo trance la sombra de cualquier sospecha. Cuenta para ello con una gran ventaja: no tiene que abjurar de la lógica del sistema porque no es un hijo suyo. Christo Javacheff nació en 1935 en Bulgaria, donde permaneció hasta el año 1958 en que llegó a París vía Praga y Viena.

> La desgracia de muchos artistas americanos y occidentales es que se les ha inculcado el desprecio por la economía. La economía es uno de los inventos más importantes del siglo XX. Como yo estudié el marxismo en profundidad, puedo usar los recursos y las estructuras de la sociedad capitalista. Puedo aplicar lo que he aprendido, manipular el sistema, pero de forma muy cínica, buscando objetivos absurdos de los que nadie puede apropiarse[13].

Su educación socialista no sólo atenúa la suspicacia que despierta esta profesión de cinismo, sino que enfatiza el valor dialéctico de su controversia real y activa con lo dado. Los trabajos en los que Christo fue obligado a participar no trataban de conducir al espectador a otro mundo, de naturalera espiritual, sino de incidir a través de la ficción en su percepción de la realidad. Los fines de semana era enviado con su cuadrilla a las granjas que bordeaban las vías del *Orient Express* con la misión de adecentarlas y maquillar su productividad al objeto de que los viajeros occidentales —que difícilmente obtenían otra perspectiva de Bulgaria— apreciaran su prosperidad. Este entrenamiento no sólo predispuso a Christo a trabajar en grupo y en el ambiente real, sino que, seguramente, le hizo meditar sobre el tema del encubrimiento, el escenario y la imagen.

---

[12] Cit. en Jonathan Fineberg, «Christo. Teatro de lo real», *Guadalimar*, núm. 61, 1981, pág. 34.
[13] Kristine Stiles y Peter Selz, *op. cit.*, pág. 555.

Pese a todo, Christo maneja grandes sumas de dinero que obtiene y gestiona dentro del marco del capitalismo y haciendo buen uso de las técnicas de comunicación que dibujan su perfil más contemporáneo. Vende, contrata, paga y domina las relaciones públicas (los parasoles, por ejemplo, costaron 26 millones de dólares e invirtieron durante cinco años el trabajo de más de 2.000 trabajadores), por lo que se ve en la obligación de ofrecer una clara contrapartida a los más susceptibles. Christo, como siempre, pone la ortodoxia al servicio de la heterodoxia, se vale de los recursos del capitalismo para subvertir sus rasgos más definitorios: la obtención de beneficios y la acumulación de capital. Las empresas de Christo y su mujer, Jeanne-Claude, no cobran entradas ni obtienen beneficios de las películas, libros o recuerdos ligados a sus proyectos, en los que dilapidan hasta el último centavo cosechado[24]. Un dinero obtenido exclusivamente a través de la venta de sus dibujos, grabados y modelos a escala. El artista se autofinancia todos sus proyectos y obtiene los créditos, cuando los necesita, gracias al aval que para los bancos supone la estabilidad de la demanda de sus dibujos. Esa venta se realiza con la participación directa del matrimonio Christo, que jamás ha suscrito un contrato exclusivo con ninguna galería pese a haber realizado cerca de 400 exposiciones individuales. Christo dibuja mientras recopila datos técnicos, prevé soluciones prácticas, localiza lugares, presenta sus ideas en conferencias y visita en compañía de Jeanne-Claude a los galeristas, coleccionistas y museólogos de todo el mundo. Una vez inaugurado el proyecto jamás vuelve a hacer más dibujos sobre el tema: a partir de ese momento ya no se consideran ni estructural, ni conceptual, ni económicamente necesarios. Un rito costoso —que, no obstante, sigue a rajatabla—, pues la enorme difusión de sus intervenciones aumenta considerablemente la demanda de sus dibujos en el periodo en que éstas permanecen instaladas. Pero su renuncia al consiguiente aumento del valor de sus obras tranquiliza a los compradores, que tienen la seguridad de que en el momento en que vean crecer la cotización de sus bienes no se producirá un efecto inflacionista que desestabilice su precio. Christo, una vez más, *invierte en la credibilidad* que le habrá de reportar fondos en la parte más crítica del proyecto, cuando éste es poco más que un dibujo rodeado de incertidumbres.

Los Christo se tienen incluso prohibido aceptar dinero de patrocinadores o instituciones a través de cualquier donación, beca o ayuda, siquiera sea ésta absolutamente desinteresada. El matrimonio declara que de ese modo pretende salvaguardar su independencia, pero lo cierto es que no les costaría nada encontrar gente dispuesta a aportar dinero sin esperar más contrapartida que la de ver su nombre ligado a algunos de sus proyectos y sin, por supuesto, pretender condicionar en absoluto su realización. El problema no es, por lo tanto, de independencia, sino de *verosimilitud*: la credibilidad es el material del que se componen sus dibujos.

[24] Pero los Christo no sólo tienen que pedir luz y taquígrafos para sus cuentas: su determinación de intervenir en la naturaleza y el patrimonio —los dogmas sagrados de este final de siglo les obliga a ser *políticamente correctos* (no dudan en nutrirse en los términos donde saben que la presión ecologista sobre su trabajo va a condicionarlos más para no modificarlos finalmente ni un ápice). Los Christo estudian concienzudamente el impacto ambiental de sus trabajos, dirigen y financian las labores de su desmontaje para asegurar que todo quede incluso mejor que antes de que ellos llegaran y se preocupan de reciclar todo el material utilizado. En la Valla Continua se cubrieron uno a uno los miles de agujeros que dejaron los mástiles, en las islas de Florida se encargaron estudios sobre las neumonías y el párkico de los peces, y se llegó a demostrar que algunas especies (los manatíes) gustaban de refugiarse en la tela rosa para cogerle con mayor frecuencia que de costumbre.

Cabría discutir la licitud de considerar el proceso de comercialización como parte de las estrategias del dibujo, pero el debate resultaría estéril en el caso de un artista como Christo que controla de forma estrictamente personal y con mano firme todas las dimensiones de un proceso que se fundamenta en la imbricación de planos y niveles. Esta pluridimensionalidad forma parte del peaje que los dibujos de Christo deben pagar para transitar por el mundo. Pero no debemos olvidar que hablamos de gabelas que el artista se autoimpone. Christo cobra una distancia irónica respecto a sí mismo para exigirse desde el plano de lo real el cumplimiento íntegro de los compromisos adquiridos. De ese modo, se vale de los dogmas que operan en el mundo de la vida —y que más tarde subvertirá— para sortear los dogmas que operan en la esfera estética.

Absortos como están por otras preocupaciones más mundanas, los montajes de Christo se alimentan «desapercibidamente» de la práctica totalidad de los recursos plásticos consagrados por las vanguardias artísticas: del *collage* al coloreado «impresionista», del gesto al apunte minucioso, del recurso conceptual al formato convencional, del uso de materiales de tecnología punta al del humilde carboncillo, de la documentación a la enfatización romántica del paisaje, de la frialdad del dato o la fotografía al calor de la huella artesanal, del arte efímero a la pieza de museo, del *ready-made* a la obra única y de autor...[9], pasando por una amplia panoplia de técnicas gráficas. Es raro el recurso habilitado por el arte moderno al que Christo no haya recurrido de forma desinhibida. Sólo su exacta consagración a cometidos específicos y su paralelo sometimiento al plan general les permite convivir sin producir sensación de afectación, gratuidad o recargamiento.

El uso del *collage* —plástica y metafóricamente— sugiere ya su voluntad de enfrentar la realidad desde múltiples ángulos, pero esta disposición no puede, a su vez, traicionarse mediante el empleo exclusivo de este recurso —meramente artístico— como si éste pudiera *representar* por sí sólo *la intención* del artista y, en consecuencia, el sentido concluso de la obra: la actividad entera de Christo —desde la solitaria elaboración del primer dibujo al reparto gratuito de los materiales de sus intervenciones que sigue a su desmontaje— debe ser considerada *un enorme collage*.

Llevamos más de un siglo inventando recursos plásticos que agotan su potencial expresivo con su negativa inicial a afirmar los códigos ya aceptados y las categorías establecidas. Una vez consagrados, no deben ser explotados sino sustituidos por nuevas «posibilidades». Esta disposición a seguir sacando punta a un lápiz con el que no se acababa de trazar ni una línea ha determinado que los procedimientos aptos para desarrollar procesos calificables de artísticos hayan aumentado en relación directamente proporcional a la degradación de la comunicación visual. Christo parece haber tomado la determinación de valerse de aquellos recursos para solventar este problema, lo que le obliga a pasar por alto las incoherencias que se derivan de la mezcla de procedimientos que nacieron con la manifiesta intención de

[9] Christo hace múltiples que, en rigor, deberían llamarse «originales en serie», pues no se realizan industrialmente ni con ayuda de manos ajenas a partir de un modelo, sino están realizados por él, que personalmente ha completado cada uno de sus trabajos dándoles un carácter individual.

Universidad de Cádiz
Biblioteca

contradecirse. Christo despoja las técnicas de su contenido programático para destinarlas a la consecución de objetivos supracorporativos, destruye los protocolos de significado en favor de la eficacia comunicativa. De ese modo, supera esa confusión artística de medios y fines que tan sospechosamente se parecía a la imperante en el sistema que se pretendía criticar. Gracias a ello, no se ve en la obligación de renunciar a la sensibilidad para lograr una sobria claridad conceptual: su pasión siempre desborda sus datos. Frente a la espartana disposición de la vanguardia a renunciar y denunciar cualquier procedimiento «sospechoso», su estrategia es conjuntiva, no disyuntiva.

Christo puede contar con recursos surgidos en contextos intelectuales contradictorios porque no se siente afectado por las trabas morales de sus predecesores. Pero no cabe esperar por ello una trivialización del alto concepto del deber propio del artista de vanguardia, sino, más bien, la adaptación de ese compromiso a los nuevos tiempos. La generación de posguerra, desposeída de esperanzas colectivas, se entregó a una labor introspectiva que esperaba hallar la autenticidad liberadora en las profundidades del yo. Pero los problemas a los que hoy nos enfrentamos alcanzan dimensiones planetarias y tienen que ver, básicamente, con el control ético de la tecnología y del fabuloso potencial de nuestros recursos económicos, y con la devolución a los ciudadanos de su responsabilidad individual respecto a su evolución. Los recursos que Christo utiliza en sus dibujos (la fragmentación de la imagen, la destrucción de la organicidad del cuadro, la inclusión de productos *ready-made*, la propia mezcla de recursos, la inclusión de textos y documentación, la mezcla del trazo vivo y el realizado a escuadra, la interdisciplinariedad, su manifiesta implicación en la comercialización del producto, etc.) aparecieron en el contexto de las artes en diferentes momentos y por diferentes motivos, pero siempre con la clara voluntad de alterar las expectativas del espectador, esto es, de sobrepujar el «sentido común». Bien fuera para sustituir unos mecanismos representativos caducos o bien para cuestionar la legitimidad de cualquier mecanismo representativo, el artista buscaba dejar constancia de sus desavenencias con unos hábitos históricos a los que consideraba culpables de una situación del mundo que juzgaba catastrófica. La cultura —el polvo que había producido estos lodos— no tenía lugar en esa estrategia, que debía buscar sus recursos lejos de ella. Pero el problema de Christo ya no es el de encontrar una naturaleza virginal aún no violada por el ojo consuntivo del hombre. Su problema radica en cómo utilizar esa mirada, que, de suyo, rastrea las posibilidades de lo mirado y, por lo tanto, es eminentemente técnica, para utilizar el potencial transformador humano en beneficio de la humanidad misma. Esto es, en *cómo alterar los «hábitos históricos» mediante unos recursos habituales en la Historia*.

Christo participa del convencimiento de que sólo el que abraza el absurdo se pone en disposición de descubrir la verdad, pero, precisamente por ello, trata de convocar este absurdo en el mismísimo reino de la racionalidad técnica triunfante y no en el ámbito artístico, donde lo extravagante resulta habitual. Es esa actitud la que de verdad resulta chocante y demuestra capacidad de incidir en la realidad y modificar nuestra visión de la misma.

> Creo que el proyecto tuvo un cierto carácter subversivo y por eso tuvimos tantos problemas. Probablemente toda la oposición, todas las críticas al proyecto venían de ahí. Si hubiéramos gastado tres millones de dólares en una película no se habrían opuesto. Se podrían incluso quemar las islas para filmarlas sin que hubiera proble

mas. La gran potencia del proyecto radica en su absoluta irracionalidad. Ésa es la idea del proyecto, el hecho de que pone en tela de juicio todos los valores[36].

Christo no trata pues de actuar al contrario de lo que es considerado normal, sino de lanzar los procedimientos normales, esto es, eficaces, contra el sentido normal del término «eficacia».

> El propósito es incitar a la sociedad; y ésta responde, en cierta forma, como lo hace en situaciones normales, ya sea la construcción de un puente, de un camino o carretera. Lo que resulta diferente, y lo sabemos, es que toda esa energía se dedica a un propósito fantásticamente irracional, y ésa es la esencia de la obra[37].

Eso es exactamente lo que ocurre en los dibujos: su imagen de eficacia se enfrenta a un destino estrictamente decorativo o poético. Un destino absurdo, esto es, carente de interés, que sólo se puede alcanzar tras dilapidar una fabulosa cantidad de recursos humanos y materiales en la erección de algo condenado a morir desde su nacimiento. La clara percepción de esta circunstancia nos pone a merced de nuestros propios escrúpulos y consigue que aflore lo peor de nosotros mismos: la falta de coraje en los encargados de tomar resoluciones, la hipocresía en los bienpensantes, el afán de posesión en los amantes de lo efímero, la envidia en los desinteresados, el dogmatismo en los librepensadores... Christo pretende pagar a la Historia con su misma moneda al confrontarla con el alucinante destino de su propia dinámica. Y a ese cometido consagra su dibujo, cuya importancia capital reside en resultar insignificante: cuanto más realista parece, más absurdo resulta el proyecto.

El compromiso con uno mismo

A estas alturas ya se habrá comprendido que todos los débitos adquiridos por Christo son sólo la imagen objetivada de los contraídos consigo mismo. Con su constante huida hacia delante se obliga a definir su idiosincrasia disintiendo viva y productivamente de los sistemas institucionales y culturales que determinan la manera «decorosa» de hacer las cosas, pero sin ignorarlos de forma voluntarista[38]. Su trabajo conoce una vertiente destructiva al enfrentar a la maquinaria capitalista con el absurdo de su emancipación de los destinos humanos. Pero conoce también una vertiente constructiva al proponer salidas airosas para esta situación de hecho. Una vez provocado el absurdo, el vacío de sentido, lo rellena —en plena crisis del monumento— con la aparición de una presencia fantasmal en el teatrillo del arte, con la participación estelar del «recuerdo» de la Historia o de la naturaleza (Christo persigue limpiar la visión de la verdadera *naturaleza del lugar*, ya sea ésta *la memoria* —en Europa— o *la extensión* —en América y el Pacífico—).

---

[36] Jonathan Fineberg, *Art since 1940. Strategies of Being*, Londres, Laurence King Publishing, 1995, página 359.

[37] Cit. en Jonathan Fineberg, «Christo. Teatro de lo real», *Guadalimar*, núm. 61, 1981, pág. 33.

[38] «Cuando el futuro artista se enfrenta al hecho de dibujar tiene ante sí, no sólo un conjunto de imágenes ejemplares de cómo debe definirse la representación, sino a toda una estructura del discurso en el que debe ser narrada la historia. "El decoro" establece los límites de su propia actuación, el orden de las cosas no es el de lo percibido, sino el del discurso. La percepción está encadenada en su demostración». (Juan José Gómez Molina, *op. cit.*, pág. 177).

La extraordinaria semejanza perceptible entre sus dibujos y los proyectos realizados se ve alterada en un significativo número de ocasiones por una decisión recurrente: Christo invade con sus grisallas plomizas el cielo de la imagen, unifica la textura de los planos creando un efecto de neblina o baña los objetos con una luz que alarga las sombras y amplifica el carácter fantasmal de sus entelados. No en vano, pretende convertir el pasado en un fantasma —o en un cadáver cubierto por su sudario—, parodia la eternidad del monumento y nos lo muestra como un *presente* dispuesto para el rito de la permanente inauguración. Frente a las siempre luminosas fotografías tomadas del proyecto ya concluido, los dibujos se sumergen en una atmósfera indefinida y fría, incluso bajo el sol de California o Florida. Anticipan con este recurso el carácter evanescente de su obra y prefiguran la prevalencia de la memoria frente a la prepotencia de la técnica.

> Creo que la mente es lo más valioso del mundo... hace poco estuve en Israel y me llevaron de Belén a Jericó por veredas polvorientas hasta llegar a la frontera con Jordania, y el paisaje me pareció un desierto como otro cualquiera, pero con una diferencia: que nunca olvido que éste es de los más antiguos del mundo; que hace 7.000 años la gente ya *construía todos nuestros recuerdos aquí*, en una superficie de 300 km. Sólo quedan tierra y rocas, no hay vestigios, pero *uno lo sabe*. Es absolutamente antidialéctico afirmar que no es diferente de cualquier zona desierta de Arizona. No es posible separar las cosas, pues toda nuestra percepción del mundo proviene de nuestra mente. No se puede divorciar algún tipo de existencia formal de la existencia mental, funcionan juntas y encajan bien[29].

Los dibujos parecen, en definitiva, lo que realmente son (y esta explicitación de lo evidente no deja de tener su importancia tratando de quien tratamos): la pre-visión de una realidad pasajera. Los dibujos respiran esa intención de estar «construyendo el recuerdo» de algo que pasó y convirtió un simple sitio en un verdadero *lugar*. Ese ilusionismo parece transmitirse a sus obras tridimensionales, que contradicen sus gigantescas dimensiones con su aspecto delicado, con su clara disposición al desvanecimiento. Después de la intervención decidida de una mirada todo puede permanecer igual y ser completamente diferente, y «uno lo sabe». Un habitante de Kansas City que había participado en la construcción de la Valla Continua *(Running Fence)* explicaba a otro que se lamentaba por el carácter efímero de los Senderos Cubiertos *(Wrapped Walk Ways)*: «es mejor así; cuando la obra desaparezca, podrá usted apreciar este parque como nunca antes»[30].

Cabría pues pensar que sus dibujos —como los de antaño— prefiguran una determinada mirada *verdadera*, que Christo empaqueta para hacernos ver aquello que sólo se da en su ocultación. Pero él no puede ni quiere identificar su utopía con una solución de corte idealista. La primera característica de sus obras monumentales es su disposición a ser retiradas. Sus mismos dibujos son, en consecuencia, escenografías: diseños de decorados para ser montados, ocupados por un público investido con la categoría de actor y desmontados. Por eso son insustanciales, por eso renuncian a su aura, a apoyarse en su perfecta adecuación a la Historia del arte, en su idea de permanencia. Las intervenciones de Christo no pretenden mostrar la esencia del objeto

[29] Cit. en Jonathan Fineberg, *op. cit.*
[30] Cit. en Jonathan Fineberg, *op. cit.*

o el paisaje al que afectan, es *su retirada* la que *nos devuelve la responsabilidad de ejercer ese ejercicio representativo*.

El problema es que el dibujo es heredero de una larga tradición que tiene tendencia a considerarlo el diseño ideal de una realidad venidera u oculta. Para sacudirse esa rémora, se ha emancipado en este siglo de cualquier ulterior *realización*. Pero los dibujos de Christo deben convivir con la contradicción que supone su entrega a un proyecto de crítica a la representación mediante la representación de una crítica[11]. De ahí que su autor necesite dejar claro que *no constituyen el registro de la esencia de su obra* sino elementos de un proceso con autonomía y personalidad propia. Y lo logra con la estrategia más simple: evocando la idea de plano. No en vano, el plano es un dibujo representativo pero con entidad real que, sin embargo, ni reclama protagonismo alguno ni se pretende custodia de la esencia del proyecto, al que simplemente presta sus servicios. Por otro lado, de esa manera sus dibujos —en última instancia verdaderos cuadros destinados a pasar a la posteridad— no disturban su fe radical en lo efímero: «no creo que exista obra de arte más allá de su propio tiempo, cuando el artista desea realizarla, cuando los temas sociales, políticos y económicos se conjuntan»[12].

Los proyectos de Christo son de una complejidad que arredraría al más emprendedor; pero, a su vez, son de una simplicidad apabullante, son faraónicos pero sencillos, realistas pero nebulosos, públicos pero crípticos. Esa disposición a habitar en tierra de nadie debe hacerse ya patente en los dibujos. Porque si bien éstos *simulan* ser simples «definiciones», son, en última instancia, los únicos depositarios «nobles» del recuerdo de lo que ya no existe. La inmensa mayoría de los millones de espectadores de la obra de Christo lo son a través de los medios de comunicación de masas. Muchas obras han sido «consumidas» por millones de personas, pero pocas las que, además, han hecho detracción de eternidad. Porque no está de más recordar que si sumáramos los tiempos que las intervenciones de Christo han permanecido «expuestas», su obra completa habría permanecido «colgada» incluso menos tiempo que cualquier muestra provisional de una cierta envergadura. Y ese carácter efímero, que exige de la memoria un esfuerzo de retención y que ha favorecido que las obras de Christo alcancen un nivel legendario, casi mítico, resulta mucho más perceptible a través de sus dibujos que de la documentación de la obra. Son ellos los que ayudan a crear su particular *mitología de la técnica*. Los dibujos heredan la aparente neutralidad de los medios pero deben además dejar constancia de los diversos niveles de lectura que el proyecto admite. Porque son ensayos, proyectos, cuadros y relicarios de la memoria, pero son, al mismo tiempo, *la prueba evidente de que lo que existe no es más que el resultado de imprimir determinación a una idea*.

Christo elige un modelo de dibujo meramente documental. Pero entiéndase el término «documental» en el mismo sentido en que lo utilizamos para calificar las creaciones cinematográficas que no son «de ficción», y se percibirá la paradoja inherente al hecho de realizar documentales de acontecimientos por suceder. La mayoría

---

[11] A su llegada a Occidente, Christo toma contacto con el grupo de los *Nouveaux Réalistes*. Durante los años 1958 y 1959 Christo también derramó pintura sobre sus botellas empaquetadas, pero se sentía ya mucho más cercano a la preocupación por la realidad tangible de los franceses que a la sublimidad también romántica del aún poderoso Expresionismo Abstracto. Como los *Nouveaux Réalistes* se decantó por la presentación (no representación) de objetos reales, tratando de acentuar y, al mismo tiempo, de cuestionar su identidad mediante procedimientos netamente representativos.

[12] Cit. en Jonathan Fineberg, *op. cit.*

de los *site-specific projects* existen sólo en papel porque no son tecnológica o socioeconómicamente viables. Los proyectos de Christo —que seguramente se encuentran entre los más inviables de todos ellos— están en papel para demostrar que *los sueños sobre ese material son, al menos, tan reales como la realidad misma*. Sus dibujos son energía potencial, todo el idealismo que debe permitirse un materialista.

La obra de Christo depende de su capacidad para demostrar el poder real de las imágenes personales. Durante sus múltiples discusiones éste blande sus dibujos como si de las tablas de la ley se tratase: *su capacidad de convicción descansa, como ya dijimos, en la exactitud anticipatoria de su visión*. Su obra requiere la contribución activa de cientos de personas que no tienen más mecanismo de orientación que los dibujos. Pero no por ello pierden éstos, ni por un instante, la impronta de la creatividad individual. Las dimensiones y complejidad de la obra de Christo no deben hacernos olvidar su imbricación en la esfera estética, su carácter eminentemente artístico. Si olvidáramos esta adscripción la obra dejaría de tener profundidad: «cuando me acerco a esos graneros o a otras personas, les aseguro, ante todo, que el resultado *será muy bello*»[11]. Para ese trascendental cometido sólo cuenta con sus dibujos. La voluntad de Christo de *controlar* su trabajo *íntegramente* debe quedar de manifiesto en sus dibujos, que, aun antes que anticipar con exactitud la obra acabada, deben dejar constancia de la prevalencia de la idea del artista. Entiéndase, en consecuencia, que su realismo *es el fruto (y, a su vez, la cifra del éxito) de la determinación* y no de la naturalidad y la espontaneidad.

La complejidad de lo sencillo

Christo persigue sanar la creciente alienación de nuestra mirada mediante una «simple» manipulación de la realidad que nos permita unir nuestros registros, tanto intelectuales como sensibles, en una experiencia globalizadora. Para ello sus dibujos convierten *lo habitual* en presencias misteriosas que rarifican su evidencia, identidad y función. Enrarecen así, de paso, el que sin duda podría considerarse el rito más característico de una sociedad que ha aprendido a consumirlo todo —incluso sus propios símbolos— tras cubrirlo con un papel de regalo que a menudo parece la mortaja de su materia significante. Su acción *envolvente* nos fuerza a comparar lo que es con lo que podría ser, y, en consecuencia, a sentir la sobrecogedora presencia del deseo incumplido. Es ese deseo el que nos hace presas del arte de la seducción que Christo practica con maestría explotando el potencial de insinuación del velo. Un velo que —al servicio de la gravedad clásica o de la ligereza rococó— ha servido menos para preservar la castidad que para excitar la imaginación (como bien lo entendió el obispo de Venecia que, para sorpresa de todos, mandó cerrar una exposición de Christo por obscena).

Christo es heredero de la tradición del «dibujo de ropajes». Su vocabulario de cuerdas, nudos y tejidos no es una mera consecuencia lógica de su decisión de empaquetar, es también un modo ingenioso de objetivar los gestos autobiográficos del expresionismo abstracto y de vincularlos a la tradición artística.

---

[11] Cit. en Jonathan Fineberg, *op. cit.*, pág. 35.

> Quiero cubrir el Reichstag con un tejido muy grueso, casi un 50% más grueso que la superficie de la piedra. Obviamente, el tejido resaltará los detalles y acentuará las proporciones de forma que el edificio resulte *mucho más orgánico*. La simetría, bastante banal, se distorsionará con las nuevas formas [...]. El movimiento de la tela inflada por el viento, producirá una sensación de *gravedad*[14].

El escultor persigue en sus bocetos las líneas maestras, los volúmenes básicos, los planos y las tensiones principales de su modelo antes de entregarse a los detalles. De alguna manera, su proceso de representación mental es similar al de envolver (todos hemos «velado» la vista entornando los ojos en las clases de dibujo). Christo encuentra en esta analogía un modo original de asimilar la tendencia moderna a la esquematización sin asumir su idealización: busca la esencia *sobre* la apariencia para demostrar la artificiosidad del proceso de reducción y representación. No espera por tanto encontrar un principio de verdad sino *un principio de orden* sin más legitimidad que la que emana de su capacidad de deleitar. Ese tránsito de la ontología a la retórica justifica la rememoración del recurso clásico al tejido, que servía para subrayar el carácter dinámico de la belleza sin que la tensión que en el caso del varón proporcionaba la musculatura afectara a la gracia del cuerpo femenino. La feminización del «contenido» de la obra de Christo excita nuestro interés por *lo otro*, por aquello que escapa a nuestra pasión por el cálculo[15].

La ocultación sugiere un secreto que puede potencialmente ser revelado, excita la imaginación y brinda —dada la íntima relación de ese deseo erótico con el placer inherente a la reconstrucción de un mundo en la propia mente— un punto de comparación ideal que la convierte en una poderosa arma de transformación política. Pero, al mismo tiempo, el envoltorio patentiza la frontera que nos separa de la completa posesión del mundo real e impide así el ejercicio del dogmatismo. Las telas desplegadas entre nuestro ojo y la realidad nos devuelven una imagen abstracta, seductora y nítida de ésta, sometida a nuestra mente, reducida a nuestra capacidad de esquematización. Pero también nos la ocultan. Las obras de Christo son alegorías de la piel, esa piel que define los límites del ser y es, al tiempo, fuente del tacto, el más subjetivo de los sentidos. Su trabajo aborda, en consecuencia y en toda su complejidad, el que bien podríamos considerar el tema de nuestro tiempo: la distancia entre las palabras y las cosas... La obra de Christo admite estas y muchas otras interpretaciones que no entraremos aquí a desarrollar para no transgredir los límites competenciales de este volumen (y no, desde luego, porque esa labor haya sido ya realizada con éxito en otros lugares). Pero sí es fundamental dejar siquiera apuntada esta circunstancia para comprender que los dibujos de Christo deben estar a la altura del compromiso de su autor con esa amplia oferta de niveles de lectura que posibilita desde el disfrute elemental de un espectáculo visual puro, a la sofisticada degustación de la más actual receta estética. Un compromiso que debe ampliarse, recordémoslo, al previamente adquirido con la realización concreta de un objeto real.

Esta confluencia de enfoques y niveles en un mismo dibujo no tiene sólo que ver con el renovado interés por ampliar el espectro de potenciales espectadores de arte sin renunciar al rigor ni caer en la demagogia plástica. Guarda también relación con

---

[14] Kristine Stiles y Peter Selz, *op. cit.*, pág. 556.

[15] Véase a este respecto Marina Núñez, «Razonando la corpulencia: el dibujo de las modelos», en Juan José Gómez Molina, *op. cit.*, págs. 365-382.

la extensión del convencimiento de que la verdad es una *construcción* y de que, en consecuencia, el arte no podrá dar cuenta de la realidad más que *dando cuenta de sí mismo*. La rehabilitación de la ficción en el pensamiento contemporáneo no supone un renacer de la confianza en la capacidad de la representación para revelarnos la verdad. Bien al contrario, supone la asunción de que esa verdad no es más —ni menos— que *una edificación humana*. De ahí que los dibujos de Christo, a la vez que se refieren a la construcción de entes exteriores esclarecedores, *narren* su propia construcción como *relato*, participen su propia metodología y muestren su trama ya: «Cada dibujo se convierte en el proceso explicativo de su sentido como obra plástica»[16].

El trabajo de Christo es tan evidente, tan sincero, tan claro, que sólo puede realizarse sin red. No puede escapar por la puerta trasera de la indefinición y la polisemia. Su apuesta inicial por la que Gómez Molina definió como la primera de las dos tradiciones de interpretación del dibujo, la «representación clara», no nace de ningún equívoco ni mucho menos de la ingenuidad, sino de su definida voluntad de marcar una distancia dialéctica con la segunda tradición: la «expresión inefable»[17]. Su éxito, material y espiritual, es fácilmente cuantificable, por eso es tan frágil. Basta un titubeo frente al político para que se frustre, un malentendido con el técnico para que resulte inviable, un desplante al comprador para que no pueda financiarse, pero también un desencuentro con el crítico para que todo él se convierta en un ejercicio circense sin verdadero valor artístico. Sus dibujos han de obtener enormes beneficios sin parecer mercantiles, agradar a un granjero e interesar a un artista conceptual, comunicar sin resultar informativos, difundirse sin dejar de ser idiosincrásicos. Esta unión de estrategias de convicción, persuasión, estetización, comercialización y visualización da peso a unos dibujos que son —o aparentan ser— leves, exactos, visibles, concretos, consistentes y rápidos, casi una perfecta anticipación de las propuestas de Calvino para el próximo milenio. Eso demuestra tanto su adscripción a la estética como su compromiso con la ética: su disposición a reconstruir los puentes entre modernización y modernidad que fueron destruidos en la Segunda Guerra Mundial al romperse el diálogo entre la cultura y el viejo ideal ilustrado de progreso. Los dibujos de Christo están llenos de rasgos que los anclan a la esfera artística pero se emplazan conscientemente para la resolución de problemas que exceden ese ámbito. Son, por lo tanto, una marcha sin retorno hacia la reconciliación de las esferas epistemológicas separadas en la modernidad. Como ya comentamos, el *collage* no es sólo una concesión a la estética contemporánea, es también el medio de comprometer diversos modos especializados de acercarse a la realidad, aparentemente irreconciliables, con un objetivo común: la demostración de que la técnica puede consagrarse a cumplir objetivos que se encuentren más allá de su propio ámbito. De ese modo, Christo consigue con sus dibujos sublimar esa malgastada confianza en el poder de la voluntad que el capitalismo sólo reinvierte en su autorreproducción.

El trabajo de Christo vuelve su vista hacia la naturaleza, pero ya no espera encontrar en ella la fuente mística de las fórmulas para lograr la reconciliación de los contrarios. Más bien anticipa la preocupación pragmática por el estado del escenario de la vida. A menudo se detectan en sus ciclos animados o en sus nostálgicas puestas

[16] Juan José Gómez Molina, *op. cit.*, pág. 185. Allí también se encontrará la génesis de la característica ilicomenia de Christo entre didactismo y opacidad.

[17] Véase Juan José Gómez Molina, *op. cit.*, pág. 170.

de sol referencias a los paisajes de lo sublime. Pero son sólo citas pertinentes cruzadas por trazos de raigambre eminentemente *técnica*. Él sabe que la obtención de una perspectiva de las cosas no sometida a la vocación consuntiva de nuestra mirada no puede confiarse al encuentro desinteresado con una naturaleza virgen, sino que requiere, paradójicamente, una estratégica intervención en el normal discurrir de nuestros hábitos perceptivos. El equilibrio no es un regalo de los dioses sino una tarea de los humanos. Sus dibujos son íntimamente artísticos no porque *imiten al arte*, sino porque pretenden *que la naturaleza los imite a ellos*, del mismo modo que unas islas que nacieron como desechos de los trabajos de drenaje de unos ingenieros militares destinados a aumentar la profundidad de una bahía y hacerla transitable por buques de gran calado, pueden terminar pareciendo ninfeas de Monet. Christo no trabaja en Arizona, no transita por espacios sublimes alejados de la historia, sino por la frontera. Sus dibujos, como sus islas rodeadas, son monumentos a la vida anfibia, a aquellas criaturas que viven con un pie en tierra firme y otro en aguas turbulentas. Es un artista liminar tan consciente de que no hay más campo que el que tiene puertas, como de que estos límites sólo pueden ser evanescentes. Christo traza muros y caminos allí donde la naturaleza es sublime y levanta velos allí donde la cultura es prepotente. Su convencimiento de que resulta necesaria la representación, acotar para ver, para convertir las vivencias en experiencias, acaba donde empieza su temor a que la normalización de ese recurso termine confundiendo la mirada con lo mirado.

Las autoridades soviéticas rechazaron su proyecto para el Reichstag porque no ofrecía nada a las masas, era —en palabras del periodista de Pravda que cubría la noticia— el prototipo del arte caprichoso, formalista y decadente[10]. No le faltaba razón: Christo es caprichoso porque su deseo vehemente rompe con buen gusto la observancia de las reglas; es decadente porque padece, pero *no siente*, la debilidad que nos provocan las incertidumbres modernas, una enfermedad deseada cuyos síntomas asume como tarea; y es formalista en la medida en que, sin prescribir comportamientos específicos, propone una actitud general ante la vida que incluye la disposición a encarar un concepto abstracto de belleza con la acepción más concreta del término «utilidad». Parte de la nada para regresar a la nada tras dejar constancia del poder de la mirada sobre la inconsistente realidad de las cosas.

Bibliografía

De cada proyecto de Christo y Jeanne-Claude existe al menos una publicación específica; de la mayoría de ellos hay, además, una película. Por otra parte los catálogos dedicados a las expediciones de Christo son incontables, por lo que incluimos aquí una pequeña selección bibliográfica de las publicaciones que ofrecen una visión más general de su obra y, en concreto, del tema que nos ocupa.

Alloway, Lawrence, *Christo*, Nueva York, Harry N. Abrams Publishers, 1969.

Baal-Teshuva, Jacob (ed.), *Christo: The Reichstag and Urban Projects*, con textos de Tilmann Buddensieg, Michael S. Cullen, Wieland Schmied, Rita Süssmuth y Masahiko Yanagi, Múnich, Prestel Verlag, 1993.

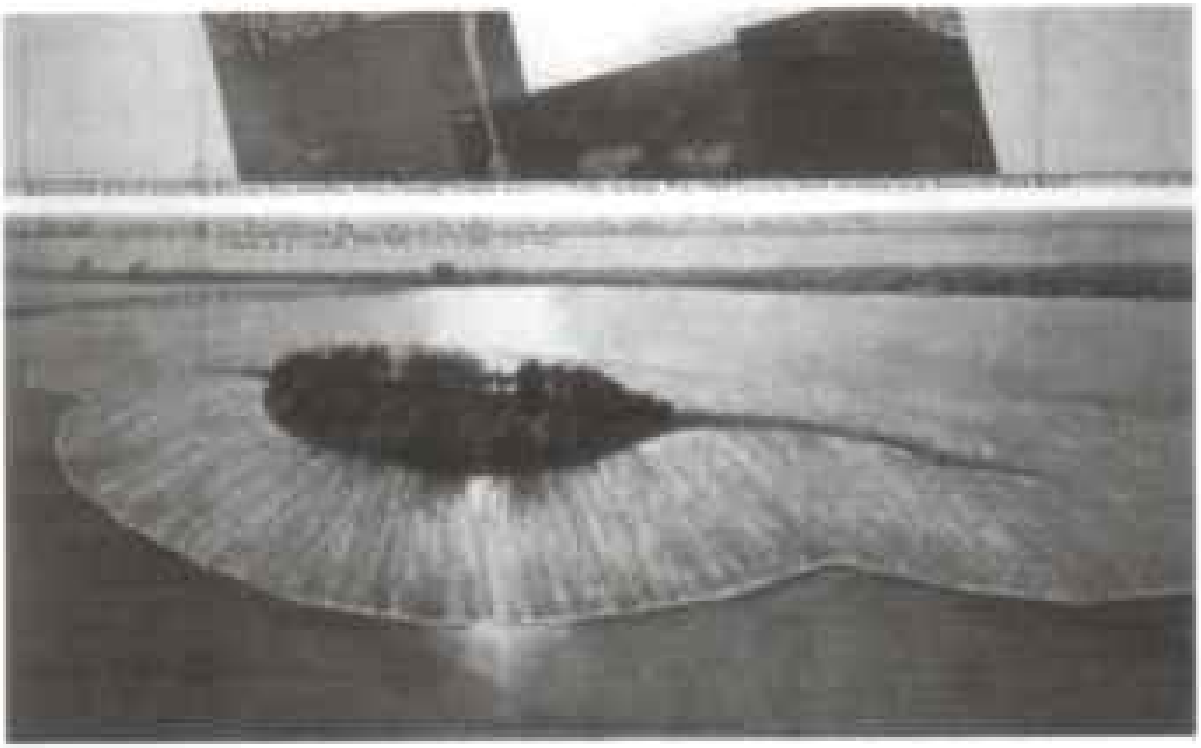
Bourdon, David, *Christo*, Nueva York, Harry N. Abrams Publishers, 1970.

[10] Véase Kristine Stiles y Peter Selz, *op. cit.*, pág. 552.

Christo, textos de David Bourdon, Otto Hahn y Pierre Restany, Milán, Edizioni Apollinaire, 1965.
Christo: Wrap In, Wrap Out, texto de Jan van der Marck, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1969.
Christo-Complete Editions 1964-82, catálogo razonado e introducción de Per Hovdenakk, Múnich, Verlag Schellmann & Klüser, y Nueva York, New York University Press, 1982.
Christo, Objects, Collages and Drawings, 1958-83, Londres, Annely Juda Fine Arts, 1984.
Christo, texto de Dominique Laporte, Paris, Art Press/Flammarion, y Nueva York, Phantheon Books, 1986.
Christo: Dessins, Collages, Photos, texto de A. M. Hammacher y entrevistas con Marcel Daloze y Dominique Verhaegen, Braine-l'Alleud, Centre d'Art Nicolas de Staël, 1987.
Christo: Selection from Lilja Collection, textos de Torsten Lilja, Claude Fournet, Pierre Restany, Werner Spies y Masahiko Yanagi, Niza, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 1989.
Christo: Works 1958-1989. From Lilja Collection, textos de Torsten Lilja y Per Hovdenakk, entrevista Jan Åman, Hovikodden, Henie-Onstad Art Center, 1990.
Christo: Works from 1958-1990, Introducción de John Kaldor, textos de Albert Elsen, Tom Bond, Daniel Thomas y Nicholas Baume, Sydney, The Art Gallery of New South Wales, 1990.
Christo: Prints and Objets, 1963-1995, catálogo razonado editado por Jorg Schellmann y Josephine Benecke, Introducción de Werner Spies, Múnich, Editions Schellmann, y Nueva York, Abbeville Press, 1995.
VALLEY, Marina, *Christo*, Barcelona, Poligrafa, 1990.



Christo en su estudio, 1968.



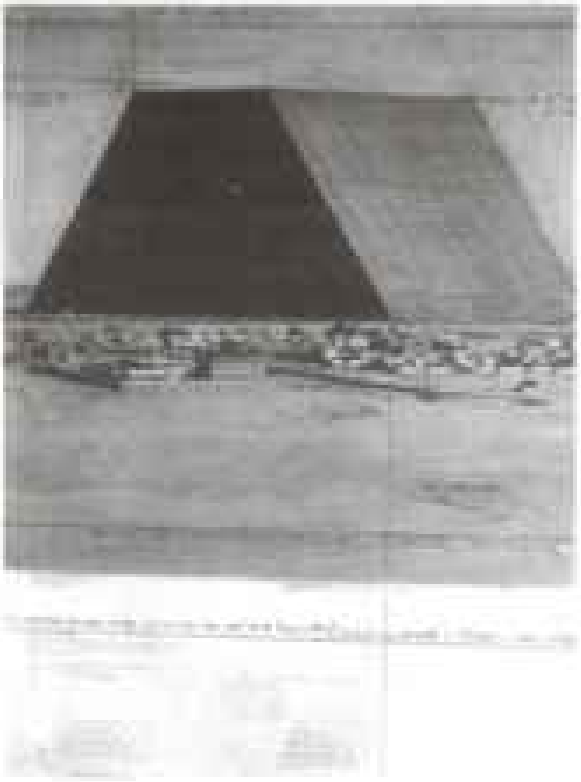
Isla rodeada. Proyecto para Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, dibujo en dos partes, 1982, carbón, lápiz, esmalte, crayón y fotografía aérea.



Islas rodeadas. Proyecto para Biscayne Bay, Greater Miami, Florida. Foto: Wolfgang Volz.



Christo se vale de sus dibujos para explicar su proyecto a Walter Scheel, ex-presidente de la R. F. de Alemania. Foto: Wolfgang Volz, 1980.



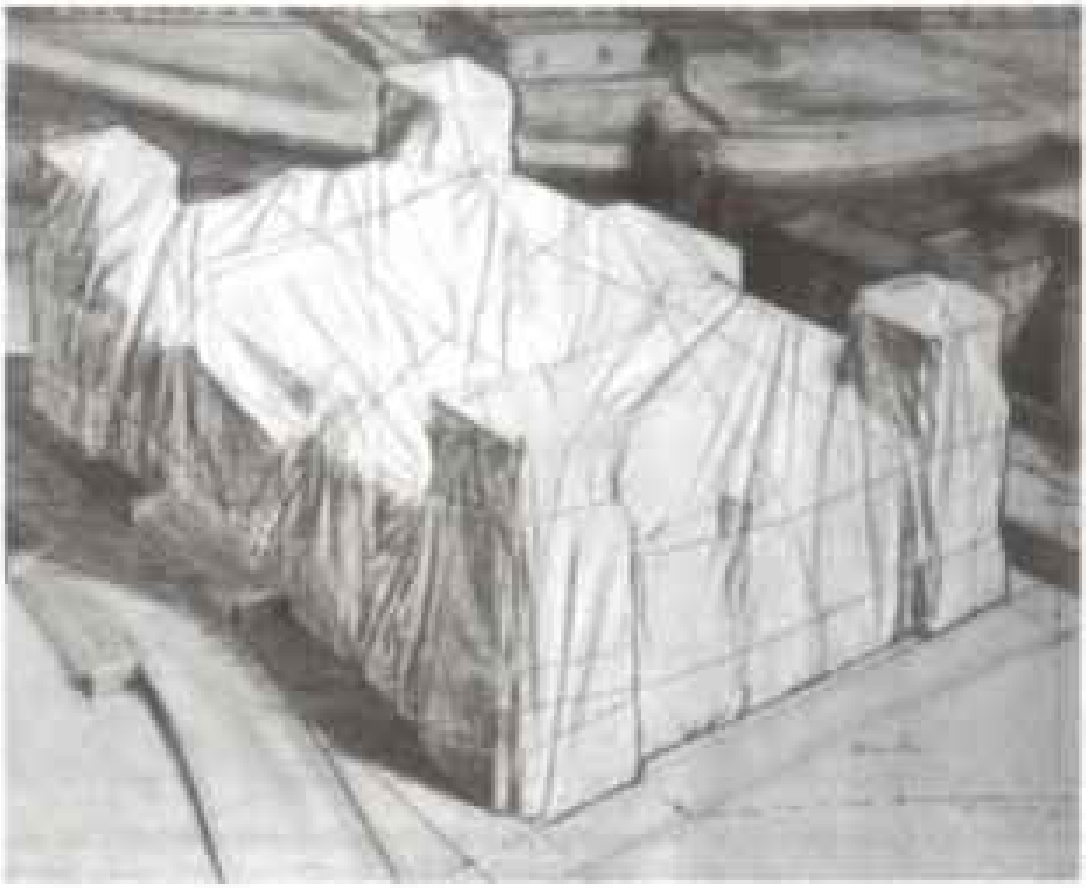
La mezquita de Abu Dhabi. Proyecto para los Emiratos Árabes Unidos, dibujo, 1977, lápiz, carbón, crayón y pastel.



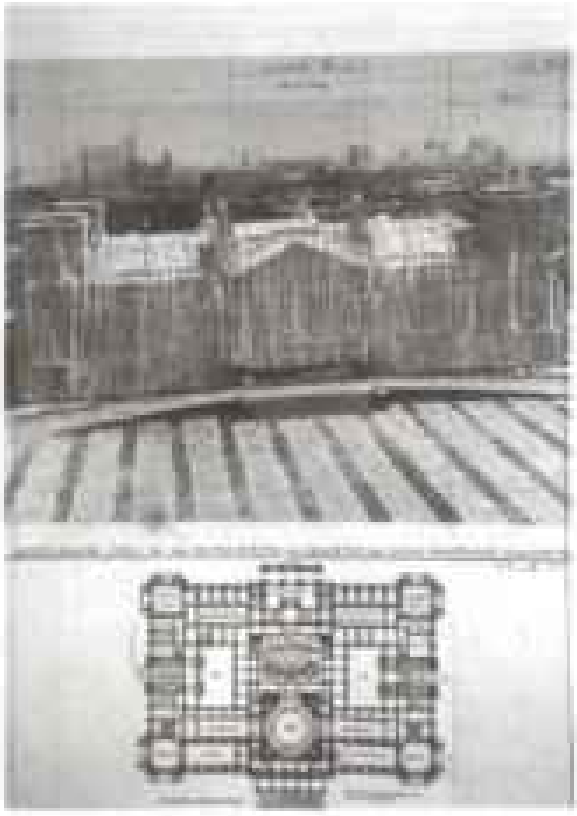
Cortina en el valle. Proyecto para Rifle, Colorado, collage, 1972, lápiz, crayón, pastel, tejido, fotostato de una fotografía tomada por Harry Shunk, muestra de tejido y datos técnicos.



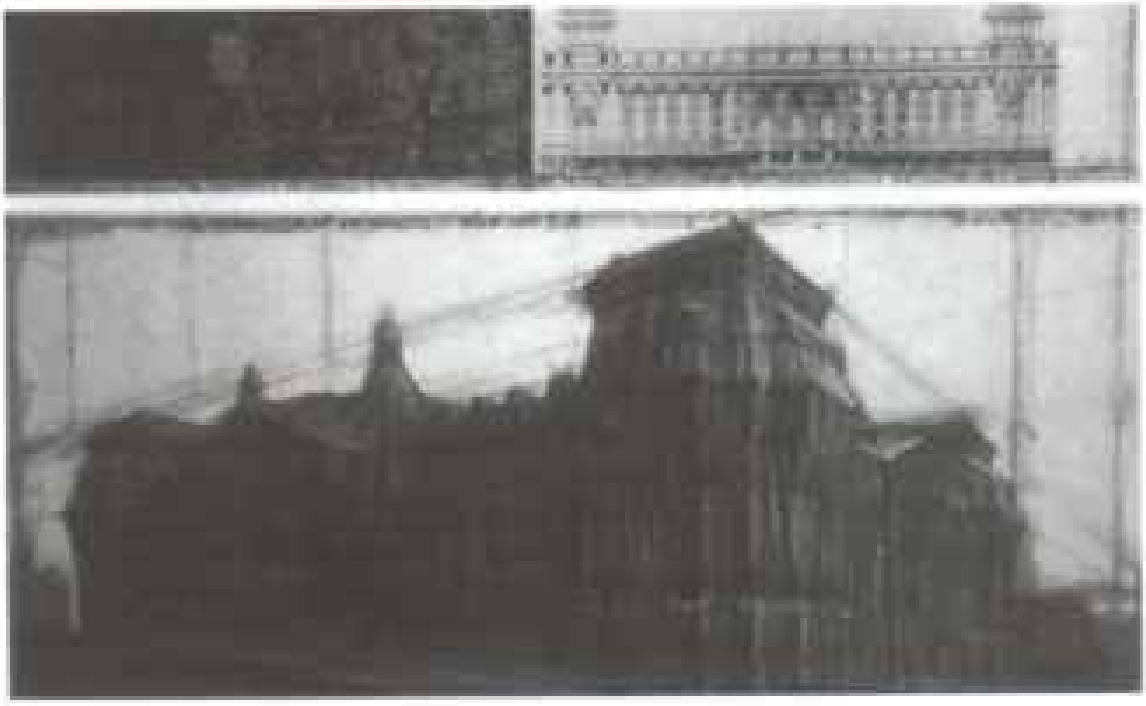
Cortina en el valle. Grand Hogback, Rifle, Colorado, 1970-1972, 417 × 56'111 m, 18.500 m². Foto: Harry Shunk.



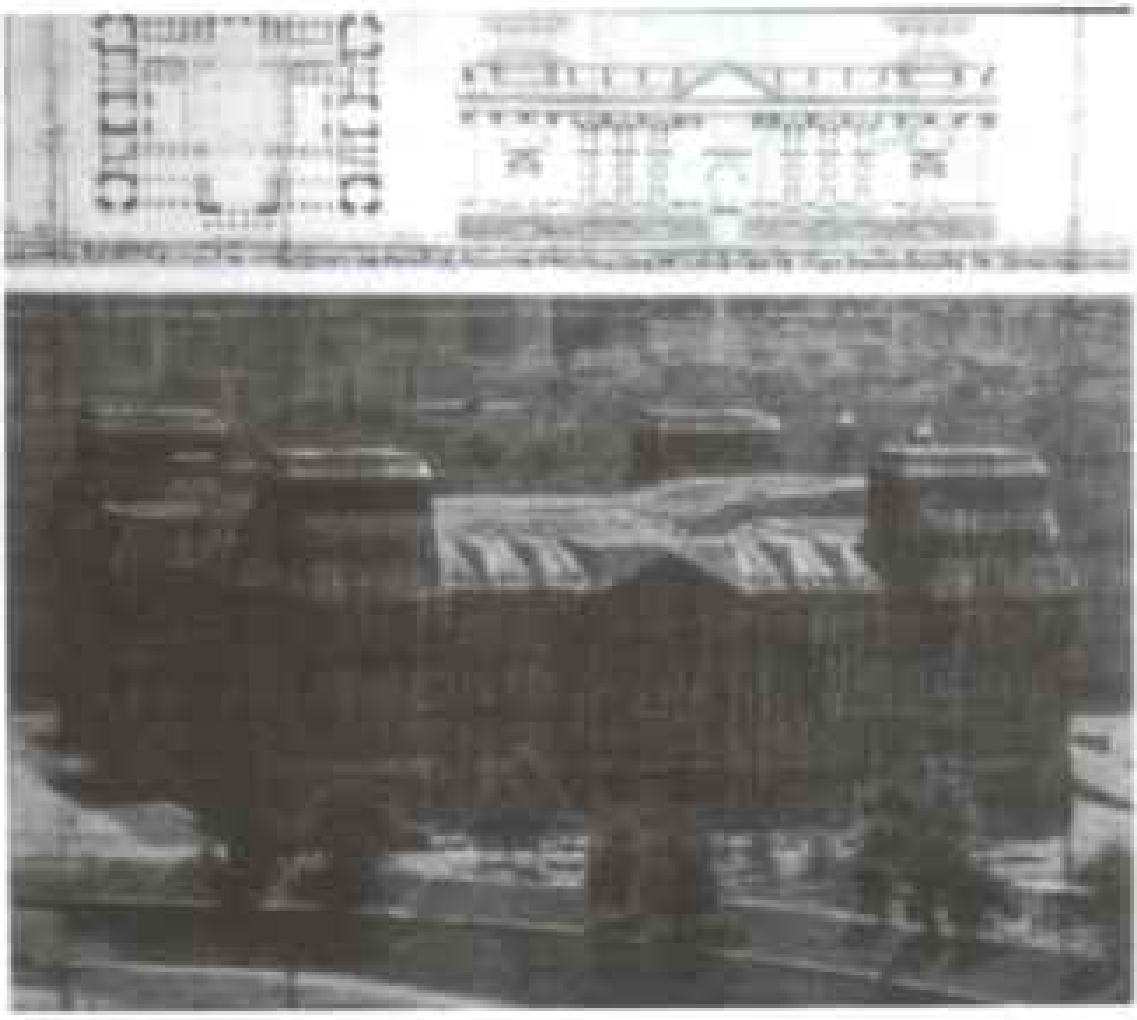
Reichstag empaquetado. Proyecto para Berlín, collage, 1974, lápiz, tejido, bramante, pastel, crayón y carbón.



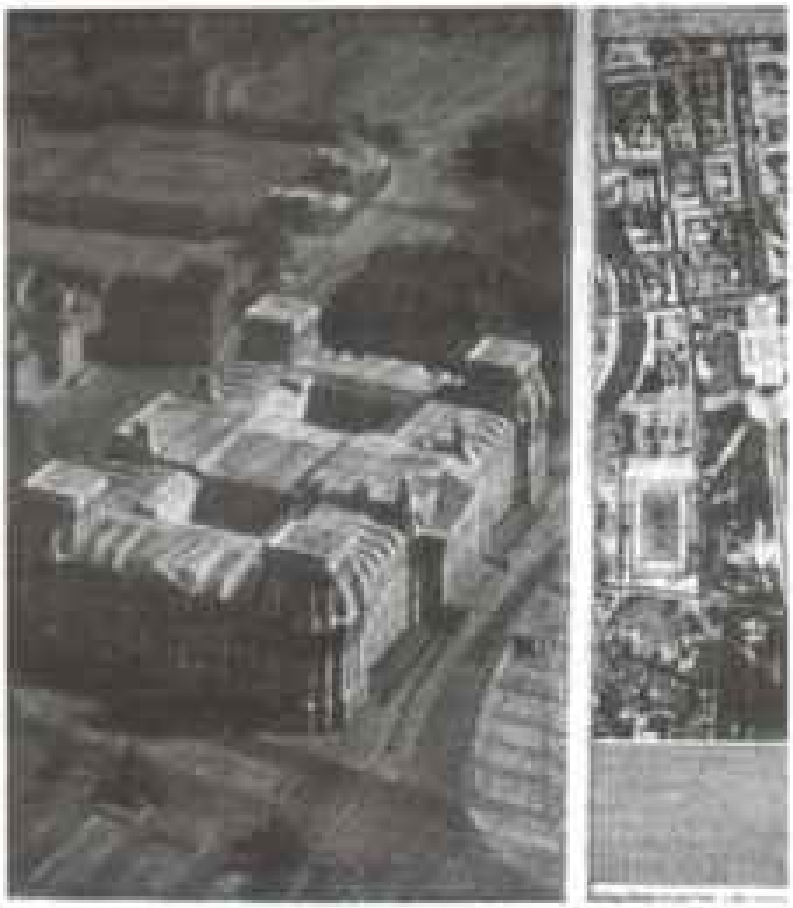
Reichstag empaquetado. Proyecto para Berlín, collage, 1977, lápiz, tejido, bramante, pastel, crayón, carbón, plomo y fotostato de una fotografía de Wolfgang Volz.



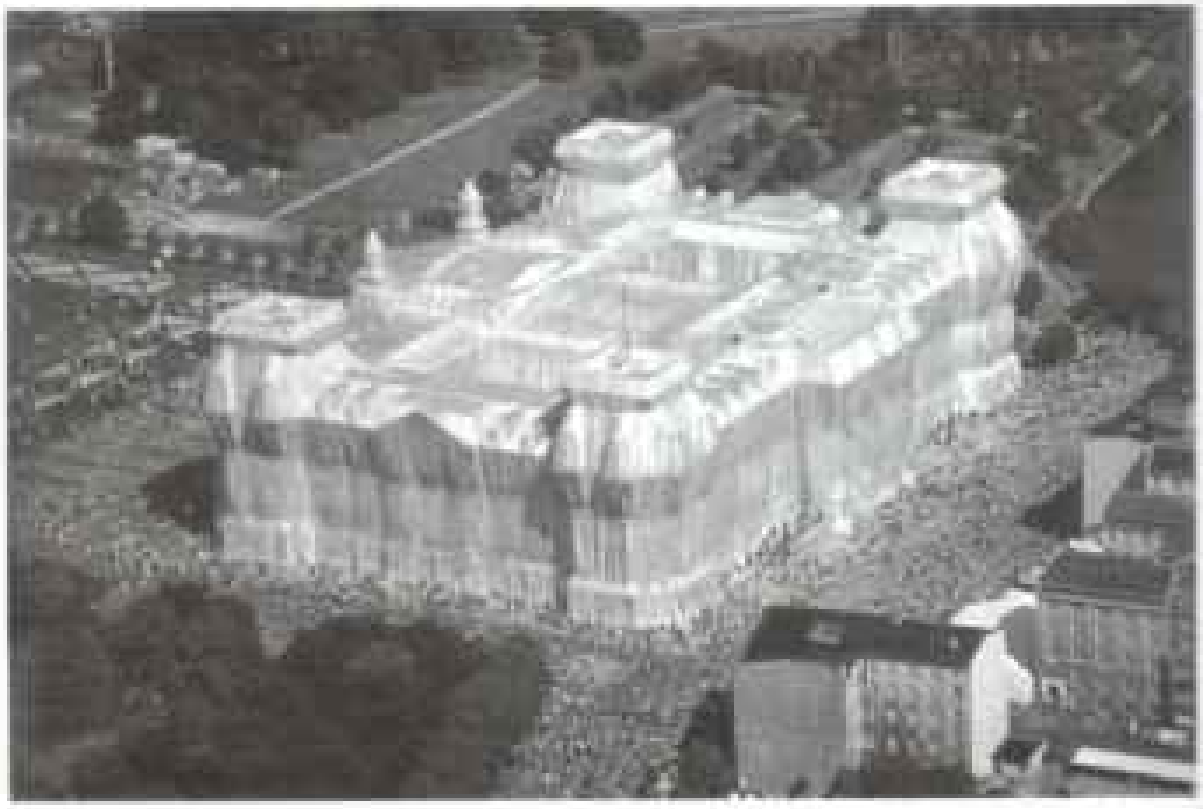
Reichstag empaquetado. Proyecto para Berlín, dibujo en dos partes, 1986, lápiz, pastel, crayón, carbón, datos técnicos y mapa.



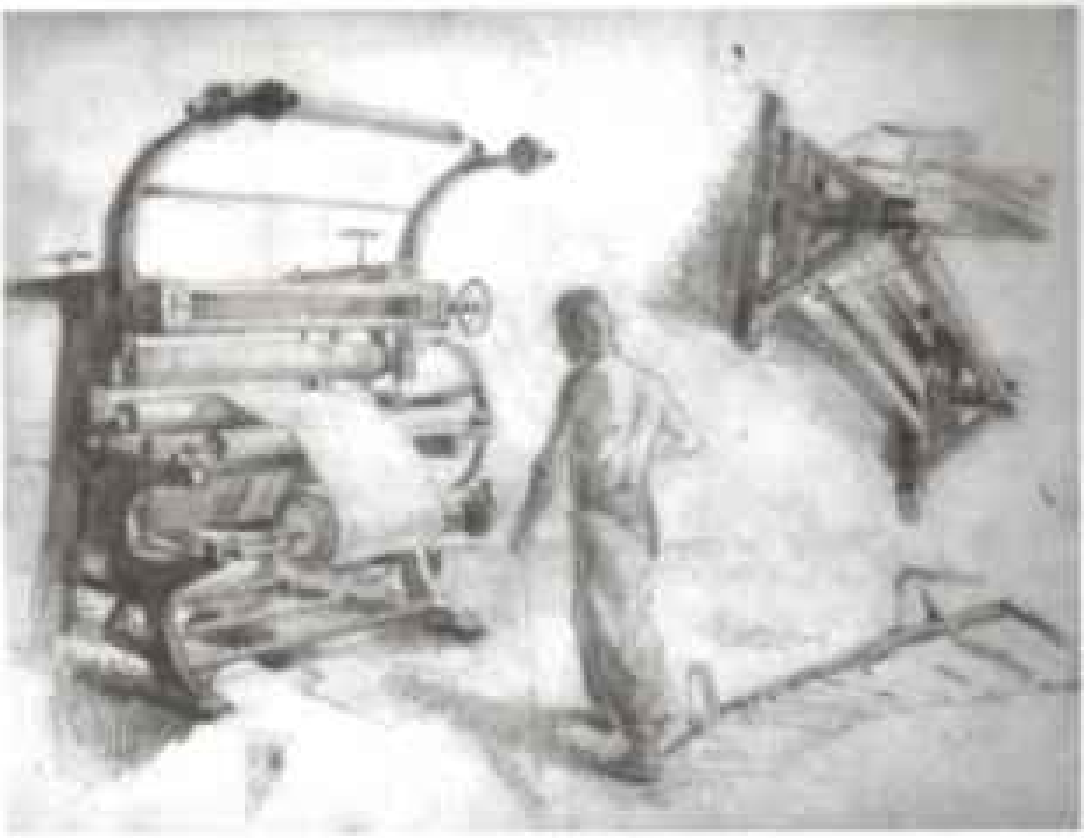
Reichstag empaquetado. Proyecto para Berlín, dibujo en dos partes, 1992, lápiz, pastel, crayón, carbón y datos técnicos.



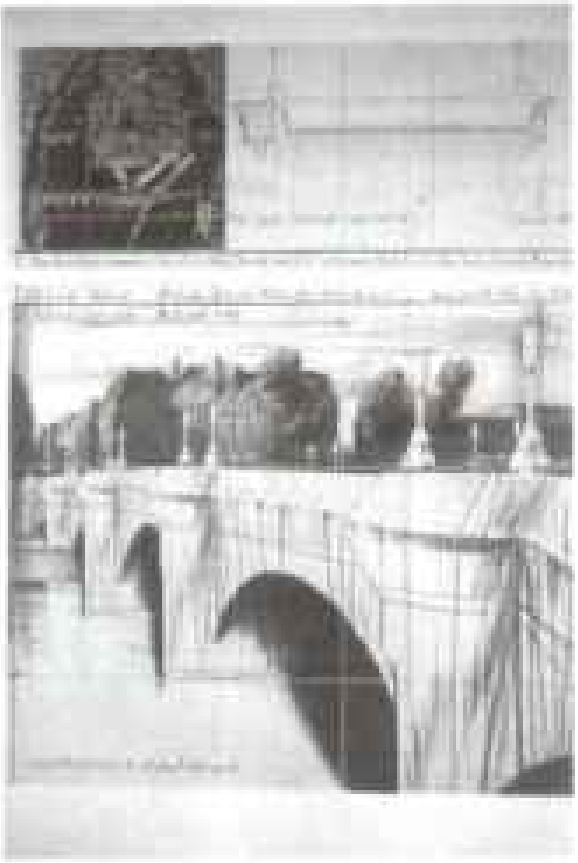
Reichstag empaquetado. Proyecto para Berlín, dibujo en dos partes, 1995, lápiz, pastel, crayón, carbón, fotografía aérea y muestra de tejido.



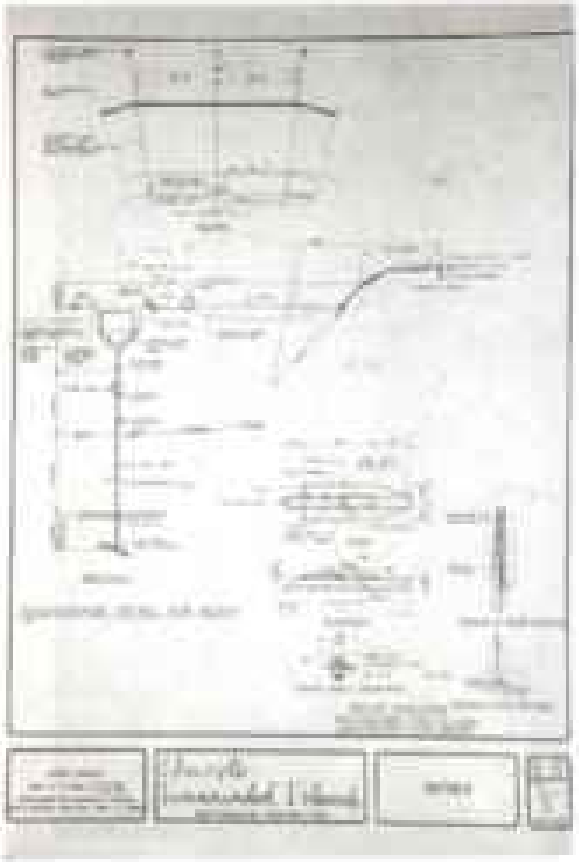
Reichstag empaquetado, Berlín 1971-1995. Foto: Wolfgang Volz.



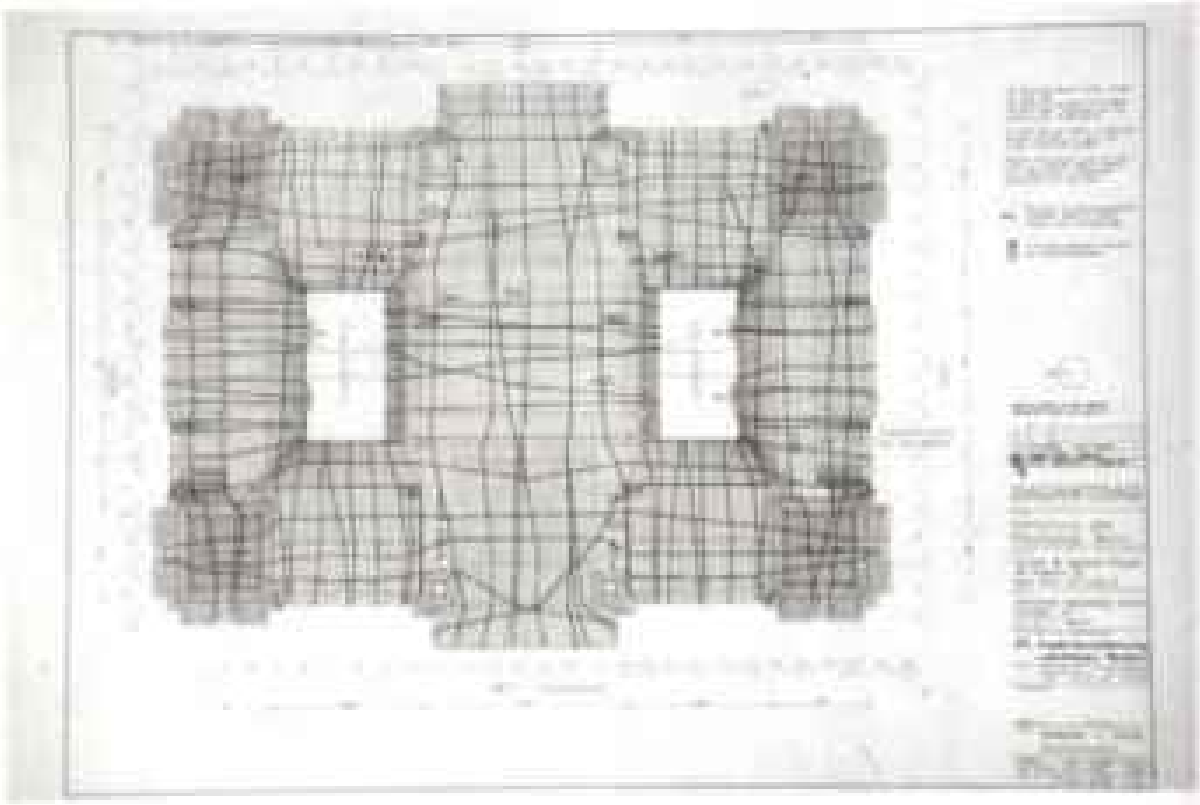
Maquinaria textil en la factoría de Phrodin, lápiz sobre papel, 1950.



El Pont Neuf empaquetado. Proyecto para París, libro en dos partes, 1985, lápiz, grafito, pastel, crayón, mapa y muestra de tejido.



Islas soleadas. Proyecto para Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, dibujo técnico del ingeniero John F. Michel, 1982.



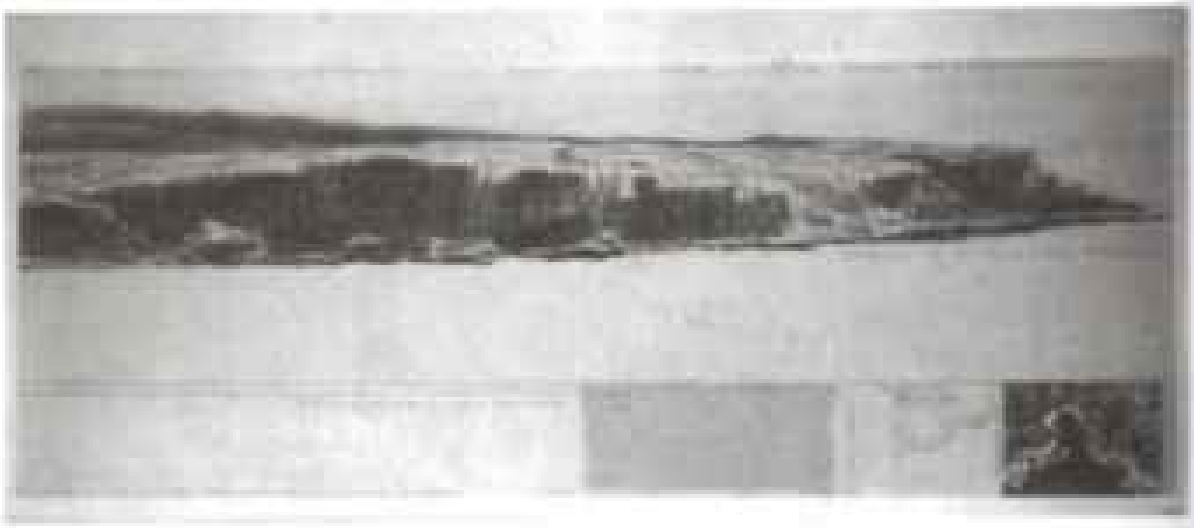
Rasterung empaquetado. Proyecto para Berlín, dibujo técnico del empaquetado de techo realizado por IPL Ingenieurplanung Leichtbau GmbH, 1994.



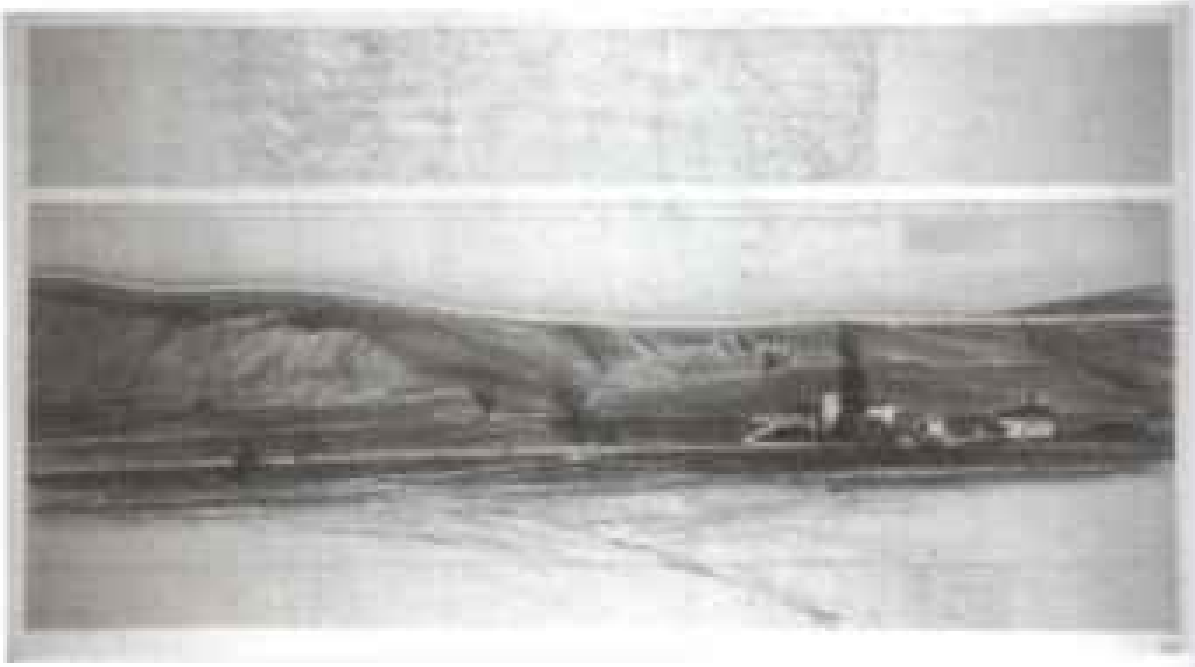
Islas rodeadas. Proyecto para Biscayne Bay, Greater Miami, Florida. Christo explica su proyecto en una sesión pública del ayuntamiento de Miami el 22 de julio de 1982. Foto: Wolfgang Volz, 1982.



Islas rodeadas. Proyecto para Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, fotografía pintada, 1983, cumulus, bolígrafo, fotografía tomada por Wolfgang Volz, crayón y cinta.



Costa empaquetada. Proyecto para Little Bay, Australia, dibujo, 1969, lápiz, crayón, fotografía aérea, plano y muestra de tejido.



Valla continua. Proyecto para los condados de Sonoma y Marin, California, dibujo en dos partes, 1975, lápiz, carbón, pintura blanca, plano y datos técnicos.



El monumento a Vittorio Emanuele empaquetado. Proyecto para Milán, collage, 1970, lápiz, carbón, tejido, pinta, pastel, crayón, fotostato y plano.



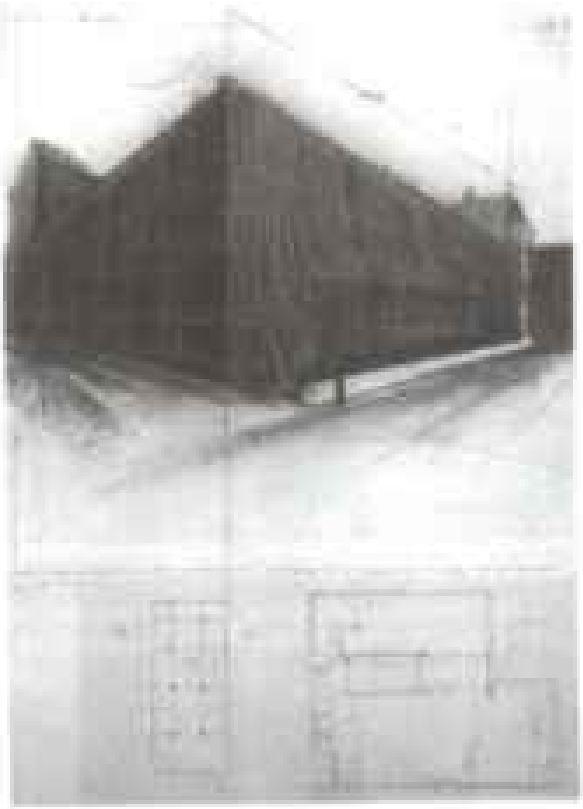
Las parasoles. Proyecto conjunto para Japón y Estados Unidos, dibujo en dos partes, 1989, lápiz, carbón, pastel, crayón, pintura al esmalte y plano.



Senderos cubiertos. Proyecto para el Jacob L. Loose Memorial Park, Kansas City, Missouri, dibujo en dos partes, 1978, lápiz, tiza, carbón, pastel y plano.



Las puertas. Proyecto para Central Park, Nueva York, collage, 1980, lápiz, carbón, crayón, pastel, plano y fotografías tomadas por Wolfgang Volz.



Museo de Arte Contemporáneo empaquetado. Proyecto para Chicago, collage, 1969-1981, lápiz, grafito, pastel y papel de calco.



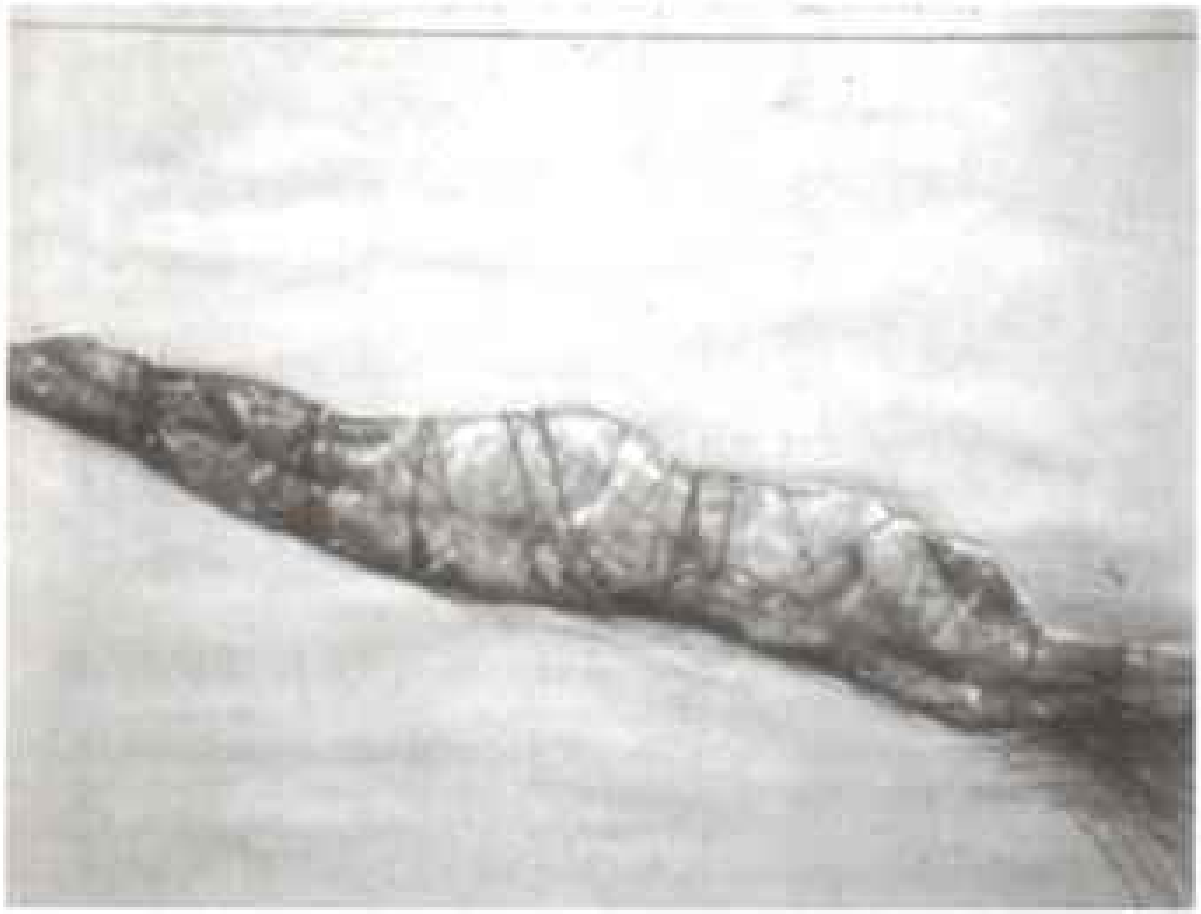
Nike desatándose una sandalia, bajorrelieve del templo de Atenea Niké, *ca.* 410 a. C.



Jean-Baptiste Greuze, detalle de *El cántaro roto*.



Fuente empaquetada. Proyecto para el festival de los dos mundos, Spoleto, collage, 1968, lápiz, carbón, tejido, guita, crayón, pastel.



Muro empaquetado. Proyecto para el Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Filadelfia, collage, 1968, lápiz, carbón, polietileno, guita, crayón, pastel, cartulina y soga.



Arboles empaquetados. Proyecto para la Avenue des Champs Elysées, París, collage, 1969, lápiz, polietileno, guita, fotostato y crayón.

Capítulo XIV

La estrategia del fracaso

Juan José Gómez Molina

Plantear el dibujo de Antonio López representa asumir el reto de hablar sobre un tema de antemano conflictivo. Su posición de aparente aislamiento de las vanguardias, su formal desvinculación del discurso dominante, lo convierten en un terreno resbaladizo, pero al mismo tiempo inquietante. El reconocimiento internacional de su obra, su presencia en museos tan importantes como el Georges Pompidou de París o el Museum of Modern Art de Nueva York, su participación en exposiciones tan claves como la de «Identity and alterity» celebrada en Venecia, y que su dibujo se convierta en el punto de referencia y justificación en las facultades de Bellas Artes de aquellos estudiantes que dentro de un marco de búsquedas imprecisas alrededor de un cierto concepto de la representación, la figuración, o el realismo, lo toman como ejemplo, hace que su obra merezca un apartado especial.

Su carácter al mismo tiempo tradicional y heterodoxo, lo coloca en ese indefinido mundo en que la crítica sitúa todo lo que no se adapta al discurso canónico del arte oficial de nuestro tiempo, y que históricamente se ejemplifica en el periodo de entreguerras con el apelativo de «la vuelta al orden», o en un sentido más intemporal, como «los realismos» o «los realismos mágicos». Un cajón de sastre en el que también se sitúan personajes que se consideran como «francotiradores» o «grandes individualistas marginales»: Balthus, Lucian Freud, Michael Andrews e incluso, en cierto sentido, el propio Francis Bacon. Un conjunto de personas en las que «lo que decir» aparece con una fuerza superior a «cómo debe decirse». En las que su mundo personal se impone sobre las convenciones aceptadas y parece, al mismo tiempo, continuar y contradecir una cierta trayectoria tradicional más aparente que real.

> Yo he sido siempre el mismo, no tengo razones intelectuales, sé que en esta época está muy bien tenerlas, pero yo no las tengo, es muy bonito tenerlas, pero yo confieso que no las tengo; mis razones no son intelectuales, las tengo de otro carácter. No puedo hablarte de conceptos, es algo muy misterioso; no se puede aclarar esos lugares. Podemos asomarnos a ver qué pasa ahí, pero considerando siempre que ese espacio es muy misterioso[1].

[1] Las notas que se insertan desde ahora corresponden a las conversaciones que mantuve con Antonio López para este trabajo, en su casa de Madrid, en el otoño de 1997.

Unos personajes curiosos, ya que por otro lado, no se les puede excluir de la reflexión sobre la cultura de nuestro tiempo, porque son el contrapunto de los otros discursos y porque llenan la referencia de una cierta necesidad colectiva de unos problemas vinculados a las apariencias de la representación. Quizás Dalí tenía razón cuando decía que lo único que no se puede buscar es ser moderno, porque es lo único a lo que uno no puede renunciar. Todos ellos son difíciles de analizar, si no se les entiende como un producto absolutamente ligado a los problemas de la modernidad y sus conflictos. La obra de Antonio López sólo es comprensible en este marco; su mundo de referencia tiene más que ver con las ideas de la representación tecnológica que con la aparente, y por otro lado, evidente representación del mundo campesino y urbano de los años 60, del que surgen todos sus personajes imaginarios.

Su dibujo resulta interesante de describir porque se ha convertido en el lugar común, en la referencia obligada de la construcción de lo real, y es el puerto seguro de sus imitadores; sus recursos son un repertorio tranquilizante de técnicas desde donde sus seguidores construyen el simulacro de la representación, mientras que en él se definen, por el contrario, como estrategias conflictivas, como una reflexión no tanto de lo real, como del problema de su construcción. Su dibujo es ante todo un aparato conceptual, aunque él se empeñe en negarlo. Es de los artistas que tiene mejor articulado su discurso alrededor de lo «inefable» y «lo misterioso del natural». Una insistencia que nos habla de la imposibilidad contemporánea de integrar la percepción y la experiencia en el proceso de simbolización del cuadro, aunque a él le moleste esta palabra y hable siempre en términos de sencillez e inmediatez.

Es interesante porque su pasión por reconstruir un problema no pertinente en la cultura artística, el de tematizar lo real, la realizó desde el extrañamiento de los modelos que en la España de los sesenta justificaban en cambio su continuidad con la tradición. La anécdota de su primera visita al Prado con su tío y su padre, la desilusión ante los cuadros de Velázquez, que ellos le proponían como modelo de lo real, su desconcierto y la percepción de que aquello sólo se podía visualizar como «cuadros», como una representación originada en el entramado de unas representaciones de la pintura, en la que lo único que le parecía real eran los espectadores, demuestra una lucidez que no parece ser compartida por sus seguidores que anteponen las representaciones de Antonio López, ahora garante de ese modelo, a su visión de las cosas.

El proceso de enseñanza como referencia. El origen de la estrategia

La sencilla continuidad desde el proceso de enseñanza es un rasgo difícil de encontrar en ningún otro artista de su época. Para él, sin embargo, todo sucedió de una manera «natural» e incluso «sin presiones» de sus antiguos profesores, en un clima «menos forzado que el que tienen ahora los estudiantes de Bellas Artes». «Todo ocurrió como debía ocurrir, no hubo nada premeditado ni obligado, fue un espacio de tiempo donde yo puse toda mi buena fe, toda la voluntad de un chico joven. Un esfuerzo por expresar el volumen, darle calidad de escultura, y que la luz eléctrica incidiese sobre esas formas para darle un valor expresivo. Todo ocurrió de una manera muy natural, yo no tenía sensación de que me estaba perdiendo nada, de que tuvie-

se que dejar de hacer eso para realizar otra cosa. Era lo que tenía que hacer y daba la medida "total" de lo que yo era en ese momento. Un chico de esa edad (catorce años) por muy ignorante que fuera tan poco era tonto, aquello era un aspecto de mi personalidad que estaba allí "totalmente", luego he podido enriquecerlo, pero aquello sigue en mí.»

El descubrimiento de las vanguardias en el Madrid de entonces corre a cargo de sus compañeros, Lucio Muñoz, o Joaquín Gran, en cuya compañía encuentra su propia diferencia, en el clima entrañable desde donde interioriza un trabajo continuado y obsesivo de representación del natural. Una sensación que se proyecta sobre su infancia y la presencia imborrable de su tío Antonio, «que al principio no me hacía mucho caso», pero el que de todas formas siempre aparece como su interlocutor necesario. La imagen del pintor que en su pueblo representaba la autoridad del arte mismo.

Aunque reconoce la fascinación de los antiguos grabados procedentes de las fotografías de las revistas de entonces que él copiaba con habilidad, *La Ilustración española y americana*, o libros de texto como *Glorias Imperiales*, su pensamiento, en un recurso muy interiorizado de tanto habérselo dicho a sí mismo, tiende a centrarse una y otra vez en los dibujos ante la realidad, a los que le incitaba su tío y en los que encontraría sus primeras dificultades, la torpeza incluso, frente a la «brillantez» que él reconocía en sus copias de láminas, «en las que los problemas fundamentales ya estaban resueltos».

Sorprende ver desde qué pronto están definidas sus inquietudes más radicales, la persistencia de sus obsesiones y la constancia de sus manías. Desde su *Tierra y pan* de 1949 ha pasado mucho tiempo, y sin embargo en el dibujo de ese niño adolescente están muchos de los elementos de cómo deberán discurrir los trazos del lápiz para atrapar las apariencias de las cosas desde la autonomía de su discurso. Ha pasado mucho tiempo y ha tenido que surgir un cierto extrañamiento para que el modelo de lo típico rompa la maraña de convenciones desde las que su tío, con especial sensibilidad, según él, le introducía al dibujo. La visión periférica de su realidad, la diferencia que la vivencia del pueblo establecía con el mundo exterior estaba sometida en su entorno a una cierta visión de lo natural que ciertos modelos de representación habían conformado como real. La posibilidad de hablar nuevamente de ello le obligó como a todo joven creador a asumir «el disfraz de cazador» en el mundo italiano y en el impacto de las vanguardias a través de un cierto surrealismo. Su estancia prolongada en Madrid le hace reconocer, desde la ausencia, los rasgos más significativos de su infancia en Tomelloso, pero para ello es necesario un largo rodeo, para que las representaciones de lo real, desde las que reconocía su pueblo, no le apartasen de las auténticas «diferencias» de su percepción de las cosas: «mi estructura espiritual se creó en Tomelloso». Es necesario que los objetos que le rodean se disfracen ellos mismos de otras apariencias, la de Italia vista a través de los cuadros que le hablaban de un cierto Mediterráneo, para que su dibujo se depure de las composiciones que organizaban ese pequeño trabajo, para que el pan sea reconocido desde el desorden de líneas que la discontinuidad de esos espacios permitían.

> Para mí todo es un aprendizaje para llegar a la realidad, para hacer brecha en el entendimiento del mundo real, visible. El surrealismo, la pintura griega y pompeyana, todo ese proceso sólo fueron claves provisionales, la realidad despojada de todo, era algo a lo que yo no podía llegar sin más, esos elementos me ayudaron mucho, tanto como pintor, como espectador.

La complejidad de la pintura, su dificultad, va fraccionando su dibujo, creando la discontinuidad espacial necesaria para que él mismo se convierta en problema autónomo. Sólo en las notas que él sigue tomando algunas veces para recordar o analizar alguno de los elementos de sus cuadros, sigue existiendo esa continuidad del trazo, esa eficaz configuración tonal, local, taquigráfica con la que éstos se convierten en auténticos dibujos-dibujos, esos que él define «como terminales de una encefalografía que registra directamente, de forma absolutamente transparente, los movimientos inmediatos de la mente».

Su dibujo, el realizado ya en la madurez, es deudor de esos otros dibujos realizados en su proceso de aprendizaje, y de aquellos otros que representaron su extravío, pero también de los enterrados en el proceso del cuadro o en el entramado del proyecto escultórico. Lo que lo caracteriza es su pertenencia a unos planes diferenciales, establecidos con meticulosidad casi científica alrededor de estrategias que Antonio caracteriza fundamentalmente en dos grandes líneas de trabajo: la de los espacios vacíos del estudio y las más recientes representaciones de los objetos vegetales. Dos trabajos que se articulan alrededor de dos proyectos antagónicos, el del dibujo del «cuadro» y el del dibujo «del dibujo»; dos trabajos casi paradójicos en cuanto que el primero se configura como una continuidad de su obra pictórica, negando la discontinuidad de los trazos de ésta, y el segundo, que se ordena como dibujo autónomo, recupera por el contrario la fragmentación y el recorrido deambulante de los trazos del pincel en la continuidad oscilante de unas huellas casi imperceptibles con las que nombra sus contornos.

Frente a la dureza del trabajo pictórico, en procesos dilatados en donde el recuerdo de la emoción primera debe traducirse constantemente en un trabajo laborioso con unos materiales que se transmutan, que envejecen y transforman en su propia paleta como organismos vivos, Antonio López recuerda los dibujos de los interiores del estudio: «como un trabajo realmente gratificante en el que los materiales estaban bajo control, en el que todo se mantenía quieto, estable, desde la luz hasta el soporte del papel, pegado uniformemente sobre el tablero de madera que le obligaba a no reaccionar a los cambios de humedad que provocaba el encolado inicial, o los producidos después en las correcciones, en las leves transparencias de cola», que le permitían intensificar los negros cuando el papel ya estaba agotado. Una quietud obsesiva, la misma que le lleva a aborrecer «los apuntes» esa «actividad estúpida» de la antigua clase de «Dibujo de movimiento» de la Escuela de San Fernando.

> Lo del apunte no me va nada, me parece una ridiculez; ¿por qué una cosa tiene que moverse?, me aburría, era una banalidad, la cosa más tonta del mundo, a partir de una cierta velocidad, desisto. Eso que está de moda, lo de hacer mano, me parece una banalidad absoluta, la cosa más tonta del mundo. Es algo que me irrita muchísimo; si hablo mal de alguna cosa es precisamente de eso... esa gente que se pone a hacer apuntes y apuntes, me pone negro, me parece que los están engañando. Es una historia, una ridiculez.

Un trabajo al que podía enfrentarse desde un plan perfectamente acotado, en donde el modelo de sus cuadros delimitaban el territorio de la neutralidad. Un dibujo de la luz, de las continuidades de las sombras y del tiempo como una experiencia detenida. Una estrategia vital desde la que recuperaba los silencios, ahora posibles, de sus recuerdos de Tomelloso, de los vacíos de las antiguas casonas reinterpretados des-

de la experiencia madrileña de los interiores asépticos de las construcciones urbanas de los años 60. Una vuelta a la arcadia, desde la depuración de lo «típico» de la que la pintura de su tío no había sabido liberarle. Un paisaje rural urbanizado y visto desde la soledad del desorden periférico. Un encuadre fotográfico, cinematográfico, que rompía el orden del cuadro, la composición de sus antiguas pinturas de paisaje.

> El dibujo es un impulso inevitable, es aquello que es imprescindible, desde donde se actúa cuando tienes poco tiempo, o hay algo que te emociona mucho, siendo muy modesto cuenta bien las cosas. Si hay un lenguaje que se ha prostituido, ése es el dibujo. Se ha llenado de colores, para hacerlo brillante, pero yo lo he despojado de todo.
>
> Los interiores no se pueden definir con una raya. Ese clima, esa gravedad tuve que recuperarla desde la memoria de todos los dibujos de estatua que había realizado.

Materiales y sentido

La estrategia que organiza el dibujo, la planificación meticulosa que va desde la selección del papel, pasando por los montoncitos de talladuras de mina de los lápices, hasta la búsqueda de difuminos y gomas, todo obedecía a una neutralidad sistemática desde donde aflorar la precisión del detalle como una sensibilización del soporte (pese a que sus imitadores han traicionado sus búsquedas en una homogeneización mecánica, segura y sistemática), su trabajo avanzaba creando una auténtica cartografía de la memoria, anotando en las continuidades de las luces y las sombras, los accidentes y las huellas que el tiempo dejaba en las discontinuidades de las cosas. Un cuadro en blanco y negro, nos dice él, un cuadro liberado de los imprevistos de la materia, de sus reacciones momentáneas. Un cuadro intemporal, un espacio continuado desde donde anotar los recuerdos, las presencias y las ausencias desde la negación de la linealidad del dibujo, un dibujo traicionado, forzado a ser sólo presencia, pura superficie espacial construida por unos difuminos que iban extendiendo la grisalla de la representación hasta los límites de su propio grosor, para sustituirse luego en los pequeños palillos que definirían las aristas de los objetos.

Una artesanía, una tecnología compartida con los hermanos Francisco y Julio López Hernández con los que compartía amistad desde la antigua Escuela de Bellas Artes, en ese intercambio de experiencias que genera la complicidad de los grupos de amigos. Una estrategia no sólo formal, sino ética, desde la que se reivindica una cierta valoración de la existencia que tuvo su traición pública cuando fue reinterpretada por la cultura del momento como la continuidad de un realismo americano, el fotorrealismo de tantos artistas, que proponían precisamente la disolución de la mirada en la reafirmación de la traducción de los valores fotográficos basados en la rapidez y eficacia de sus representaciones. Mientras que en él, esa estrategia se establecía como un recurso retardador, selectivo de la sensibilidad de la memoria. Una reconstrucción dilatada en el tiempo que contradictoriamente establece una cierta instantaneidad de la mirada, un doble recurso dibujístico que mantiene la dialéctica de esos dos tiempos conflictivos de la narración: el que da cuenta del tiempo de su ejecución y el que refleja el instante de su reconstrucción (el del fracaso de *El sol del membrillo*).

La película de Erice nos habla de la dificultad contemporánea por reconstruir la mirada. La tecnología que Antonio López recrea, los artificios que construye alrede-

Biblioteca

dor de la representación, son una buena muestra de la desconfianza que la visión le proporciona. Su intento de objetividad, su persistencia en reconstruirla desde unos métodos de verificación tradicionales, como son el recurso medidor establecido en la comprobación de la proporción por medio de la comparación con las medidas efectuadas con el brazo extendido, o las retículas imaginarias establecidas en el espacio y señaladas en los propios objetos, las plomadas, los ejes cartesianos de comparación marcados en el soporte y la lenta aproximación a las cosas, su comprobación meticulosa, son en sí mismos el tema del dibujo.

Su trabajo es siempre un esfuerzo desmesurado por negar la presencia de las imágenes de la pintura en sus representaciones, pero también una advertencia de que lo que sucede allí tiene un valor autónomo, que está reconstruido desde un artificio diferente al de la mirada ingenua. Su necesidad permanente de crear sucesos en la superficie del dibujo o del cuadro, de transformarla en representación, evitando su transparencia, arañando, incluso quemando físicamente ese presentido «velo albertiano», es una forma de decirnos que su esfuerzo de hablarnos de lo visible sólo es posible si entendemos el artificio de su reconstrucción pictórica. Ese doble juego de transparencia y evidencia está siempre sometido al control que él realiza como artista.

Los referentes

De la etapa en que lo conocí por primera vez, cuando él era profesor en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, guardo el recuerdo de dos conversaciones que me parecen significativas de su prevención a los artificios de las representaciones y a los estereotipos generados por ellas, pero también de la evidencia de que su reconstrucción, su legitimación, sólo era posible desde el ejemplo de otros cuadros. La primera era su necesidad de hablar de los objetos cercanos, de aquellos que en el discurso pictórico de la época estaban excluidos: los producidos por la industria. Me hablaba de su proyecto de pintar un antiguo coche americano que había visto en no sé qué lugar, y lo hacía desde el convencimiento de que aquello era un reto necesario para acreditar el sentido de su nueva mirada ante las cosas, el que partía de la misma necesidad de su experiencia frente a la realidad del entorno urbano madrileño, cuya visión periférica le había vuelto a posibilitar la nueva imagen de su entorno rural, ese que todavía sigue sintiendo como el olvidado en nuestra cultura artística.

Pese a la existencia ya entonces de una obra tan emblemática como la de *Orange Car Crash Ten Times* de A. Warhol (1963), donde la imagen del coche era reconstruida desde los medios seriados de su reproducción tecnológica, o cuando el ejemplo de Charles Scheeler (1939) de reproducir sus propias fotografías de objetos industriales había ya generado un gran número de imitadores «fotorrealistas», él seguía proponiendo el «despropósito» de acercarse a ese motivo desde la estrategia tradicional del pintor de caballete. Nunca llegó a realizarlo, pero los cuadros de la *Nevera de hielo* (1966), o la inacabada de su exposición en el CARS de Madrid, nos dan una idea clara de su obsesión por el tema y del esfuerzo imposible de su reconstrucción manteniendo la visión pictórica y creando los artificios suficientes como para que esta sea irrealizable.

El segundo recuerdo está relacionado con el cuadro *El mundo de Cristina* de 1948, realizado por Andrew Wyeth, que él me mostraba como antecedente necesario, como justificación de que era posible un proyecto alternativo a la abstracción gene-

ralizada del momento. Un cuadro-referente, necesario, que acreditaba su propia realidad. Conocido quizás después de haber realizado su andadura, se convertía para él en un interlocutor adecuado de su viaje a la soledad. Era, como hemos dicho en nuestro primer artículo, ese referente con el que uno ha decidido establecer el combate, como lo podía ser por otro lado como negación y límite, la obra de Velázquez, que ahora podía retomar desde otra lectura.

El plan, la red y los recuerdos

Los dibujos de interiores eran una presentación depurada de la experiencia de la luz, proyectada doblemente como el tiempo congelado en los accidentes de las propias paredes, en los rastros, en las pequeñas claves que él iba estableciendo como marcas sensibles de complicidad profesional de pintor, en la construcción material de la superficie del dibujo, mientras que negaba por el contrario las huellas de los trazos que el difumino barría tras de sí. La idea del «plan», del proyecto de trabajo que él realizaba con precisión casi funcionarial, era «la red» con la que atrapar la idea, la estrategia para convertir en absoluto un tiempo relativo. Su obsesión por la quietud, por conseguir que todo esté quieto, era la razón necesaria para mantener una cierta filosofía franciscana ante las cosas, para meditar sobre las transformaciones no queridas de los elementos. Una cierta forma de oír el silencio, de recrear la sensación herida de tantos espacios de aquella cultura congelada del Madrid de su tiempo. Si es difícil entender a Beuys sin presentir el acta notarial que sus instalaciones tienen de la burocracia administrativa de la Alemania de su infancia, más difícil es todavía entender la grisalla anacarada de las superficies de Antonio López sin presentir los recuerdos de las personas que habitaron esas casa, sin percibir la ausencia de los lugares de origen que dieron lugar a su inmigración. Incluso, cuando éstos sólo nos hablan del mundo del pintor, sus paredes, ya liberadas de las fantasmagorías surrealistas, son ausencias transparentes de la imagen de aquellos que están fuera del cuadro.

Densidad y levedad, limpieza inmaculada y suciedad herida reconstruyen en pares antagónicos un mundo que se presenta en todo sin fisuras como la trayectoria vital de un pintor particular, la de un hombre sometido a un tiempo que el recuerdo le completa. Su vida y su obra, sus espacios cotidianos parecen siempre organizados con la misma estrategia del dibujo. Si caminamos con él por sus entornos, percibiremos siempre, quizás de una manera excesivamente pedagógica, la vida y las huellas, las superficies desoladas y los espacios excesivamente neutros, la precisión y la cierta desatención respetuosa por los rastros, las cosas medio terminadas, los proyectos inacabados, los tallos vivos de las plantas dejadas en el patio como objetos descuidados y queridos. Nunca en él un detalle de conversión a la novedad, a diseñarse en claves de una vida moderna que la cultura del éxito le condena. Nunca un habitar en un espacio proyectado, racional de una arquitectura propuesta como nueva; nunca un espacio como el que Higueras le diseñara a su amigo Lucio Muñoz. Siempre lugares residuales, que se habitan de una cierta manera descuidada, como desde otra situación hiciera Picasso, sólo atento a su obra que lo inundaba todo; en él, de otra manera, sólo espacios para mantener las heridas.

Frente a los detractores, pero sobre todo pese a sus seguidores que se empeñan en no dejarnos ver su obra, sus dibujos tienen la particularidad de la «diferencia» de aquello que narra, porque lo reconstruye tematizando al mismo tiempo la extrañeza

de aquello que aparece en el papel y en el objeto que el tiempo y la mirada le transmutan. Los despropósitos de sus reconstrucciones, la imposibilidad de verlos sin el peso de otros documentos, de los cuadros, de las fotografías y su loca persistencia de hablarnos sólo de la «sensibilidad de la mirada».

Una visión de las cosas que se nos aclara cuando él nos habla de la casa soñada y de la casa aborrecida:

> Estoy muy de paso y las cosas muy fijas, muy iguales llegan a cansarme. Todas las cosas están en constante evolución. No lo busco, ha sido así, tengo sesenta y un años y la casa está a medio hacer. ¡Madre mía!, ¿a qué edad me estoy haciendo la casa! Tendré mis simpatías y mi estética, pero no la conozco bien, pero desde luego en lo que no consiste es en que venga un arquitecto muy bueno y te la haga.
>
> Aborrezco las casas antiguas, siempre tienes que estar solucionando cosas. Me gusta estrenar las casas, es cuando estoy más a gusto, yo acepto las cosas. Cuando vine al estudio estaban terminándolo, conseguí que no pusiesen las paredes, pero no me importó que quedase allí aquel resto de cocina. No lo he tocado, me fijo en él pero no me molesta.
>
> Lo que a mí me costaría muchísimo es hacerme mi propia casa. Eso que han hecho otros de coger un arquitecto y que te haga la casa... no podría, prefiero encontrarla hecha. El ideal no es encontrar un sitio que te guste y luego buscar un arquitecto a quien pueda admirar y que te haga «la concha para el caracol».
>
> Yo no tengo sensación de propiedad, de construirme una casa que sea mía, a mí me gusta un cierto anonimato; yo no viviría en una casa marcada por el «talento del arquitecto», me daría vergüenza, sería como vivir en la basílica de San Pedro. En mi condición de manchego, somos gentes de muy pocas pretensiones... o de muchas, pero no nos gusta notar el estilo de las cosas.
>
> Un espacio donde se pueda acomodar a toda la cantidad de seres que tú eres, eso es para mí la casa. La casa estándar, la que se ha construido después de miles de años de atender a las necesidades más vitales. Una casa nueva, modesta y normal, por eso he dado una señal para un adosado nuevo en Tomelloso. La casa antigua si la heredas, y es tu infancia, está bien, pero vivir en una antigua donde han vivido otros me sería imposible, para nada, es como ponerse un traje de otra persona.
>
> Tomelloso es un pueblo nuevo surgido de una manera natural, no hay blasones ni monumentos, y a mí eso me ha formado el carácter. Me gustan los lugares sin prestigio, los que surgen de la necesidad, los que son sólo refugio del hombre. Si la estética es tal, que deja de ser refugio y se convierte en creación artística, deja de ser una casa y no deseo seguir viviendo allí. Me pueden gustar algunas de ellas, pero siento al mismo tiempo un desprecio por todo ello, porque toda la arrogancia del hecho artístico la veo allí y eso es algo que aborrezco, lo aborrezco más que el mal gusto, más que la indiferencia, es lo que más odio verdaderamente.
>
> Tuve la suerte de vivir en un pueblo como Tomelloso donde esa arquitectura hecha por el pueblo era tan maravillosa como el panal de las abejas, un lugar acomodado perfectamente a la medida de esas personas, pero ahora se está degradando y convirtiendo en algo tan rumpión como cualquier otro lugar, pero en los años 60 aquello era un lugar tan prodigioso como podía ser Nueva York o la plaza de Los Milagros de Pisa, lo que quieras... Creo que ese hecho está por encima del buen gusto. Cuando el hombre, a través de sus necesidades instintivas, crea algo inmediato, es maravilloso. Ahora todo eso se está perdiendo, se ha acabado, los herederos de aquellos personajes no han sabido verlo, se han encontrado con un lugar aparentemente tan poco prestigioso, que se han puesto a toda prisa a transformarlo. Pero eso está bien, todavía hubiese sido peor que unos cuantos con buena voluntad hubiesen dicho: ¡que no se toque eso!, vamos a dejarlo así, ¡más cal! Que la vida arrase eso,

¡está bien!, y si el hombre acaba desorientado que vea su desorientación también en su propia vivencia. El hombre de Tomelloso como el de otros lugares está sin norte; que esto se vea en su propia vivienda, en el espacio donde transcurre su vida ¡está muy bien!... en todo lo que utilice se debe ver esta desorientación.

Ese espacio, esa ausencia determina su estrategia obsesiva de precisión, una actitud ni bucólica ni añorante, una visión que da testimonio de la destrucción y las metamorfosis de las cosas, donde la «verdad», en una época establecida sin su referencia, puede evidenciarse desde una presencia que no justifica ni redime, que no promete nada y que no se oculta en su propia proposición estética. Un espacio particularizado, que niega la composición y reafirma el dibujo del encuadre, una visión realizada desde esas «necesidades instintivas» que él tanto gusta repetir, aquellas que le llevaron a su tío Antonio a vivir aquellos «años de gracia», «fuera de todos los rediles», cuando no pudiéndose apoyar en las reglas de los movimientos pictóricos que desconocía, no tuvo otra oportunidad que confluir con ellos desde el aislamiento, desde el sentimiento de lo inmediato.

Inmediatez y distanciamiento, precisión y caos, instinto y conocimiento, realidad y arte, son elementos antagónicos que forman parte de una estrategia contradictoria, donde su pasión por el instante queda contradicha en un tiempo de ejecución que niega la constancia de aquello que quiere retener. Ninguna hora es igual a sí misma, ninguna luz se repite más que en nuestra memoria y ningún espacio se reconstruye desde la fidelidad a nuestra percepción. La precisión perspectiva no existe y pese a su insistencia en construirla con sus recursos artesanales, la imagen que se organiza ante sí es la de los medios tecnológicos que definen nuestra cultura. Las medidas que él toma con tanta precisión frente al modelo tienen que ser corregidas por el conocimiento de que su fidelidad rompería la magia de su credibilidad. Cuando realiza *Lavabo y espejo* o *Water y ventana* (1967 y 1968), él sabe que tiene que optar por la credibilidad del encuadre fotográfico frente a la realidad de las medidas que le podía haber proporcionado su brazo estirado. Algo que ya le había sucedido en los dibujos iniciales de puertas: *Salida del estudio*, o en *El cuarto de baño* (1966), donde sin llegar a esa situación extrema de proximidad, él tenía que rectificar los trazados curvos que le proporcionaba su visión por aquellos más convincentes de su ortogonalidad.

Éxito, fracaso y simulacro

Discrepancias que no le hacen renunciar al simulacro simbólico de sus estrategias de precisión, donde los registros determinan un caos más amplio que su reconstrucción «de oficio». «El sol del membrillo» no existe en otro lugar que en su obstinación, no existe un fracaso como el narrado en la película de Erice, el fracaso es el propio tema del cuadro y su éxito se consuma perfectamente en la película, en la medida en que ella da razón al sistema. Para ello traiciona una y otra vez la transparencia de la visión, dejándonos pistas de los artificios desde la que la reconstruye, las leves marcas del encaje o las huellas que nos hacen intuir los rastros de sus anteriores construcciones. Elementos muchas veces sutiles, «dibujísticos», como él los nombraría, que se establecen par dar cuenta de la «interpretación», de la «no copia», testigos de alerta de una intención «imposible», ya que no existe nunca un natural contrapuesto a su interpretación. Su dibujo «verdadero» no se puede realizar más que dando fe de los ar-

tificios que realiza como pintor; la posibilidad de la transparencia está en empañar el cristal desde donde se propone su presencia para evidenciar la doble entropía, la que se genera en el desorden de las cosas y la que sucede en la definición del dibujo.

La descripción de Balzac[2] en *La obra maestra desconocida* podría reflejar muy bien el desorden que el dibujo crea en su búsqueda de precisión. El caos que organiza la búsqueda incesante de perfección:

> Acercándose, distinguieron en un rincón del lienzo la punta de un pie desnudo que salía de aquel caos de colores, de tonos, de matices indecisos, especie de bruma sin forma; ¡pero era un pie delicioso, un pie vivo! Quedaron petrificados de admiración ante aquel fragmento salvado de una increíble, de una lenta destrucción. Aquel pie aparecía allí como el torso de alguna Venus en mármol de Paros que surgiera de entre los escombros de una ciudad incendiada.
>
> —Ahí debajo hay una mujer —exclamó Porbus haciendo observar a Poussin las diversas capas de colores que el viejo pintor había superpuesto sucesivamente creyendo perfeccionar su pintura.
>
> Los dos pintores se volvieron espontáneamente hacia Frenhofer, empezando a explicarse, aunque vagamente, el éxtasis en que vivía.
>
> —Lo hace de buena fe —dijo Porbus.
>
> —Sí, amigo.
>
> Contestó el anciano, despertando:
>
> —Hace falta fe, fe en el arte, y vivir durante mucho tiempo con la obra para realizar una creación semejante. Algunas de estas sombras me han dado mucho trabajo. Mirad, hay aquí en la mejilla, debajo de los ojos, una ligera penumbra que, si la observáis en la naturaleza, os parecerá casi intraducible. Pues bien, ¿creeréis que la reproducción de este efecto no me ha costado inauditos esfuerzos?, por eso, querido Porbus, mira con atención mi trabajo, y comprenderás mejor lo que te decía sobre la manera de tratar el modelado y los contornos, mira la luz del pecho, y ve cómo por una sucesión de pinceladas y de realces delicadamente empastados, he logrado fijar la verdadera luz y combinarla con la blancura reluciente de los tonos claros; y cómo, mediante un trabajo opuesto, borrando los salientes y el grano de la pasta, he podido, a fuerza de acariciar el contorno de mi figura ahogada en una media tinta, suprimir hasta la idea de dibujo y de medios artificiales, y darle el aspecto y la redondez misma de la naturaleza. Acercaos, veréis mejor este trabajo. De lejos, desaparece. Mirad, creo que aquí resulta muy notable —y con la punta del pincel, señalaba a los dos pintores una mancha de color claro.

El dibujo en un dibujo: las calabazas

La narración que Antonio me hacía de su lento proceso del dibujo de las calabazas se parecía mucho a esta descripción. Como Frenhofer, él había pasado un tiempo ilimitado frente al modelo, un trabajo obsesivo en la consecución de la precisión, tan radical como el que le llevó al protagonista de *La obra maestra desconocida* a la búsqueda de la belleza, tanto que me decía que el soporte de madera que utilizaba para poder planear sobre el complejo escenario, había terminado desgastándose durante el año que duró su ejecución, y como él se cuestionaba si los espectadores serían capaces de ver todos los gestos enterrados, borrados, negados o reconstruidos en el proceso.

[2] Honoré de Balzac, *La obra maestra desconocida*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.

«Era un bosque, como lo es también el árbol o un pie.»

El propio modelo había desaparecido durante su realización, sobre el extenso tablero sólo iban quedando los rastros, las marcas, los líquidos que habían segregado las calabazas en su proceso de putrefacción, y los dobles en escayola repintada de las que habían desaparecido. Como en el cuadro de Frenhofer, sólo algún pequeño detalle recreaba la visión original, el resto se hundía en el caos absoluto del proceso, del tiempo. La única realidad era el dibujo que se articulaba como un inmenso laberinto de recorridos del lápiz. Las discontinuidades de la pincelada de sus cuadros o las seguridades de sus primitivos dibujos: *Troncos y luna* (1965) o *Lilas* (1969), se habían ido diluyendo en su *Membrillo de Ciudad Florida* (1970), hasta llegar a *Membrillo y granada abierta* (1987), que definió este trabajo, donde no existen los límites de las cosas y donde los contornos se mezclan en constantes laberintos de la mirada, en un entramado caligráfico: «dibujístico», que nos habla de su trabajo de artista. La misma mirada que le llevaba a Frenhofer a reconocer las cualidades autónomas de su pintura, cuando dice: «ve cómo por una sucesión de pinceladas y de realces densamente empastados, he logrado fijar la verdadera luz y combinarla con la blancura reluciente de los tonos claros; y cómo, mediante un trabajo opuesto, borrando los salientes y el grano de la pasta...». El entramado de la representación se ha convertido sólo en eso, en la malla que sujeta su acción dibujística, aquella que surge de su memoria de pintor, la que le da su propia identidad.

En el dibujo de las calabazas la acción es más descarnada, más elemental, más pura, el entramado de su acción es un acto retardador de la mirada, un artilugio casi ortopédico, un autómata interpuesto al modelo, un artificio para forzar la meditación, para articular el conocimiento. A lo largo del proceso se irán casi volatizando las cosas, pero el entramado subsistirá como una aparición fantasmagórica de los deseos iniciales, de la intención primera, para recuperar ese estado de gracia que él envidiaba de su tío Antonio. Pero ese proceso, es un proceso muy complejo, «el arte es algo ya muy sofisticado, sabemos mucho, hemos visto mucha pintura». Por ello, él tiene que efectuar casi un recorrido de deconstrucción, de artificialización. En su pasión por la fidelidad por las cosas, se ha quedado rodeado de simulacros; las calabazas que están ante él no son otra cosa que «sus dobles», réplicas que él ha ido vaciando en escayola y luego repintando con esmero. El paisaje que tiene ante sí no es otra cosa que una cartografía de esa propuesta desmesurada, rayas, notas, jugos, rastros de líquidos, cataclismos de la mirada. Todo se va disolviendo, la presencia inmediata de las cosas es un simulacro fantasmagórico, mientras que en el papel, en el dibujo, se recrean solamente, tenuemente, los rastros presentidos de la idea, aquellos que establecen las referencias precisas con «El dibujo», con los dibujos que les dieron origen.

Él nos contaba así su proceso:

> ¡Es una selva! Vas colocando los elementos centrales. Ahí va sucediendo todo, esa calabaza próxima y su relación con ese segundo término, todo sucede en unos centímetros, cuando has ocupado todo el papel, tienes que volver al punto primero, intensificando y borrando; ahora ya lo óptico es menos importante que lo que está sucediendo allí. Notas que hay una zona que está siendo menos expresiva que lo era al principio, cuando vas llenando el papel, va perdiendo su valor inicial, se está quedando monótona, entonces tienes que borrar o rayar (como hace Giacometti en esos dibujos, que son muy expresivos gracias a esos gomazos), potenciando unas líneas que están quedando ahí, más intensas, creando un lenguaje de poner o quitar en una esquina. En esa lucha está el dibujo; ahí está lo maravilloso del dibujo, porque se pre-

sentía entonces todo de una manera más intensa, más dura, mucho más bronca, no sabes cuándo va a ocurrirte, te lo está dictando eso que estás mirando. Allí hay unas distancias, un cuerpo lejano, unas sombras, unas hojas, y por otro lado está lo que están sintiendo, lo que está ocurriendo allí delante y lo que sucede en el papel. En el papel tiene que estar recogida la experiencia de todas las semanas, de todo el tiempo que ha transcurrido.

Es todo literal, yo no hago nada que no esté allí, eso es lo que me produce una especie de «escalofrío». ¡Todo es tan raro! No hay una raya que haga sin el natural delante, que haga sin un motivo para hacerla, que no esté relacionada con algo que esté allí delante, con lo que estoy mirando, pero mientras tanto el dibujo se está descomponiendo, se está transformando en puro lenguaje dibujístico.

Antonio López utiliza a menudo la palabra interpretación, se distancia de la mera copia, establece una dualidad «clásica» inexistente, utiliza una terminología que procede de su proceso de aprendizaje, de la cultura tradicional de la época, pero él sabe que esa diferencia no existe. Cuando nos cuenta su proceso, nos habla no sólo de «su» actitud «diferenciada», sino de la única actitud posible, la que está en todo proceso de representación. El dibujo es siempre un dibujo; el «escalofrío» se produce en el territorio del papel; el dibujo, como reconoce Gombrich, se parece a la realidad, la realidad no se parece nunca al dibujo[1]. La autonomía del dibujo es desde donde él establece el nuevo equilibrio con las cosas, ni siquiera la realidad tiene en su proceso un marco estable, su reconstrucción simbólica se establece en el triple juego en el que la representación se conforma al mismo tiempo como: espejo, mapa y muro. Alternativamente su dibujo se hace ilusión, recorrido o signo, su realidad se proyecta sobre el espacio vacío del espejo, sobre el límite del papel, sobre la memoria o sobre el conocimiento.

Es todo muy cómodo, esos dibujos estaban concebidos para llegar al final. Las calabazas las iba sustituyendo por sus moldes, al final todo era escayola pura. Todo se iba pudriendo, en algunos introduje su putrefacción pero me interesaba que todo conservase su estado inicial. Cuando veía que olía o se modificaba su apariencia, me asomaba a través de los agujeros que había practicado en el tablero y los cambiaba. El tablero tenía 5 x 4 metros, tenía acceso a las zonas centrales para cogerlas y sacar vaciados o dibujar las sombras, para saber exactamente cuál era su sitio. El límite estaba cuando ese elemento orgánico dejaba de serlo. Entonces ya no sentía lo mismo, era algo inanimado y tenía que dejarlo.

Cuando alguna persona llegó y miró aquello que se creó como tema me dijo que se debía exponer. Yo mismo me quedaba asombrado. ¡Era maravilloso! Quedan las fotografías; los fragmentos son como planetas, como las que se han hecho de Júpiter o Marte. Todo eso era de lo más sugerente, era un mundo desconocido muy impresionante, muy bonito, era como el árbol de la película.

El auténtico tema no es la realidad, sino el proceso de destrucción-reconstrucción. El artificio desde donde la construye se va despoblando de los propios objetos naturales; al final él está sólo ante los dobles de esa realidad que ha fabricado para autorrepresentar su visión de las cosas. Como todo ciudadano contemporáneo, él es consciente de su distanciamiento de la realidad, ni siquiera su visión de Tomelloso puede ser ya la de su tío Antonio. Él sabe, y nos lo dice, que actúa como forastero, como alguien que no es ya de allí, que incluso para llegar nuevamente a él, ha tenido que recorrerlo desde el extrañamiento de la pintura. No existe un respeto bucólico

[1] E. H. Gombrich, *Arte y ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

ante aquello que representa, como en el tema de la vivienda no quiere maquillajes de la realidad, actúa como de paso y prefiere que se note, que se haga patente la propia desorientación de las gentes. En su reconstrucción obsesiva siempre deja pistas que permiten ver el espejo, el muro y el mapa; es su aportación al extravío colectivo. Realmente no nos habla de la naturaleza, sino de su pérdida, lo que describe con precisión es el acta notarial de los caminos que podrían conducirnos a su reconstrucción.

> Duró un año, no te exagero, casi todos los días, a veces pienso que mi trabajo no está a la vista y me pregunto si alguien notará que he estado en la superficie del papel, en contacto con él. El dibujo que ha salido está unido como un cordón umbilical con esa mesa de elementos.
>
> Esto no podía ser tratado como una cosa estética. No podía decirme a mí mismo: voy a hacer una cosa interesante. Notaba que el dibujo era tan real a lo que yo sentía, era la misma actitud de precisión con la que yo representaba el interior de mi estudio unos años antes, absolutamente igual. Yo notaba que por la forma del lenguaje elegido, no sé por qué, no actuaba la voluntad, no podía darle color o claroscuro, había que despojarlo de cualquier elemento que lo hiciese cotidiano; deseaba correr el lápiz por allí, creaba unos mapas, un encefalograma que iba desarrollando unas oscilaciones, unas rayas de lo que iba pasando en mi cabeza. Yo notaba mucho eso de sentir la mano como un sensor, y había que dejarla correr en libertad. La manera de conseguirlo era no preocuparme y para ello era necesario tener bajo control las medidas de tal forma que ese problema estuviese resuelto. No pensaba en ello, sólo medía y eso me dejaba en libertad para ver qué pasaba con las rayas, cómo se relacionaban ellas solas entre sí[4].

La exactitud es la red de seguridad, el campo de convención para evitar la pérdida, una referencia para poder hablar sólo de los caminos, una estrategia del dibujo para evidenciar sólo aquello que le da realidad en el plano. Una trampa para el espectador incauto, dentro de la cual las líneas deslicen los contornos, montan y desmontan conjuntos, imágenes de sentido que no se corresponden con los nombres de las cosas:

> Para iniciar el trabajo no tuve vacilaciones como en otros anteriores para saber dónde situarme; tenía claro que el horizonte tenía que quedar en el centro. Toda esa complejidad espacial era un caos, yo había elegido el papel y determinado el encuadre. Me situé frontalmente, y después de establecer los ejes sobre el modelo me puse a trabajar.
>
> El centro debe de coincidir con la mayor condensación de los elementos existentes en perspectiva. En el centro estaba la calabaza que estaba en primer término, la calabaza enorme del segundo término y las calabazas pequeñitas; allí estaban todos los elementos. Lo elegí porque allí se cargaba toda la expresividad de las distancias de una forma más poderosa que desde ningún otro sitio.
>
> Empezaba a trabajar con todos los elementos, reconociendo lo cercano de lo lejano, no sólo por las distancias sino tratando de reconocer esa sensación de que lo cercano lo tocas con la mano y lo otro está allí fuera de tu control. Lo ves con los ojos pero no lo tocas con las manos; lo sientes a mucha distancia, una distancia que cuando te sitúas en aquel mundo podía ser de kilómetros. Sabía la distancia real que había, pero cuando te pones a trabajar era como si estuvieses frente a esos planetas con distancias inmensas. ¿Cómo lo expresas? No se trata de hacer una raya muy gor-

[4] En el artículo de Guillermo Ulldó sobre Gordillo, podemos encontrar un fuerte paralelismo con esta descripción, que confirma la generalidad del proceso de creación del dibujo. Una continuidad de reflexiones sobre la que el artista enfatiza los significados de su temporización.

> da para el primer término y otras más débiles para el segundo y tercero. No se trataba de eso, yo lo mezclaba todo, porque a veces lo lejano lo percibías con mucha precisión, con mucha claridad. Toda esa complejidad del claroscuro, de la luz del color que ve cualquier ojo, tenía que ser expresado con el lenguaje del dibujo... y ahí estaba la gracia, yo notaba que podía, eso era maravilloso, notas, sientes que está bien elegida la forma de contar eso. Todo lo anterior te ha llevado a ello, pero te ha costado la vida.

A Frenhofer, el personaje de Balzac, su ansia de perfección le conduce al fracaso, su deseo de encontrar una representación ajustada a la belleza le lleva al caos, porque el orden absoluto choca con la realidad caótica del hecho pictórico. Antonio López sortea el peligro porque la trama de precisión que él establece no es la de la forma de las cosas; su precisión está en el artificio que crea para que el hecho «dibujístico» dé razón de aquello que él «tematiza», de su posición ante el problema de reconstruir la realidad. Sus dibujos, su proceso es pura representación, es la representación de la representación.

> Fue como hundirme en mi interior, como si bajase a una cosa que era exclusivamente mía, el árbol; por el contrario no era mío, era de todos. Eso también estaba bien, pero lo sentía de otra manera y lo dibujaba de otra manera, aunque el lenguaje fuese aparentemente el mismo.
>
> Yo noto que en mi trabajo no hay virtuosismo. El resultado total es lo que está a la vista y lo que inmediatamente está cubierto. Son como dos o tres pieles una encima de la otra. Tengo la sensación de que eso se presiente, que se ve todo lo que no está allí. En el dibujo eso no está como materia, está como sustancia, está de alguna manera en todo lo borrado o semiborrado.

Está seguro de que su dibujo da cuenta de aquello de lo que habla, de la actitud desde donde lo dibuja, de la posición que adopta frente al cuadro, y de sus vacilaciones y errores. Lo sabe porque tiene tras de sí su experiencia como pintor, como hombre que permanentemente indaga sobre el sentido de las imágenes que determinan sus trazos sobre el papel. Su hundimiento, su bajada a los infiernos de la representación, es un camino hacia lo desconocido, en el que siempre deja innumerables piedrecitas para que sepamos de su recorrido, para poder él mismo retornar una y otra vez, sin que la fascinación de los accidentes le conduzcan al extravío del hombre contemporáneo.

Los dibujos de su dibujo

Su dibujo no es nunca un recurso gráfico, es un elemento de conocimiento que se justifica en función de las diferentes estrategias de creación. Es una herramienta de exploración, de previsión, de recreación y de simulacro imbricada en cada una de las diferentes estrategias. Es el elemento esencial de todas sus búsquedas. No es ese signo, esa señal de marca con la que otros determinan su única identidad, en la que obra y proceso se funden en una sola cosa como señal de coherencia. Sus dibujos se diversifican, se contradicen entre sí; pese a cierta apariencia de familia, todos ellos estructuran una caligrafía diferente. En ellos conviven la precisión errática de las notas, la seca estructura de los estudios, los poéticos laberintos de las obras con sentido autónomo, los esquemas estructurales de traducción y la elemental eficacia de las notas.

Un valor instrumental y a la vez de simulacro que podemos verificar en sus dibujos para las esculturas de *Hombre y Mujer* (1968-1990), cuando delimitaba con líneas de diferentes colores las medidas de todos los modelos que utilizó para establecer esos seres universales-particulares que realizó para acompañar sus esculturas en la exposición del CARS. Cuando buscaba establecer un canon antropométrico basado en una nueva visión de las cosas: «como podían trabajar los griegos», pero sin su base ética ni espiritual, sólo mecánica para saber si existía o no un dominante y luego trabajar con él. Unos dibujos que luego fueron sometidos a unas matizaciones, a un cierto calor, a una expresividad...».

También ahora, cuando se enfrenta al retrato de los reyes, y las fotografías suplen el trabajo artesanal de precisión que antes habían asumido los entramados cuadrículas, cuando desde la retícula de traducción, realizada sobre el cuadro, va copiando perfectamente todos los accidentes del documento. «No tiene sentido que me ponga a realizarlo como si fuese el natural.» «Quiero abreviar esa etapa, convertirlas en pintura rápidamente y no preocuparme si la pierna es larga o corta. Quiero madurarlo como pintura. No sé cómo, pero sé que existe esa posibilidad y sé que soy pintor. Es cuestión de ir trabajando, hay un momento en que empieza el milagro de la pintura. No sabes cuándo, ni dónde, pero sabes que empieza... La pintura es un misterio distinto, acumulativo, de poner un tono sobre otro tono, de eliminar cosas que has puesto arriba y ves que sobran, de ver qué ocurre cuando destruyes algo de lo que has hecho, de provocar accidentes que te lleven a una pintura en armonía con el tema: el retrato de la persona.»

En todos ellos, su pasión por el dibujo va surgiendo conflictivamente, en una búsqueda esencial de sentido, que le obliga a reorganizar su percepción, su recuerdo y el lenguaje, en función de las nuevas experiencias, según un entramado complejo de relaciones, en las que se van depositando esas capas, esas redes de dibujos que conforman la variedad de posibles lecturas de su obra.

Bibliografía

1. *Monografías y publicaciones monográficas*

Amón, Santiago, «Antonio López García», *Nuevas Formas*, núms. 42-43, julio-agosto, Madrid, 1968.

Chavarri, Raúl, «El gran teatro del hombre. Notas sobre la pintura de Antonio López García», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 350, agosto, Madrid, 1979.

Fernández Braso, Miguel, «La realidad en Antonio López García», *Rayuela*, Colección Poliedro, núm. 3, Madrid, 1978.

Fernández Braso, Miguel, Bonet Correa, Antonio *et al.*, «Antonio López García», *Cuadernos Guadalimar*, núm. 2, Madrid, 1977.

2. *Presentación en catálogos, introducciones*

Amón, Santiago, Galerie Claude Bernard, París.

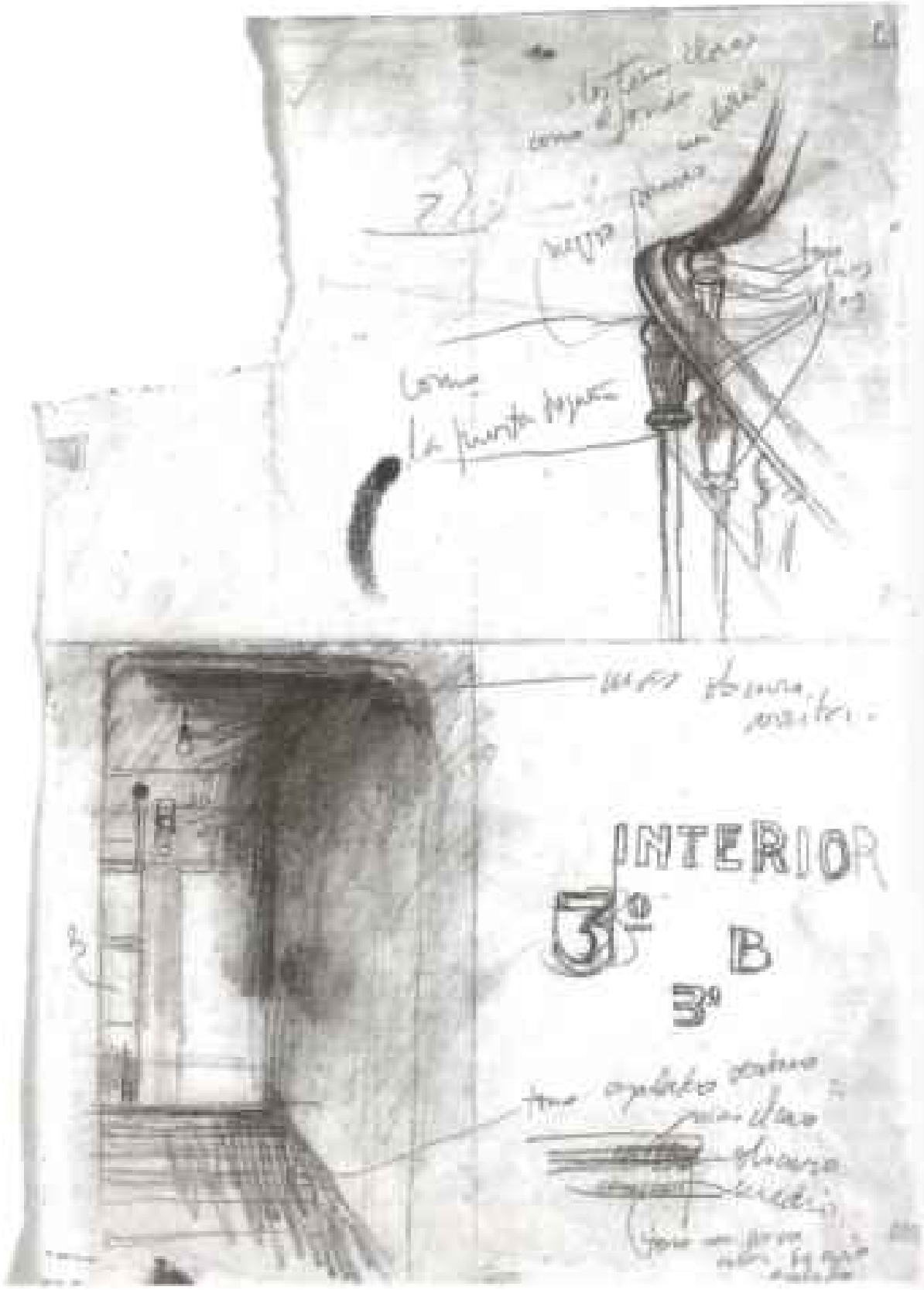
Bonet Correa, Antonio, «Arte y realidad en Antonio López García», Ciudad Real, Museo de Albacete.

Fernández Ordóñez, José Antonio, «Antonio López García», *Europalia '85 España*, Bruselas, Musée d'Art Moderne.

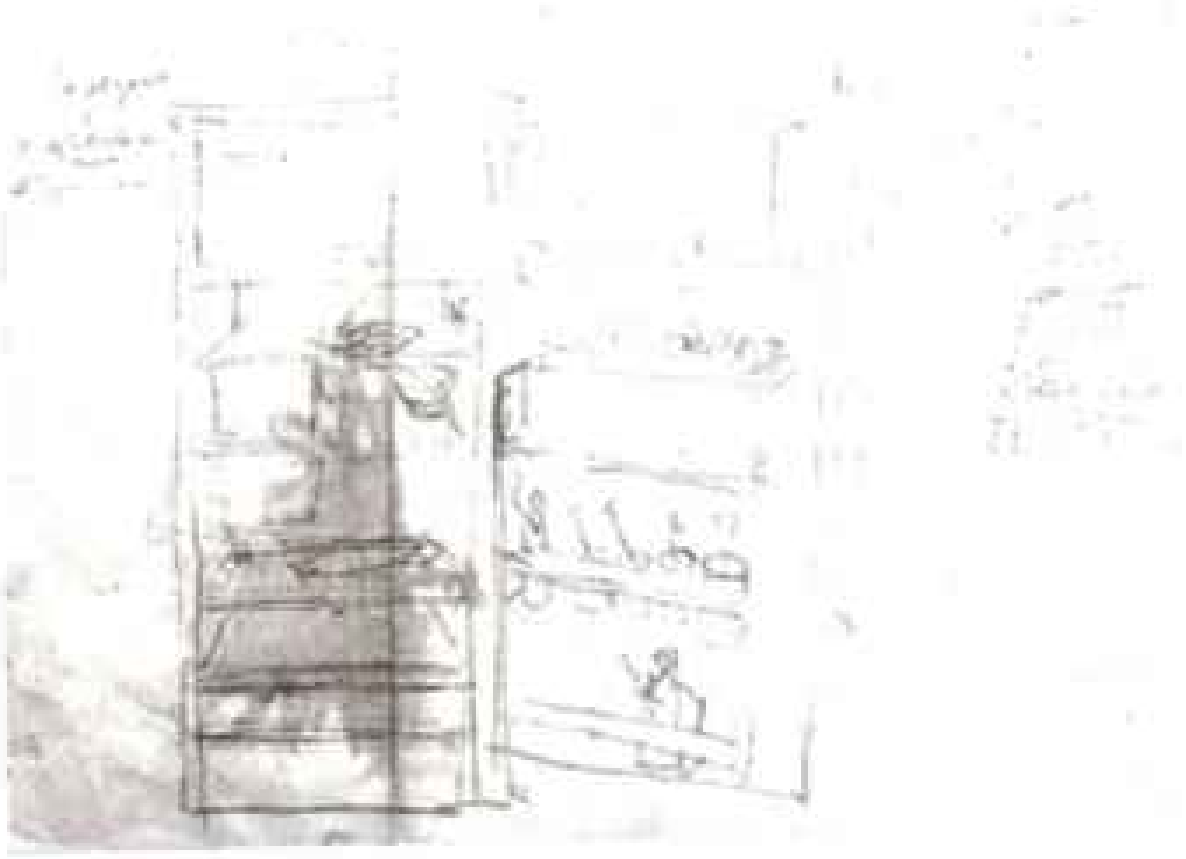
HERNÁNDEZ, Felipe, «La pura realidad». Texto de introducción para la Agenda Amper '80, Madrid, Amper, 1980.
NIEVA, Francisco, «Antonio López, témoin de la rose» y «Notes sur quelques tableaux représentatifs», *Europalia '85 España*, Bruselas, Musée d'Art Moderne.
— Nueva York, Marlborough Gallery, 1986.
PUEYO, Joaquín de la, «Antonio López García y su tiempo», Sala de Exposiciones del Ateneo de Madrid, 1957.
SCHILLING, Jurgen, «Spanische Realisten», Kunstverein Braunschweig, 1980.
STAEMPFLI, George W., «Antonio López García», Nueva York, Staempfli Gallery, 1965.
— «Antonio López García», Nueva York, Staempfli Gallery, 1968.
TESTORI, Giovanni, Galleria La Galatea, Turín, 1971.
UMBRAL, Francisco, «Volverás a Tomelloso». Prólogo de «Se llama Tomelloso», Ciudad Real, Comisión de Cultura del Exmo. Ayuntamiento de Tomelloso, febrero, 1979.
ULLÁN, José Miguel, «Antonio López García et les façons du regard», *Europalia '85 España*, Bruselas, Musée d'Art Moderne.
WUTTHENOW, Ernst, «Magischer Realismus in Spanien heute», Frankfurt, Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, 1970.
— «Sobre los dibujos de Antonio L. G., María Moreno, A. L. Torres, L. Quintanilla y Francisco L. Hernández», *Spanische Realisten*, Zürich, Galerie Kornfeld, 1975.



Antonio López, *Jarra y jun*, 1949, lápiz sobre papel.



Apuntes de escalera para «Vaso con rosa y azucarero», 1965, lápiz sobre papel.



Ajuste de tercera, 1966, lápiz sobre papel.



Cuarto de baño, 1970-1973, lápiz sobre papel.



Interior del estudio, 1970-1971, lápiz sobre papel.



Lilac, 1969, lápiz sobre papel.



Almoço ao ar, 1970, lápis sobre papel.



Membrillero de Ciudad Florida, 1970, tinta sobre papel.



Monolito y granada abierta, fragmento, 1987, lápiz sobre papel.





Fotografías del montaje durante la realización de *Calabazas*

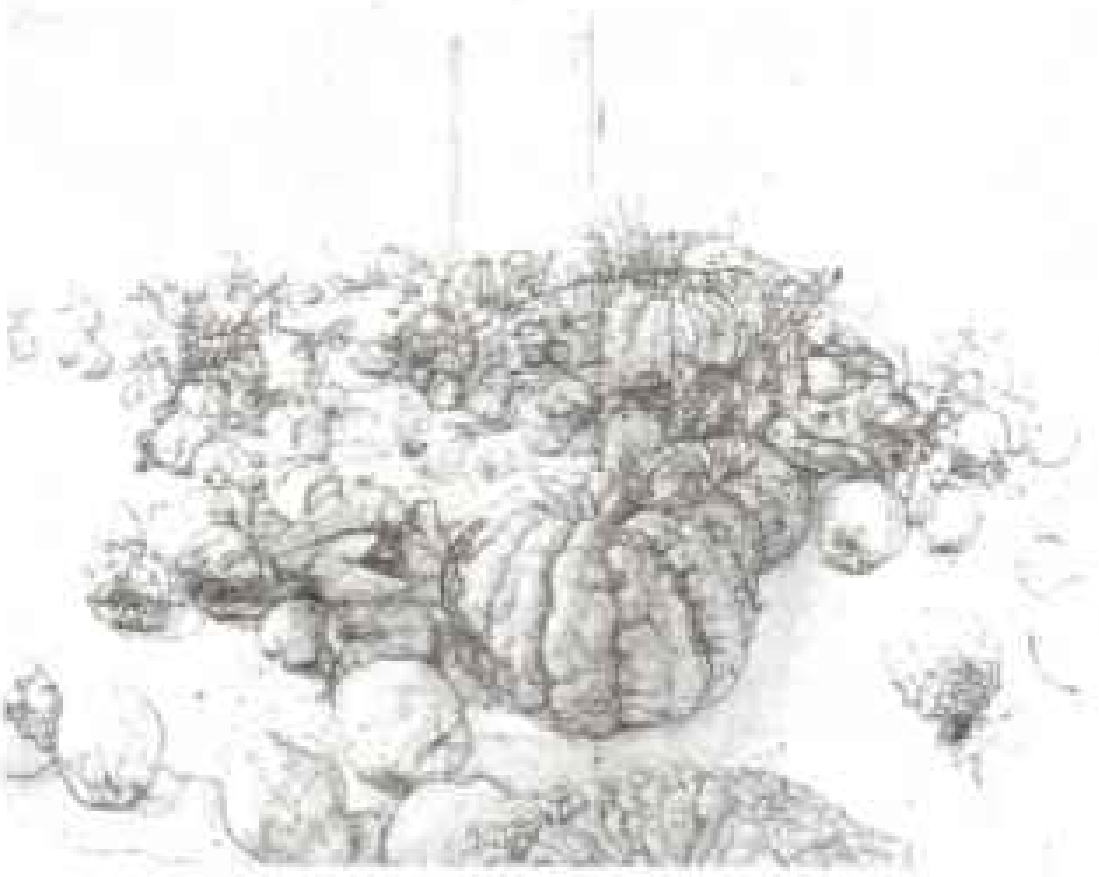








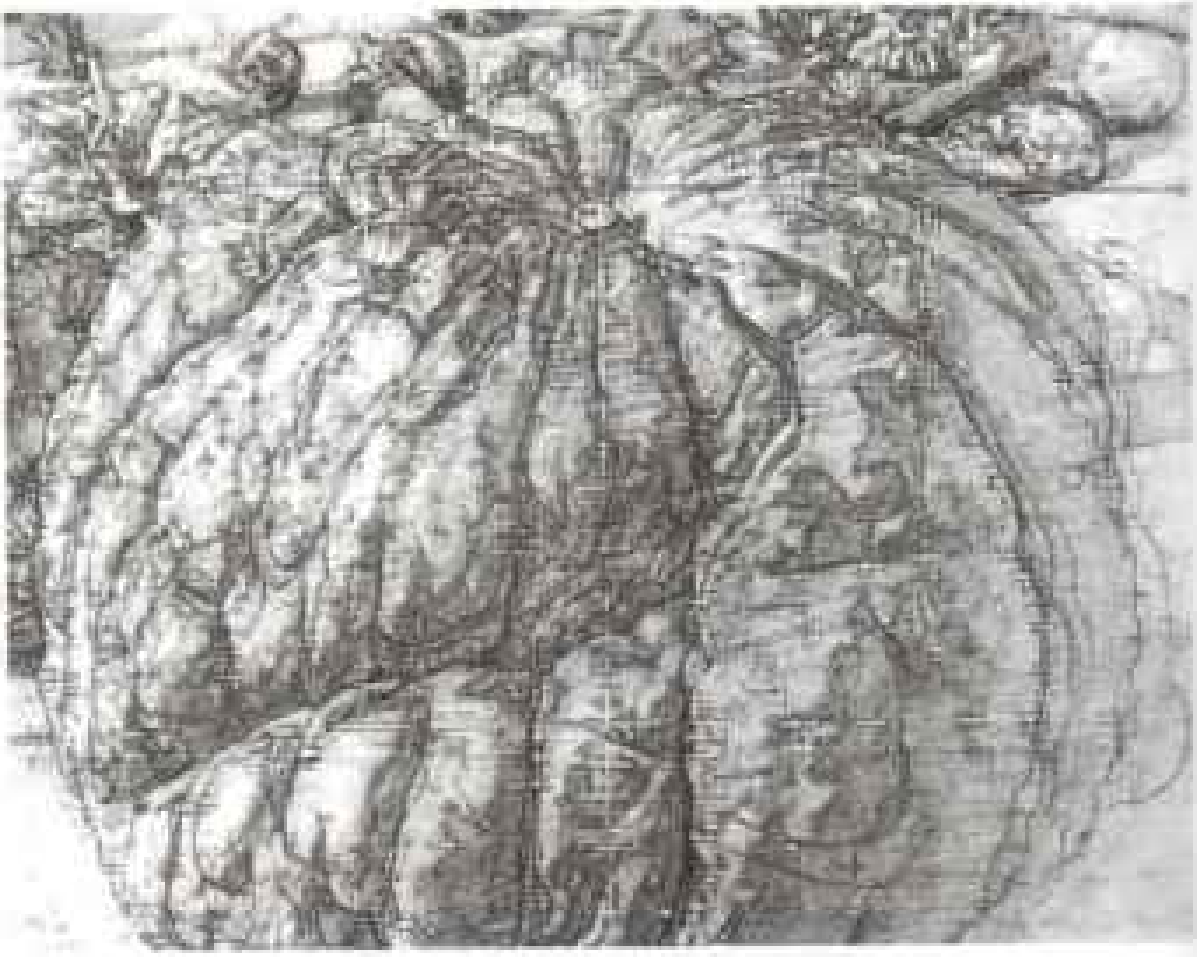




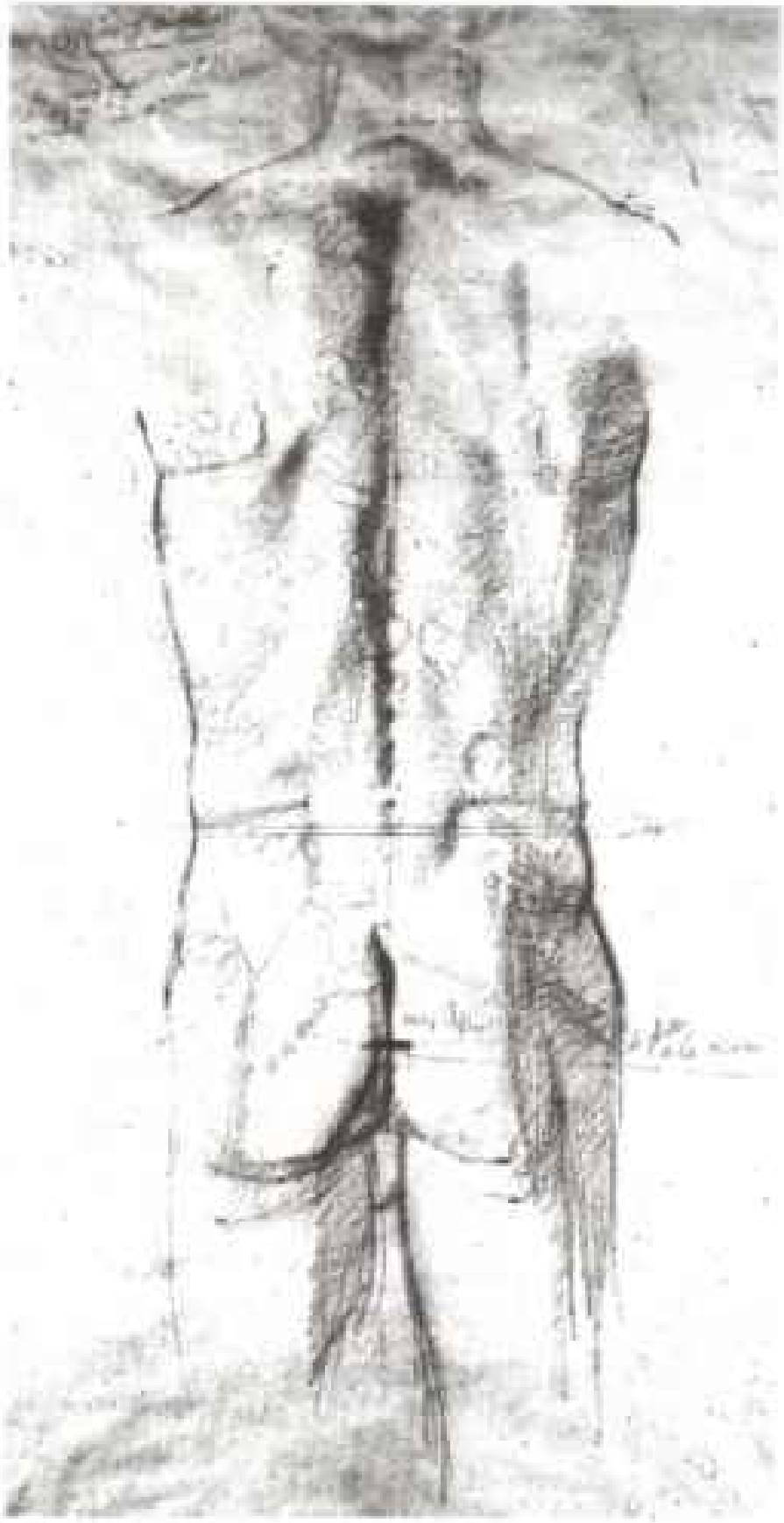
Membrillos y calabazas, 1994, lápiz sobre papel.



Calabazas, 1994-1995, lápiz sobre papel.

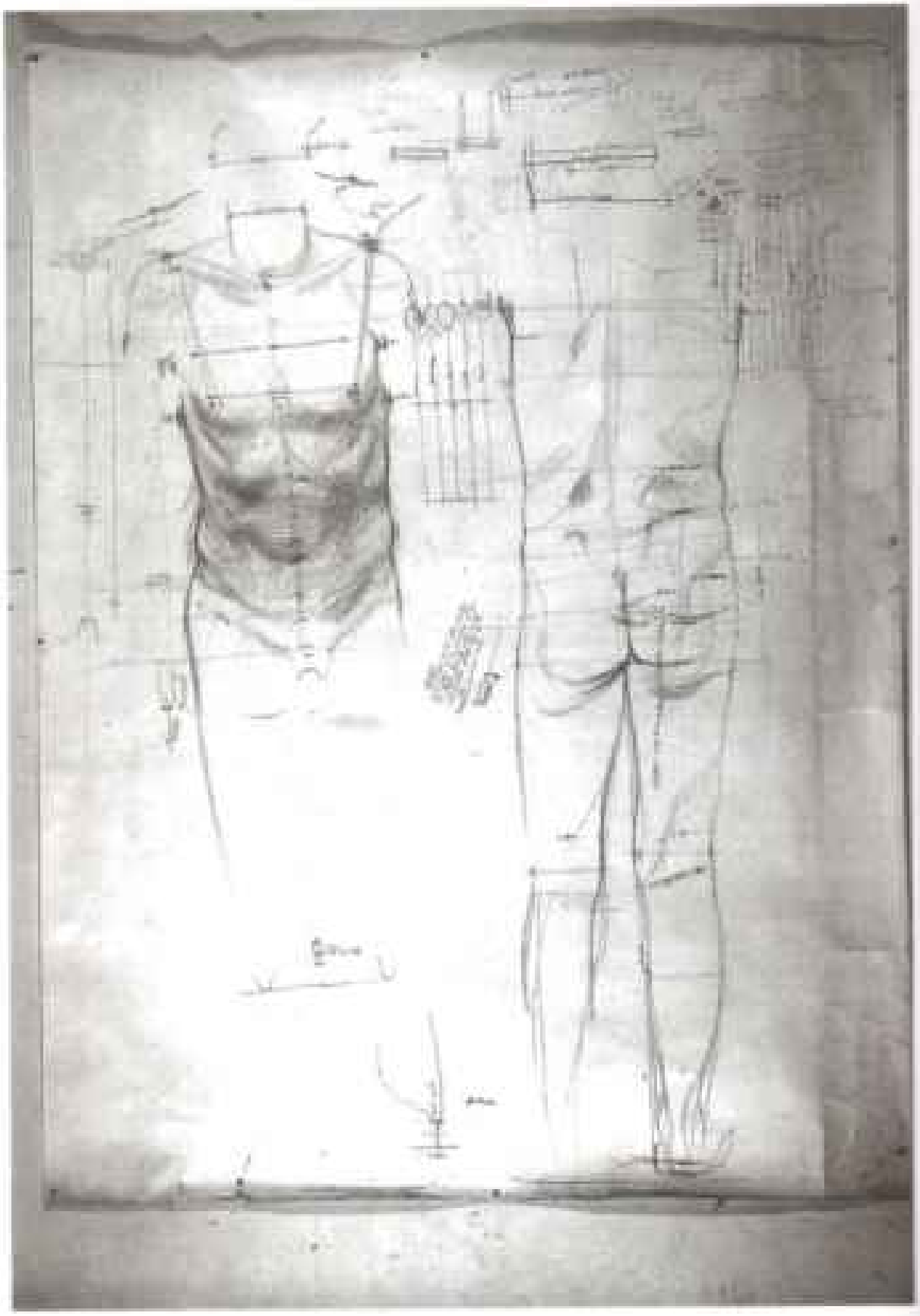


Calaharra, 1994-1995, detalle

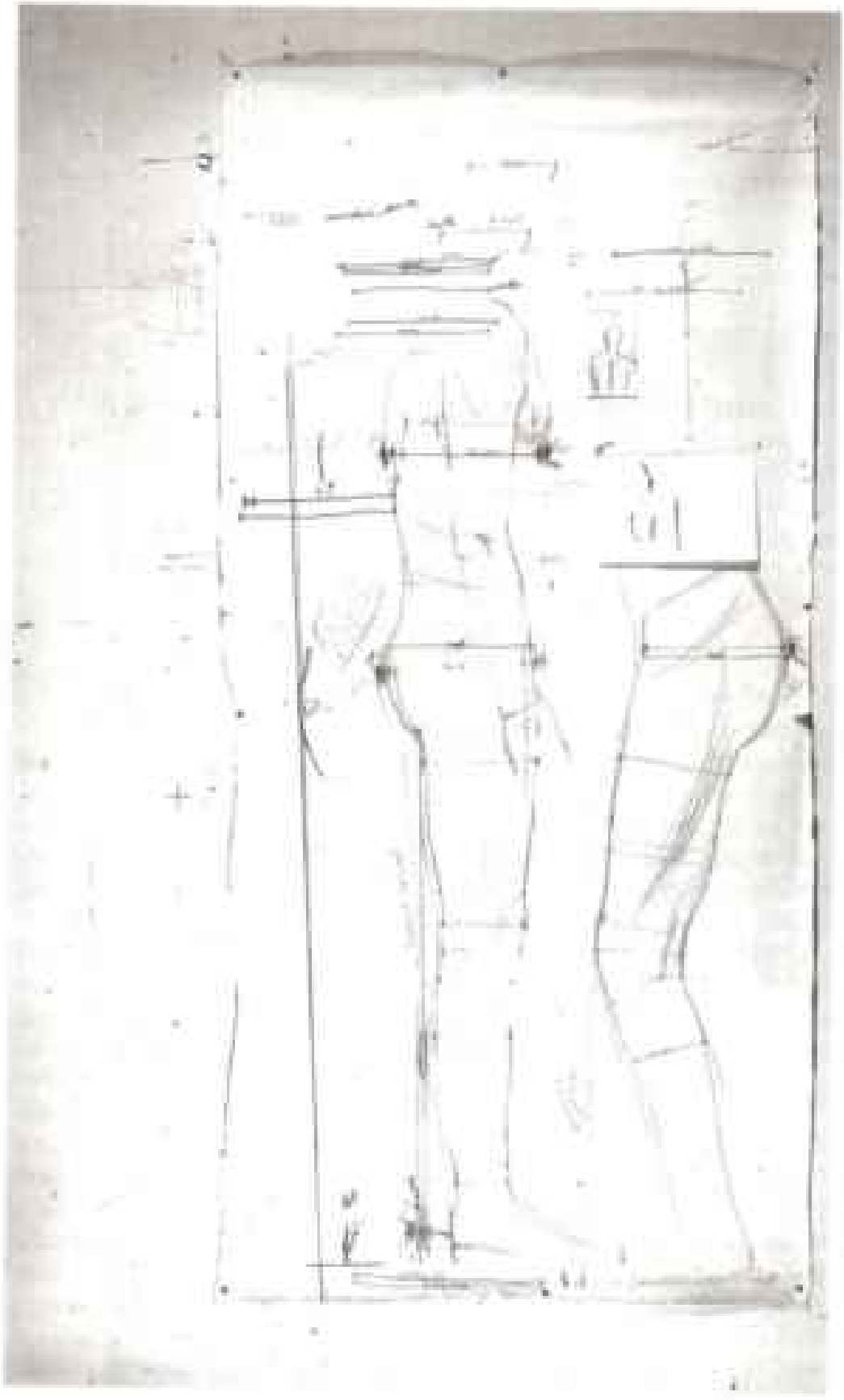


Estudio para *Espaldas*, lápiz sobre papel.

Universidad de Cuenca
Biblioteca



Corpo com medidas *I*, lápis sobre papel.



Croquis con medidas a lápiz sobre papel.

Capítulo XV

Robert Smithson. El dibujo en el campo expandido

Fernando Castro Flórez

A Javier Maderuelo

Una ruta desde Nazca a ninguna parte

Robert Morris realizó un viaje a Perú para tratar de *comprender* las Líneas de Nazca, un lugar («meseta inhabitable») que ha levantado toda clase de especulaciones, desde las más esotéricas a las que intentan buscar un contexto simbólico-antropológico; estos *dibujos* fueron realizados removiendo, tal vez con escobas, las piedras con una precisión matemática, construidos de forma tal que pueden ser vistos cuando se *sobrevuelan*, resultando muy difícil entender el conjunto cuando se está propiamente *dentro de la imagen*. Maria Reiche considera que las líneas están relacionadas con cuestiones astronómicas (fases de la luna, posiciones solares, localización de las constelaciones de estrellas), aunque también puede realizarse una deriva hacia la idea de que estas figuras en el desierto son sistemas espirituales de *irrigación de poder*, capaces de conectar en el imaginario territorios como la sierra y el llano, intentando extraer fuerza de aquel espacio de lo inaccesible. El escultor encuentra en Nazca una alegoría o exorcismo de la sequía, la pugna entre vida y muerte, una serie de dibujos extraños que podrían estar relacionados con las cerámicas itifálicas en las que un hombre muerto tiene el pene erecto. La conexión, argumenta Morris, entre esos «antiguos dibujos» y ciertas obras recientes es la obsesión con el espacio como *vacío palpable*: «para los indios como un exterior indeterminado, y en 1970, como un interior, un vacío delimitado, una ausencia recapturada»[1]. Ciertamente el *minimalismo*, un arte diagramático derivado de planos y dibujos generados en «páginas planas», es una de las concreciones más intensas de esa experiencia de anonadamiento, una configuración estética que *media* entre el conocimiento notacional de las realidades planas y la posición objetual: el sistema y lo diagramático integrado en la relatividad perceptual de la profundidad. Tanto en Nazca, que podría ser considerada como una inmensa obra de *arte público*, como en las *earthworks* o las piezas minimalistas, la planitud y la espa-

[1] Robert Morris, «Aligned with Nazca», *Continuous Project Altered Daily*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993, pág. 159.

cialidad están *mediadas*, creando una «totalidad de paisaje»[2]. El límite histórico-estilístico de esas búsquedas en los desiertos y las regiones arruinadas, de los merodeos por los suburbios o de las colaboraciones en la ruina contemporánea fue una nueva sensibilidad que quería encontrar *otra vez el cuerpo* o, mejor, recorrer las huellas del «espacio interior del yo». Morris advierte de un desplazamiento entre la década de los 60 y la de los 70 de lo monumental y exteriorizado a la escala íntima y, con ella, a los problemas físicos o psicológicos del *yo*. Las decisiones del sujeto habrían sido así el límite o el repliegue de las aventuras que intentaron superar las fronteras del arte; el museo habría reescrito la historia de sus desbordamientos a partir de una poética de las ruinas y los documentos[3], sin escapar de la lógica del fetiche que afecta a la modernidad[4].

Suele plantearse la cuestión del land art *genéricamente* como parte del problema del *cuestionamiento de lo escultórico*, de su desbordarse hacia nuevas *situaciones*, sin embargo, podría sostenerse que la lógica de estas obras es más bien la del *dibujo*; no puede dudarse de que los círculos en el hielo de *Annual Rings* (1968) y los realizados por un aeroplano en *Whirpool Eye Storm* (1973) de Oppenheim pertenecen a las formaciones características del dibujo, como también lo son los desplazamientos de Heizer desde el suelo basáltico de una calle hasta el desierto en *Dissipate (Nine Nevada Depressions 8)* (1968), o de una forma más literal, en los enormes círculos realizados con una motocicleta en Jean Dry Lake de Nevada (1972), es preciso recordar asimismo las incursiones en lo sublime matemático de Walter de Maria: *Cross* (1968) y *Mile Long Drawing* (1968), en las que las líneas paralelas convergen en el cuerpo de un hombre que podría ser un cadáver. Tampoco puede dudarse de que los paseos de Long dejan *como huellas* numerosos dibujos (líneas, círculos, ángulos y encrucijadas), tal y como puede apreciarse en *Walking a line in Peru* (1972), o que los laberintos de Morris reconstruyen un arquetipo que, con el de la huella dactilar, se hunde en las entrañas de la pasión gráfica. Una de las obras más poderosas de Christo, *Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California, 1972-1976* (1976) es un espléndido dibujo que rompe cualquier mapa para evocar la memoria de la Gran Muralla China. En el ensayo «The Present Tense of Space» señala Morris que el discurso cultural implica una jerarquía de las representaciones, niveles con los que dar cuenta de las interpretaciones individuales y de las estructuras ideológicas; el Barroco supondría la emergencia de una *representación transformativa* (inclusión del espectador en la obra, puntos de vista múltiples, usos de las distancias y continuidad espacial, exploración de nuevas relaciones con la naturaleza, asunción de los aspectos subjetivos de la percepción) que se prolonga en la contemporaneidad. El artista necesita, en medio de un «cosmos inestable», representar o recordar lo que quiere hacer: *«desde Rodin, toda escultura moderna presupone el dibujo*. Especialmente desde los años 60, toda obra tridimensional procede del dibujo»[5]. Los planos, los mapas, los alzados, a fin de cuentas, *los dibujos*, proporcionan una

[2] Cfr. Robert Morris, *op. cit.*, pág. 169.

[3] Cfr. al respecto Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993, págs. 44-64, y Remo Guidieri, «Museofilia», *El museo y su fetiche*, Madrid, Tecnos, 1997, págs. 57-63.

[4] «¿Qué modalidad de experiencia del objeto se puede considerar entonces adecuada a la producción y abierta a la percepción de la escultura, si la modalidad del fetiche y el valor de cambio del signo son de hecho las condiciones dominantes de la experiencia del objeto?» (Benjamin Buchloh, «Ripensare la scultura. Il pubblico e la povertà dell'esperienza», *Flash Art*, núm. 202, Milán, Marzo, 1997, pág. 63).

[5] Robert Morris, «The Present Tense of Space», *op. cit.*, pág. 199.

memoria de parámetros, pero al mismo tiempo son la *forma narrativa* para la construcción del *tipo* que permita «representar el tiempo» y los acontecimientos que en él se *localizan*. El dibujo fue, para los cuadros de *earthworks*, la forma de conseguir una *experiencia espacial* que supliera la falta de memoria de lo que llama Morris la «modalidad del yo», un elemento más con el que intentar cerrar la herida de nuestra *oposición con la naturaleza*[6].

Puede que el *land-art* no fuera más que el último intento desesperado de encontrar un *territorio para la imaginación*, antes de que se consumara la *dislocación total*[7]. La interpretación del *land-art* en términos formalistas, la fascinación por las dimensiones del *Doble Negativo* (1970) de Heizer o el *Broken Circle* (1971) de Smithson, apartan lo esencial: el *desplazamiento* como esencial en esas obras, su «pérdida de medidas» y la subversión de la escala. Ya sea cuando el artista interviene en la naturaleza o en las zonas degradadas de la ciudad, como hiciera Charles Simonds con su migración de los *Little People* (1972), siempre está produciendo una *interferencia* o tratando de establecer una estrategia de diferencias con respecto a nuestro destino de monstruosidad urbana. La vivencia contemporánea es la del *no lugar* a partir del cual se establecen distintas actitudes individuales: la huida, el miedo, la intensidad de la experiencia o la rebelión. La historia, transformada en *espectáculo*, arroja al olvido todo lo «urgente». Es como si el espacio estuviera atrapado por el tiempo, como si no hubiera otra historia que la de las noticias del día o las de la víspera, como si cada historia individual agotara sus motivos, sus palabras y sus imágenes en el stock inagotable de una inacabable historia del presente[8]. El pasajero de los no lugares hace la experiencia simultánea del presente perpetuo y del encuentro de sí. Pero en medio de la «huelga de los acontecimientos», en esa sumisión permanente, o adhesión generalizada a lo que *está ahí*[9], se pueden encontrar restos desconcertantes, *lugares en el borde de los no lugares* o, por lo menos, *dibujar un desplazamiento* que los ponga en relación, sin estabilizarse en ninguna de las dos posibilidades. El espacio del *no-lugar* no crea ni identidad ni relación, sino soledad y similitud, mientras que el lugar es triplemente simbólico al dar cuenta de la relación de cada uno de sus ocupantes consigo mismo, con los demás ocupantes y con la historia común. La multiplicación de los no-lugares reduce al sujeto a la condición de pasajero o consumidor; podemos pensar que las ciudades son todavía una combinación de lugares (restos de la modernidad), un mundo plural que existe singularmente en la imaginación, y los recuerdos de cada uno de aquellos que la habitan o frecuentan: «el tema del paseo por la ciudad y el personaje del paseante están estrechamente asociados con la imagen de la ciudad: el paseo, el vagabundeo por

---

[6] «La representación de la Naturaleza como narración de una exclusión de aquello que no se entiende es la escenificación de la tarea humana infinita: mediante un ideal razonable hacer surgir, controlados en su definición gráfica, reducidas sus relaciones topológicas, analógicas, sensibles, sentimentales, un mundo en oposición» (Miguel Copón, «Conocimiento como naturaleza muerta», *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 447).

[7] «En mi opinión, antes de la desubicación total del arte en lo virtual, el *land art* ha sido la última gran tentativa de un arte inscrito, e inscrito en el territorio del mundo, en el territorio más extenso posible. ¿Es acaso el principio de una reterritorialización del arte, o bien el último signo —el canto del cisne en este caso— de la inscripción del arte en el territorio antes de su desaparición en lo virtual, en el intercambio instantáneo?» (Paul Virilio entrevistado por Catherine David en *Cahiers*, San Sebastián, Arteleku, 1996, pág. 46).

[8] Cfr. Marc Augé, *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993, pág. 108.

[9] Cfr. Guy Debord, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Anagrama, 1990, pág. 41.

la ciudad, son la expresión de una libertad que se dilata en el paisaje urbano»[10]. Pero en ese placer de pasear se respira una cierta atmósfera nostálgica, cuando la ciudad es ya algo más que un símbolo tentacular y perpetuamente inacabado. Son muchos los riesgos que asedian a las ciudades, por ejemplo, la uniformidad (multiplicación de espacios despersonalizados), la extensión (pérdida de las fronteras marcadas por lo urbano) o la implosión (la desgarradura de las periferias), pero el más difícil de los problemas por suturar es la *imposibilidad de identificarse* con el espacio en el que habitamos, esto es, la imposición de la *dislocación permanente* o, en otros términos, la vivencia del exilio en la ciudad en la que somos incapaces de llegar a la conciencia del sufrimiento[11]. La crisis del monumento[12] como forma es signo de la *conflictividad de la memoria contemporánea*, pero también puede considerarse como un rasgo determinante de la pérdida de un relato legitimador unitario, descrédito de una fundamentación a partir del heroísmo o de la abstracta encarnación del progreso en una formación escultórica, aparición de una *postmodernidad panoptista*[13]. Rosalind Krauss ha señalado que la escultura se ha convertido en una especie de «ausencia ontológica», algo que no es ni arquitectura ni paisaje, sin embargo, se puede hablar de un *campo expandido*, que para ella tiene que ver con la mutación «histórica determinante» que denominamos postmodernismo, que obliga a emplear enfoques diferentes para pensar en la historia de la forma o desarrollar las estrategias de la crítica. La *expansión lógica* a la que se refiere esta autora (que permite analizar las oposiciones por medio de una suerte de *taxografía*, en vez de siguiendo un hilo narrativo) se denomina grupo Klein o grupo Piaget (utilizado por los estructuralistas para cartografiar operaciones dentro de las ciencias humanas), y por medio de ella una serie de elementos binarios se transforma en un campo cuaternario que refleja la oposición original y, al mismo tiempo, la abre. Problematizando la categoría modernista de escultura de acuerdo con esa serie de oposiciones (paisaje-no paisaje, arquitectura-no arquitectura) surgen nociones como las de «emplazamientos señalizados» o «estructuras axiomáticas», construcciones relacionadas dialécticamente con el lugar o esculturas de tipo tradicional; es evidente que la escultura no es ya el término medio privilegiado entre dos cosas en las que no consiste, «sino que más bien *escultura* no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente»[14]. Krauss considera que los desplazamientos de espejos en el Yucatán de Smithson fueron los primeros ejemplos de *emplazamientos marcados* (combinación de paisaje y no-paisaje) mediante el uso de la fotografía, algo que desarrollarían también artistas como Richard Long o Hamish Fulton con sus «esculturas mentales» en sus paseos por la naturaleza. Desde finales de los años 60 emerge una sensibilidad especial para los *lugares* que conduce a una *pasión cartográfica*[15], así como a la necesidad

---

[10] Marc Augé, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Barcelona, Gedisa, 1995, pág. 149.

[11] Cfr. Richard Sennet, *La conciencia del ojo*, Barcelona, Versal, 1991, pág. 305, y del mismo autor, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza, 1994, pág. 401.

[12] Cfr. Javier Maderuelo, *La pérdida del pedestal*, Cuadernos del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1994, págs. 35-49.

[13] Cfr. Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 73.

[14] Rosalind Krauss, «La escultura en el campo expandido» *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, pág. 68. También se ha ocupado de reconsiderar la cuestión de la lógica del *campo expandido* en Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997, págs. 26-27.

[15] Cfr. Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, París, Carré, 1995, págs. 174-175.

de redefinir los espacios a partir de su *especificidad*[16]. Es en el trabajo a partir de los *lugares excitados*[17], realizando paseos por las «regiones infernales», utilizando las «instantáneas entrópicas», los textos (híbridos entre el relato de experiencia, la crónica de viaje, el comentario crítico y el ensayo visionario) incluidos en revistas como *non-site* o los *dibujos que ensayan la escala y prefiguran el acontecimiento* como se concretará la visión «entrópica» de Smithson.

Cartografía del territorio móvil

En una conversación con Bruce Kurtz, Smithson comienza afirmando que no está descontento; tan sólo pretende señalar lo que denomina el mito kantiano del artista, su presunta apoliticidad, el compromiso degenerado con los instrumentos de control: el *museo*, fundamentalmente. Smithson intenta investigar el aparato que le amenaza, su situación, el lugar *(site)* que dispone y ocupa: «ésta es una investigación de un tipo de control espacial que abarca todo tipo de implicaciones sociales, económicas o políticas»[18]. El museo es una suerte de *tumba*; para el artífice de *Spiral Jetty* (1970) el espacio de la memoria realmente fascinante es el Museo de Historia Natural en el que se presenta el extremo pasado y el remoto futuro: fusionados el hombre de las cavernas y el astronauta. Las obras de Smithson no ingresan en el orden del valor ni en la estética (convertida en «un raro tipo de estupidez»), no ofrecen una resistencia a la estrategia de la «Colección». Los rastros de la *Spiral Jetty* (las fotografías o la película) se abren a *otra economía* del valor, separada obviamente de un pretendido refugio de pureza[19], exotismo o hermetismo; está desatado un combate explícito contra la pureza, con referencias simbolistas como la que remite al terror de la virginidad en *Herodiade* de Mallarmé, una especie de anticipación de lo que llama «dulce nihilismo». Frente a la conciencia culpable del artista por lo que califica como «el cochino afán de lucro», Smithson se entrega a una *arqueología del mundo del arte* y de sus diferentes estados tribales.

Si la cuestión que preocupa a Kosuth es la de la *definición*, todavía *metafísica*, tautológica y estéril, la indagación de Smithson es *topológica*, reflexiones sobre el problema del *lugar*: formas de la exterioridad. Los trabajos se convierten en excavaciones, tareas de minero. Hay una relación en los espacios subterráneos entre contenido y dispersión. «En cierto sentido —afirma Smithson— un artista no diferencia entre experiencia y objetos. Todo es espacio abierto o *laberinto* y consigues ese laberinto, señalmente en la mina de sal cuando vas de un punto a otro punto. La señalidad se bi-

---

[16] *Cfr.* Douglas Crimp, «Redefining Site Specificity», *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993, págs. 150-186. Con respecto a la problemática del arte público, *vid.* Rosalyn Deutsche, «Agoraphobia», *Erotism. Art and Spatial Politics*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1996, págs. 269-327, y las discusiones entre Thomas Crow, Martha Rosler y Craig Owens («The birth and death of the viewer on the public function of art») y Douglas Crimp, Barbara Kruger y Krzysztof Wodiczko («Strategies of public address: which media, which publics?»), en Hal Foster (ed.), *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle, Bay Press, 1987, págs. 1-30 y 31-53.

[17] Es una noción fundamental que introduce, para interpretar las *earthworks*, Javier Maderuelo, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, Mondadori, 1990, págs. 179-184.

[18] Bruce Kurtz, «Conversation with Robert Smithson on April 22nd 1972» *(The Fox II*, 1975), *The Writings of Robert Smithson*, ed. de Nancy Holt, Nueva York, New York University Press, 1979, pág. 200.

[19] «Ambiguities are admitted rather than rejected, contradictions are increased rather than decreased —the *algo* undermines the *ágos*. Purity is put in jeopardy» (Robert Smithson, *The Writings*, pág. 113).

furca: algunos senderos van a un sitio, otros no»[20]. Pensar el lugar supone cercar el pensamiento, adentrarse en el jardín de los senderos que se bifurcan para realizar una indagación sobre la estructura misma del relato[21]. La relación entre los relatos borgianos y la obra de Smithson es muy estrecha, éste incluso llegó a autointerpretar su obra como *ficción*. El sitio se multiplica en el espejo que es un *desplazamiento*, una abstracción que absorbe y refleja el lugar de una manera muy física. Mientras el *desplazamiento* es una noción crucial en esta constelación estética, una suerte de *différance* producida por la estructura misma del reflejo, el espejo es no-lugar y lugar a un tiempo: reflexión y forma de la dialéctica.

El trayecto conduce *desde el museo a la mina*, es como el paso de un vado, camino hacia los márgenes, en dirección a lugares desprovistos de significado o sumidos en una cierta situación evanescente, ausente o sin sentido. La dimensión de la *ausencia* aflora en el movimiento de los espejos en el Yucatán, la travesía por la tierra de cartografía incierta. Los objetos smithsonianos no son propuestas absolutamente esperanzadoras, al contrario, hay una clara conciencia de que no hay salida: las obras son sustancialmente ruinosas; en este sentido conviene tomar en consideración el motivo del *edificio en ruinas* en la obra smithsoniana, que guarda relación con la problemática romántica de lo *sublime*, desde un dibujo temprano como *Untitled (Ruined Building)* (1955) hasta *Partially buried* (1970), del que hace varias versiones comenzando desde una vista de la leñera ruinosa pero sin intervenir hasta la situación en la que la viga del techo se quiebra o la intervención de la excavadora, en una serie de perspectivas con algo de «tomas cinematográficas». Este artista que dibuja la demolición de un edificio o una isla ocupada completamente por un edificio desmantelado, sobrevolada por pájaros de mal agüero, sabía que *no hay salida*, ningún camino a la utopía, ningún más allá en términos expositivos: «Comprendo que es algo inevitable; un ir hacia los bordes, hacia la quebradura, lo entrópico. Pero incluso eso tiene límites»[22].

La reflexión de Smithson podría caracterizarse, en términos de Trías, como *ontología del límite* que, a pesar de su marcado carácter objetual, es señalada, por el propio artista, como *escritura material*: material impreso. La contemporaneidad *dibuja su estado de consciencia* a partir de réplicas y simulacros, en esa estructura de la «imagen de segunda generación»[23] que convierte a la representación en palimpsesto. En el breve texto titulado «Comunicado de Prensa. Lenguaje para mirar y/o cosas para ser leídas» se introduce la idea de «palabras en suspensión», elementos que varían y cambian sin cesar. El sentido del lenguaje por el que *trabaja* Smithson supone tomar en serio que el pensamiento es *material*, siendo la misma poesía *flying language*, palabras tratadas *como rocas*.

---

[20] R. Smithson, *The Writings*, pág. 169. (Trad. esp. en *Entre la Geometría y el Gesto. Escultura norteamericana 1965-1975*, Ministerio de Cultura, Palacio de Velázquez, 1986, pág. 100.)

[21] Cfr. «"Well, in nature you can fall off cliffs...". Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969-1970)», *Robert Smithson Unearthed. Drawings, Collages, Writings*, ed. de Eugenie Tsai, Nueva York, Columbia University Press, 1991, pág. 108.

[22] R. Smithson, *The Writings*, pág. 169.

[23] «Dibujar es, más a menudo, establecer esas relaciones no evidentes entre las cosas, en la que se marcan *réplicas de réplicas* de dibujos de segunda generación, procedentes de un repertorio muy amplio de profesiones que obedecen a principios contrapuestos de estructuración. Dibujar hoy, obliga a no renunciar a reconstruir lo imaginario desde cualquier estrategia, porque no existen procesos privilegiados que nos aseguren su éxito desde fuera del propio proceso» (Juan José Gómez Molina, «El concepto de dibujo», *Las lecciones del dibujo*, pág. 138).

Smithson realizaba dibujos constantemente, entre 1964 y 1973 hizo unos 700, configurando una *cartografía especial*, siendo sus características muy variadas: desde los dibujos de trabajos meramente esbozados y con frecuencia caprichosos, hasta los que registran pensamientos íntimos o «los dibujos más desarrollados, incluyendo ilustraciones de proyectos, que pueden ser considerados por sí mismos, además de en relación con otras obras. Los bocetos exquisitos para *Quarry Project* (Proyecto de cantera) de 1968, y algunos dibujos para proyectos de «vertido», parecen haber surgido del inconsciente de Smithson, como una percepción de la interioridad de las cosas que es casi panteísta»[24]. En esos esbozos el paisaje es una línea apenas visible, mientras el material «excremental» arrojado está trazado con un gesto decidido, siluetead con mucha intensidad, como si fuera una huella que *logo ningún concepto fuera a desaparecer*: Smithson anticipa un «territorio fósil», una marca incuestionable como una cicatriz o una mancha de nacimiento en el cuerpo.

Este creador estaba siempre buscando nuevos sitios, desplazándose *entre* dibujos, esculturas, películas, fotografías y *lenguaje*. El dibujo funciona en ese *movimiento fronterizo* como una estructura compleja de problemas diferenciados, puede aparecer para vencer los acontecimientos o tal vez para tener presente la imagen que tenemos de ellos, un proceso análogo al del *pensamiento*: «la acción de dibujar nos representa a nosotros mismos en la acción de representar, clarifica los itinerarios de nuestra conciencia, haciéndose evidente ante nosotros»[25]. Los distintos modelos del dibujo, tal y como los caracteriza Juan José Gómez Molina, sean la búsqueda de la trascendencia (lo divino), la idea de belleza o un adecuarse a la noción metafísica de Naturaleza, hablar de la realidad en una forma descriptiva, establecer relaciones entre las cosas en *procesos de modelización* o hacerlo *desde el lenguaje*, suponen la *definición del territorio desde el que establecemos referencias*.

Los dibujos de Smithson pueden tener, como se ha indicado, valor autónomo o ser el *punto de partida* de acciones diversas, algunos los han llegado a considerar *documentos* de obras destinadas a desaparecer[26]. Pueden mencionarse, entre otros dibujos de este creador, *Entropic Steps* (1970), en el que se combinan los elementos de una figuración paisajística mínima con un esquema geométrico que permite trazar los escalones y señalar, acaso inconscientemente, la *inadecuación o disimetría* del artificio arquitectónico con respecto al territorio lleno de escombros en el que tendría que cimentarse; el caso de *Glass Stack* (1965) es muy curioso, puesto que no parece necesario un plano para apilar piedras rectangulares de cristal, todas ellas del mismo tamaño, puede considerarse que es una manifestación del *nominalismo obscuro*[27] que emerge en el seno de la estética minimalista, una reducción al absurdo del logicismo que es más contundente incluso en el dibujo que en la disposición objetual. En algu-

---

[24] Maggie Gilchrist y James Langwood, «La nada de los límites anteriores», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1993, pág. 15.

[25] Juan José Gómez Molina, *op. cit.*, pág. 48.

[26] Cfr. Alonso García, «Robert Smithson», *Robert Smithson*, Madrid, Galería La Máquina Española, 1990, pág. 5.

[27] Rosalind Krauss habla, a propósito de minimalismo, de disparatado nominalismo o de brillantez de la rutina. «Para Judd, el orden consistía en "poner una cosa detrás de otra". Morris y Smithson hablaban de la alegría de la destrucción. La forma de expresión de esta generación se convirtió en la ausencia de expresión, la rutina fija, el discurso repetitivo e inflexible. Mejor dicho, esta generación inventó correlatos para esa forma de expresión en el universo objetual de la escultura» (Rosalind Krauss: «La Web en progreso», *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, pág. 272).

nas obras sobre papel como los dibujos a tinta, lápiz y tiza de *1000 Tons of Asphalt* (1969) o *Texas Overflow* (1970) aparecen elementos como los camiones delineados con una cierta «ironía», el asfalto al ser arrojado como una materia oscura e informe tiene que vencer la definición geométrica de las piedras, planteadas a medio camino entre la cristalización y la evocación del fragmento mineral de la melancolía de Durero. Hay un intento constante de *representar lo viscoso*, la materia contaminante adueñándose de la tierra, tal es el caso de *Hot Asphalt-Earth* (1969) o en otro boceto, *Trailer with Asphalt* (1970) desbordándose desde un patético remolque por las rendijas de tabla. Hay una serie de dibujos en los que Smithson representa un elemento fundamental de su *estética entrópica*, el espejo, entre otros en *Glue on Glass* (1969), *Mud and Mirrors* (1969) o *Clear Glass in Earth, Vancouver* (1969), en los que la dispandad de sustancias ha sido superada en beneficio de una suerte de *híbrido*: el cristal parece «contaminado» por esa realidad que cae sobre él o en la que se incrusta, para negar su posibilidad fundamental, esto es, la de ofrecer una imagen reflejada; las superficies geométricas se reblandecen, las líneas tiemblan, buscando en la *meditación* sobre los estatos de cristal en Vancouver, el efecto de acumulación que dificulta la visión estática, como una anticipación de la obra dispuesta concretamente en el espacio que realizará en 1970 y de la que una serie de fotografías muestran su *proceso metamórfico* en función de las distintas condiciones climatológicas o de incidencia de la luz. Un grupo muy amplio de dibujos son los que corresponden al *territorio de la Spiral Jetty*, donde surgen desde una espiral coloreada de marrón sobre una elemental demarcación del agua rosada del lago hasta una línea finísima que describe más de treinta giros, con un pulso firme, que conduce hasta una atracción visual vertiginosa; en otros casos Smithson dibuja sobre un papel con rotulador once espirales, atrapado por la obsesión, buscando la extensión precisa o el esquema apropiado. También surgen otras posibilidades, de proyectos que nunca se realizaron, como *Lightning Spiral* (1970), que remitiría formalmente al zigzagueo de la escultura *The Eliminator* (1964), *Broken Spiral* (1971), en la que la idea de acceso o recorrido está negada, o *Island Spiral* (1971), en la que retoma la idea de utilizar asfalto pero, en este caso, con una intención constructiva, para realizar un *dibujo definido* y no meramente para arrojarlo como un sedimento aleatorio. Ciertamente la idea de la *isla* es una de las que más fuerza cobra en los dibujos de Smithson, junto a su insistencia en representar edificios derrumbados, destacando *Island of Salt Crystal in Red Water, The Great Salt Lake, Utah* (1970), *Island of Broken Slate* (1969), los juegos cartográficos de *Map of Broken Glass (Atlantis)* (1969) y, sobre todo, *Island Project* (1970) y *Entropic Landscape* (1970), dos de los dibujos de mayor carácter arquitectónico y «piranesiano»: islas con muros curvos, túneles, prismas inaccesibles inclinándose de forma peligrosa, afilados pilares de madera anclados en el suelo, escaleras precarias, desagües o una construcción piramidal en cuya cúspide está encendido un fuego. Este paisaje entrópico tiene algo de decorado para una película apocalíptica o de ciencia ficción, aunque no se ve a nadie algunos signos delatan una *presencia oculta* que aviva el fuego o una mano que ha arrojado la tapa de cartón que circula por el agua cerca de un pequeño resalte rocoso en el que hay un montón de cristales rotos; a medio camino de la fábrica, la mina abandonada o el búnker, estos restos de los esfuerzos constructivos son la última isla para un Robinson Crusoe de la era atómica, un territorio inconexo pero fascinante, absolutamente artificial pero camuflado en la tierra, sometido a los mismos procesos de erosión.

En los dibujos de Smithson contrasta la liquidez de la línea, su absoluta levedad, con la solidez de la estructura. Los proyectos de intervenciones en la natura-

leza eran sometidos previamente a un tratamiento dibujístico que los *transformaba en paisaje;* se trataba de convertir los gestos que polucionan (arrojar asfalto en un lugar cercano a Roma, cemento en Chicago o cola en Vancouver) en una simulación de procesos glaciales de la naturaleza. Muchos dibujos de este creador imitaban los flujos aluviales reproducidos en el libro de Easterbrook *Principles of Geomorphology*. Pero más allá de esa parodia o fascinación por la estrategia del dibujo científico-naturalista, puede que Smithson intentara *recuperar la idea radical del dibujo*[18], situarlo en una *lógica del campo expandido*, entre el paisaje y el acontecimiento de la *desarquitectura*, convertirlo en un complejo «laboratorio experimental» donde la idea del «lugar de convergencia» de *site* y *non site* pudiera cobrar cuerpo. La práctica del dibujo y la del *collage* son, sin duda, los momentos más intensos de la *obsesión cartográfica* smithsoniana. Mientras en el collage *Cube in Seascape* (1966) el dibujo funciona como un proceso que permite analizar escalas constructivas, en *New Jersey, New York* (1967) hay una «voluntad estética»: sobre el papel milimetrado se superpone un mapa recortado en forma escalonada para formar una figura poligonal dentro de la cual están fijadas dos fotografías de elementos residuales (intermedios) en zonas de carretera (la franja de tierra entre los carriles y el espacio que separa a dos pasos elevados). Estos mapas se pliegan sobre su *conflictividad*, definen el territorio *paraisitario* o, por emplear una noción definida por Lévi-Strauss, la modalidad del *bricolage* (corte, mensajes o materiales formados o previamente existentes, montaje, discontinuidad o heterogeneidad) a partir de la cual *otro tipo de desplazamientos* tendrán lugar.

Insolación

«The Iconography of Desolation» es un ensayo visionario, temprano, que se sitúa en el babelismo de la *Galaxia Marconi* tal como la conceptualizara McLuhan, recordando el modo de pensar Londres que tiene Eliot en *The Waste Land*: «These fragments I have shored against my ruins»[19]. La esperanza en la tierra sin lluvia, resquebrajada, del rey-pescador, esa «paz que escapa a toda comprensión» es también la segunda ley de la termodinámica: la entropía. La entropía es el concepto originario de la plástica smithsoniana, incluso su clave de lectura principal: el estudioso de la desintegración sabe que todo, tarde o temprano, se desmorona. «Vivimos en estructuras y estamos rodeados de marcos de referencia, pero la naturaleza los desmantela y los devuelve a un estado en el que ya no tienen integridad. [...] El artista actual está comenzando a percibir este proceso de desintegración de estructuras como un estado muy desarrollado. Claude Lévi-Strauss ha sugerido que perfeccionemos una disciplina nueva llamada «Entropología». El artista y el crítico deberían desarrollar algo similar»[20]. Smithson llega al *agotamiento estético* que Barth detectara en la literatura moder-

[18] Agustín Valle señala que Smithson refunda la idea del dibujo, recuperando una idea radical del mismo, como estructura autónoma, señalando su presencia horizontal: «Realizar un dibujo cercano a la experiencia de quien ha cruzado en moto el desierto trazando el rastro de una persecución» (Agustín Valle, «Cedar Bar», *Creación*, núm. 7, Madrid, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, febrero, 1993, pág. 87).

[19] T. S. Eliot, *La tierra baldía. Poesía reunida*, Madrid, Alianza, 1978, pág. 93. Eliot es uno de los poetas preferidos de Smithson, cfr. *Unearthed*, pág. 102 y la «Introducción» de Tsai, págs. 6 y 16.

[20] R. Smithson, «Art Through the Camera's Eye», *Robert Smithson Unearthed*, Nueva York, 1991, pág. 91.

Universidad de Castilla-La Mancha

na[31]. Sin embargo, hay todavía presencias, aun cuando debilitadas, en la forma de *huellas*. «Mapas, gráficos, anuncios, libros de arte, diagramas, periódicos, folletos y panfletos de compañías industriales reciben el mismo tratamiento. Judd tiene una *colección laberíntica* de "material impreso" que, más que leer, "mira". Así podría enfrentarse a una ecuación matemática y, sólo viéndola, traducirla en una progresión metálica de elementos estructurados. En este contexto, es mejor considerar el "material impreso" en el sentido de Borges, como "el universo (que otros llaman la biblioteca)" o como la *Galaxia Gutenberg* de McLuhan; es decir, como una infinita "biblioteca de Babel"»[32].

Smithson encuentra que la *revista de arte* es uno de los *non-site* por excelencia. Recordemos, por ejemplo, el artículo «Quasi-infinites and the Waning of Space», en el que la imagen en el margen hace que el texto se convierta en un *desmontaje*. La imagen de la Torre de Babel, las pirámides y el museo Guggenheim se convierten en *estratigrafía*. El itinerario desde las fuentes de energía agotadas, abandonadas, llega más allá del contexto de la fría visibilidad de la galería o el archivo museográfico para ingresar en el territorio de la *lectura*: las palabras son estratos, procesos geológicos complejos. En un breve ensayo «The Artist as Site-Seer; or, A Dintorphic Essay», Smithson rescata, para una nueva sintaxis escultórica, una serie de conceptos: el *paisaje sintético* de James G. Ballard[33], el *simulacro de los objetos* de Barthes, el *paisaje artificial* de Tony Smith o las *irrealidades visibles* de Borges[34]. Lo que tienen en común estos creadores es el mismo grado de conciencia estética, es decir, la misma aproximación al *otro*.

En *El grado cero de la escritura*, Roland Barthes sostiene que desde el siglo XIX hay un fenómeno dramático de concreción de la escritura. A partir de Mallarmé, la escritura se va solidificando: primero objeto de una mirada, luego de un hacer y, finalmente, de una destrucción. El último avatar son las *escrituras neutras* que transmutan su superficie en una forma sin herencia. Smithson representa el cumplimiento del sueño órfico: un *escritor sin Literatura*[35]. El pasado utópico al que dirigen la mirada artistas como Morris, Judd o Smithson es Stonehenge[36], el observatorio druida de 3.500 años: es algo más que un observatorio astronómico, es una *proposición atómica* (Wittgenstein) o la réplica de un *objeto primario* (Kubler)[37]. Smithson escribe que el abismo de la historia y sus significados que se contempla en las formas megalíticas, traza elusivamente el primer objeto que es la Torre de Babel, fundamentalmente aquella que Borges narra en la forma de escaleras, corredores, hexágonos incontables[38]. Esa *mez-*

---

[31] Cit. John Barth, «Literatura del agotamiento», en Jaime Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976, pág. 179.

[32] R. Smithson, *Writings*, pág. 15. *Vid.* al respecto Eugenie Tsai, «Lenguaje y poesía en la obra de Robert Smithson», *Arena*, núm. 0, Madrid, enero, 1989, págs. 43-46.

[33] Cit. Eugenie Tsai, «The Sci-Fi Connection: The JG. J. G. Ballard, and Robert Smithson», *Modern Dreams. The Rise and Fall and Rise of Pop*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1988, págs. 71-75.

[34] Cit. R. Smithson, «The Artist as Site-Seer; or, A Dintorphic Essay», en *Unearthed*, pág. 74.

[35] Me refiero a la comprensión de la Literatura como utopía del lenguaje en Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1973, pág. 89. El interés de Smithson por Barthes es evidente, cfr. *The Writings*, págs. 46 y 70 y *Unearthed*, págs. 74 y 77.

[36] Cfr. R. Smithson, *Unearthed*, pág. 74. Stonehenge aparece también en *Writings*, pág. 180.

[37] Las referencias a las reflexiones de Kubler sobre el tiempo en *Writings*, pág. 32 y *Unearthed*, pág. 77.

[38] *Vid.* Jorge Luis Borges, «La biblioteca de Babel», *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1971, págs. 89-100. Cit. Robert Smithson, *Unearthed*, pág. 73.

da de códigos, que se remonta a un momento de *mitología romántica*[39], se pone también en relación con los objetos específicos de Donal Judd, la Gran Pirámide, el noúmeno kantiano o el infinito aberrante que Borges acecha en sus ensayos. La forma espiral se aproxima a la noción de *monumento de mediales*: depositario de una comunicación funeraria como los enterramientos egipcios.

Smithson propone un retorno a la *estupidez* de la visión para señalar que todos los conceptos abstractos son ciegos *(blindness)* y que el pensamiento de lo visible tiene que cuestionar el espacio del lenguaje y su relación con la memoria: dirige su atención a las civilizaciones pre- y post-históricas, en algunos momentos llega a referirse a una *memoria exhaustiva*, asociada a un *tiempo viajero*. Esta obra que es *mediación* absoluta (mestizaje de fotografías, objetos y películas en una *utopía* que encuentra su «lugar», a veces, en el *montaje cinematográfico*) existe en la forma de la huella; si uno de sus motivos es la transformación del concepto de paisaje pintoresco, que analizó en el contexto del pensamiento del siglo XVIII y especialmente de Addison, también es cierto que lo hace desde un pensamiento que podría denominarse *polución*[40]. La ruina es el alma secreta de todas las construcciones, una descomposición que tiene menos que ver con la visión romántica que con los residuos beckettianos[41]. El *sentido del final*[42] presente en estas esculturas narrativas o, mejor, dotadas de un dispositivo retórico explícito, tiene su origen en la ruina de la armonía epistemológica, en el sentido que Foucault estableciera en *Las palabras y las cosas*, y del *centro* arquitectónico que ésta garantizaba[43]: final de la *utopía de la naturaleza*, así como de las garantías de órdenes estables.

Como Piranesi, Smithson es un *arquitecto vencimiento*, genera *heterotopías vertiginosas*, introduce lo aberrante en el seno de lo real, el sueño de un reducto de paz no contaminado al que todavía se podría huir: la Naturaleza; sus diques, la indagación cartográfica que rescata continentes enteros, los edificios sofocados por la tierra, son formas de *catástrofe* irremediable: nuestro destino, la marca del presente. Esa *tierra baldía* que crece tiene otra imagen, frente al desierto, que la encarna: Micky Mouse, «ese ensueño de los hombres actuales»[44].

Entre la recepción del infierno de Dante y el simbolismo de Blake (a partir del que genera dibujos de un cierto *horror vacui*)[45] o la *escritura material* se encuentra Disneylandia (según Smithson ese lugar es un ensueño mayor que la Documenta de Kassel), ese universo ecléctico y visionario que Smithson colabora a ampliar no sin ironía. Pero mantengámonos ahora a distancia de esa diversión que produce lo siempre

---

[39] En el sentido en el que Georges Poulet ha investigado la imaginería piranesiana de los poetas románticos franceses que recrean la Torre de Babel, invertida, convirtiéndola en infernal choca, *vid.* Poulet, *Tres ensayos de mitología romántica*, Pamplona, Pamiela, 1990, págs. 101-138. Por otro lado, es necesario subrayar que Smithson se sitúa en la *tensión* entre clasicismo y romanticismo, cfr. *Unearthed*, pág. 107.

[40] Cfr. Robert Hobbs, «Robert Smithson: Articulate of Nonspace», *Robert Smithson Retrospective*, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, The Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 1982-1983, pág. 19 y *Writings*, pág. 220.

[41] Sobre Beckett, *vid.* R. Smithson, *Unearthed*, pág. 97 y *Writings*, pág. 70.

[42] *Vid.* Frank Kermode, *El sentido del final*, Barcelona, Gedisa, 1983, pág. 167 y ss. Smithson se refiere a Kermode en *Writings*, pág. 70 y *Unearthed*, pág. 125.

[43] Cfr. Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984, pág. 44. Sobre la crítica de la *centralidad*, *vid.* R. Smithson, *Writings*, pág. 188.

[44] Walter Benjamin, «Experiencia y pobreza», *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pág. 172. Cfr. Robert Smithson, *Unearthed*, pág. 123.

[45] Cfr. Tsai, «Early Smithson», *Unearthed*, págs. 3 y 10-15.

igual, esa monotonía mediáticamente articulada, retrocedamos. Las *heterotopías*[46] no ofrecen consuelo, al contrario producen distorsión, desazonan al que las recibe: *lugares sin emplazamiento*, como los espejos, capaces de producir en el tiempo de la mirada del sujeto una mezcla de realidad y fantasmagoría[47]; la *inquietud* y el afán de conseguir una mirada diferente fue el deseo que unió a Smithson al continente sumergido de la Atlántida, el impulso de sus expediciones[48], que son una mezcla de antropología y ciencia ficción.

La iluminación que, como un destello, aparecía en el centro de la *Spiral Jetty*[49] o el reflejo buscado en la proyección de las películas en una caverna, indican una tensión hacia lo elemental, la conciencia de que los hombres «tienen que arreglárselas partiendo de cero y con muy poco»[50]. Desde la *contaminación* visionaria se accede a un *pensamiento salvaje*[51] que sostiene que cada cosa (sagrada) debe tener su *lugar*[52]. El totemismo invocado en ocasiones por Smithson concuerda con su sistema de *transformaciones creativas*[53]. Desplazamientos incesantes: mestizaje de lugares y no-lugares, itinerarios desaparecidos o rememorados. La naturaleza se encuentra, con todo, *inacabada*, muestra sus heridas, casi en un gesto melancólico, remite a un impulso constructivo que es el que encarna la Torre de Babel: abismo de lenguaje[54]. En la *Spiral Jetty* se escucha lejanamente a James Joyce[55]; el poder expansivo del «laberinto auditivo»[56] recuerda el fluir de la noche en *Finnegans Wake*, esa escritura que transcurre en un *presente eterno*: «Y en todas las lenguas, porque aún no se han separado, *es la torre de Babel*»[57]. La *co(in)cidencia* de Joyce atraviesa la *literalidad* de algunos chistes de Smithson[58]. *Work in progress* que dibuja un rostro o un mapa. Una obra de escala monumental que *evoca un dibujo* brancusiano, pero también trastorna los sentidos: mezcla visión y la escucha, los implica al unísono.

Smithson mantiene en *suspenso* la decisión sobre lo que él llama *ámbito de convergencia* entre el *site* y el *non-site*[59], puesto que la tierra o el suelo del arte está de suyo puesta entre comillas (una vez más el mapa no coincide con el territorio). En medio del viaje por el Lago Salado, a la búsqueda de *agua roja*, contempló en el fondo, en

---

[46] Heterotopías tal y como las caracteriza Foucault en *Las palabras y las cosas*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1984, pág. 3.

[47] Cfr. Michel Foucault, «Espacios diferentes», *Topocrimia. El lugar del espacio*, Madrid, Fundación «La Caixa», 1994, págs. 33-34.

[48] Sobre el sentido del viaje y la expedición, *vid.* Tsai, «Mapping Robert Smithson», en *Unearthed*, páginas 26-27.

[49] Cfr. R. Smithson, *Writings*, pág. 113. Para una interpretación del problema de la *naturaleza* en Smithson, *vid.* José Jiménez, «Sin patria», *El tiempo agotado: la mistificación del arte contemporáneo*, ed. José Miguel G. Cortés, Valencia, Instituto Valenciano de la Juventud, 1991, págs. 60-64.

[50] Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos*, vol. I, Madrid, Taurus, 1973, pág. 173.

[51] Smithson toma de *El pensamiento salvaje* de Lévi-Strauss el problema del tiempo detenido como reflejos de espejos entre sí; *vid. Writings*, pág. 94.

[52] Cfr. Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, México, F.C.E., 1964, pág. 25.

[53] Cfr. Lévi-Strauss, *op. cit.*, pág. 145. Sobre el totemismo en Smithson, cfr. R. Smithson, *Unearthed*, pág. 102.

[54] Cfr. R. Smithson, *Unearthed*, pág. 75 y *Writings*, pág. 104.

[55] Cfr. R. Smithson, *Writings*, pág. 112.

[56] Cfr. José Jiménez, *op. cit.*, pág. 61.

[57] Jacques Mercanton, *Las horas de James Joyce*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1991, pág. 12.

[58] La ironía de proyectos como *Floating Island: To Travel Around Manhattan Island* (1970) o la escultura móvil que parodia el concepto de «action painting», *Juggernaut-Boston Project* (1970).

[59] «¿Es el *Site* un reflejo del *Non-site* (espejo), o es al contrario?» (R. Smithson, «Spiral Jetty» *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 182).

un lugar en el que las grietas de las salinas componen un rompecabezas, algo que *sugería un ciclón inminente*, es como si el paisaje temblara y *dibujara por sí mismo* aquello que finalmente sería la obra como espacio giratorio: «mi dialéctica del *site* y del *non-site* giró hasta un estado indeterminado, donde lo sólido y lo líquido se perdían el uno en el otro»[40]. Un estado más allá de cualquier clasificación, como aquella noción de lo *informe* que Bataille anotara: disolución de la retícula racional y concreción de ese mapa que se hunde en lo que tendría que definir[41]. La espiral es la *huella*, filmada desde un helicóptero, la *localización en exteriores* de una película que es literalmente una «espiral de fotogramas». El *relato de experiencia* encuentra lo que en realidad se buscaba: la *falla geológica del sujeto*, los «chorros de sangre», más allá del vértigo y los espejismos, tiene que haber alguien que no sea tan sólo una sombra en una burbuja de plástico. *Et in Utha ego*, la melancolía persigue al viajero que sentía una extraordinaria aceleración energética. De repente el pensamiento se enreda en una «escala de centros», parodia la enciclopedia china de «El idioma analítico de John Wilkins» de Borges, presenta una maraña de cosas que presuntamente desenredan las incoherencias precedentes, la ansiedad que llevó a anhelar la seguridad de la geometría, cuando en el mapa todo era barro, cristales de sal, rocas y agua, *en todas direcciones*, la rosa de los vientos como una brújula enloquecida. Los puntos centrales están *ordenados* a pesar de su incompatibilidad (fuente de iones en un ciclotrón, un núcleo, punto de dislocación, una estaca de madera, eje de hélice de helicóptero, el canal auditivo de James Joyce, el sol, un agujero en el rollo de película) como también se disponen los *bordes*, declarados en su estricta incertidumbre (partículas, soluciones protoplasmáticas, vértigo, ondas, centelleos de luz, secciones, pasos, agua rosada).

La concepción del tiempo[42] no orgánico se edifica, en primer lugar, en la forma de un *laberinto*[43]. Borges relata un arte cartográfico que azarosamente conforma el *nuestro*; en el esbozo titulado «Museo», el mapa sueña con corresponder exactamente al territorio; lo que construyen los cartógrafos es un espejo inverosímil o, tal vez, trabajan en el proyecto leibniziano de *mathesis universalis*, esa ilusión que llega a su cima y fracaso en el lenguaje lógicamente perfecto del *Tractatus* de Wittgenstein. El *sueño de la razón* es abandonado a las inclemencias del tiempo, en un territorio donde la *lógica está en suspenso*[44]. «En los desiertos del Oeste —escribe Borges— perduran despedazadas Ruinas del mapa, habitadas por Animales y Mendigos; en todo el país no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas»[45]. El mapa plegado de Smithson es un espacio topológico, banda de Moebius, ingreso en una textura barroca del territorio. Smithson cita un fragmento de la obra *Degrés* de Michel Butor en el que indica que los mapas *no sirven para nada*, todo ese trabajo de descubrir y levantar planos acaba convertido en tarea azarosa, pero también es una forma del riesgo, algo que, por la

---

[40] R. Smithson, «Spiral Jetty» *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 183.

[41] Sobre lo entrópico y la noción de lo informe aplicada a Smithson, cfr. Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss: *L'informe. Mode d'emploi*, París, Centre Georges Pompidou, 1996, pág. 71.

[42] Un *tiempo geológico* (*Writings*, pág. 86), de *sedimentación* (*Writings*, pág. 82 y *Unearthed*, pág. 99). Un nuevo paisaje de la abstracción y lo artificial que es, por ejemplo, el *aeropuerto*, que está determinado por un *tiempo artificial*, «that can suggest galactic distance here on earth. It focus on "non-visual" space and time beging to shape an esthetic based on the *airport as an idea*, and not simply as a mode of transportation» (R. Smithson, *Writings*, pág. 92). *Vid.* también *Unearthed*, pág. 106.

[43] Cfr. R. Smithson, *Writings*, pág. 32.

[44] Cfr. R. Smithson, *Unearthed*, pág. 97, y Tsai, «Mapping Robert Smithson», pág. 25.

[45] Jorge Luis Borges, *El hacedor*, Madrid, Alianza, 1972, pág. 142.

obsesión que genera, puede hacer que el cartógrafo muera a pocas millas de las tiendas más surtidas de provisiones. Sabemos que «el mapa ha fascinado las mentes de los artistas»[66], especialmente a aquellos hombres póstumos al *heroísmo de la pintura*, aquella gestualidad que desafiaba a la mirada geometrizadora.

La espiral condensa la *traducción* de las lenguas, los innúmeros itinerarios posibles, registra todo lo que es posible expresar[67]: la entropía de lo real. El mapa hipotético da cuenta de la sedimentación y del poder metamórfico de la naturaleza[68]. La visión reconoce en las manos el *polvo* en descomposición[69], que se vuelve vertiginoso[70]. El imaginario postindustrial retrocede hasta los dinosaurios en una suerte de tarea de constructora: el humor melancólico que Smithson reconociera en Borges[71] se transforma en *ficción* fantástica. *Spiral Jetty: Orbis Tertius*[72]. Un laberinto en forma de planetario, arquitectura del vértigo[73] que genera una nostalgia cósmica. Como en el camino de Stonehenge a los megalitos de Ballard se escribe la dialéctica[74] abismal y el laberinto lingüístico de la historia general. La pérdida del país natal es, simultáneamente, la *extranjería del lenguaje*, el sentimiento de que la relación *natural* no puede recobrarse. La memoria cartografía los restos, dispersos, de Babel.

El paisaje dialéctico y la espiral vertiginosa

El *mapa en blanco* de Lewis Carroll[75] y el *desierto* de las consideraciones sobre el mundo no objetivo de Malevich se vuelven equiparables para Smithson, entregado a *cartografiar lugares inhabitables*. La fascinación por los mapas surge desde un ánimo entrópico, la conciencia de que el paisaje está borrado unido a una estrategia de desplazamiento del centro. El *paseo* conduce hacia los *suburbios espectrales*: como la casa Usher de Poe, los edificios se hunden, «caen para formar babeles o limbos desparramados»[76]. Aquello que se torna visible son las huellas, la memoria portátil del viajero: notas, mapas, libros de viaje, restos azarosos. Smithson contempla radicalmente la salida al exterior, la lucha con las cenizas que Hulme exigiera. Ensayos como «Un recorrido por los monumentos de Passaic» o «Un museo del lenguaje en la proximidad del arte» son *recorridos* que ofrecen una nueva *geografía estética*, desde los monumentos marcados fotográficamente, *instantáneas entrópicas*[77], hasta el *collage* crítico, el *re*

---

[66] R. Smithson, «Paisajes planiméricos o lugares cartográficos», fragmento de «Un Museo del Lenguaje en la Proximidad del Arte», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 124.

[67] *Vid.* Borges, «La biblioteca de Babel», pág. 67. R. Smithson, *Writings*, pág. 14.

[68] Cfr. R. Smithson, *Unearthed*, pág. 100.

[69] Cfr. R. Smithson, *Unearthed*, pág. 121, donde cita *The Waste Land* de T. S. Eliot.

[70] Cfr. R. Smithson, *Writings*, pág. 74, en relación con el Maelström de Poe.

[71] Cfr. R. Smithson, *Unearthed*, pág. 77.

[72] O *espira de Passaic*, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna (cfr. Borges, *Otras Inquisiciones*, Madrid, Alianza, 1976, págs. 13-16, R. Smithson, *Writings*, pág. 25 y R. Smithson, *Unearthed*, pág. 77.

[73] Cfr. R. Smithson, *Writings*, pág. 25 y ss.

[74] Smithson se reconoce como un pensador dialéctico; *vid. Writings*, pág. 219, y *Unearthed*, pág. 103.

[75] R. Smithson, «Un museo del lenguaje en la proximidad del arte», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 124.

[76] R. Smithson, «Un museo del lenguaje en la proximidad del arte», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 124. Cfr. Edgar A. Poe, «La caída de la casa Usher», *Cuentos I*, Madrid, Alianza, 1970, pág. 337.

[77] Cfr. R. Smithson, «Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 77. *Vid.* R. Smithson, «Entropy made visible», *The Writings of Robert Smithson*, pág. 190.

tículo monstruoso que es un «edificio de palabras»[78]. Las *ruinas* postindustriales forman una utopía sin fondo, una estética del desencanto a la que se refiere en «Doce bajo cero»[79]. Smithson describe un panorama de *ruinas al revés*: «Esto es lo contrario de la "ruina romántica", porque los edificios no *caen* en ruinas después de haber sido construidos sino que *crecen* hasta la ruina conforme son erigidos. Esta *ruin-in-reverse* antirromántica sugiere la idea desacreditada del tiempo y muchas otras cosas "pasadas de moda"»[80]. En la ruina romántica hay todavía un pasado esplendoroso que rescatar, en los desechos que Smithson recorre no hay ningún fondo histórico, como en Beckett el futuro puede encontrarse en los «basureros del pasado histórico»[81].

El propio lenguaje de la crítica está, como el cementerio de automóviles, marcado por el *desastre*: los errores deliberados de Morris, la sintaxis abismal de Judd o los poemas de Carl André, que son tumbas. Smithson aúna materialismo y romanticismo, convoca las consideraciones de Peter Brook sobre Robbe-Grillet, que ha buscado la destrucción del «corazón romántico de las cosas», aunque hay un sentido en el cual le fascina constantemente el «romanticismo de las superficies»[82]. Las *earthworks* avanzan hasta el vértigo, la escritura visionaria se arroja al «pozo ridículo del arte». El manierismo smithsoniano, ese lenguaje de la fragmentación llevado hasta sus límites, surge más que como un combate contra el clasicismo como una forma del *nihilismo*: el espacio que se abre tras Wittgenstein está agrietado. La poesía, afirma Smithson, es siempre *lenguaje moribundo*; algunos *non-sites* se asemejan a túmulos funerarios, Smithson maneja la pala como un enterrador.

Carl André señaló que Smithson se comporta como el hombre fáustico hasta que comprueba el fracaso que está inscrito en ese destino: la inutilidad le lleva «a construir algunas *esquinas del infierno* aquí y allá»[83]. El abismo se encuentra fundamentalmente en las esquinas; en su defensa del *art-déco*, Smithson centró su atención en la *albanventana*, esa ventana de esquina que nos recuerda que somos cautivos de la sala, «sugiriendo tanto la huida como el confinamiento»[84]. En una línea semejante a la de Benjamin en «Experiencia y pobreza», Smithson sostiene que los espejos de la arquitectura de los años 30 son emblemas de la nada, esos edificios funerarios inauguran un *tiempo de las réplicas*. En el crucial ensayo «La entropía y los nuevos monumentos», Smithson articula su noción de *entropía arquitectónica*: «La tan denostada arquitectura de Park Avenue descrita como "frías capas de vidrio", junto con la modernidad manierista de Philip Johnson, han contribuido a fomentar el *ánimo entrópico*»[85]. Una arquitectura sin valor de cualidades que se interpreta como una nueva *conciencia de la debilidad*, lo soso y lo apagado. Pero esa insipidez inspira, es un *grado cero* semejante a la comprensión de Malevitch del desierto como ciudad del futuro. La frialdad del cristal contiene tam-

[78] R. Smithson, «Un museo del lenguaje en la proximidad del arte», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 118.

[79] R. Smithson, «Doce bajo cero», *Ozono*, núm. 7, febrero, Madrid, 1993, pág. 63.

[80] R. Smithson, «Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 76.

[81] R. Smithson, «Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 77.

[82] R. Smithson, «Un museo del lenguaje en la proximidad del arte», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 120.

[83] M. Gilchist y J. Lingwood, «El entropólogo», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 22.

[84] R. Smithson, «Ultramoderno», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 73.

[85] R. Smithson, «La entropía y los nuevos monumentos», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 66.

bién un elemento de desorden: el cristal como hilaridad en estado sólido. El trabajo funerario smithsoniano es, en realidad, una profanación, el placer que se encuentra en las impurezas es el destello frío de *Herodías*: «adorar el horror de ser virgen». El espejo es una trampa inútil, un abismo que se rompe en mil pedazos, llegándose a la *desdiferenciación*[86], el proceso primario de entrada en contacto con la materia.

Smithson recuerda el fragmento 124 de Heráclito: «El mundo más bello es un montón de escombros dejados caer en confusión»[87]. La grandeza de la devastación, una visión obstinada de los procesos de erosión no conduce al «placer de las ruinas» sino a un *tiempo geológico*[88]. En su ensayo sobre Frederick Law Olmsted, Smithson comienza aludiendo a un perfil geológico que conduce a la época de la glaciación y planteando la idea de la creación de *paisajes asimétricos* en medio del flujo urbano. Los inicios de la dialéctica del paisaje son también la manifestación de las contradicciones del *pintoresquismo*[89], que para Dan Graham era expresión del orden aristocrático[90]; las condiciones de la naturaleza son inesperadas. El análisis de las fotografías del proceso de construcción de Central Park y la superación de la concepción de este espacio como entidad estática le llevan a Smithson a afirmar que los parques de Olmsted existen antes de estar acabados, «lo que significa de hecho que no terminan nunca»[91]. Para el creador de *Spiral Jetty* lo que es relevante en ese lugar que ocupa el centro de la ciudad babélica es la encarnación de las contradicciones humanas, sociales, políticas y, por supuesto, naturales; Olmsted es interpretado como *el primer artista de earthworks de Norteamérica*, alguien capaz de afirmar que «todo el aspecto del país es detestable». Surge una extraña fascinación por la aspereza del proceso constructivo, condicionado por lo que llama «desertización urbana», incluyendo en la *dialéctica del parque* elementos de una devastación generalizada: «el cenagal político se reflejaba en el aspecto del propio parque, que estaba cubierto de basuras, lleno de barro, repleto de chavolas abandonadas por los *squatters*, e invadido por cabras dejadas por los mismos. Hasta que fueron finalmente confiscadas, las cabras sueltas fueron una gran molestia, comiéndose el follaje de los escasos árboles del parque»[92]. En ese laberinto de relaciones inconexas habría acontecido el derrumbe del pintoresquismo, en favor de una dialéctica que supone la interconexión física y la renuncia a un ideal absoluto acabado.

---

[86] Smithson se refiere al concepto de «desdiferenciación» de Ehrenzweig, cfr. R. Smithson: «Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 126. *Vid.* A. Ehrenzweig: *Psicoanálisis de la percepción artística*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pág. 203.

[87] Cfr. R. Smithson, «Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 126.

[88] «El artista comienza a conocer los movimientos corrosivos, los estratos carboníferos del pensamiento, la retracción del lodo mental, en el caso geológico, de los estratos de la conciencia estética» (R. Smithson, «Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 128). Cfr. Renzo Guidieri, «Ayer. Retrato de R.S.», *Creación*, núm. 7, págs. 73-74.

[89] Cfr. sobre lo pintoresco Javier Maderuelo, «Geometría para una visión pintoresca del paisaje», *Creación*, núm. 7, págs. 90-92, y Colette Garraud, *L'Idée de nature dans l'art contemporain*, París, Flammarion, 1994, pág. 91.

[90] Cfr. Dan Graham, «Garden as Theater to Museum», *Rock My Religion*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993, pág. 287.

[91] R. Smithson, «Frederic Law Olmsted y el paisaje dialéctico», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, página 176.

[92] R. Smithson, «Frederic Law Olmsted y el paisaje dialéctico», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, 1993, pág. 179.

Parece como si en Central Park nada siguiera siendo lo que es, ni permaneciendo donde estaba: un *territorio dislocado*. Conviene tener presente que Smithson toma esa obra de Olmsted como un *modelo* de paisaje dialéctico, una referencia que él reconstruye a partir de una *narración* que surge de un recorrido por el parque, conduciendo también a consideraciones genéricas sobre el *earth art*, que, según su propia experiencia, encuentra mejores emplazamientos en lugares que han sido perturbados por la propia industria, la urbanización incontrolada o la devastación propia de la naturaleza: los emplazamientos más humildes o incluso degradados, dejados por las intervenciones mineras, constituyen un reto mayor para el arte, y una mayor posibilidad de estar en soledad. La alternativa para los territorios *arruinados* es el cultivo o el *reciclaje*, una vía por la que se decidirá Smithson, aunque también cabe, como se hiciera en Yosemite, construir rutas de acceso y formas de alojamiento con lo que finalmente se configura una zona *salvaje urbanizada*. En el paseo por Central Park emerge una cuarta vía de relación con el parque, igualmente creativa, desplegándose como un *relato de experiencia*, asumiendo la falta de sentido y dirección del desplazamiento en medio de un laberinto hiperbólico; The Ramble añade a su condición de red de caminos para deambular ociosamente y sin rumbo fijo su carácter efectivo de jungla urbana en la que acechan «matones, vagabundos, prostitutas, homosexuales y otras criaturas enajenadas de la ciudad». Ésta no era, sin duda, la anhelada soledad, puesto que el *apartamiento* que aquí se encuentra es el de la *marginación* y acaso también el crudo testimonio de la violencia. Más allá, cerca de Belvedere Castle, el artista que amaba la «desolación elegante» fue perseguido por tres perros salvajes, para después contemplar que diversas jaurías habitaban en el parque o que las ardillas son bastante agresivas, los graffiti marcan las piedras, las personas que se movían en medio de la bruma cerca del Water Pool, que estaba siendo drenado, ayudaban a crear la imagen de un mundo fantasmal. Aquel campo geológico del que partiera el texto, imaginando el parque bajo un muro glacial, que dejaba tras de sí una estela de grandes masas de escombros rocosos, acaba identificado con la presencia de un carro metálico de la compra y un cubo de basura medio sumergidos en el derramadero que sale de la pista de patinaje Wollman Memorial. Ocurre como si la naturaleza obrara, tras el artificio, con un mecanismo de *retorno de lo reprimido* semejante al que afecta a la conciencia.

Central Park no es meramente el lugar desde el que contemplar la línea del cielo de la ciudad, «un *gran parénteis* al que escapar, por medio de pasadizos subterráneos, cuando la ciudad se vuelve asfixiante; Smithson plantea un *desplazamiento permanente* de la ciudad al parque o, mejor, una dialéctica que supondría tratar este último como *non-site*. Algunas fotografías antiguas muestran que el parque en construcción es un territorio de casquetes por doquier. El paseo por el parque se convierte en una persecución en un laberinto ocupado por «seres salvajes»: Smithson es una figura piraneseana, su desplazamiento por la naturaleza es una búsqueda de la *posibilidad de estar solo*. El proyecto que aparece al final del ensayo de realizar una *escultura de lodo* se reitera en «Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra» o en la descripción de *Spiral Jetty* como «lodo fangoso». Esa viscosidad es el lugar en torno al cual gira, «siguiendo los pasos en espiral regresamos a nuestros orígenes»[11]. Para Smithson la *Na-*

[11] R. Smithson, «The Spiral Jetty», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 184. La operación de extracción de lodo debería tratarse como un *proceso artístico*, apoyándose en un tratamiento documental (ya fuera realizando una película o por medio de fotografías) y manteniendo una dialéctica física: «el lodo podría depositarse en un emplazamiento de la ciudad que necesite "rellenos". El transporte de lodo sería seguido

naturaleza es «simplemente otra ficción de los siglos XVIII y XIX»[94], él prefería el término *tierra (earth)*, algo más concreto, confuso, sujeto a cataclismos, capaz de generar en el sujeto *haecceitas*. Podría decirse que el arte degenera cuando se aproxima a la condición de jardinería, especialmente cuando no repara en la conciencia de clase o ideología que esos lugares comportan; advertimos una oposición clara entre las *earthworks* smithsonianas y el jardín inglés: «no son accesibles; no existen para el placer o la evasión; son explícitamente entrópicas en vez de crear la ilusión de eternidad; implican una crítica teórica del humanismo que es esencial en la estética del jardín»[95]. Smithson se adentra en lo que llama los problemas *abismales* del jardín, que no entiende como un lugar utópico o paradisíaco, sino como un ámbito en el que puede surgir lo *siniestro*, así como aspectos *perversos*, perdido aquel ideal del «jardín de la virtud». Nuestro destino son los *torture gardens*[96], esos lugares dialécticos que suponen interacción y desplazamiento, asumir que los *jardines históricos han sido reemplazados por los sitios de tiempo*.

Hay un descenso hacia el fondo: pulverización y oxidación. El *non-site* acentúa la fragmentación de la experiencia artística, es un abismo especular: «Se puede decir que tiene lugar una "desarquitecturización" antes de que el artista fije sus límites fuera del estudio del artista para entregarse a la *deconstrucción*, trabajar con *bulldozers* y las excavadoras que los arquitectos odian»[97]. En la Universidad de Kent, Smithson *encontró*[98] una vieja leñera abandonada, decidió arrojar con una excavadora cargas de tierra sobre el tejado hasta que la viga central se agrietó, momento en el que detuvo la acción: el *abandono se multiplica* al mismo tiempo que la construcción se arroja alegóricamente hasta el tiempo de una *glaciación*. En «The Crystal Land» había establecido lo que puede considerarse su código estético: «fragmentación, corrosión, descomposición, desintegración, deslizamiento de rocas, escombros, corrimientos, flujos de lodo, avalancha»[99]. Smithson produce los *relatos del tiempo*, aquellos que Cezánne ya comenzara a contemplar en *La casa de las paredes resquebrajadas*.

La deconstrucción tiene *lugar*; aunque sea por un lado deshacer, descomponer, desedimentar estructuras, en el sentido más radical es un *acontecimiento*[100]. Smithson ofrece *huellas de esos lugares* que «se deconstruyen»: los vacíos monumentales de Passaic, los paisajes industriales de Oberhausen o el espectral Hotel Palenque, ilógico, sin

---

desde el punto de extracción hasta el punto de descarga. Un conocimiento del lodo y del mundo de la sedimentación es necesario para poder comprender el paisaje tal como existe» (R. Smithson, «Frederic Law Olmsted y el paisaje dialéctico», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 181).

[94] R. Smithson, «A Museum of Language in the Vicinity of Art», *The Writings of Robert Smithson*, 1979, pág. 71.

[95] Gary Shapiro, *Earthwards. Robert Smithson and Art after Babel*, Los Ángeles, University of California Press, 1994, págs. 118-119.

[96] Cfr. R. Smithson, «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects», *The Writings of Robert Smithson*, pág. 91.

[97] R. Smithson, «Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 125.

[98] Puede considerarse que Smithson ofrece *ready-made* arquitectónicos, en sus paseos geológicos surgen edificios que son márgenes de la civilización. Con respecto a Duchamp, Smithson ofrece una interpretación de los *ready-made* como reticencias sobre el concepto bergsoniano de la evolución creadora, cfr. R. Smithson, «La entropía y los nuevos monumentos», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 69.

[99] R. Smithson, «The Crystal Land», *The Writings of Robert Smithson*, pág. 20.

[100] Cfr. J. Derrida, «Carta a un amigo japonés», en «¿Cómo no hablar? y otros textos», *Anthropos*, suplemento núm. 13, marzo, Barcelona, 1989, pág. 88.

centro ni recorrido posible. Se produce una subversión de los *non-sites* que contenían la disgregación del emplazamiento; esos *mapas tridimensionales* son fragmentos de una fragmentación mayor: «contienen la ausencia de la propia contención»[101]. La fotografía y los dibujos, más que la evidencia física de la Leñera o del Hotel Palenque, son *experiencias de la ausencia* sin asideros[102]: escándalo de algo que está siempre en *otro lugar*. Esta arquitectura entrópica es un *arte de minar*; las obras están cargadas de tiempo, la aceleración hace que se hundan en un pasado remoto o en un «futuro chapucero»[103].

En el quinto de los desplazamientos de espejos en Yucatán se llega a Palenque, donde «comienza una jungla exuberante», la región de las casas de piedra, fortificadas, la capital del Pueblo de las Serpientes, como también es el centro del mundo serpeante de la *Spiral Jetty*[104]. Una tierra en la que parece que *faltara el suelo*, donde se experimenta lo que llama «soledad pegajosa». Lo que le atraía a Smithson del Hotel Palenque era su hibridación entre los procesos constructivos y la ruina contemporánea, al ser la encarnación de su idea de un *lugar sin lógica (descentrado o dislocado)*. Es importante reparar en que las fotografías del Hotel Palenque no son sino diapositivas que forman parte de una *conferencia* impartida en la Universidad de Utah en 1972; Smithson realiza un *acto crítico deconstructivo* en esa lectura que está a medio camino de lo descriptivo, los métodos iconológicos, las consideraciones típicas de la interpretación formalista-arquitectónica y, en un trazo subliminal, la aproximación a su *propia clave estética*: el ánimo entrópico, la desarquitecturización o la «actualidad» de esa realidad figurada en los apuntalamientos de las habitaciones, los apilamientos de ladrillos, las vigas inacabadas, junto a los suelos o las escaleras concluidos en otras zonas del edificio. Aunque hay un dibujo, *Map of the Hotel Palenque* (1969), en el que se intenta ofrecen una descripción del lugar, sin embargo, en ese mapa se indica claramente que hay «zonas inexploradas», detrás del restaurante, o sencillamente «desconocidas», cerca de la cocina, donde las tachaduras y las líneas ondulantes son todo lo que puede establecerse. Hay una *sugerencia del mundo piranesiano*[105], en esta constante situación de *descomierto* (demolición de lo construido y mantenimiento de la ruina en un territorio destinado a ser habitado por turistas) en la que no se puede comprender la totalidad del edificio: falta el camino o, mejor, la llave que abra su sentido.

---

[101] R. Smithson, «Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 131.

[102] Cfr. C. Owens, «Photography en abyme», *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Los Angeles, Berkeley, University of California Press, 1992, pág. 27. Sobre lo fotográfico en la obra de Smithson, cfr. Robert A. Sobieszek, «Introduction», *Smithson: Photo Works*, Los Angeles County Museum, University of New Mexico Press, 1993, págs. 13-47.

[103] R. Smithson, «La entropía y los nuevos monumentos», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 67.

[104] También aparece la figura de la serpiente deslizándose en la parte inferior del dibujo *The Museum* (1960), devorando los genitales de una extraña figura (demoniaca), situada junto a una corte angélica que, entre otras cosas, trabaja en una gasolinera, en *Untitled (Second Stage Igneous)* (1965) o en el dibujo del proyecto de land-art *Meandering Canal (Emmen)* (1971).

[105] «At one point they decided to build some floors and decided that that wasn't a very good idea so they demolished them, but they left this kind of spiky, irregular, cantilevered effect coming off the side of the wall, it sort of suggest Piranesi» (Robert Smithson, «Quotations from the lecture "Hotel Palenque" at the University of Utah», reproducido en *Smithson: Photo Works*, págs. 110-111).

«Incidentes del viaje de los espejos en Yucatán» es la gran narración del viaje enantiomórfico[106] sobre el campo de cenizas. El éxtasis que se encuentra en estos espacios colinda con la muerte: *Anoma in Arcadia Morte*[107]. Smithson interroga a los espejos y desciende hasta el suelo para mirar con los ojos del ciempiés los abismos microscópicos o se eleva para pensar en el arte de las moscas. La escritura sostiene la ausencia, reconstruye nuestra *incapacidad para ver*. «Démosle una forma pasajera a las visiones no consolidadas que rodean una obra de arte y desarrollemos un tipo de "antivisión" o visión negativa»[108]. En los lugares de los desplazamientos no queda resto del *espejismo*: la luz reflejada ha sido borrada. Smithson descubre la dimensión de la ausencia, aquello que no puede verse.

Smithson camina sobre la *Spiral Jetty* o *Broken Circle*, se mueve por encima de lo insondable. El acceso a la quietud termina en una *inmolación*[109], los ojos están cegados. Sin embargo, antes de iniciar esa ingeniería de la incertidumbre, Smithson encontró en el Lago Salado de Utah *edificios incoherentes*: no oculta el placer que consigue con la visión de esas esperanzas abandonadas. El paisaje con los reflejos de mica concreta ese estado *indeterminado* en el cual lo sólido y lo líquido se pierden el uno en el otro[110].

La *inversión de las escalas* que le interesa a Smithson se realiza ejemplarmente en la «tierra fronteriza cinemática». En el cine los emplazamientos están desproporcionados[111]. El juego de espejos que atraviesa toda la obra se condensa en el proyecto de una *atopía cinemática*[112]: construir un cine en una cueva o ruina abandonada y filmar el proceso de construcción. Esa película sería la única que se proyectaría en la cueva. Cine auténticamente *underground* en el cual los espectadores estarían cautivos de su pereza: el tiempo se comprime en el interior de la *arquitectura del cine* y lleva a un es-

---

[106] «Los ojos son enantiomorfos» (R. Smithson, «Incidentes del viaje de los espejos en Yucatán», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 116).

[107] R. Smithson, «Incidentes del viaje de los espejos en Yucatán», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 113. Hay un desplazamiento también con respecto al estático «Et in Utah Ego» de la *Spiral Jetty*, cfr. R. Smithson, «Spiral Jetty», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 185.

[108] R. Smithson, «Incidentes del viaje de los espejos en Yucatán», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 115.

[109] Este es uno de los elementos de la película sobre *Spiral Jetty*, cfr. R. Smithson, «The Spiral Jetty», página 184.

[110] Esa es la *dialéctica de site y non-site*, cfr. R. Smithson, «The Spiral Jetty», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 183, nota 1.

[111] Cfr. R. Smithson, «Una atopía cinemática», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 174.

[112] Si me he referido al *land-art* como una experiencia plástica *dibujada*, también tendré que subrayar que se trata, especialmente, de una obra dibujada *cinematográficamente*. Artistas como Smithson, Oppenheim, Simonds o Matta-Clark emplearon el cine como un espacio *atópico* (películas que suponen de suyo un cuestionamiento de los parámetros normativos del cine: plegadas sobre sí mismas, desmontando los mecanismos narrativos) en el que se podría someter a «rescritura» el itinerario antropológico o arqueológico que se advertía en sus intervenciones en un nuevo territorio del arte. Sobre la noción de *montaje fílmico* en Robert Smithson, cfr. Eva Schmidt, «Et in Utah Ego: Robert Smithson's "Entropologi" Cinema», *Robert Smithson: Drawings from the Estate*, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1989, pág. 51.

tado entrópico. La película *Spiral Jetty* se constituye en una cámara de tiempo, la moviola transforma los camiones en dinosaurios: el universo cinemático traza la geopolítica de un retorno primordial. Se ha señalado que la utilización de las fotografías, como las del *Broken Circle, Emmen* (1971) en positivo y en negativo, acentuando lo «cinematográfico», suponía una dramatización de la mirada tanto como un intento de *dislocar el tiempo*. Smithson sueña con una película que sea un laberíntico juego de luces y sombras, realizada con fragmentos de «cine espeluznante», un *paisaje de cortes*, en el que tendrían su «lugar» la secuencia de *Psicosis* en la que el ojo de Janet Leigh apuñalada por el demente edípico parece salir del fondo de la bañera por el desagüe, hasta elementos marginales de los westerns. Películas *basadas en la degradación*, sensitivamente situadas entre lo impotente y/o insondable, en las que se trabaja con los descartes del proceso de montaje (ese particular *limbo* del cine), en las que se *dibujaran redes de confusión* (junglas enmarañadas, caminos sin salida, ciudades perdidas, arquitecturas del desconcierto). Lo cinematrográfico se convierte en clave del *autoanálisis*, puesto que es, en vez de una técnica cualquiera, una forma de llegar al abismo en el que estamos perdidos; la propia cámara se interroga, como pensara Godard, filmándose, en la «película definitiva», por medio de un espejo. En último término, las sensaciones del espectador que se enfrentara a la *dislocación consumada* de lo cinemático (inmovilización del cuerpo, desproporción de las escalas, incoherencias asumidas) serían las de un cúmulo de *hormigueo*: un lodazal de imágenes que sería, acaso, la única forma de *éxtasis* (detención en una abstracción tibia) en esta *cartografía entrópica*. Smithson concluye su ensayo «Una atopía cinemática» con el tono de la decepción, ni pudo construir el cine en las ruinas de la Britannia Cooper de Vancouver (aquel proyecto que parecía una «inversión» del mito platónico de los esclavos contemplando sombras: la deconstrucción del dispositivo), ni tampoco filmar la *demolición de una caverna* en las American Cement Mines en California: «No se hizo nada»[113]. En realidad, sí se hizo algo, además de fotografiar unos espejos clavados en sal en la mina de Cayuga, *realizó los dibujos del cine barrocamente plegado sobre sí mismo*, consiguió que tuvieran una forma definida y fueran imborrables en el pensamiento y dejó diseminados numerosos proyectos de películas, estudios de localizaciones, dibujos que eran *story-boards*. Se conservan dibujos para la realización de películas como *Movie Treatment for Tropical Cargo* (1970), donde se imaginan extraños planos de pirámides de bananas y peces, arañas muertas en salsa de manzana, piñas en la playa, cangrejos nadando en un plato de leche o una serpiente a la que se fuerza a derramar su veneno en una copa, *Movie Treatment Emmen, Holland* (1971) en la que el desplazamiento con un buldócer de la piedra que «asedia el centro» en *Broken Circle* se compara con el deslizamiento de los glaciares o la minuciosidad del dibujo en *Film Plan-World Atlas-Index Take* (1971), donde detalla una serie de lugares del mundo a partir de *minucias*: los gauchos de Argentina, las llamas de Bolivia, la Gran Muralla China, una calle de Bornhom Island en Dinamarca, un altar de un monasterio en Corea, la hora de la siesta en México, una escuela de niñas en Holanda, las Cataratas Victoria en Rhodesia, los Alpes Suizos, la bandera de Estados Unidos y la línea del cielo de Nueva York, la ciudad del Vaticano, el nombre de una ciudad en Gales o las murallas de Dubrovnik. Resulta que el intento de *dibujar el mundo* conduce, una vez más, a la *enciclopedia china* de «El idioma analítico de John Wilkins», a la *heterotopía* o perversión de orde-

[113] Robert Smithson, «Una atopía cinemática», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 174.

nar *alfabéticamente lo real*[116]. En el paraíso de los cartógrafos está escrita la confusión, el lenguaje enciclopédico es no sólo obsoleto, también se manifiesta como la cima de lo caótico.

Spiral Jetty es el lugar arcádico al que llegó Smithson, una película que era, tal y como postulara en su estética *atópica*, una zarza de fragmentos, una corriente viscosa, montada como un lapso de tiempo inacabado, «un limbo sin espacio sobre unas cintas en espiral». La descripción del proceso de montaje de la película en el *loft* de Bob Fiore en la calle 13 es un *camino de retorno*: desde Nueva York hasta el dique en espiral, un trayecto inverso a aquel que llevara desde las minas abandonadas hasta las galerías de arte. «Necesitaba un mapa que mostrara el mundo prehistórico como de la misma extensión que el mundo en el que yo vivía»[117], pero también sabía Smithson que en una mapa uno es propenso a ver cosas que no están ahí, como monstruos o reptiles marinos, dinosaurios y máquinas. La película es considerada *un camino que va y vuelve entre cosas y lugares que se encuentran en otro sitio*: tiempo de la alteración completa, una obra que resume la escala de *Spiral Jetty* que es, *al mismo tiempo*, tierra en el Lago Salado, infinidad de dibujos, un relato excitado, fotografías y esa película en la que hay «pedazos de Utah»[118]. Estamos ante una toma de conciencia de la *disyunción entre la realidad y las formas de representación*, algo que llevaría a la evidencia de *ruptura cósmica*. El mundo funciona como un acordeón, a veces se encoge fenomenológicamente a la escala de una prisión y en otras ocasiones llega a la dimensión del universo, la cámara de tiempo (la moviola) en la que se monta la película crea una desolación sin límites, permite reconstruir una *atmósfera empapada de sangre*: «la mente de uno imagina cosas que no están ahí. El excremento empapado en sangre de un dinosaurio ornitopelviano, por ejemplo. Carne de monstruo en putrefacción cubierta de millones de arañas rojas»[117]. Todo un *imaginario escatológico* cerrado por las palabras del nihilismo desértico de Beckett, el único discurso literario capaz de atravesar los sedimentos y encontrar la energía que permite volver a la carretera que conduce hasta Utah, aunque ese lugar esté *siempre en otra parte*.

«La historia de la tierra —escribe T. H. Clark— parece a veces como una historia relatada en un libro del cual cada página está rota en pequeños pedazos. Muchas de las páginas y algunos de los pedazos faltan.» Nancy Holt rodó esa *historia de la tierra* en un minuto: Smithson trepó hasta la cima de una cantera y desde allí arrojó manojos de páginas rotas de libros y revistas. La enciclopedia obsoleta se entrega a las inclemencias del tiempo para yacer sobre el fango, como las páginas del tratado de geometría que Duchamp regalara a su hermana para que lo colgase de un balcón. Al final un texto martillea insistentemente: lo único que hay es palabras, es menester seguir, «seré yo, será el silencio, allí donde estoy no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que seguir, voy a seguir»[118]. Vértigo lúcido: contemplar la mariposa de obsidiana para recordar la vaciedad de Thanatos.

---

[116] Los planos de *Word Atlas* están ordenados alfabéticamente en función de la primera letra del lugar o país al que corresponde el detalle dibujado.

[117] Robert Smithson, «Spiral Jetty», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 186.

[118] Cfr. Marjorie Perloff, «The Demise of *and*: Reflections on Robert Smithson's Mirrors», *Critical Quarterly*, núm. 32, otoño, 1990, págs. 81-101, y Gary Shapiro, «The Cinema of the Exploding Sun», *Earthwards. Robert Smithson and Art after Babel*, págs. 7-8.

[117] Robert Smithson, «Spiral Jetty», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 187.

[118] Samuel Beckett, *El innombrable*, Madrid, Alianza, 1971, pág. 182; cfr. R. Smithson, «The Spiral Jetty», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 187.

La entropía se edifica como huecos vacíos en una *habitación sin ventanas*, los reflejos estelares del soneto alegórico mallarmeano, ese destello en el espejo en medio de la noche, se encuentran *desternados*. La leñera de Kent se sostiene en la tierra que la arruina, semejante a la indecisión que en el Hotel Palenque se advierte: construcción destrucción. El espacio borrado da paso a la vacuidad del tiempo: Smithson sostiene que los actores de Roger Corman reflejan el *centro vacío*, pasean por una *estética de la atemporalidad*[119]. En el segundo de los desplazamientos de espejos se sugiere que la eternidad se abre en una tempestad de pausas: Gondwanaland es una masa de tierra impensada, «un Mapa de Parálisis»[120]. Animales y pordioseros habitan las ruinas del mapa[121]; Smithson encuentra la posibilidad de estar solo abriendo las grietas, lanzando la mente hacia el borde «en trayectorias difíciles que conducen al vértigo»[122]. Puede que efectivamente Smithson tuviera una «relación esquizofrénica con el centro»[123]; en verdad uno está siempre cruzando el horizonte y, sin embargo, éste permanece siempre distante, aquella línea tantas veces dibujada en la que los objetos dejan de existir adquiere la tonalidad de una *promesa*. Smithson encontró en la sabiduría maya la idea de que para conseguir algo, por ejemplo, el don de la obra de arte, hay que arriesgarse, buscar más que la salida, el territorio del extravío y la pérdida: viajar al azar. Al final, el espacio es, tan sólo, en medio de las *especulaciones*, un resto o cadáver del tiempo, mientras los objetos quedan asimilados como excrementos del pensamiento y el lenguaje. Algunas fotografías las realizaba Smithson levantando piedras y registrando ese *mundo oculto*, fosos que contenían *earthworks en miniatura*, allí había huellas de animales, excrementos de escarabajo, raíces al descubierto, hormigueros diminutos, «telarañas y cienos innombrables»[124]: una realidad *informe*[125] que no puede dibujarse.

El recorrido hacia los suburbios espectrales hizo que cada emplazamiento se escurriera o volviera ausente, el *campo expandido* del imaginario acaba testimoniando la «no presencia», aquella misma sensación de inmensa distancia que Dan Graham conseguía con sus fotos suburbanas de emplazamientos lúgubres[126], que puede entenderse más como anticipación *histórica* que como ficción plástica. En los *non sites* no había ningún misterio, la interpretación no tiene que encontrar allí rastros de un final o la clave del comienzo, son la cruda evidencia de la *disgregación del emplazamiento:* ma-

---

[119] Cfr. R. Smithson, «Un museo del lenguaje en la proximidad del arte», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 123. Sobre Roger Corman y, en general, el sentido del humor, cfr. R. Smithson, «From Ivan the Terrible to Roger Corman or Paradoxes of Conduct in Mannerism as reflected in Cinema» *The Writings of Robert Smithson*, págs. 213-216.

[120] R. Smithson, «Incidentes del viaje de los espejos en Yucatán», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 112.

[121] Cfr. J. L. Borges, «Del rigor en la ciencia», *El hacedor*, Madrid, Alianza, 1972, págs. 143-144, cit. por R. Smithson en «Un museo del lenguaje en la proximidad del arte», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, página 214.

[122] R. Smithson, «Un museo del lenguaje en la proximidad del arte», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 125. Cfr. la experiencia del descentramiento en R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1988, pág. 282.

[123] James Lingwood y Maggie Gilchrist, «El entrópilogo», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 23.

[124] Robert Smithson, «Incidentes del viaje de los espejos en Yucatán», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 113.

[125] Cfr. sobre Georges Bataille: «Informe», *Documentos*, Caracas, Monte Ávila, 1979, pág. 145.

[126] Cfr. Robert Smithson, «Un museo del lenguaje en la proximidad del arte», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 124, y Dan Graham, «Homes for America», *Rock My Religion. Writings and art projects 1965-1990*, págs. 14-23.

pas tridimensionales que anteriormente eran líneas dibujadas, códigos de interpretación, fórmulas la complejidad[127]. Las lecciones del dibujo son las mismas que las que extrae el *entropílogo*: es preciso construir un *arte de mirar*. Tal vez lleguemos a la idea del dibujo como *zeigmata* pero también «estructura de lenguaje»[128] capaz de *dar cuenta de la vida*. El conocimiento y la lectura pueden volverse alegorías de la *pérdida*, formas reduplicadas o abismadas, como sucede con los libros apilados sobre un espejo en un plano de la película *Spiral Jetty*, en la que se contemplan una serie de títulos que remiten al «extravío»: *The Lost World*, *Mazes and Labyrinths*, *Sedimentation* y *The Realm of the Nebulae*; cuando el sol llega al centro de la espiral, en esa misma *utopía cinemática*, una figura echa a correr, el hombre desaparecido regresa para intentar encontrar una *salida del laberinto*. El sujeto llega a la *desolación*, desborda los marcos, dibuja su extravío como un *mapa que no te dice cómo llegar a ninguna parte*[129]. Resulta demasiado complaciente pensar que la entropía sea un movimiento hacia un «equilibrio gradual»[130] o, como acabo de apuntar, sólo necesitáramos cruzar un umbral, escapar de la *dislocación* para llegar a una *meseta habitable*. El laberinto es, como sugiriera Morris en sus consideraciones que se tensaban entre Nazca y el arte que desborda el solipsismo, tal vez una metonimia de la búsqueda del yo, un espacio comprensible sólo en una vista desde el aire, cuando se comprende el *dibujo de su planta*.

Buscamos una identidad, el rostro o el dibujo que se adapte a nuestros deseos, el reflejo en el espejo que no ofrezca incertidumbre, pero aparece un *más allá* de la fría superficie de la ilusión: «El salto que hay que dar para pasar de un lado a otro del espejo, es siempre un acto de libertad definitivo, entrar es aceptar el libre juego de una realidad que adquiere sentido en la medida en que se admiten sus propias reglas. *Querer hacerlo con reservas, manteniendo las distancias, es una solución inviable*»[131]. El riesgo en el desplazamiento es evidente, las realidades que aparecen son ruinosas (un hotel inhóspito), espejismos (desplazamientos por una tierra que está siempre en otra parte), caminos en espiral (tiempo de la in/de-solación). Resulta difícil establecer ya en nuestra *discontinuidad epistemológica* una *red* que mantenga estables las palabras y las cosas. Puede que la *retícula* sea uno de los signos de la modernidad, esa ventana simbólica reprimida «como un trauma», tenga carácter centrífugo (la obra de arte sería un fragmento de una realidad infinitamente mayor) o centrípeto (introyección de los límites del mundo en el interior de la obra), impulso más allá del marco o re-presentación[132], pero también que esa *modalidad de repetición*, como en el apilamiento de vidrios es-

---

[127] «Antes de nuestra cultura no se había podido pensar lo complejo, aunque otras culturas habrían pensado en este término con gran facilidad. Los dédalos y los laberintos son a la vez paisaje y arquitectura, como lo son los jardines japoneses; los campos de juegos y procesiones de las antiguas civilizaciones fueron en este sentido incuestionables ocupantes de lo complejo, lo cual no quiere decir que fueran una temprana o degenerada forma de escultura, o una variante de ésta. Formaban parte de un universo o espacio cultural en el que la escultura no era más que otra parte... pero no, de algún modo, lo mismo, como tendrían a pensar nuestras mentes históricas. Su propósito y su placer consiste exactamente en que son opuestos y diferentes» (Rosalind Krauss, «La escultura en el campo expandido», *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, pág. 68).

[128] Cfr. Agustín Valle, «Cedar Bar», *Creación*, núm. 7, pág. 88.

[129] Cfr. Manel Clot, «Et in Utah Ego», *Creación*, núm. 7, pág. 97.

[130] Cfr. Lucy Lippard, «Breaking Circles: The Politics of Prehistory», en Robert Hobbs, *Robert Smithson. Sculpture*, Londres, Cornell University Press, 1981, pág. 31.

[131] Juan José Gómez Molina, *op. cit.*, pág. 149.

[132] Cfr. Rosalind Krauss, «Retículas», *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, pág. 33.

queratizado en el dibujo, es una realidad que se *impone en una línea*, como un desafío a la *metafísica de la presencia*. Por encima de la retícula está, en el campo expandido de Smithson, un *montón de lenguaje*[110].

Los viajes se han colapsado, el asfalto, la negra materia sobre la que lanzamos nuestra mirada a toda velocidad ha caído aberrantemente por los barrancos, *sin sentido* o acaso con *una intención otra*, difícil en cualquier caso de comprender. Nadie podrá desplazarse por encima de esas diez toneladas de alfalto que Smithson *arrojara y dibujara*, son las lenguas glaciares de una imaginario que parodia o anuncia la *glaciación*. Una serie de dibujos de Smithson, realizados en 1971, representan la idea de bifurcación, como muelle, senderos o isla, la figura borgiana del laberinto en el que perseguimos una sombra que es nuestra perdición, el otro que es el mismo, una red neuronal o una raíz sin tallo. En *Mazes and Labyrinths* de Matthews, uno de los libros puestos en el abismo especular de *Spiral Jetty*, se indica que en los jardines laberínticos deben podarse y renovarse constantemente los setos, puesto que hay «visitantes poco escrupulosos» que practican tránsitos indebidos como atajos[114]. En el paisaje entrópico *no hay atajos*, tal vez todo lo que tengamos sea el negro corredor de *The Museum of the Void* (1969), sosteniendo pirámides, acaso como una metáfora del cimiento de la Torre de Babel: en esa confusión vivimos, nuestro destino es intentar *traducirlo*, dibujar nuestro vagabundeo, atravesar la sombra del nihilismo, aunque sea ascendiendo por una rampa en zig-zag o arriesgándose a subir sobre una curva en pendiente que tiene como único sentido final que hay que regresar por el camino que hasta allí nos llevó, *aunque no seamos ya los mismos*. Cuesta mucho dibujar la vida como un mapa[115], sobre todo cuando los pensamientos están surcados por la serpiente y la espiral: en *Agony* (1960) están dibujados una serie de cuerpos desnudos en escorzos angustiosos, uno de ellos atravesado por una columna, mientras de su cabeza sale una serpiente en espiral. No hay salida del laberinto cuando la visión está *envenenada*.

Bibliografía

Augé, Marc, *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993.

Crimp, Douglas, «Redefining Site Specific», *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993.

Graham, Dan, *Rock My Religion. Writings and Art Projects. 1965-1990*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993.

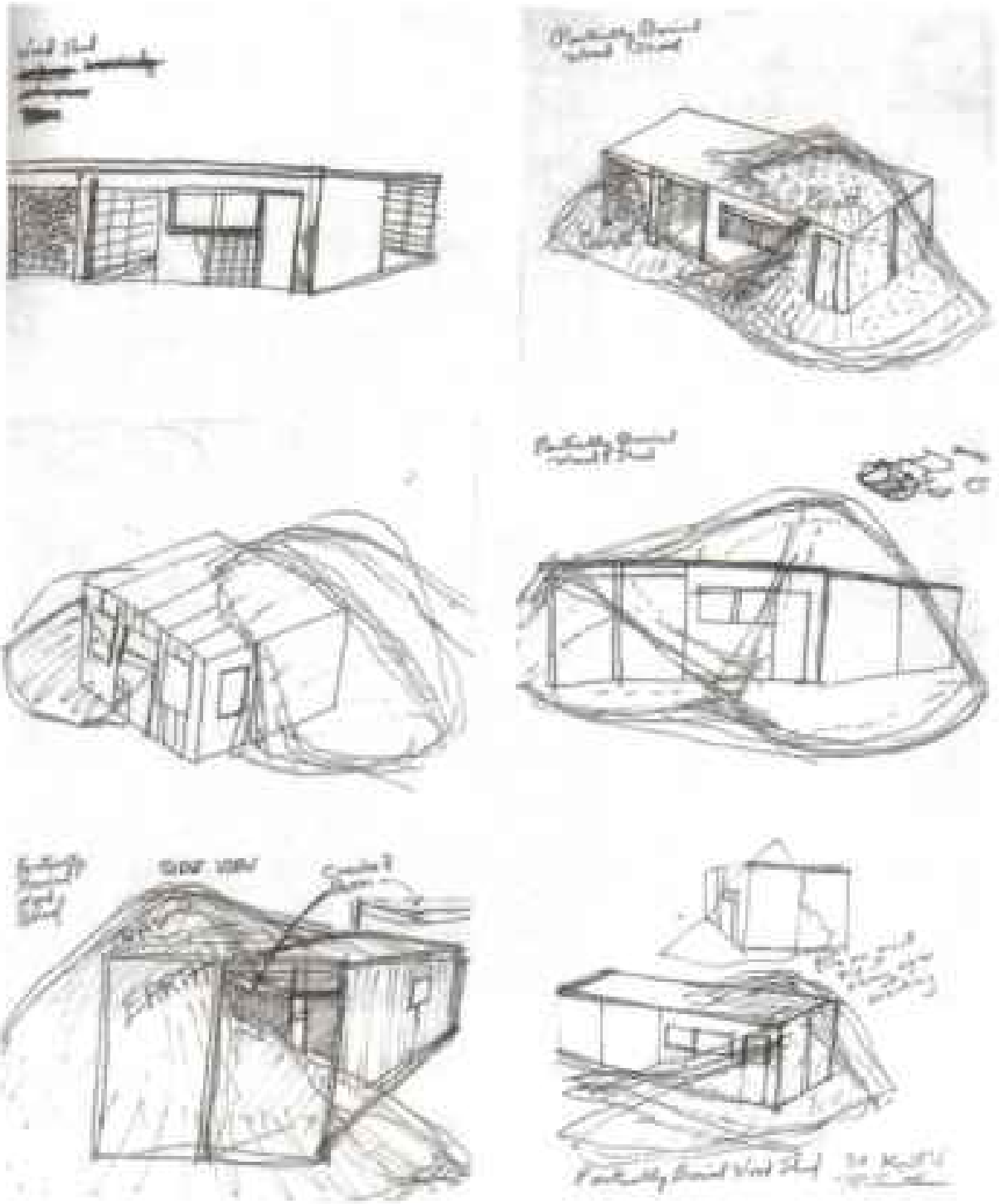
Krauss, Rosalind, «La escultura en el campo expandido», en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.

[110] Me refiero al dibujo sobre papel milimetrado (una retícula) en el que presenta una pirámide de palabras: «lenguaje, fraseología, palabra, lengua vernácular, lengua madre, [...] dialecto, idioma, confusión de lenguas, lenguaje universal de Babel, esperanto, pantomima, bellas letras, [...] lenguas muertas...» (Robert Smithson, *A Heap of Language* [1966], reproducido en *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 60).

[114] Cfr. W. H. Matthews, *Mazes and Labyrinths. A General Account of their History and Development*, Londres, 1922, pág. 145, y Paolo Santarcangeli, *El libro de los laberintos*, Madrid, Siruela, 1997, pág. 305.

[115] Eugenie Tsai, «Mapping Robert Smithson», *Robert Smithson Unearthed. Drawings, Collages, Writings*, pág. 26. Robert Smithson realizó en un dibujo, *A Sand View for an Afternoon* (1970), un mapa de sus obras colocando en la confluencia de los ejes de la percepción de «grado cero» y la línea de la entropía el proyecto de *Air Terminal*.

MORRIS, Robert, *Continuous Project Altered Daily*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993.
OWENS, Craig, *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992.
SENNET, Richard, *La conciencia del ojo*, Barcelona, Versal, 1991.
SHAPIRO, Gary, *Earthworks. Robert Smithson and Art after Babel*, Berkeley, University of California Press, 1995.
SMITHSON, Robert, *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press, 1979.
— *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, Valencia, Institute Valenciano de Arte Moderno, 1993.
TSAI, Eugenie, *Robert Smithson Unearthed. Drawings, Collages, Writings*, Nueva York, Columbia University Press, 1991.



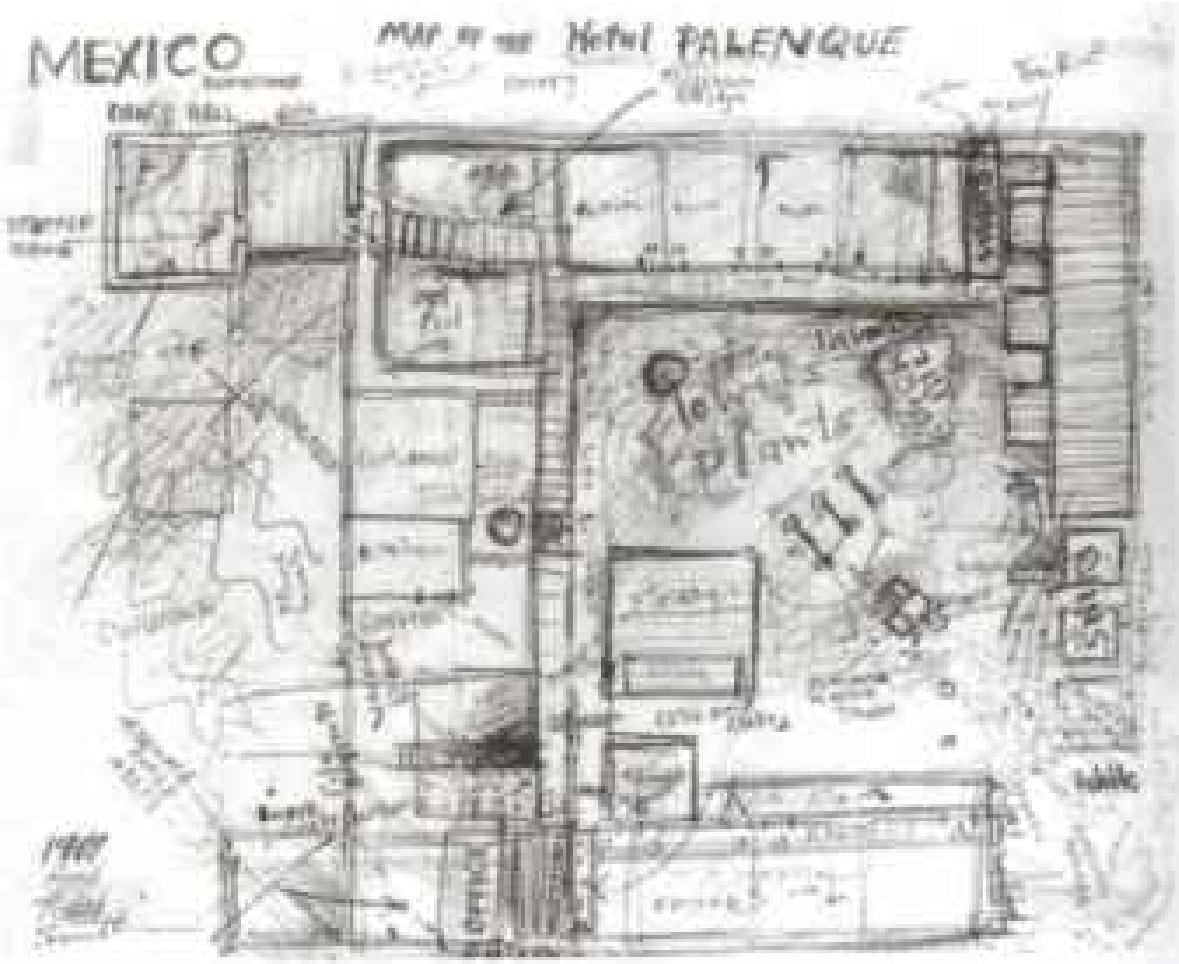
Partially buried, 1970, lápiz sobre papel.



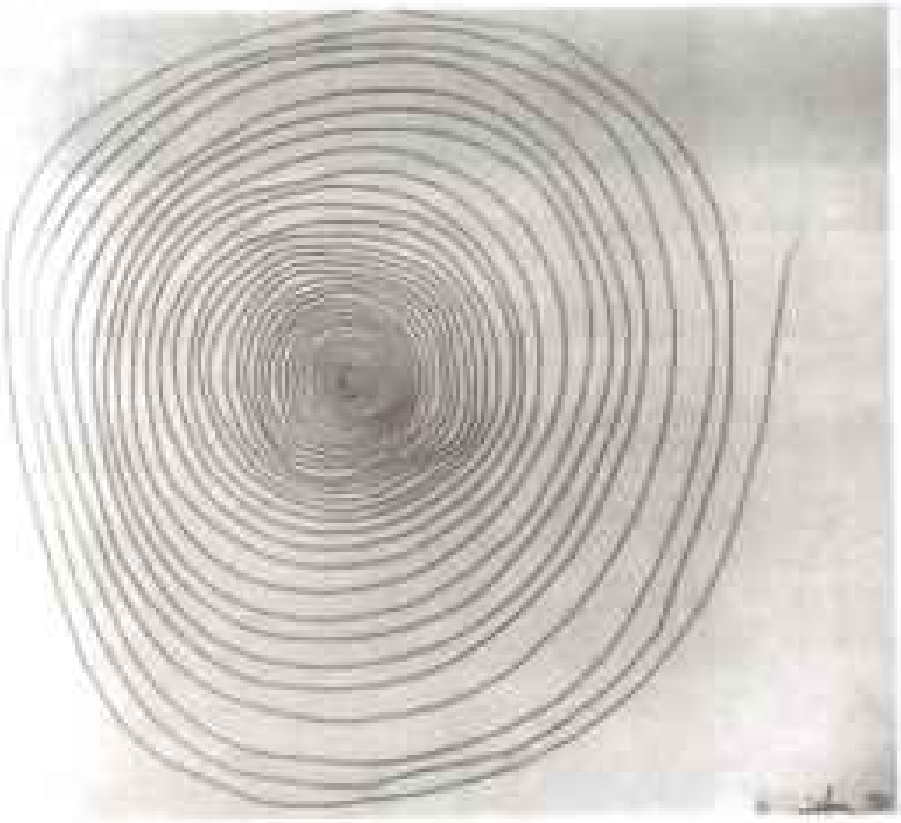
Partially buried, Kent State University, Ohio, 1970, fotografia.



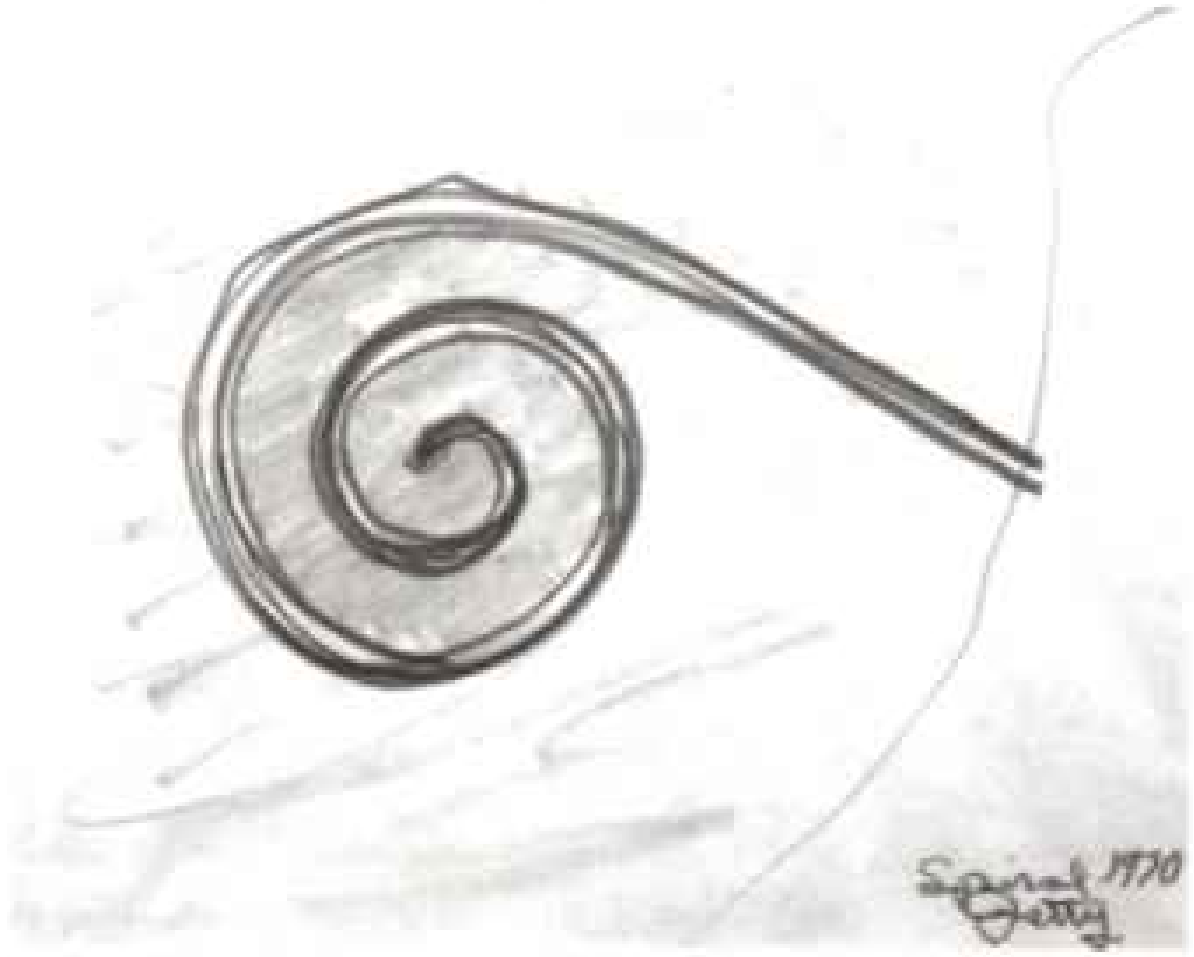
Formally Invited, Kent State University, Ohio, 1970, [illegible] negatives



Maps of the Hotel Palenque, 1969, tinta sobre papel.



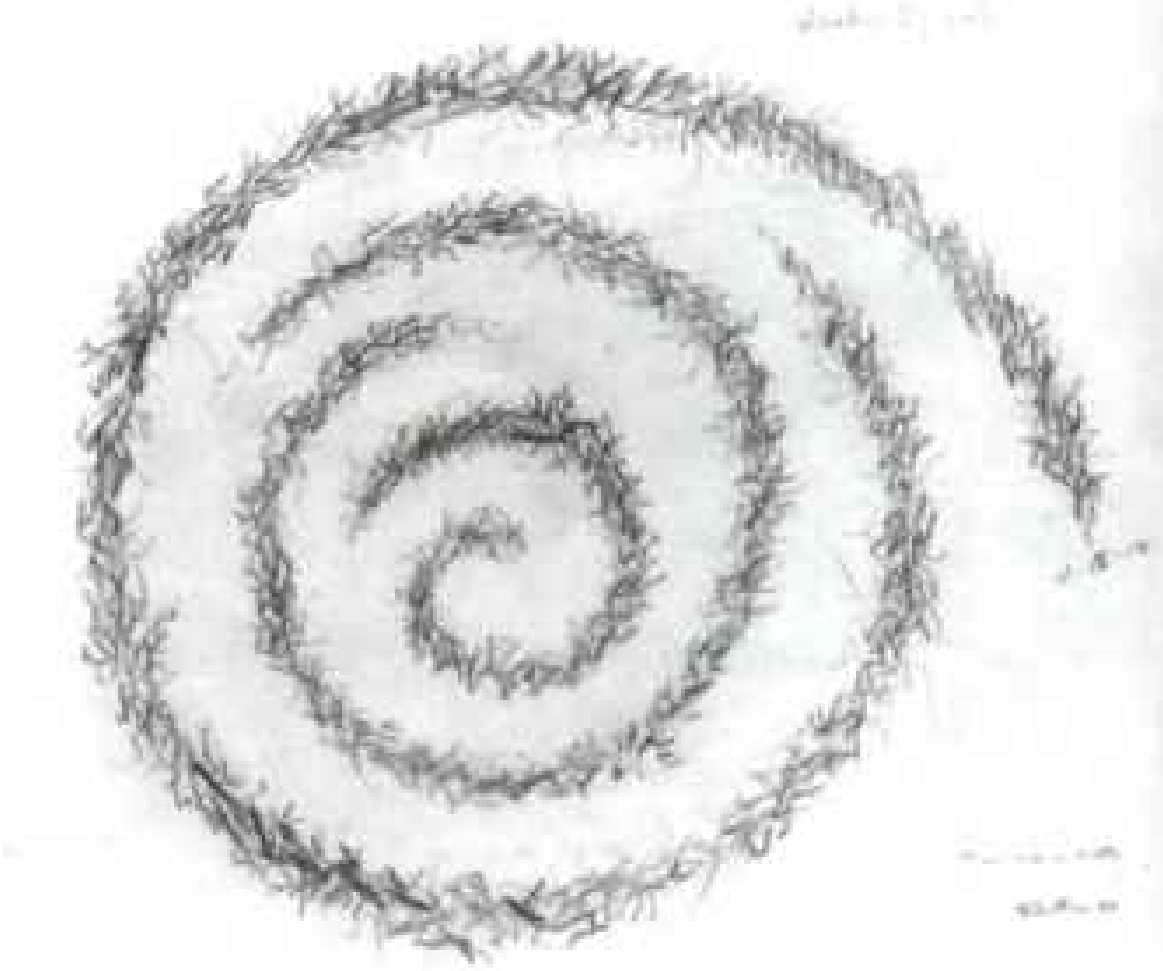
Spiral, 1970, lápiz sobre papel.



Spiral, 1970, rotulador sobre papel.



Spirals, 1970, rotulador sobre papel.



Broken Circle, 1971, lápiz sobre papel.



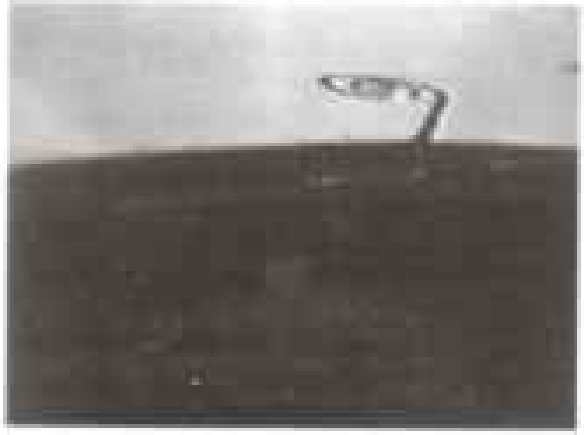
Fotogramas de *The Spiral Jetty*, 1970, película de 16 mm.

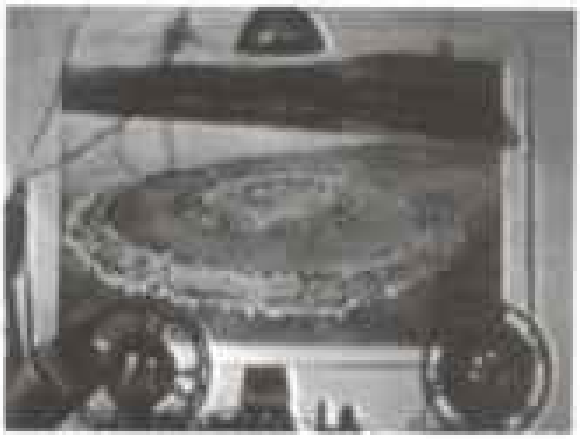


The Spiral Jetty (Great Lago Salado, Utah), 1970.

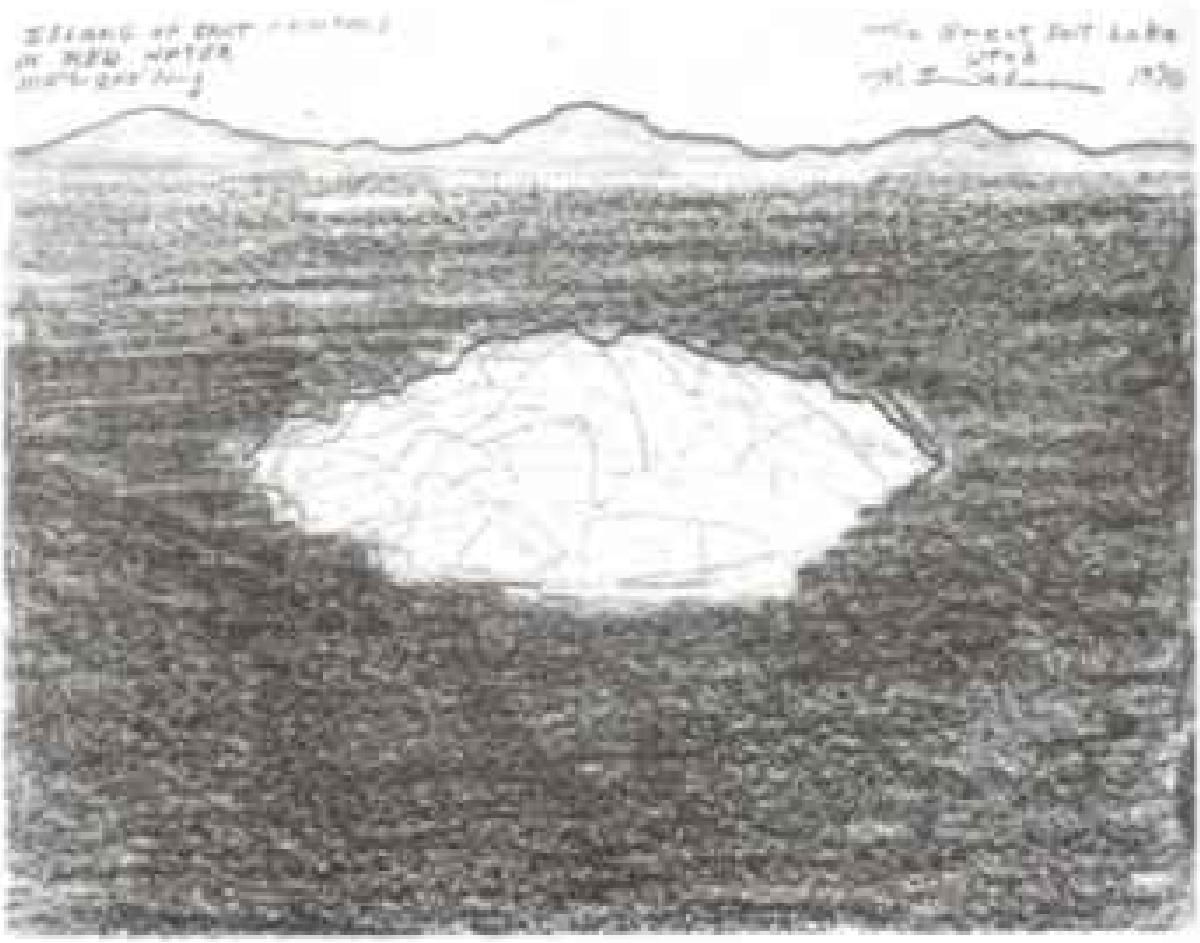








Fotogramas de *The Spiral Jetty*, 1970, película de 16 mm.



Island of Salt Crystal in Red Water (Great Lago Salado, Utah), 1970, tiza y lápiz sobre papel.



Map of Broken Glass (Atlantis), 1969, collage y lápiz sobre papel.



Robert Smithson realizando *Map of Broken Glass*, Lovelladies, Nueva Jersey, 1969.



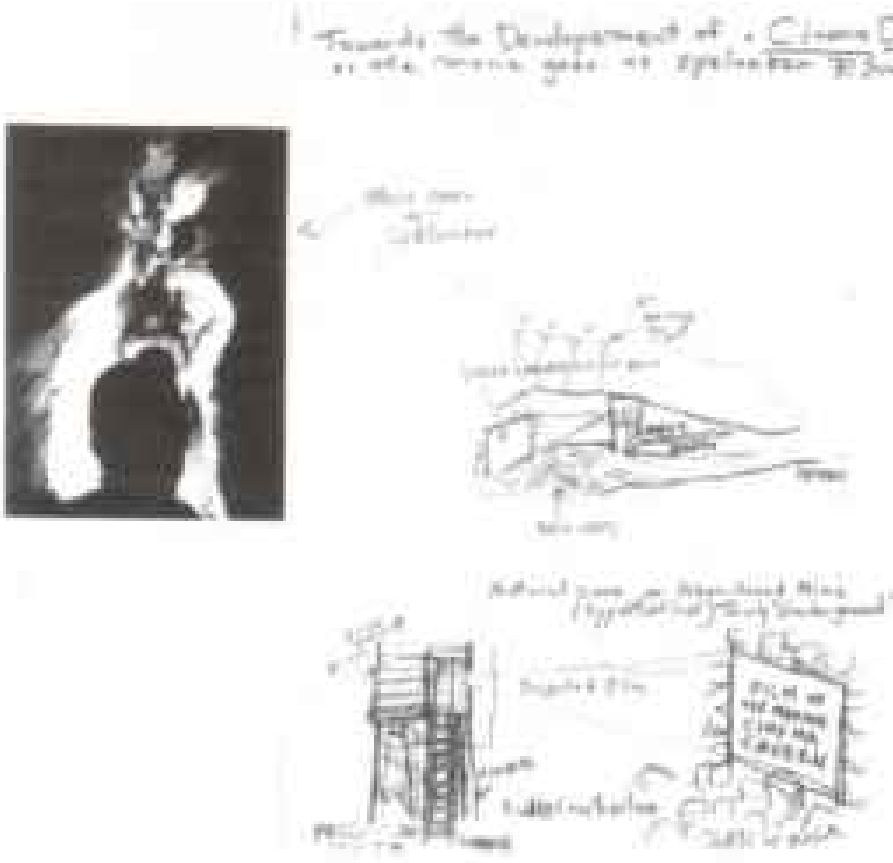
Map of Broken Glass (Atlantic), 1969, vidrios rotos.



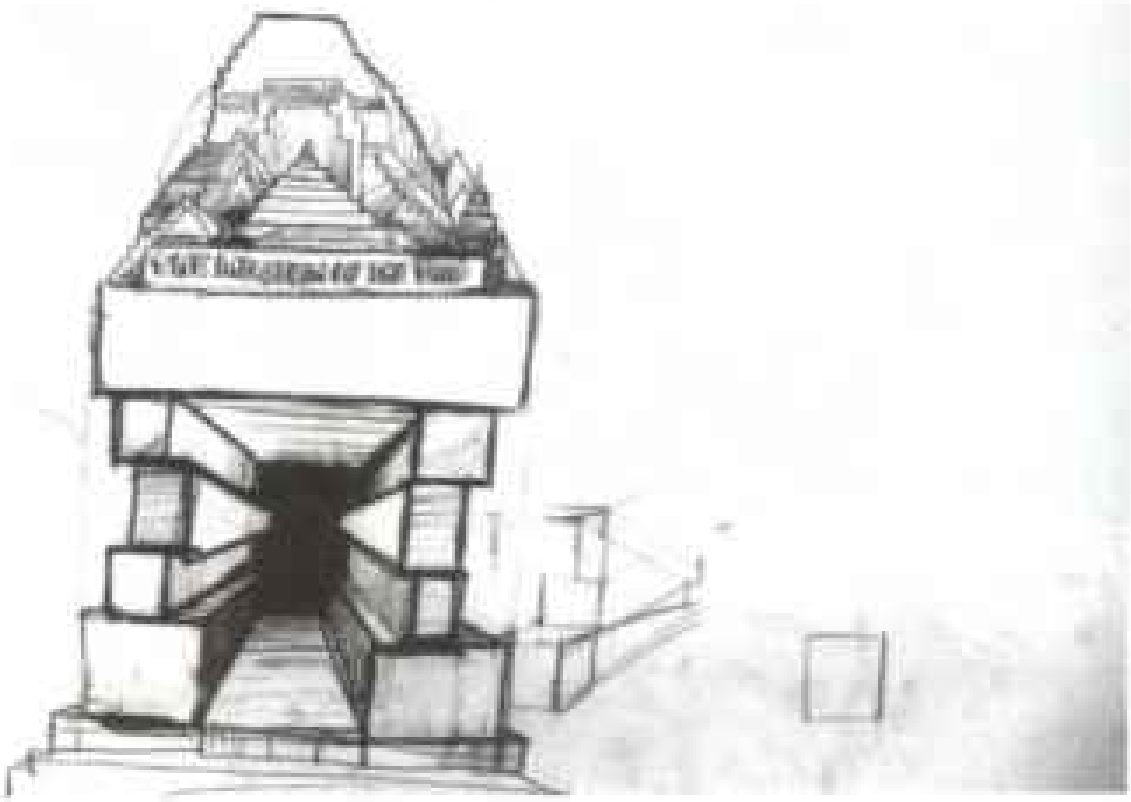
Island Project, 1970, lápiz sobre papel.



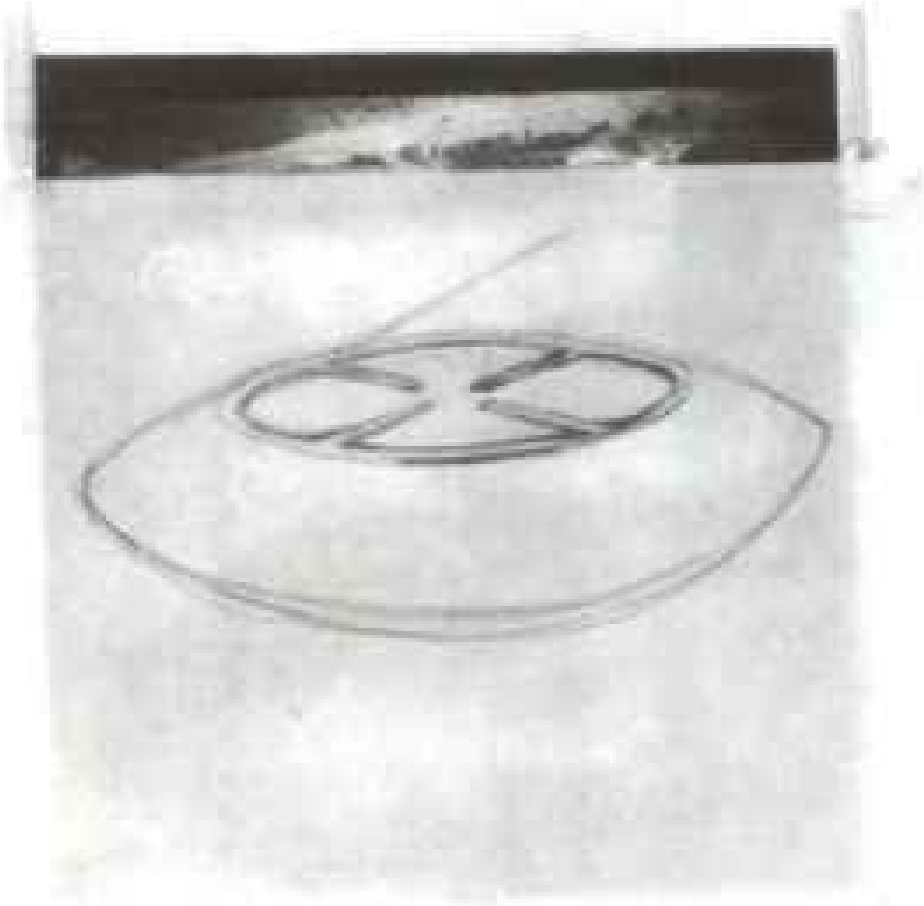
Entropic Landscape, 1970, lápiz sobre papel.



Para el desarrollo de una cuenta-cine, 1971, lápiz, collage y cinta sobre papel.



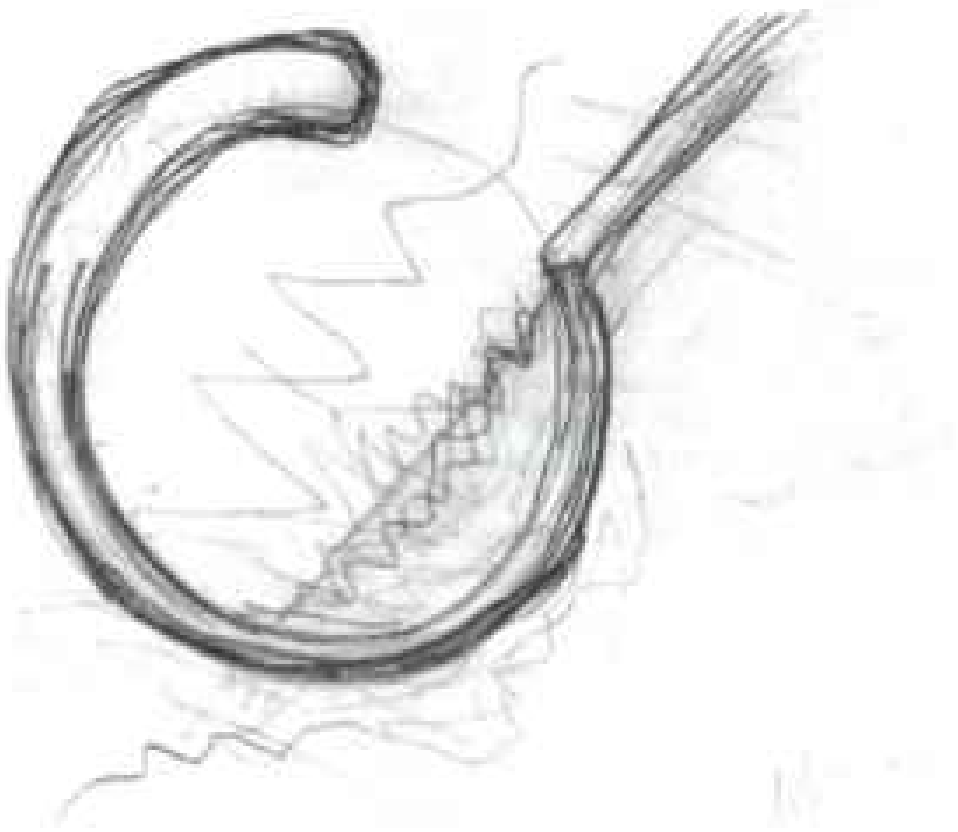
The Museum of the Void, 1969, tinta sobre papel.



Sin título (Proyecto para *Peabody Coal*), h. 1972, fotostato de fotografía aérea con capa sobrepuesta.



Mina de cobre de Bingham, proyecto de recuperación de Utah, 1973. cera, lápiz, cinta, plástico solvepunto y tinta.



Rampa de Amarillo, Texas, 1973. lápiz sobre papel.



Rompo de Amarillo, Texas, 1973.

Capítulo XVI

El mapa es el territorio. Sobre el trabajo de Matt Mullican y Thomas Bayrle

Dora García

1. La noción de dibujo que ha de manejarse en este texto es un concepto amplio, que engloba desde luego obras bidimensionales sobre papel, pero también collages, fotocopias, recortes, frottages, obras sobre bastidor, banderas, signos luminosos, películas de animación y animaciones por ordenador.

La mentalidad común a todos estos medios es, en el caso de estos dos artistas, la idea de dibujo como representación gráfica de una entidad invisible, abstracta y extremadamente compleja, cuya existencia sucede, parcialmente, por el hecho de haber sido representada. El dibujo es el descubrimiento de algo que ya estaba, pero cuya definición ha sido dada en y por el dibujo. En un cierto sentido, los artistas a los que me refiero trabajan como cartógrafos, recorriendo los límites de una entidad desconocida hasta entonces cuya geografía se afanan en explorar, comprender, representar y transmitir. Esta entidad ha sido creada en parte por ellos mismos, que han construido una forma a partir de una sospecha vaga e informe de la existencia y características de ese nuevo territorio. No existe referente externo directo; en ese mundo creado, el mapa es el territorio.

2. ¿Por qué las animaciones por ordenador, performances, películas de Mullican y/o Bayrle deberían considerarse del mismo modo que sus dibujos? Las obras de ambos parten de un deseo, de un deseo testarudo y casi infantil: Mullican quería andar por sus dibujos; Bayrle quería traspasar un punto para llegar a otros mundos, en un círculo continuo. El ordenador (que ha sido precedido por intentos con performances o películas) no es para ellos más que un lápiz sofisticado que les ha permitido realizar un deseo presente en cada una de sus obras, desde los primeros dibujos.

3. Mullican y Bayrle han utilizado, en un momento determinado de su obra, y como representación final del trabajo realizado hasta entonces, la imagen de la ciudad. En ambos casos, y con todas las diferencias que existen entre ellos, su ciudad no es la representación de una ciudad particular ni ideal, sino la ciudad como símbolo o metáfora de una entidad compleja y abstracta, que podría definirse, en el caso de Mullican, como la construcción de la idea de *mundo*, y en el de Bayrle, como el círculo perfecto de la comunicación.

4. Los mapas construidos por estos dos artistas comparten la estructura común de una circularidad perfecta. En el caso de Mullican, el artista realiza un dibujo para luego habitarlo y observarse a sí mismo dentro del dibujo, habitándolo. En el caso de Bayrle, cada uno de sus trabajos se divide en infinitos puntos, y todos y cada uno de estos puntos nos conducen a todos sus trabajos, en un *zoom* eterno.

Mullican

El mapa del mundo de Mullican es un paradigma de lo real. Cada una de las obras se integra en un complejo sistema simbólico, cuyo significado deriva a su vez de otros símbolos anteriores. El sistema simbólico de Mullican se construye a sí mismo, intentando trazar un mapa del mundo, sin intentar representarlo, del mismo modo que opera el lenguaje verbal. Los símbolos de Mullican no son unívocos, sino que representan varias realidades dentro de un mismo campo de significados, del mismo modo que un lenguaje verbal complejo.

El mapa del mundo de Mullican no adquiere su consistencia del mismo modo que lo haría un discurso racional o científico (cotejándose con lo real), sino que su consistencia viene de la coherencia interna de sus imágenes. Y estas imágenes no son ilustraciones, sino que las imágenes son el mapa (el mapa *es* el territorio).

En el sistema de Mullican, la equivalencia entre *ser* y *representar* se produce constantemente.

El mapa de Mullican se compone de los siguientes elementos: dibujos, esculturas, banderas, signos luminosos, performances, obras por ordenador.

La fuente del vocabulario simbólico de Mullican tiene dos centros: sus dibujos y sus performances, que a menudo proceden los unos de las otras, y viceversa.

Las performances se relacionan con los dibujos en dos sentidos:

—Bien los dibujos se interpretan, se dotan de contenido, al ser integrados como «motivo» de la performances (ilustración núm. 1):

> En 1975 hice un dibujo de las puertas del Infierno, que no era sino un pequeño agujero en el suelo, como un corte, bastante pequeño. Durante la performance yo me sentaba enfrente del dibujo y proyectaba mi mente en el dibujo, *intentando demostrar el hecho de participar dentro de una realidad representada*, frente a un público. De modo que entraba y me caía en el dibujo, y el agujero resultó tener una anchura de una milla y media. Yo no estaba realmente en el suelo, sino flotando en el aire y descendía paulatinamente. Todo el paisaje, todo era rojo, sombras rojizas, una imagen mucho más dramática de lo que me había imaginado en un principio. Así que ahí estaba yo, cayéndome dentro de un enorme cráter, y describí al público cómo aterricé justo al borde del cráter. Sobre la piedra había un círculo perfecto. Puse mi pie sobre ese círculo, que empezó a resbalar y yo empecé a resbalarme hacia abajo dentro de ese círculo, como se resbala uno en una superficie deslizante. Empecé a caer cada vez más deprisa, como en una especie de molinillo. Mi cuerpo ya no era mi cuerpo. Se estaba deshaciendo en huesos y sangre e intestinos y todos los líquidos corporales. Continué cayendo hasta que ya no quedó nada de mí. Oí a carne quemada y seguía teniendo esa sensación de caer muy deprisa. Finalmente esa especie de trituradora acabó su trabajo y ya no quedaba nada de mí. Yo continuaba estando dentro del dibujo, así que debía estar en alguna parte pero simbólicamente mi cuerpo ya no estaba allí. Era una especie de punto cayendo a través del cielo, muy deprisa, vacío. Y también estaban estas piedras inmensas, del tamaño de una habita-

ción grande. Flotaban por ahí y yo pasaba entre ellas volando y entonces apareció una gran cuchilla que se colocó entre mis piernas y me cortó en dos. Caí al suelo y cuando lo toqué era blando. Lo traspasé, pero ya no era muy real (conferencia de Matt Mullican en el Gemeentemuseum, La Haya, 1986, editada en Matt Mullican, *Talk around a Picture of a Cosmology*, Kunst & Museum Journaal, vol. 2, núm. 4, Amsterdam, 1991).

—Bien los dibujos se realizan durante una performance o a partir de una imagen aparecida en una de las performances.

En este sentido podríamos citar la performance *Saliendo de la estación Central (On my way from the Central Station*, Bruselas, 1996, serie de performances *Matt Mullican under Hipnosis*, Roomade Productions). Durante esta sesión un hipnotizador sugiere a Mullican que reviva los pensamientos que cruzaron su mente al salir de la estación Central. Mullican lo hace, cantureando como lo hizo «al salir de la estación Central», mientras dibuja con cinta adhesiva un cuadrado sobre el suelo, dentro del cual se generará un *lugar*.

Estos *lugares* que Mullican construye durante las performances son lugares de representación, con una referencia física mínima (la cinta adhesiva sobre el suelo), pero capaces de generar vastos espacios mentales:

> Nancy Doll: Usted ha estado utilizando el proceso de la hipnosis durante muchos años ya...
>
> Matt Mullican: Sí, pero nunca lo he utilizado de la misma manera. Antes, me hacía hipnotizar para recrear una edad distinta u otra persona, pero en el trabajo más reciente la cuestión central es la de sugerencia, la idea de sugestión en hipnosis. Por ejemplo, si dibujo un cuadrado con tiza sobre el suelo y me coloco dentro de este cuadrado, y entonces el hipnotizador dice que un cierto estado emocional está dentro de ese cuadrado, cuando me encuentro dentro de ese cuadrado *tengo* ese sentimiento, esa emoción que ha sido sugerida. De modo que el cuadrado se ha convertido en una Arquitectura de la Emoción, lo que tiene mucho que ver con la idea de la realidad virtual, o la simulación de un espacio. Así, por ejemplo, el hipnotizador podría decir que dentro de ese cuadrado voy a sentirme enamorado y maravillosamente bien. O podría decir que voy a sentir miedo de ser herido, y no de un modo abstracto, sino físico, como en la sala de espera del dentista, como cuando tenía catorce años y tenía una caries monstruosa y aún no había novocaína. De modo que, dentro de ese cuadrado, no sólo voy a tener dolor de muelas, sino que voy a estar paralizado de terror pensando en lo que me espera.
>
> ND: Y eso va a ser una serie de performances.
>
> MM: Sí, exactamente. Será una serie de performances que tienen mucho que ver con la idea de realidad virtual y con la noción de espacio físico y arquitectura. Es como si el aspecto emocional de una habitación determinada fuera destilado y la habitación ya no existe físicamente, pero es sugerida a través de la hipnosis. Para mí, esto es nuevo y muy interesante (Nancy Doll, *Interview with Matt Mullican*, Santa Bárbara, Santa Barbara Museum of Art, 1992).

Mullican dibuja estos lugares, con la tiza o la cinta adhesiva sobre el suelo. En el caso de *On my way from the Central Station* pedirá, una vez dentro del *lugar*, un cuaderno de dibujo donde trazará, en estado hipnótico, una serie de símbolos: una cruz, un círculo, un cuadrado dividido en cuatro. Todos estos símbolos reaparecerán en trabajos posteriores, representando situaciones urbanas dentro de su *City Project*, o lugares dentro de las *Cosmologías*.

A través de las performances los dibujos de Mullican se convierten en lugares reales, al menos en el sentido de los «topoi» —«un lugar común literario o filosófico» (Ronald Paulson, *Emblem and Expression*, Londres, Thames and Hudson, 1979)— es decir, lugares de la representación.

Mullican repite siempre, al hablar de sus performances, la frase «entrar en la imagen», «proyectarse en el dibujo», y lo dice en un sentido literal. En sus performances, Mullican quiere situarse en la frontera de dos espacios, ser capaz de definir ambos a la vez y a la vez desde dentro y desde fuera. No podemos evitar pensar en aquellas figuras de cómic, como *Betty Boop*, que eran capaces de salir de su viñeta para quejarse a su dibujante, o *Little Nemo in Slumberland*, personaje cuyas aventuras transcurrían en sus propios sueños, acabándose cada historieta cuando se despertaba al caerse indefectiblemente de la cama (imágenes de las que, por otra parte, Mullican es un coleccionista entusiasta).

«Es como si hubiéramos abandonado el primer estado (el de la consciencia) no para dormir, sino para explorar un área que no está ni aquí ni allí» (Michael Tarantino, *Ni Aquí ni Allí*, en el catálogo Matt Mullican, Valencia, IVAM, 1995).

Las performances dan un valor simbólico casi visionario a los dibujos. Los dibujos de Matt Mullican representan «topoi», lugares arquetípicos, del mismo modo que sus performances representan momentos arquetípicos, parabólicos, ejemplares o míticos: Viaje al Cielo o al Infierno, El Alma dejando el Cuerpo en el momento de la Muerte. En otras performances Mullican «vive» las vidas de otros: un niño, un ejecutivo, una mujer. O bien «penetra» en los mundos de otros: los cuadros de Brueghel, los grabados de Piranesi.

Los dibujos y las performances de Mullican habitan el lugar que Mullican define como «Símbolo»: «El símbolo del hombre. Es todos los hombres y no un hombre concreto.»

> Cuando hipnotizas a alguien y le sugieres que se convierta en un perro o una bruja, no se convierten en cualquier perro o cualquier bruja, sino verdaderamente en EL perro y LA bruja. No existen retratos sutiles bajo hipnosis, todo el mundo sobreactúa (Michael Tarantino, *Interview Matt Mullican and Michael Tarantino*, Cambridge, Massachusetts, MIT Visual Arts Center, 1990).

Pero hay algo más en esta relación dibujos-performances. Mullican siempre insiste en que se comprenda la idea de hipnosis, para comprender el sentido de sus performances.

Hipnosis es un estado especial de la consciencia, similar en algunos aspectos al sueño, en el que el sujeto es extremadamente sugestionable, de modo que, ante la sugestión hecha por el hipnotizador de estar en una situación determinada, el hipnotizado realmente *está* en esa situación. Las sugestiones hechas por el hipnotizador se convierten para él en acontecimientos objetivos.

Pero a la vez, el hipnotizado permanece despierto, siendo plenamente consciente de lo que ocurre a su alrededor en un tiempo real. En sus performances bajo hipnosis, Mullican está a la vez dentro y fuera del dibujo, al otro lado y a este lado del espejo, es objeto y sujeto, actor y espectador.

... desde las actuaciones (performances) en las que el artista se relaciona con su propio cuerpo y su persona en una posición de alteridad para *introducirse* en la imagen (B. Marí, *¿Qué está pensando este hombre?*, en el catálogo Matt Mullican, Valencia, IVAM, 1995).

Esta misma actitud se extiende a sus dibujos. Al hablar de sus primeros dibujos, Mullican explica:

> En cierto sentido es como traspasar un espejo. Cuando miras un espejo, lo que haces es analizar su superficie una y otra vez. Miras un cristal, o la tintura del espejo, no aquello que se refleja. Cuando traspasas el espejo, comienzas verdaderamente a analizar la imagen. Empiezas a analizar los símbolos. Analizas el espacio entre tú y tu propia imagen, lo que tiene un aspecto social (Michael Tarantino, *Interview Matt Mullican and Michael Tarantino*, Cambridge, Massachusetts, MIT Visual Arts Center, 1990).

Mullican diseña un determinado lugar de representación para luego habitarlo, y observarse a sí mismo habitándolo. No puede haber círculo más perfecto.

Esta noción de límite-que-se-traspasa en sus dibujos/performances tiene un valor metafórico evidente, al que Mullican se refiere de continuo: la idea de que su trabajo tiene como objetivo último explorar el momento límite entre la vida y la muerte. Esto, que puede parecer rebuscado o pseudomístico, adquirirá un sentido mucho más profundo una vez comprendidas las diferentes etapas y secciones del trabajo de Mullican.

Los dibujos de Mullican representan lo invisible. Hay una realidad paralela a la realidad visible, que se deriva de ésta, y cuyo laboratorio es la memoria. Esto hace posible el que la realidad ficticia de una imagen pueda ser habitada como espacio subjetivo o existencial, por medio de una idea.

Mullican comenzó su exploración de esa realidad de las imágenes entrando dentro de las viñetas de comics. El espacio dibujado dentro de estas viñetas se convirtió para Mullican en una realidad paralela, pero no menos real. Y dentro de estas viñetas se concentró en los muertos de cómic, las figuras yacentes, gente que murió durante la pequeña historia descrita en los tebeos. Mullican entendió la superficie de la página, del cuadro del dibujo, como un espejo que él podía traspasar a voluntad.

A partir de ahí Mullican realizó más de cuatrocientos dibujos en los que un personaje ficticio, Glen, una figura de palo que es claramente un *alter ego* de sí mismo, entraba y se paseaba dentro del dibujo.

> Cuando era estudiante de arte estaba en una clase que se llamaba Arte post-estudio, y eso quería decir que no teníamos estudio. Me construí entonces un estudio imaginario, lo iba construyendo poco a poco y en él había unos 500 dibujos. Al principio sólo tenía quince. Eran dibujos en los que aparecía Glen. Hacía cosas como lavarse las manos, masturbarse, salir con los amigos, ver la tele, todo tipo de cosas, las mismas que yo hacía. Lo que yo quería probar es que esa figura de palo vivía en cierto modo, en un lugar especial. Y yo quería entrar en ese lugar. [...] Lo que me interesaba es entender el espacio de la imagen del mismo modo en que entendía el mundo. [...] Hice un montón de experimentos de física en ese espacio imaginario. [...] intentaba representar el dolor que mi figura de palo sentía cuando se pellizcaba en el brazo. Yo podía ver ese dolor. Hice dibujos de un tipo poniendo la mano en agua helada, y en el fuego (Michael Tarantino, *Interview Matt Mullican and Michael Tarantino*, Cambridge, Massachusetts, MIT Visual Arts Center, 1990).

Mullican no tenía estudio, pero Glen sí. Dibujos extremadamente simples, esquemáticos, representan a Glen «durmiendo en la esquina de su estudio» (ilustración núm. 2), *Glen y la pared de su estudio*, *Glen se pellizca en el brazo*. Poco a poco, Glen empezó a hacer excursiones dentro de los comics y a habitar dentro de los muertos de

Universitat de Barcelona

los comics, como en el dibujo *Five Live Stick Figures, Two Dead Stick Figures (Cinco Figuras de Palo Vivas, Dos Figuras de Palo Muertas, 1974)*: sobre una viñeta de comic Mullican coloca una lámina de papel vegetal, y dibuja figuras de palo sobre todos los personajes de la viñeta. Para Mullican todos los personajes de la viñeta estaban muertos, pero unos más que otros: las figuras vivas estaban muertas para nosotros, pero no para la viñeta, mientras que las figuras muertas estaban muertas para nosotros y para la viñeta. Esto es una clara exposición de los niveles de realidad en un espacio representado.

Este continuo vaivén entre sujeto y objeto, realidad y representación, símbolo e idea, continúa en el siguiente proyecto de Mullican: tomó una serie de fotografías del rostro y las manos de un cadáver y las colocó al lado de sus dibujos de «figuras de palo». El encuentro con un cadáver tenía para características similares a la utilización de las «figuras de palo». E igualmente, añadiría yo, tiene características similares al papel que Mullican se da a sí mismo en sus performances: es a la vez sujeto (persona) y objeto (cadáver). El atribuir una vida a las figuras de palo, dentro de ese mundo bidimensional que es un reflejo complejo y simbólico del mundo real, equivale a atribuir un carácter personal, una trayectoria vital a un cadáver, del cual desde luego no sabemos nada y seguro que no nos va a contar nada acerca de sí mismo. La vida de ambos reside puramente en el sujeto que contempla, y en un complejo sistema simbólico (memoria) intersubjetivo.

Mullican transforma de este modo el espacio-ilusión de la representación en un espacio de proyección subjetiva. En este sentido, y de un modo extremo, sus dibujos son imágenes mentales y no representaciones de la visión. Sus temas se basan en el imaginario colectivo, en los *topoi* de la Muerte, El Alma abandona el Cuerpo, La Ciudad, La Entrada al Infierno.

Mullican considera el mundo de la representación como de un realismo extremo, con una realidad inversa y virtual respecto a la realidad que habitamos. En una serie de dibujos de 1975-1976, Mullican se dedica a explorar las leyes físicas del mundo de la representación. Con este motivo dibuja una serie de experimentos científicos *llevados a cabo sobre el papel:* en unos dibujos de líneas simples y elementales, representa fenómenos de refracción, una explosión, gravedad, viento, texturas, perspectivas, evolución, cultivo de bacterias, reproducción, calor *(Evolutionary Chart on Studio Wall / Water Pressure / Objects Sink or Float / Objects in Water seem magnified and distorted / The Big Bang / Air takes up Space / Air has Weight / Sex in the Studio / Plants Grow Differently in Different Soils / Things Weight Less in Water / Milky Way / Evolutionary Scene).* Pero también aparecen en esta serie de dibujos temas pertenecientes a un espacio no menos real que la Física, el espacio de lo espiritual y de las creencias colectivas: La Muerte, La Escalera Hacia el Cielo, El Niño Futuro, Las Alas de un Ángel *(Death Cape with Various Materials / Death at thirty feet from Me / Detail from an Angel's Wing / The Shadow of Death / Stairway to Heaven, 2nd Version: off the Frame / Stairway to Heaven, 1st Version: into the Picture).*

Entre el año 72 y el año 76 Mullican trabajó, por así decirlo, en un estudio dibujado, en el espacio imaginario de un estudio ficticio. En este espacio desarrolló, como acabamos de mencionar, experimentos de física y exploraciones del espacio de su memoria y sus sueños. Al vaivén de que hablábamos antes entre sujeto y objeto, realidad y representación, símbolo e idea, se añaden ahora otros dos contrarios: lo Material y lo Espiritual. A partir de ellos Mullican empezará a desarrollar sus Cosmologías.

La primera Cosmología data de 1973. Un Dibujo esquemático representa el viaje del sujeto desde antes de nacer hasta después de su muerte. El Dibujo se lee de arriba a abajo: Las Almas no natas acuden a los cuerpos en una especie de cinta transportadora. Una vez en El Mundo, el Destino controla las vidas y las ve en una especie de monitor, disponiendo también de un interruptor que hace ocurrir los acontecimientos en las vidas de las personas. El Destino decide finalmente si un Alma sube Las Escaleras del Cielo o cae en una especie de alcantarilla que conduce al Infierno, representado por varias llamas. Esta representación, tan inocente y dibujada casi como un tebeo, nos hace pensar en todas aquellas estampas con las que se advertía a los niños su cruel destino si no se comportaban correctamente. Sin duda, Mullican opina que aquellas estampas permanecen en nosotros y afectan a nuestra idea del curso vital más de lo que nos gustaría creer.

A partir de esta primera Cosmología, los dibujos de Mullican se hacen más complejos, actuando como Modelos de nuestros procedimientos de comprensión y ordenación de la realidad y sus estructuras. Es a partir de este momento cuando se forma su vastísimo vocabulario de signos, originado en aquellas primeras representaciones de La Muerte y La Figura Humana (Glen). Mullican explora nuestra realidad identificando sus componentes, y representa estos componentes atribuyéndoles un signo, parcialmente inventado, y con estos signos construye sistemas que reflejan, de modo inverso y virtual, como en un espejo, los numerosos y vastos sistemas de nuestra realidad.

Estos signos funcionan como unidades que pueden integrarse en una variedad infinita de representaciones (del mismo modo que funciona el lenguaje: y del mismo modo que ocurre en el lenguaje, las diferentes posiciones de los signos determinan nuevos significados).

A esta variedad infinita de representaciones creada por Mullican e integrada por sistemas de sus signos, Mullican las llamó *Charts*, o Mapas: en ellos Mullican utiliza tanto imágenes encontradas como viñetas de comics como dibujos propios.

El primer Chart data de 1975. En él aparecen once signos, de A a M, y éstas son las notas que aparecen junto a ellos:

A: Fotografía: normalmente no ficticia.

B: Dibujo: puede ser ficticio o no. Ambos dentro de la Ilusión. Explora profundamente la realidad de la ficción, y se introduce en los elementos básicos: vista, tacto, sonido, olor, gusto.

C: Figura de Palo (dentro de un cuadro): hace lo mismo que B salvo que somos más conscientes del significado que proyectamos en él.

D: Figura de Palo (sin cuadro): a medio camino entre dibujo y símbolo. No está en el cuadro, pero no puede moverse. Se subraya su personalidad.

E: Símbolo: el símbolo del hombre. Es todos los hombres y no un hombre concreto. A se parece a E porque ambos son lo que parecen.

F: Símbolo en Partes: 1. Forma, 2. Color, 3. Trama (1, 2, 3, ojo), 4. Textura (ojo, tacto), 5. Sonido, 6. Olor, 7. Gusto (ver B). Las partes definen el todo y de ese modo definen sus propias relaciones mutuas. Estas relaciones definen los términos prelingüísticos objetivos.

G: Cabeza + Cuerpo: las formas más básicas dentro de la silueta más básica.

H: Cabeza + Cuerpo (sujeto) = Círculo + Rectángulo (Forma) = Papel + Metal (material) = y lo mismo que G.

I J K: Cuadrado, y, Círculo: Círculo + Rectángulo, Papel + Metal.
L: Cuadro visible, cuadro invisible: lo que vemos define como real lo que no vemos.
M: Cuadro invisible: sueños, fantasías, preconceptos.

En un segundo Chart de 1976 aparecen una serie de imágenes una al lado de otra:
—Una persona toma una fotografía de un muñeco yacente.
—Fotografía de la performance de Mullican en Artists Space, Nueva York, que representa a la Muerte sacando el Alma de un Hombre Muerto.
—Recorte de la página de un cómic.
—Glen.
—Símbolo de Hombre.
—Símbolo en partes / Símbolo en partes dentro de un cuadro.
—Fotografía de su escultura *Cabeza y Cuerpo*, 1973.
—*Trama* de círculos.

Lo que viene a ser equivalente a la disposición paralela de A a M en el primer Chart.

En el chart *Man at the Parting Way between Heaven and Hell (Hombre en la Encrucijada entre el Cielo y el Infierno)*, una imagen medieval «encontrada» que representa al Pantocrator sobre los Infiernos se combina con varias líneas trazadas por el propio artista. Pantocrátor e infierno se sitúan en dos semicírculos separados por el horizonte. Esta separación, muy común en el arte de la Baja Edad Media, es adaptada por Mullican en sus charts.

En 1979, en su *Plan para la Exposición en la Foundation for Art Resources*, Los Ángeles, Mullican construye un tercer chart que es un mapa de la exposición misma, mostrando claramente al espectador de la exposición o del mapa de la exposición la relación sintáctica entre los diferentes trabajos. El Chart funciona a la vez: a) como un plan de exposición; b) como un Chart en sí mismo, representando el recorrido entre las diversas partes del trabajo de Mullican, y c) como un signo de «Mundo Enmarcado» *(World Framed)*, signo que aparecerá constantemente a partir de ahora en su trabajo. El *Mundo Enmarcado*, representado con un signo de un mundo dentro de un cuadro, significa dentro de la cosmología más y más compleja de Mullican el mundo de las artes y las ciencias.

El dibujo representa el plano de la sala de exposición. Una serie circular de flechas nos advierte el recorrido aconsejado. Interrumpiendo este círculo al azar leemos: Mundo Real *(Real World)*-Artes Teatrales *(Performing Arts)*: Hipnosis, Teatro, Danza, Música, Cine-Fotografía-Dibujos-Figuras de Palo-Signos Charts-*Life List* (una obra de 1973 en la que aparecen, listados, una serie de acontecimientos más o menos relevantes que describen la vida de una mujer) —Posters, Banderas-Signos en partes que se convierten en Elementos-Elementos» Esqueleto desarmado.

Los Elementos y el Esqueleto Desarmado

El Esqueleto Desarmado aparece por primera vez durante una performance de Mullican en *The Kitchen*, Nueva York, 1978. Como una lógica consecuencia de la idea de desarmar el Signo del Hombre en partes, Mullican presentaba en esta performance, que volvió a realizarse en el *Artists Space* en Nueva York en 1985, un «Esqueleto

Inarticulado», un montón de huesos humanos que trataba de ordenar posteriormente *(Laying out the Skeleton Slowly)*. De esta descomposición del cuerpo humano surgirán más tarde los Elementos.

Los Elementos son, literalmente, el resultado de la descomposición del Signo del Hombre en sus diferentes partes: Círculo, Cuadrado, Rectángulo, Semicírculo, Triángulo. A estos elementos se les añadirán más tarde colores, y en 1980 pasarán a constituir con el resto de los signos el modelo de Mullican para representar los cinco niveles de la conciencia humana, que engloban todos los significados posibles con respecto al mundo *según Mullican* (ilustración núm. 3).

El nivel más bajo es el de lo elemental, que contiene lógicamente los elementos (Círculo, Cuadrado, Rectángulo, Semicírculo, Triángulo), y el color verde, que representa a la Naturaleza. Es el mundo de lo puramente material, sin significado aún, sin haber sido aún determinado a través de procesos mentales.

Después aparece el mundo de lo cotidiano, los procesos y las apariencias que elaboramos inconscientemente, las acciones reflejas: es el «Mundo sin Marco» *(World Unframed)* y el color es el azul.

El centro de la Cosmología es el Mundo dentro del Marco *(World Framed)*, un área amarilla que engloba todas las ideas y pensamientos que perciben y analizan el mundo. Es el área del icono, de la imagen, el mundo de las siete artes y de la ciencia. Las fotografías, los dibujos, las figuras de palo viven aquí.

Sobre él se sitúa el lenguaje, representado por la dualidad blanco/negro, un sistema de relaciones abstractas, convencionales, donde las cosas pierden su individualidad original y se convierten en símbolos abstractos, signos, palabras. Es el lugar donde aparece El Signo del Hombre, «representando a todos los hombres y no a un hombre particular». Su símbolo es un círculo blanco sobre un cuadrado negro, completado por una especie de mango como si se tratara de una pancarta.

Finalmente tenemos el reino de lo espiritual, de lo subjetivo, englobado por el color rojo. Es el más alto nivel, el de la actividad espiritual, en el que nuestra experiencia personal nos libera de los límites de los signos. El signo por excelencia de este «nivel 5» es el de la cabeza humana con el cerebro inscrito y sobre un fondo rojo.

En 1986 Mullican comenzó su *Computer Project*. Con él pudo desarrollar plenamente ideas que habían estado desde el principio en su trabajo: el viaje dentro de la imagen, el intercambio entre sujeto y objeto, las leyes físicas y psíquicas que rigen dentro del mundo representado. Basándose en los Charts realizados en los setenta, Mullican desarrolló la imagen de una ciudad como modelo de los cinco niveles de consciencia.

> La primera vez que la imagen de la ciudad aparece en mi trabajo es en un chart de 1978: una cosmología aparecía en el cielo, sobre la ciudad. Debajo de esa cosmología aparecía una serie de signos, como los signos que vemos en lo más alto de los edificios de una ciudad. Debajo de eso había una casa y si cogías el camino a la derecha de la casa llegabas a la ciudad. En la parte izquierda estaba el campo (Michael Tarantino, *Interview Matt Mullican and Michael Tarantino*, Cambridge, Massachusetts, MIT Visual Arts Center, 1990).

Mullican construyó una ciudad virtual de 6 × 3 km con paisajes, edificios, calles, muebles (ilustración núm. 4). Los cinco niveles de consciencia aparecen como distritos o barrios de dicha ciudad. Esta ciudad de Mullican no es una animación virtual de una ciudad real, del mismo modo que sus dibujos nunca fueron representaciones

de la visión de un objeto real, sino un modelo de pensamiento, un *topos*, hecho visible hasta el último detalle por medio de la técnica del ordenador. La ciudad de Mullican está absolutamente deshabitada, y su único habitante es el espectador, que puede orientar su visita como lo desee, gracias a un modelo interactivo. Lo que estamos visitando es una imagen, estamos entrando dentro del cuadro, pasando al otro lado del espejo.

> La imagen de la ciudad prolonga la imagen del diagrama (chart) cosmológico en cuanto que ambos son ficticios respecto al mundo real y reales respecto a la ficción del artista (B. Mari, *¿Qué está pensando este hombre?*, en el catálogo Matt Mullican, Valencia, IVAM, 1995).

Ésta es una visita guiada por el propio Mullican:

> Tengo este sistema hecho de cinco mundos interconectados, que existen sobre un campo gris claro. Esta plataforma gris que ves ha sido colocada como línea de horizonte de modo que uno no se pierda. [...]
>
> Nos aproximamos a un rectángulo verde que contiene unos quinientos objetos flotantes sobre un cuarto o un sexto de su superficie. Éstos son los elementos, el primer mundo o la base de datos por la que pasamos, en el punto más cercano. [...] Las formas tienen los mismos colores que nos encontraremos en el resto del paisaje: rojo, negro, blanco, amarillo, azul y verde. [...] En lugar de tener un paisaje en cinco partes, tenemos cinco paisajes de una parte cada uno. Cada uno de estos paisajes es un espacio interpretativo.
>
> Éstos son los Elementos, o lo material, de modo que es muy abstracto. Es como si congeláramos objetos. [...] Te darás cuenta de que la velocidad a la que podemos interactuar en esta parte del paisaje es muy diferente de la velocidad del siguiente paisaje, y ello es porque aquí hay muchísima menos información. Hay aproximadamente dos mil polígonos en este mundo, y en el siguiente hay como cinco veces ese número.
>
> Ahora cruzamos la línea y nos encontramos rápidamente en el mundo siguiente, que es el Mundo sin Marco *(World Unframed)*. [...] Ahora estamos en el siguiente mundo que es básicamente un paisaje urbano. La ciudad es una estructura simbólica pero contiene edificios y objetos, contrariamente al material que acabamos de ver: los Elementos. [...] Al fondo aún puede verse un semicírculo verde con unas pirámides, que son aún los Elementos, y que nos conducen hacia el centro, en donde están las cuatro bolas. En esta parte tienes el pentágono y una forma en «hache» que es donde está el hospital y la prisión. A la derecha está la chimenea con tres edificios y eso es el cementerio. Más allá, donde están las pirámides, es donde el material bruto se convierte en objetos. De modo que eso es una representación de la parte elemental, donde acabamos de estar, manipulando material para poder crear objetos, o símbolos a partir de lo abstracto. Ahora vamos hacia el centro, que es amarillo, que es el Mundo Enmarcado *(World Framed)*, y luego llegamos al negro, y luego al rojo. Ahora estoy buscando la casa con el árbol fuera, que es la casa en la que se puede entrar. [...] Entramos por el patio de atrás. Ése es el comedor en el medio y luego está el cuarto de estar, con la televisión, la lámpara, el sofá y las ventanas. Me interesa poder ver a través de las ventanas, el paisaje. Cuando pasas al comedor ves que los muros desaparecen al pasar por ellos. La cocina es azul, el baño verde, el dormitorio rojo, el comedor amarillo. [...] Toda la ciudad, en cierto modo, es como un mapa, pero más que ser el mapa de una ciudad, es la ciudad como mapa. [...] Ahora volamos sobre el área del Mundo Enmarcado. Estos edificios amarillos son Museos y el arco es un marco amarillo. Ahora pasamos las bibliotecas, los centros informativos

[...] Al fondo se ven los edificios del Gobierno, el techo es a rayas: ése es mi signo para lo Subjetivo y por tanto para el Gobierno. [...]

Una de las cosas que más me gustan es el poder entrar en un objeto y eso es lo que vamos a hacer ahora, entrando en el área del Gobierno. Éste es el Muro de la Historia. Ahora estamos dentro y miramos hacia arriba. No vemos el cielo, sino el techo abovedado. Ahora me vuelvo y veo la parte de atrás del Estadio, de donde venía. [...] Por todas partes en este Mundo, vemos los Signos: la cabeza (lo Subjetivo) y antes de eso teníamos el signo para Signo que estaba fuera del Estadio, y antes de eso teníamos el gran arco amarillo (Mundo sin Marco) y aún antes de eso, esos mundos semienterrados, y muy lejos, vemos las cuatro esferas verdes (Elementos) y éstos son los cinco signos que representan los cinco mundos interconectados. [...]

Lo que realmente me interesa es el espacio físico e incluso estos espacios, siendo tan abstractos, siguen siendo un lugar. [...]

Ahora nos acercamos al centro, o Tercer Mundo, y lo que puedes ver es un camino que se divide en tres. Tienes el Centro, la Derecha y la Izquierda: el Centro va hacia lo Subjetivo, la Derecha hacia los Elementos, y la Izquierda hacia los Signos en Los Signos.

Ahora estamos en el tercer banco de datos. Esto podría llamarse un almacén o un espacio de exposición, porque tiene elementos de los cinco mundos en un solo espacio. [...]

Esto es ahora el Mundo Subjetivo y consiste básicamente en una gran esfera roja, estás dentro de una esfera vacía. [...] No hay paisaje o suelo en el Mundo Subjetivo.

Lo que me interesa mucho es el poder ir a lugares poco significativos dentro de esta base de datos, muy abstractos, simplemente rincones extraños, sitios raros que uno no es capaz de situar inmediatamente. Se trata de cinco paisajes interconectados dentro de una estructura básica que funciona como una especie de código, que los separa y los ordena: el plano básico.

Ésta es fundamentalmente la descripción de un gran dibujo, de un mapa simbólico inmenso. En este modelo de ciudad aparecen a la vez todos los conceptos *multicanianos* del Mundo Representado: el espacio de la imagen como una realidad que ha de explorarse, el artista como observador y explorador de ese *al otro lado del espejo*, la elaboración de prototipos, el bosque de signos, el realismo extremo de un mundo simbólico:

> Mi interés por la inteligencia artificial empieza con los primeros dibujos, y aquel intentar entrar en una realidad ficticia. Eso es lo que he estado haciendo con el ordenador. También tiene su origen en la hipnosis y las performances. [...] El ordenador consiste fundamentalmente en números, en leyes, en reglas. Todo consiste en: «Sí, puedes hacer eso, pero no lo otro.» Lo que me interesa son esas reglas y de qué modo pertenecen a una esfera social (Michael Tarantino, *Interview Matt Mullican and Michael Tarantino*, Cambridge, Massachusetts, MIT Visual Arts Center, 1990).

Bayrle

El trabajo que Thomas Bayrle realiza desde 1963 tiene naturalmente influencias del *pop art* de los sesenta, pero es capaz de conectar, y eso ya desde sus primeros trabajos, con la sensibilidad de la última generación de artistas de los noventa. Su trabajo de los últimos años utiliza de modo vital y crítico a la vez la tecnología más re-

ciente, pero la estructura básica del trabajo de Bayrle es anterior a la era del ordenador, cuyo uso e influencia en el pensamiento y la construcción de imágenes pareció intuir ya en aquellos primeros años.

La obra de Bayrle expresa fundamentalmente fenómenos sociales, de un modo jovial, crítico y antiapocalíptico. Bayrle analiza fenómenos sociales de masas entendiéndolos como estructuras o sistemas, y los traduce a su propio concepto artístico.

Su atención se dirige hacia el mundo, hacia cómo es representado en los media y en la publicidad, siempre basándose en una actitud política, que no tiene nada que ver con «corrección política», sino más bien con la observación precisa y analítica de estos fenómenos.

Thomas Bayrle ha desarrollado una técnica propia para realizar sus imágenes, utilizando técnicas de reproducción, montaje e impresión de modo tan preciso que la sensación que producen es la de una producción anónima, virtual *avant la lettre*, creaciones computerizadas antes de que el primer ordenador personal apareciera en Alemania, antes incluso de que se sospechara qué aspecto tenía una imagen realizada con ordenador. El resultado consiste en dibujos, serigrafías, offset, collage, libros, películas, vídeos y animaciones por ordenador.

Desde mitad de los años 60, montaje y serigrafía son los medios de expresión preferidos por Bayrle. Con seguridad profética, Bayrle estudió muy pronto la idea de módulo. Profético en el sentido de que sus trabajos primeros de los sesenta, en los cuales Bayrle pegaba pacientemente elementos minúsculos e idénticos uno al lado de otro hasta formar una imagen tan compleja que estos elementos originales se perdían de vista, siguen un procedimiento idéntico a los utilizados por la inteligencia artificial: división e identificación de unidades. En toda la complejidad de su obra, esos elementos comienzan a moverse y lo continúan haciendo de modo más o menos precario, hasta llegar a su primera animación verdaderamente hecha con ordenador, *Supertäxi*.

> Escojo un signo, por ejemplo una taza, una vaca o un zapato, y lo reproduzco fotomecánicamente de modo exhaustivo hasta que consigo una estructura de *trama*. Las diferentes partes (signos) se montan las unas junto a las otras tan ajustadamente como sea posible. Al final, lo que tenemos es una trama constituida por la repetición en serie de un objeto determinado (taza, vaca o zapato). La composición final se coloca de modo que en la *supertrama* que tenemos ahora aparece una nueva imagen. La relación entre la imagen minúscula (taza, vaca o zapato) que ha formado la trama y la nueva gran imagen es muy especial, irónica, y yo llamo a eso «poesía privada». (Thomas Bayrle, *Thomas Bayrle Big Book*, Colonia, Walter König, 1992).

Las imágenes comienzan a multiplicarse. Bayrle coloca sus dibujos «de masas» (masas de «Maos» formando una gran estrella roja, ejércitos desfilando en forma de tigre, cohetes espaciales hechos de bailarines tiroleses) junto a fotos de prensa en las que vemos masas de adolescentes chinas lavándose los dientes, ejércitos polinesios, el gran concierto de Woodstock, una ceremonia festiva en un gran estadio en China en la que las masas, y esta vez es real, forman el retrato gigantesco de Mao Tse-Tung.

«La Biología me interesa mucho.» Al entender y representar los fenómenos sociales «de masas» como estructuras, parece natural el que Bayrle utilice a menudo la imagen de organismos vivos. Cuando se refiere a la información contenida en sus dibujos, Bayrle habla de «información genética», una información *mensurable*, mensurable en centímetros cuadrados, en iconos, en unidades de información, en formas idénticas adaptadas a diferentes «containers».

Sobre esta metáfora que Bayrle parece tomar prestada de la biología, leemos en Brigitte Kölle, «Medusas, división de células y el trabajo de Thomas Bayrle» («Jellyfish, cell division and the work of Thomas Bayrle», en Thomas Bayrle, *Grafik von 1967-1972 und animierte Grafik von 1979-1994*, Colonia, Walter König, 1995, páginas 98-101):

> ... el escritor Eugene Nielen Marais describió un fenómeno asombroso: enormes bandadas de medusas —hidromedusa o sifonofora— en las costas de África. Estas sifonoforas son «colonias flotantes» hechas de miles de medusas individuales. Cada medusa que nace tiene lógicamente su propia boca, estómago, y órganos sexuales, puede nadar libremente y llevar una vida autónoma. En cualquier caso, en el momento en que entra en contacto con otras medusas, todas ellas se funden en grupos, literalmente. Una parte del grupo desarrolla la función natatoria, otra se ocupa de ser el aparato digestivo, y otra más se convierte en los órganos sexuales de esa nueva y gigantesca criatura. Unidas de tal forma, cada medusa individual pierde sus propios órganos individuales y por tanto la capacidad de vivir independientemente del grupo. En cualquier caso, si se las separa de la colonia, son capaces de reconstruir gradualmente su individualidad, convirtiéndose de nuevo en criaturas autónomas.

En su trabajo gráfico de los sesenta y setenta, e igualmente en sus películas y vídeos de los ochenta y noventa, Bayrle utiliza una estrategia similar a la de la medusa. Su trabajo consiste, fundamentalmente, en elementos individuales fundidos en un todo complejo. Perros, copas, botones, rostros, camisas, órganos sexuales, zapatos: se unen de tal manera que construyen una gran imagen, muy compleja: un rostro, una ciudad, una mujer, una célula de hotel japonés.

La idea básica de Bayrle se construye sobre dos complementarios: la célula, el punto, el módulo, la unidad, el pixel, y el container, el organismo, la conglomeración, la *superimagen*. Entre estos dos complementarios existe una tensión constante, primeramente en términos perceptivos: como en el famoso dibujo *«Conejo o pato»*, el ojo pasa del container a la unidad sin ser capaces de percibirlos al mismo tiempo, teniendo que decidir cuál de los dos desea percibir como imagen dominante.

Bayrle cuenta cómo empezó todo:

> Al principio, en los primeros años 60, intenté ser un pintor expresionista abstracto, como parecía que todo el mundo esperaba de mí. Pero la incredulidad por conceptos tales como Emoción, Verdad, Individualidad, y la fascinación inevitable que sentía por la idea de Masa, la masa anónima, los rostros innumerables, la multiplicación infinita de imágenes... Mi idea era que el punto, como unidad de la reproducción gráfica, y la célula, como unidad orgánica, son similares, porque el punto no es un punto muerto, neutro, sino que está vivo.

Los «puntos» de Bayrle son de nuevo imágenes, imágenes que se mueven incluso. La tensión entre unidad-imagen y superimagen, entre célula y organismo, entre punto y trama, implica ya la idea de «zoom» que aparece por primera vez en la obra *Rasterfahndung*® (búsqueda-trama). Esta obra gráfica en forma de libro, publicada en Frankfurt en 1981 por la editorial Suhrkamp, es un continuo *zoom* entre imagen individual y trama, de la imagen única a la multiplicación de esta imagen única hasta que ésta es percibida como trama, como imagen de fondo. Las imágenes desaparecen en zonas abstractas de puntos para volver a aparecer como otra forma distinta. En este libro, lo que Bayrle busca es llegar a una visión completa de la idea de reproducción gráfica. Recicla material encontrado junto a su propio trabajo en un

proceso circular sin principio ni fin. La escala desaparece. *Rasterfabrulong* apunta claramente a las ideas que aparecerán más tarde en las películas y animaciones de Bayrle.

> Considero la relación entre individuo y comunidad como la misma que entre punto y trama, el punto representando un componente de la trama, y como la misma que entre célula y cuerpo, la célula siendo el elemento básico del cuerpo. Desde el principio, mi trabajo se ha ocupado del estudio de todas las variaciones posibles de la relación «individuo y masa». Esto lo conseguí mediante dibujos muy simples, pictogramas, que se desarrollaban a partir de simples «puntos» que llegaban a formar una parte orgánica de una forma más grande o *superforma*. Conforme pasaron los años, la complejidad de estos pictogramas se hizo mayor y, desde el punto de vista de la técnica y del contenido, se convirtió en una «imagen autónoma», que aportaba más y más información. Ha sido importante para mí que la emancipación de estos «puntos» básicos no se disolviera en el supernigno colectivo, sino que, muy al contrario, consiguiá cargarlo de contenido. Refiriéndonos ahora a la sociedad, esto significa que el egoismo general no destruiría la imagen general. Este proceso se realiza técnicamente hablando a base de dividir la *superforma* en contenedores separados, que después son llenados a su vez con contenidos (a este proceso se le llama técnicamente «mapping»). La división de la *superforma* en contenedores orgánicos separados se realiza mediante una segmentación en red. Desde 1980, este proceso, originalmente estático, ha sido gradualmente puesto en movimiento mediante películas y animaciones. La animación es utilizada para «verter» los «contenidos» de un contenedor a otro, es decir, para conseguir que los «contenidos» «circulen» en contenedores móviles. Del mismo modo que el agua mueve la rueda del molino, así los contenidos hacen que los contenedores se muevan como parte del gran proceso circulatorio que los ha originado (Thomas Bayrle, *Thomas Bayrle Works 1967-1995*, Beijing, China, China Youth Press, 1997).

«Mapping»: este término, empleado en el lenguaje de ordenador para definir la estructuración de una forma compleja en segmentos divisibles, ha sido utilizado manualmente por Bayrle desde sus primeros dibujos. Una vez seleccionada la imagen que se convertirá en *superimagen*, Bayrle traza sobre un papel de calco su estructura básica en forma de red. Cada uno de los espacios en que esta red divide a la imagen primera será ocupado por las pequeñas imágenes que conforman el todo.

No es el objeto sino la mutación del objeto lo que es interesante.

La condensación es una idea presente en todos los trabajos. En su aspecto más extremo, Bayrle comprime, condensa un número infinito de información en un único punto, «un punto terrorífico», según sus propias palabras. A la vez, esta condensación parece ser una metáfora para la ley que une todas las fuerzas de aquello que dota de sentido a lo real, «para no ahogarnos en el mar de información y banalidades».

En el *Bayrle Big Book*, publicado por Walter König en Colonia en 1992, vemos toda la serie de bocetos que Bayrle dibujaba para reproducir luego mecánicamente. Son dibujos simples, ilustrativos, de línea, que recuerdan en todo a las caricaturas y a las tiras cómicas de los periódicos. Bayrle reproduce los objetos de modo mecánico aún haciéndolo a mano, utilizando un modelo de representación estandarizado. Reproducción mecánica, identidad, imagen estandarizada, producción masiva, y sobre todo ello, un sentido del humor sin complicaciones, jovial, que celebra esa multiplicación infinita.

En *Flugzeug* (Avión) de 1983-1984, más de un millón de pequeños aviones forman, tras agruparse en subgrupos de densidad variable de acuerdo con la cantidad de

luz y sombra necesarias, un gigantesco avión en una imagen de 8 × 13m, un collage fotográfico. Bayrle dice: «Lo que yo quería era contemplar el espectáculo de un millón de despegues y aterrizajes, de toneladas de combustible.»

Al construir el retrato de una mujer a base de minúsculos televisores (Thomas Bayrle, *Bayrle Big Book*, Colonia, Walter König, 1992, pág. 104), televisores que la mujer está contemplando en ese momento o incluso televisores en los que la imagen misma de la mujer aparece a su vez, Bayrle inicia la idea del círculo perfecto de la comunicación, que estará presente más tarde en *Supervisor*. El fondo construye la figura, que deja de ser una imagen única, para convertirse en una imagen presta a desintegrarse en cada una de las unidades infinitas que la constituyen. La intención es bastante clara: la reducción de la imagen convencionalmente considerada como única, irrepetible, a la condición de «estampado», fondo, papel de empapelar, sin unicidad alguna.

> Dudo de la emoción, aquello que normalmente en la imagen tradicional se expresa con una suma indeterminada de pinceladas, directamente conectada al rico tesoro del consciente y el subconsciente. En mi trabajo, la emoción es dividida, seccionada en múltiples unidades. Como en los fotogramas de una película, la emoción es contenida en todas y cada una de ellas (Thomas Bayrle, *Capitol*, Museum am Ostwall Dortmund, 1984).

En la serie de obras *Variaciones de una pincelada (Variations of a brushstroke)*, realizadas entre 1988 y 1989, Bayrle lleva al extremo esa desconfianza en la emoción como totalidad, la imagen como estructura jerárquica forma/fondo, y su idea de considerar por el contrario a la imagen como transmisora de información, de información mensurable, reducible a unidades de información. Bayrle traza una pincelada con goma arábiga sobre un papel no absorbente. Sobre ese trazo realiza un cliché de imprenta que presenta la forma en negativo, e imprime ese trazo sobre látex transparente. Después utiliza ese látex como negativo sobre papel fotográfico. Siguiendo su método habitual, ese negativo en látex se comporta como unidad de forma, adaptándose a diversos contornos hasta formar una superimagen sobre el papel fotográfico. Cada imagen así realizada es única, construida manualmente en la habitación de revelado. Los dibujos de esta serie recuerdan a veces a estudios anatómicos (la pincelada transformada en haz muscular) o a cabellos recogidos en complicados peinados. «Lo importante para mí —dice Bayrle— es que todas estas imágenes han sido hechas utilizando una y la misma unidad, todas ellas contienen, por así decirlo, la misma información genética.»

La técnica de impresión de cliché sobre látex que luego se deforma para adecuarse a un contorno es adoptada por Bayrle en gran número de dibujos y collages, como las Madonnas y Cristos de 1988, el gran «Avión» de 1982-1983 presentado en la exposición *Von hier aus* (Düsseldorf, 1984), la obra *Capitol* de 1982 (ilustración núm. 5), o *Die Stadt*, de 1983-1984.

Esta técnica servirá posteriormente para la realización de la película «Cabeza autopista» (ilustración núm. 6) (*Autobahn-Kopf*, 1988-1989). Ésta es la descripción del complicado proceso de producción de esta película-animación:

Autobahn-Kopf [(Cabeza-Autopista, 1988-1989). Película de 16 mm, con sonido, 10 min. de duración, producida junto a Stefan Seibert]. La película muestra una cabeza (la propia cabeza de Bayrle) dividida en 11 compartimentos. En cada uno de ellos se mueve una secuencia fílmica de una autopista. Cada una de estas pequeñas películas forma un bucle que se repite. Esta serie de 11 bucles construye una dinámi-

Universidad de Castilla-La Mancha
Biblioteca

ca que sigue el movimiento de la cabeza misma, como un sistema circulatorio. El proceso seguido para la realización de esta película es el siguiente:

1. Filmación de un trecho de autopista con una cámara de 35 mm.
2. Selección de una serie de secuencias, que se montan hasta formar varios bucles.
3. Cada una de las imágenes por segundo es impresa sobre papel fotográfico.
4. A partir de estas fotografías se realizan 89 clichés de imprenta.
5. Cada uno de estos clichés se imprime sobre goma látex, de modo que hay ahora 89 fotografías sobre látex.
6. Bayrle filma su propia cabeza, dividida en 11 secciones por medio de una gruesa línea negra.
7. Se seleccionan una serie de fotogramas de esta película, que formen una secuencia lógica.
8. Estos fotogramas se amplían, se calcan y se reproducen por fotocopia en cuatro tamaños diferentes.
9. Se intentan ajustar las fotografías sobre látex al contorno de cada una de las 11 partes en que se ha dividido la cabeza.
10. Se realiza una animación de las diferentes secuencias de cabeza, rellenada con las 11 fotografías sobre látex, de modo que cada una de las unidades cabeza/fotografías sobre látex ajustadas a ella, sea un fotograma de la animación. Son necesarios 1470 fotogramas para cada minuto de película.

La película tiene también sonido. Para la realización de la banda sonora Bayrle grabó sonido a pie de autopista, seleccionó una parte de la grabación y formó con ella un bucle ligeramente más largo que la duración de la película, de modo que, al proyectarse ésta en bucle, el sonido nunca correspondiera con una parte determinada de la imagen.

> Dudo de la emoción, aquello que normalmente en la imagen tradicional se expresa con una suma indeterminada de pinceladas, directamente conectada al rico tesoro del consciente y el subconsciente. En mi trabajo, la emoción es dividida, seccionada en múltiples unidades. Como en los fotogramas de una película, la emoción es contenida en todas y cada una de ellas. Como ejemplo: la emoción está en 1.280 imágenes. 1.280 trozos de látex siendo estirados, deformados, iluminados. En cada una de las acciones, entre cuatro y seis manos se ocupan de ella. El látex es impreso con 12 motivos diferentes, estirado y ajustado sobre una forma bien definida. El resultado de toda esta multiplicación es una imagen única. Me siento muy seguro si observo toda la serie de collages que se producen en la música: rap, break dance, en los cuales movimientos maquinizados a un ritmo estroboscópico producen, a pesar de todo, un baile. Este baile es además una auténtica explosión de energía. Uno no puede resistir mucho tiempo esa energía que procede de la suma de partes *prefabricadas y aisladas*. Por eso estos movimientos son contagiosos. Uno tras otro, los bailarines saltan al centro del círculo. Veinte bailarines saltan a la vez durante 10 segundos de luz estroboscópica, produciendo un muro de energía de una monotonía formidable (13 de octubre de 1984, Thomas Bayrle, Cajsel, Museum am Ostwall Dortmund, 1984).

El mismo procedimiento es utilizado en películas como «Árbol de caucho» (*Gummibaum*, 1993-1994) (ilustraciones núms. 7 y 8), película de 16 mm, sin sonido, 6 min.:

1. Filmación de un patio de recreo en un colegio, visto desde arriba, a vista de pájaro.

3. Realización de fotografías a partir de los fotogramas de esta película.

4. Reproducción de las fotografías en clichés de imprenta, y a partir de ellos, a planchas de látex.

2. Filmación de una planta de caucho. Selección de fotogramas, que son ampliados y calcados sobre papel, reproduciendo los contornos esenciales.

3. Se ajustan las planchas de látex a la forma de las hojas de la planta de caucho.

4. Se utilizan como imagen de fondo, bien fotogramas del patio escolar, bien fondo blanco.

5. Se reproduce, como en una animación, el movimiento de las imágenes, tanto en las hojas del árbol como en las imágenes de fondo.

Daniel Köhl, ayudante de Bayrle para la realización de esta película, describe así el proceso:

> El proyecto del árbol de caucho comenzó para mí como una serie de pequeños retos, bastante simples, que sin embargo condujeron muy rápidamente a grandes complejidades. La producción del proyecto se desarrolló del mismo modo que la imagen que debía crearse. Con cada nuevo paso el proceso se hacía más elaborado y la imagen más rica. Mi trabajo consistía sobre todo en ocuparme del desarrollo de este proceso. El proceso se convirtió en el trabajo mismo. Mi trabajo puede verse de modo indirecto, en la forma y la textura de los fotogramas finales. Directamente, puede verse en la documentación del proceso; en las imágenes de la película que hice sobre la película que hacíamos. También puede verse en las muchas piezas que construí para la realización del proyecto, formas que pueden observarse en el resultado final de nuestro trabajo. Está bastante claro para mí, por lo que puedo ver en la documentación, que los movimientos de Thomas, los míos y los de todos los que participaron en ese proceso reflejan de algún modo los movimientos rítmicos del árbol de caucho. Mi trabajo perdió de ese modo su aspecto eminentemente técnico, porque el proyecto y el proceso excedieron finalmente los límites de lo tecnológico, la tecnología se mezcló de tal modo con el contenido que dejó de ser propiamente tecnología. El proyecto se convirtió en antitecnológico debido a su metodología y a su intención. (Daniel Köhl, enero de 1995, Thomas Bayrle, *Grafik von 1967-1972 und anderes Grafik von 1979-1994*, Colonia, Walter König, 1995, pág. 156).

Una variación de este sistema, que tiene su origen en la serie de collages fotográficos realizados por Bayrle en 1976-1982, es la película *Auto* [(1979-1980), película de 16 mm, vídeo, sin sonido, 2,5 min.], cuya producción puede describirse de la siguiente manera:

1. Construcción de maquetas de autopistas en cartón. Se construyen varios modelos: DM, yen, dollar (los bucles de autopista trazan el signo DM, $, yen).

2. Se colocan coches de juguete en la maqueta.

3. Se fotografían cada una de las construcciones. Estas fotografías constituyen lo que Bayrle llama las «células».

4. Se procede a la multiplicación de las células: por medio de un fotomontaje las imágenes de las células se repiten, primero de cuatro en cuatro, y así sucesivamente hasta el infinito.

5. Se refotografían estas imágenes para realizar la animación.

Este proceso tiene su origen en fotocollages como *Japaner (Japoneses*, 1981), *Inder (Indios*, 1981), *Halle (Pabellón*, 1982), *Strand (Playa*, 1982), *Goetheinstitut* (1980), *Stadt*

(Ciudad, 1976, 1977), *Stadt am Meer (Ciudad Marítima,* 1977), *Call me fim (Llámame fim,* 1976), *Parkplatz (Aparcamiento,* 1982).

En collages como *Japaner* (ilustración núm. 9), Bayrle utiliza una serie de fotografías de anónimos transeúntes en Frankfurt, realizadas por G. Domenig, las recorta y las coloca sobre un plano horizontal. Éste es uno de los módulos. Otro módulo es constituido por una fachada comercial, hacia la que se dirigen o entran esos mismos transeúntes. El primer módulo, repetido hasta formar una marea hormigueante, forma los collages de *Japaner, Indier,* o *Strand.* Combinados con los módulos de fachadas comerciales, forman masas humanas inmensas que se encaminan hacia gigantescos edificios, como en *Halle.*

> Esa gente de Frankfurt ha sido fotografiada hace unos años por G. Domenig. Iban de paso... por la ciudad. Los recorté y los monté. Después los reproduje y los volví a montar, y así sucesivamente. Por eso mutaron. Se han puesto, por así decirlo, firmes. En la India han sido multiplicados, después divididos, para verlos de nuevo. Ahora están en todas partes. Corren por Rimini, por la playa, como fantasmas, como un ejército de reserva, a través de las calles y las plazas. Ellos son mi material. (Thomas Bayrle, *Capiel.* Museum am Ostwall Dortmund, 1984, pág. 4).

A partir de ahí Bayrle crea modelos de ciudades, pero siguiendo su principio básico de la unidad y la superimagen. Con nueve únicos modelos de edificios, crea vistas urbanas de una complejidad formidable *(Stadt,* de 1976 y 1977) y perfectamente creíbles si no fuera por sus absurdas autovías, filas de coches y trenes conduciendo en un único sentido para acabar en una calle sin salida, cerrada por edificios colosales. Modelos de edificio más románticos, del tipo Bauhaus, cercados por idílicos bosques y lagos igualmente formados por módulos idénticos, forman collages como *Goetheinstitut* o *Stadt am Meer.* Por último, *Call me fim* o *Struktur,* de 1976, o *Parkplatz,* de 1982, están formados por fotografías de coches y trenes de juguete sobre autopistas y raíles, formando módulos que se repiten regularmente y crean circuitos imposibles, del mismo modo que en la película *Autobahn-Kopf.*

Estas imágenes urbanas serán sometidas finalmente al mismo principio de impresión sobre goma látex y deformación. Así está realizado el gigantesco xeroxcollage *Die Stadt (La Ciudad,* 1983-1984), en el que los mismos módulos de ciudades son deformados para ajustarse a las formas de una mujer desnuda e inmensa (538 × 385 cm).

El principio de equivalencia de información entre la forma y las unidades que la constituyen es analizado hasta el absurdo en una serie de retratos, realizados en 1990-1992, tales como *Uhagami, Helke, Domenig* o *Kuper.* En estos retratos, el procedimiento habitual de Bayrle se invierte. Bayrle hace en esta ocasión retratos de determinados personajes y conforma las luces y las sombras de su volumen con ayuda de tramas. Estas tramas son separadas de acuerdo a su dirección (lo que representa volúmenes distintos) y su extensión en centímetros cuadrados es calculada matemáticamente. Al lado de cada uno de los retratos Bayrle coloca su equivalente matemático exacto en lo que se refiere a la superficie de plano bidimensional que ambos ocupan. Así, el rostro de su mujer Helke (ilustración núm. 10) es acompañado de un extraño equivalente, abstracto y plano, que contiene sin embargo la misma «información genética». El efecto que producen, de nuevo, es el de desintegración de la forma, de anulación de la estructura jerárquica de figura y fondo. El fondo es figura, la figura es fondo.

A principios de los noventa, Bayrle comienza a hacer lo mismo que ha hecho siempre, pero utilizando un ordenador (ilustración núm. 11). Comienza primero con

retratos estáticos, como el de O. J. Simpson, realizados en el programa Photoshop, en los que cada rostro está formado por múltiples y diminutas versiones de sí mismo. En 1993, asistido por Kobe Mathijs, Bayrle hace *Superstars*, su primera animación por ordenador.

Superstars ha sido realizado con *silicone graphics*, un sofisticado sistema de manipulación de imágenes por ordenador. El proceso es, sin embargo, similar al de *Autobahn-Kopf* en el sentido de que las unidades son imágenes estáticas, como las fotocopias de *Autobahn...*, que luego son animadas. *Superstars* consiste en 9 secuencias basadas en 9 retratos (vista frontal). La cámara se acerca y se aleja de estos rostros, pasando de primeros planos a planos generales de modo gradual y rítmico. Al acercarse, la cámara revela que cada uno de esos rostros está constituido por miles de células, y, por una fracción de segundo, creemos ver lo que pasa en cada una de esas células: un avión que explota, una mujer, una nave espacial, una pareja. Lentamente, la cámara se aleja de nuevo, se aleja de esos poros palpitantes, ofreciendo de nuevo un plano general del rostro, cuya piel recuerda a la textura cuadriculada de una pantalla de vídeo. Esas mismas cabezas que contienen los rostros, que contienen los poros, que contienen las escenas, han sido filmadas por Bayrle mientras contemplaban esas mismas escenas que se han infiltrado en sus poros. De modo que hemos completado el círculo perfecto en una rotación sin principio ni fin: un bucle, una cinta de Moebius. En este vídeo, cada célula individual se convierte a su vez en contenedor. Cada película proyectada en cada uno de esos contenedores se convierte en una fuerza motora. Lo que debía en principio comportarse como «relleno pasivo» (imagen) se convierte en motor. Los rostros aparecen, a través del *zoom* de la cámara, como miles de partes independientes. El cambio continuo de distancias da a *Superstars* una velocidad y un ritmo convulsivos.

El sonido, como en *Autobahn-Kopf*, contribuye decisivamente a producir una sensación palpitante, activa, de flujo constante. Del mismo modo que las imágenes se acercan y se alejan para fundirse en otras imágenes, así el sonido va desde niveles comprensibles (en los que se identifica su origen) hasta alcanzar un volumen insoportable, estremecedor. Estas variaciones están en este caso perfectamente sincronizadas con la imagen.

Por el momento, Bayrle continúa trabajando en sus vídeos y en la serie de retratos realizados en Photoshop. Cuando le dije (5 de septiembre de 1997, las citas de Bayrle en las que no se especifica la procedencia de las mismas, corresponden a esta entrevista) que pensaba escribir el capítulo de un libro sobre el dibujo hablando paralelamente de su trabajo y del de Mullican, dijo, visiblemente complacido: «Conozco a Mullican y los dos estamos de acuerdo en muchas cosas. Ninguno de los dos creemos en el ordenador. Hay gente que cree verdaderamente en el ordenador, como creían en el progreso. Para mí, y para él, el ordenador no es más que un lápiz, un lápiz grande y rápido.»

Me sonreí, pensando que esos dos descreídos eran de los pocos artistas que hacían obras verdaderamente interesantes con el ordenador. Quizás porque lo habían estado utilizando antes de haber sospechado siquiera de su existencia.

Bibliografía

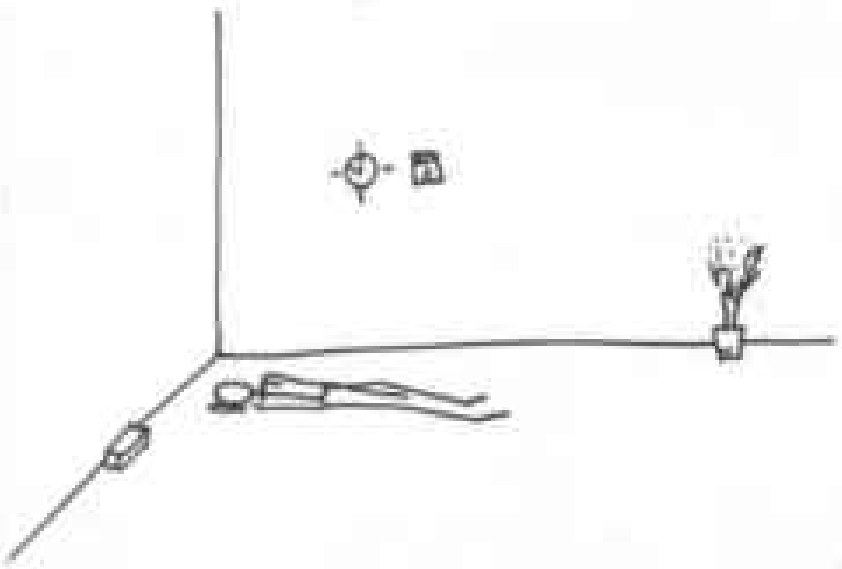
Bayrle, Thomas, *Capsel*, Museum am Ostwall Dortmund, 1984.
— *Rasterfabrikation®*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981.
— *Grafik von 1967-1972 und animierte Grafik von 1979-1994*, Colonia, Walter König, 1995.
— *Bayrle Big Book*, Colonia, Walter König, 1992.

— *Thomas Bayrle Works 1967-1995*, China Youth Press, 1997.
DOLL, Nancy, *Interview with Matt Mullican*, Santa Bárbara, Santa Bárbara Museum of Art, 1992.
MARI, Bartomeu, *¿Qué está pensando este hombre?*, en el catálogo Matt Mullican, Valencia, IVAM, 1995.
Matt Mullican, Works 1972-1992, editado por Ulrich Wilmes, con textos de D. Zacharopoulos, M. Brouwer, M. Mullican, Colonia, Walter König, 1993.
MULLICAN, Matt, *Talk around a Picture of a Cosmology*, Kunst & Museum Journaal, vol. 2, núm. 4, Amsterdam, 1991.
PAULSON, Ronald, *Emblem and Expression*, Londres, Thames and Hudson, 1979.
TARANTINO, Michael, *Ni Aquí ni Allí*, en el catálogo Matt Mullican, Valencia, IVAM, 1995.
— *Interview Matt Mullican and Michael Tarantino*, Cambridge, Massachusetts, MIT Visual Arts Center, 1990.





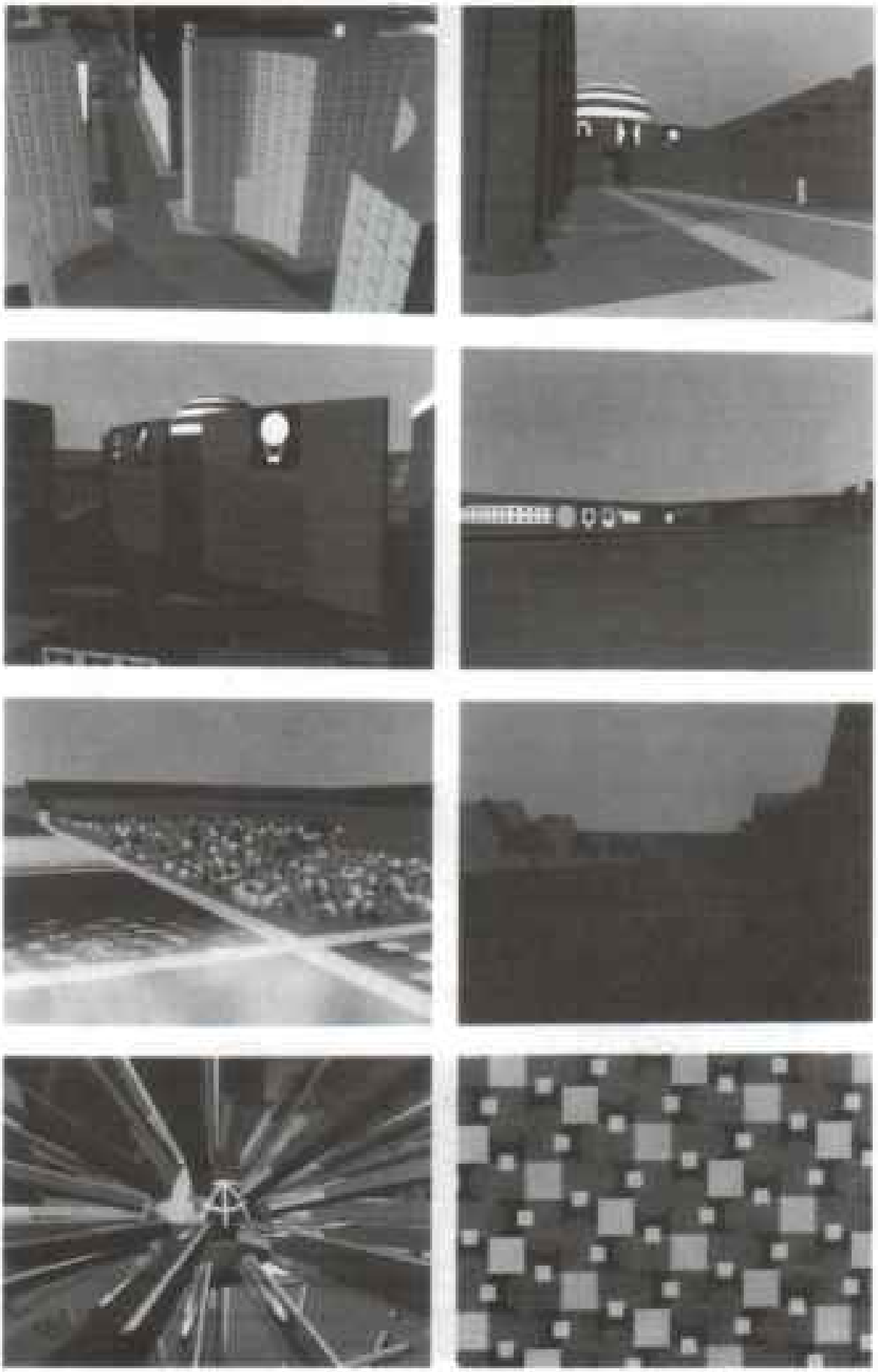
Il. 1. Performances.



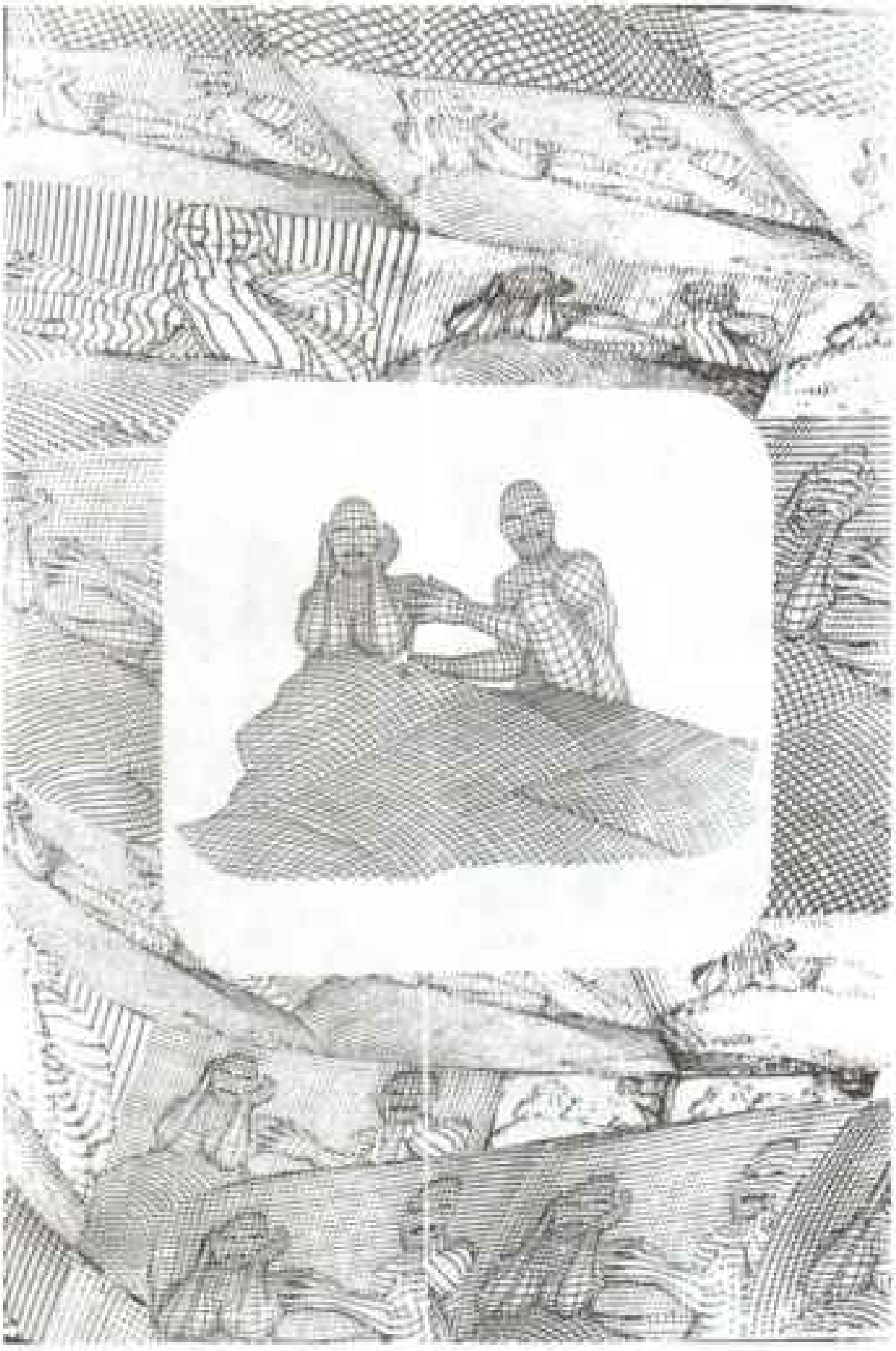
Il. 2. Glen durmiendo en la esquina de su estudio.



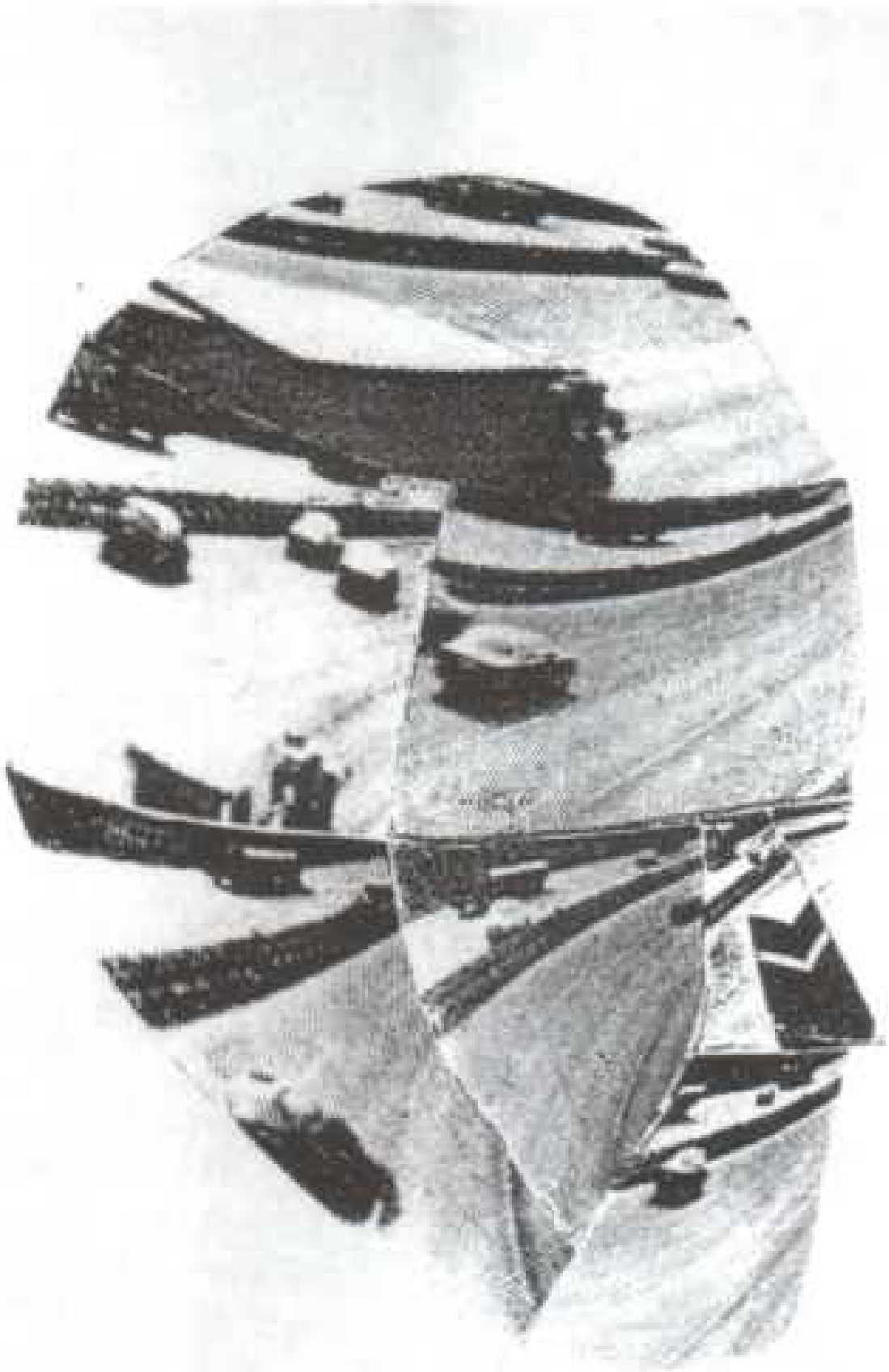
Il. 3. Cinco niveles de la conciencia humana que engloban todos los significados posibles con respecto al mundo según Modicom.



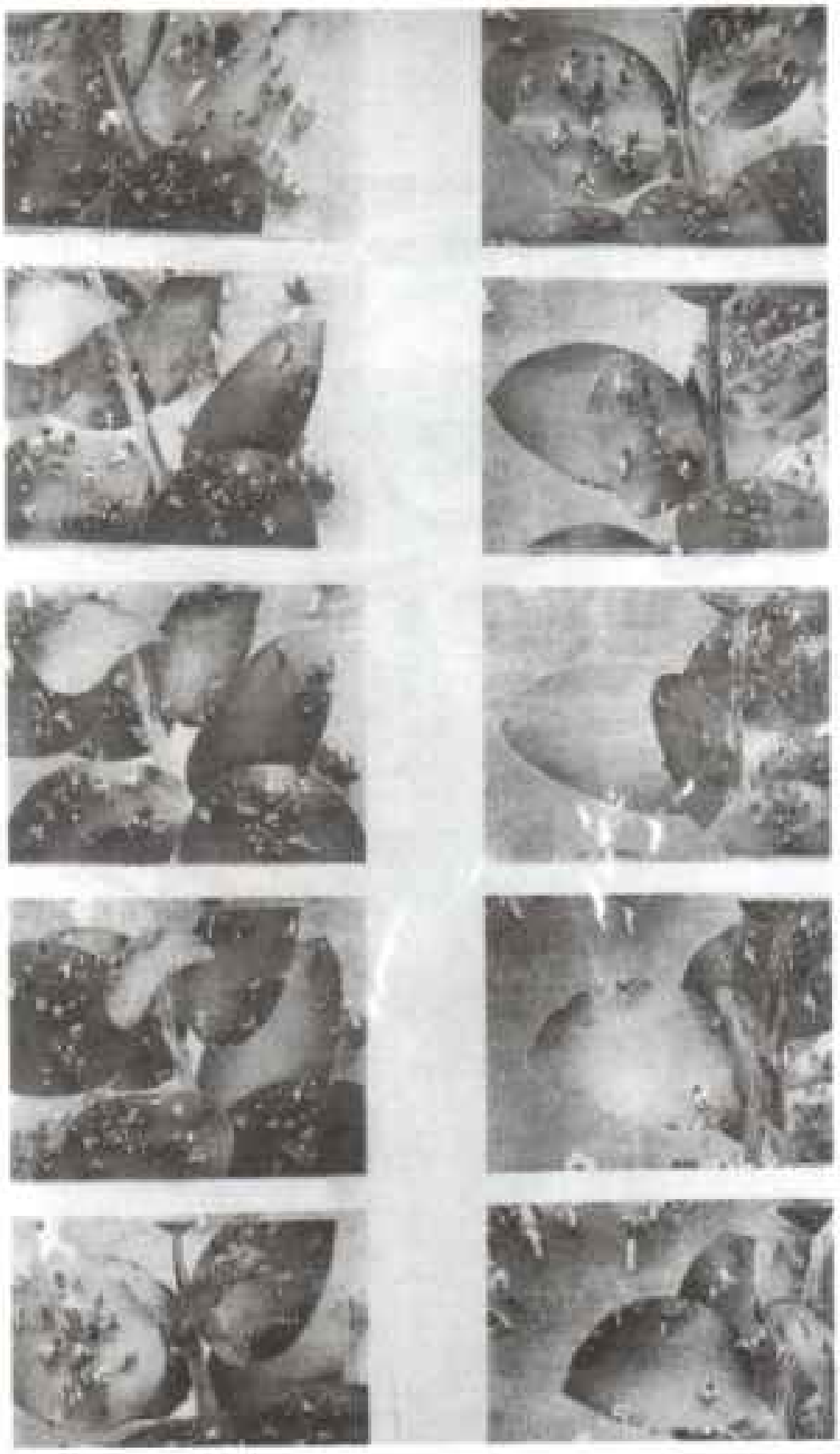
Il. 4. Ciudad virtual.



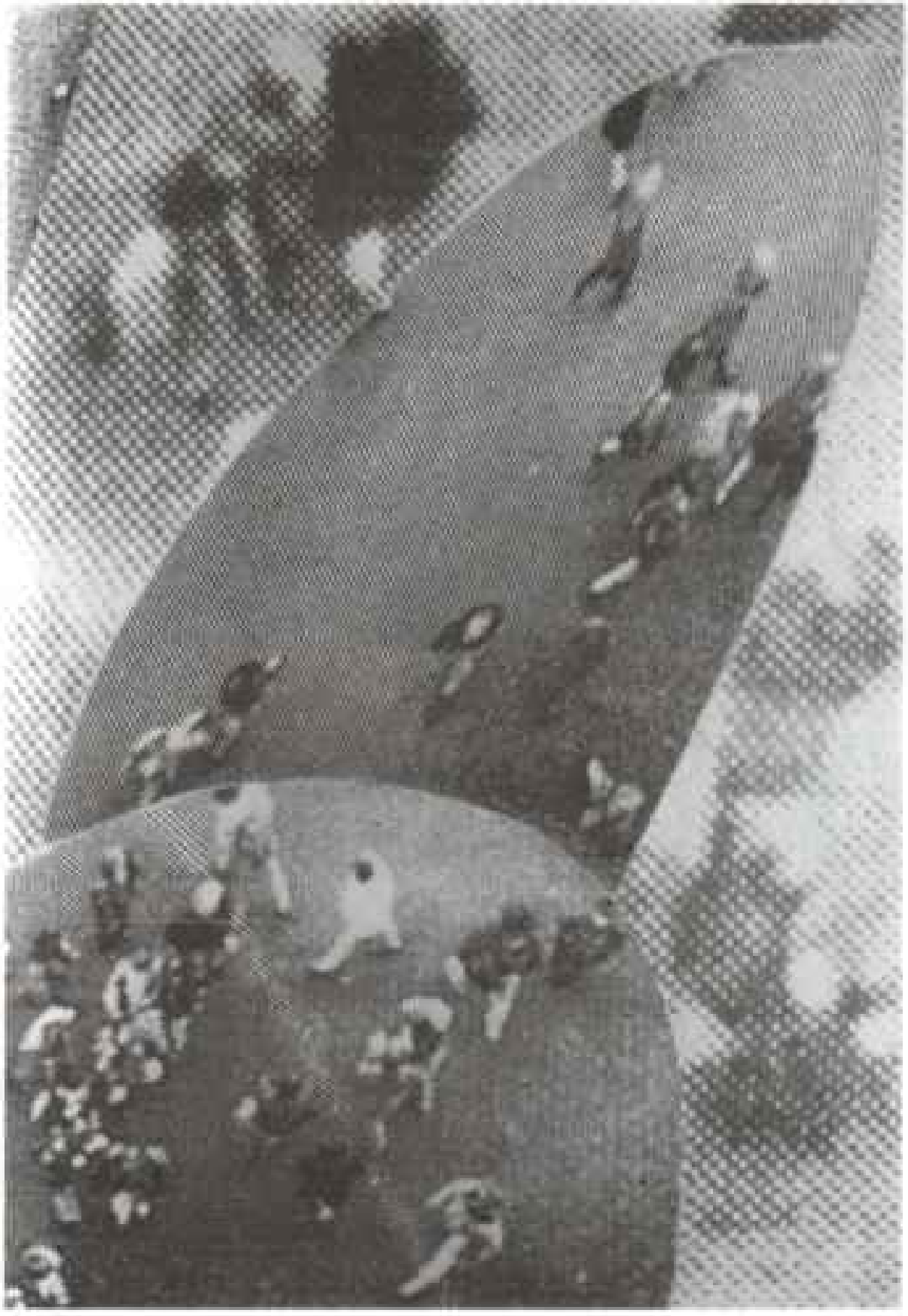
Il. 5. *Capuel*, 1982.



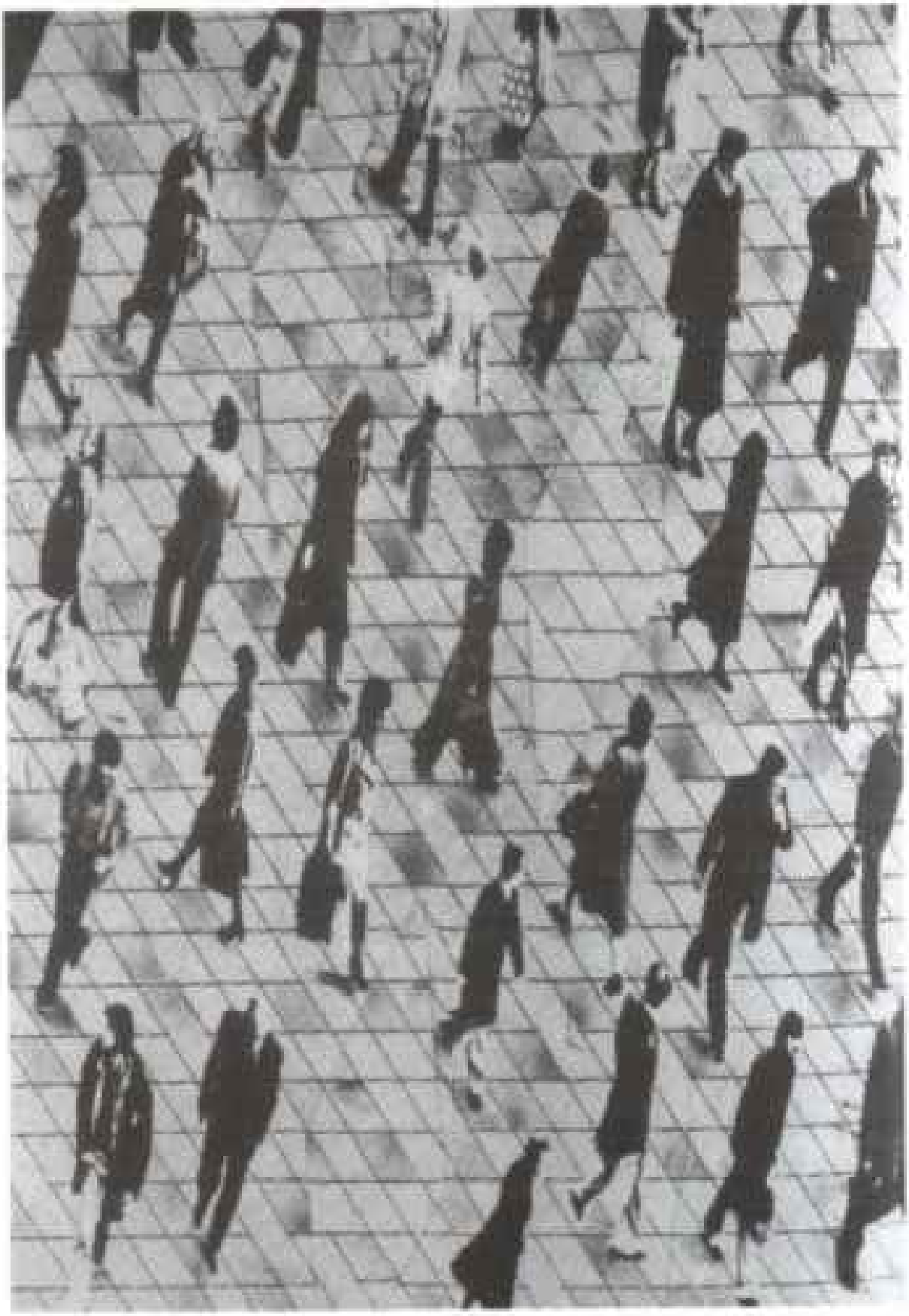
Il. 6. *Cabeza-autopista*, 1968-1969

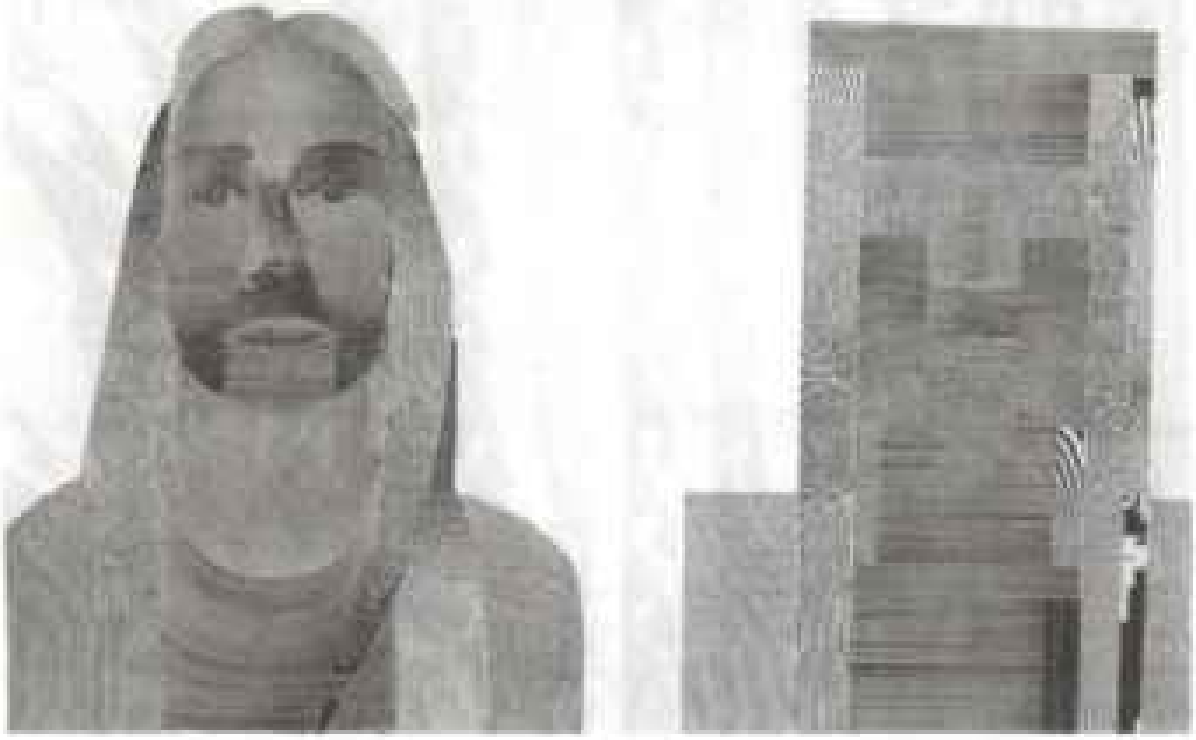


Il. 7. *Árbol de caucho*, 1993-1994.



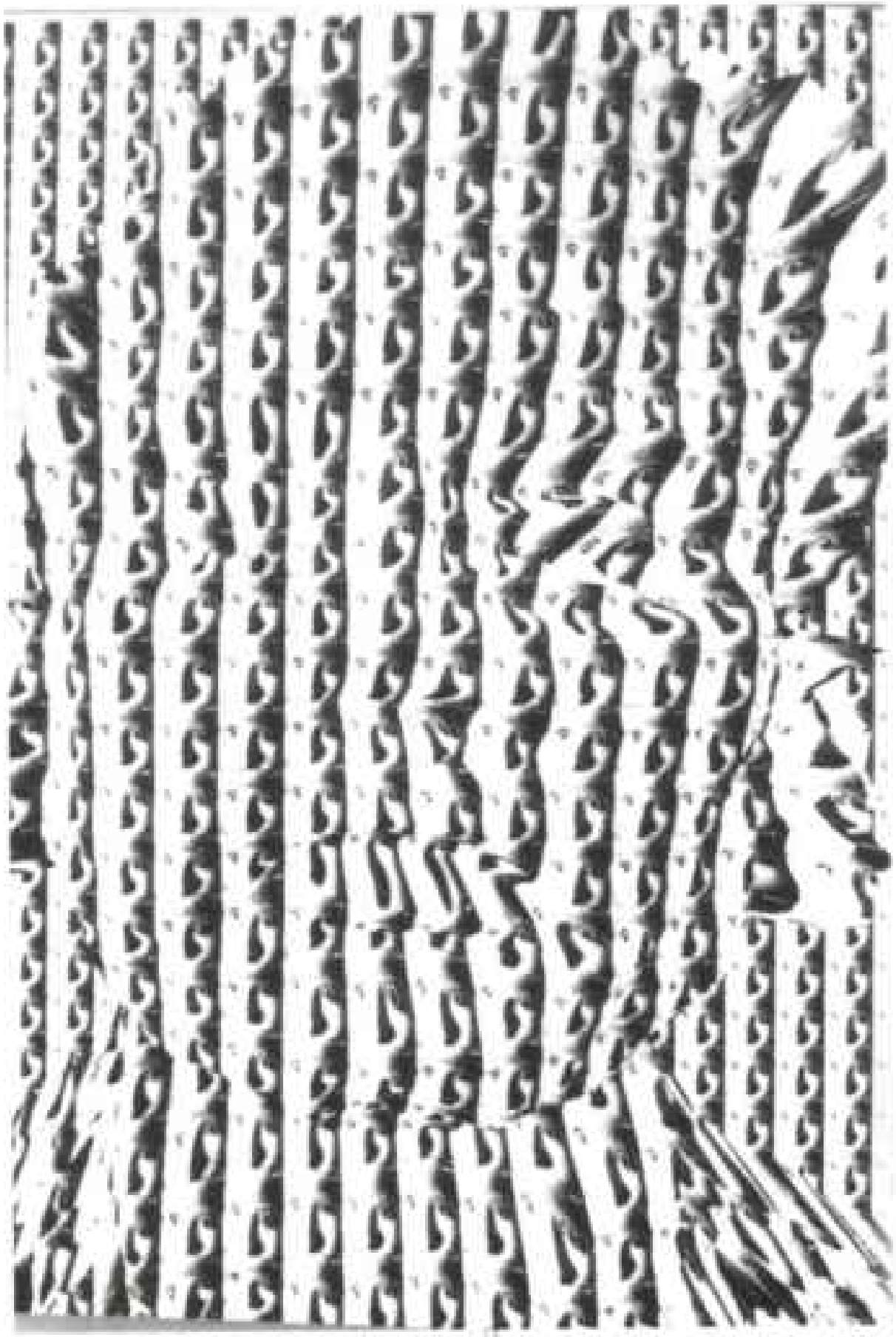
Il. 8. *Árbol de cuadro*, 1993-1994.





Il. 10. Rostro de Helke.

621



Il. 11. Retrato con ordenador.

Capítulo XVII

Gráficos percolantes

Antonio Rabazas

Prefacio: dibujos sin «dibujantes»

La inclusión en este volumen de un texto que trate de dibujos sin la *manera* del autor, es decir, artista o profesional, podrá parecer de todo punto inoportuna, toda vez que, precisamente este libro, trata de esto último. Sin embargo, siempre ha sido fecundo ante un problema complejo, establecer nuevas perspectivas y reducirlo a cuestiones más sencillas y abordables. La estrategia aquí aplicada consiste en un acercamiento al mundo de los dibujos, gráficos, esquemas y diagramas utilizados con profusión en el dominio de las ciencias, y más concretamente, a los dibujos hechos por máquinas o gráficos digitales.

Parece claro que la comprensión de una cuestión confusa no se resuelve mejor con términos tan indeterminados como la propia pregunta. Creemos necesario simplificar y borrar de un plumazo la *complejidad biográfica* del autor y entrar en un análisis más objetivo que nos permita determinar con mayor claridad cuáles son las estrategias puestas en marcha en estos dibujos y qué papel desempeñan dentro del vasto dominio del conocimiento.

Obviamente, no deja de ser un quiebro intelectual pensar que estos dibujos no han sido creados por unos dibujantes, pero, sencillamente, no es fundamental en un dibujo científico saber su paternidad. Huérfanos de padres, están acostumbrados a funcionar por sí mismos, todo su patrimonio está a la vista, lo llevan puesto. Representan series de conceptos en relación, establecen mapas de signos transmisores de información altamente condensada. Lo relevante de estos dibujos es la «información estructurada» que son capaces de aportar. Al igual que en una fórmula matemática, el empleo de determinada tipografía no es importante y sí lo es entender qué conceptos abstractos «representa» y cómo los «relaciona». En los dibujos científicos no es esencial la personalidad del trazo con que están dibujados, ni la colocación más o menos estética de los elementos que lo componen y, a pesar de esto, muchos de ellos poseen una belleza intrínseca que dimana del aparato conceptual que los produce.

Para desarrollar estas ideas, en una primera parte se hace una introducción muy general al tema abordándolo desde distintos enfoques: la conquista de la representación científica, de la lógica filosófica a la lógica geométrica, su naturaleza cognitiva, los gráficos y la medición de la inteligencia y el dibujo como lenguaje universal. Todo

esto conforma una visión cubista con elementos independientes aunque relacionados. En una segunda parte que comprende «Pequeña historia con mi gato», «Euclides no Euclides», «Geometría de lo difícil», «El objeto más complejo del universo» y «Algoritmo entrópico», un personaje establece un diálogo con un «agente» o «servidor» doméstico con forma de gato digital, iniciando una aproximación más intensa al concepto de geometría y su evolución, destacando la figura de Benoît Mandelbrot y su teoría de los objetos fractales. La última parte está constituida por una selección de gráficos extraídos de publicaciones científicas que muestran la nueva visión algorítmica que se impone en la nueva era digital.

Mirar a través[1]

> Ver: Darse cuenta, percibir algo con cualquier sentido o con la inteligencia. Entender una cosa. Examinar. Mirar cierta cosa con atención para enterarse de ella. Mirar, investigar, experimentar o hacer lo necesario para enterarse de cierta cosa.

De acuerdo con E. Ferguson[2] muchos problemas científicos no se describen adecuadamente por medios verbales. Este autor sostiene la hipótesis de que el progreso científico es directamente proporcional al registro y transmisión de una gran parte del conocimiento por medio de dibujos.

En la Europa del Renacimiento se empezaron a utilizar de manera metódica y sistemática dibujos y diagramas para probar, ilustrar y apoyar las ideas científicas. A raíz de la invención de la imprenta, no sólo los textos, sino un importante conjunto de esquemas, gráficos e ilustraciones, son distribuidos entre la comunidad intelectual. Las Academias del Renacimiento proporcionaban una formación artística y matemática, constituyendo un caldo de cultivo inmejorable para la creación y la innovación. Según M. Kline[3], «Se esperaba del artista que resolviera incluso problemas relacionados con el movimiento de proyectiles en artillería, una tarea que en aquellos tiempos exigía un conocimiento matemático profundo. No es exagerado afirmar que el artista del Renacimiento era el mejor matemático práctico y que en el siglo XV era también el más erudito y experto». Uno de los ejemplos paradigmáticos es Piero della Francesca con sus ensayos teóricos sobre perspectiva y su obra maestra *La Flagelación de Cristo*. Matemática y experiencia son los dos fundamentos de la ciencia defendida por Leonardo da Vinci[4]. Este polifacético artista afirma que «Ninguna humana investigación puede ser denominada ciencia si antes no pasa por demostraciones matemáticas»[5]. Sus cuadernos, donde el texto y el dibujo forman un conjunto indivisible de ciencia y arte, son modelo que habrá de seguirse por generaciones posteriores de artistas y científicos. No hay duda de que muchos de los grandes artistas de la época estaban versados en ciencias. También algunos hombres de ciencia se interesaron por el dibujo y la representación fidedigna de los datos de la realidad. Galileo inventó

---

[1] Así tituló Durero de situar o definir el concepto de perspectiva, según E. Panofsky, *La Perspectiva como «Forma Simbólica»*, Barcelona, Tusquets, 1978.

[2] E. S. Ferguson, *The Mind's Eye: Non Verbal Thought in Technology*. Science 197, 1977, págs. 827-836.

[3] M. Kline, *Mathematics in western culture*. Harmondsworth, U. K., Penguin, 1953, pág. 151.

[4] Afirma Valeriano Bozal, en la introducción a *Leonardo. Tratado de la pintura*, pág. 14.

[5] *Ibid.*, pág. 14.

aparatos y formas de medir, basados en la geometría de Euclides. Consideró esenciales sus estudios de perspectiva con Ostellio Ricci, en la Academia de Dibujo de Florencia, para establecer interpretaciones correctas de sus observaciones con el telescopio. Vesalio pidió ayuda a Tiziano para formalizar adecuadamente el dibujo de sus láminas de anatomía que posteriormente «Leonardo convierte en una verdadera *disección* racional, geométrica del ser humano»[6].

Pero la imaginería creada por las ciencias y las artes no limita su campo a la explicación y servicio a las ideas. Hay teorías científicas que tienen sus orígenes en poderosas imágenes, es decir, la imagen es anterior a la idea y la dota de estructura. La imagen del árbol ha sido utilizada como diagrama lógico desde los griegos. Aristóteles la establecía como la forma más práctica de dibujar las subdivisiones de la materia y la forma. Posteriormente, en la Edad Media se utilizó el llamado árbol de Porfirio. Ramón Lhul, Giordano Bruno y Leibniz se han basado en esta imagen. Darwin imaginaba la vida como un gran árbol con muchas ramas. Kekulé dio con la estructura de la molécula de benceno quedándose dormido: «Otra vez los átomos caracolearon ante mis ojos... mi ojo mental... no podía distinguir estructuras mayores... enroscándose, retorciéndose en movimientos serpentinos, ¡pero mira! ¿Que fue eso? Una de las serpientes mordió su propia cola y la forma giraba burlona ante mis ojos. Desperté como por un relámpago»[7]. Freud veía el subconsciente como la parte hundida de un iceberg. Einstein comentaba a propósito:

> Las palabras del lenguaje escrito y hablado, no parecen desempeñar ninguna función en mis mecanismos de pensamiento. Las entidades psíquicas que parecen servir como elementos en el pensamiento son determinadas señales o imágenes más o menos claras que se pueden reproducir o combinar voluntariamente... En mi caso los elementos ya expresados son de tipo visual y algunos de tipo muscular[8].

Lógica lúdica

Desde la antigua China, pasando por los griegos, hasta nuestros días, los diagramas, gráficos y dibujos han acompañado el pensamiento científico. ¿Qué sentido tienen? Generalmente, se utilizan para ver *por qué* determinada afirmación, proposición o ley es verdad. También establecen *cómo* se ha de empezar a recorrer el camino para demostrar una hipótesis. Son por lo tanto ayudas para clarificar el pensamiento, ofreciendo pistas visuales y conexiones profundas con otros problemas o dominios. En matemáticas, hay una elegancia intrínseca en probar postulados de álgebra y geometría por medio de dibujos exclusivamente[9]. Los griegos dedicaron muchos esfuerzos a la demostración de problemas con sólo regla y compás. La construcción de polígonos regulares y su cuadratura, de cónicas, cúbicas y cuárticas, fueron problemas que ya los pitagóricos abordaron y que Euclides recoge en sus *Elementos*. L. Mashero-

---

[6] *Ibid.*, pág. 15.

[7] H. Gardner, *Estructuras de la mente. La teoría de las múltiples inteligencias*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1987, pág. 218.

[8] *Ibid.*, págs. 217-218.

[9] R. B. Nelsen, *Proofs without words. Exercises in visual thinking*, Washington, The Mathematical Association of America, 1993.

ni (1750-1800) demostró en su *Geometria del Compasso* (1797) que todas las construcciones de regla y compás se pueden hacer sólo con compás[10].

En Lógica, el filósofo mallorquín Ramón Llul (1232-1315) utilizó conjuntos de gráficos para establecer un sistema de álgebra universal por medio de conexiones lógicas[11]. Estos diagramas conectan unas cuantas categorías por medio de círculos rotatorios dando lugar a series de combinaciones. Los términos así unidos se revelaban útiles para la resolución de problemas referidos a la moral y a las verdades metafísicas. Los gráficos eran móviles, estaban fabricados en metal y pintados de vivos colores que diferenciaban las distintas categorías. Tuvieron amplia repercusión en la Europa medieval y renacentista, siendo destacados en la obra de Giordano Bruno, Kircher y Leibniz[12].

Más tarde, L. Euler en sus *Lettres à une princesse d'Allemagne* en 1772, emplea un sistema de diagramas geométricos para la resolución de problemas lógicos.

Este método fue mejorado por el lógico inglés John Venn (1834-1923) en su *Symbolic logic* de 1894, con un sistema de círculos que se intersecan que posteriormente han sido ampliamente utilizados en la teoría de conjuntos.

Por último, el filósofo americano Charles S. Peirce (1839-1914) extendió los métodos de Venn y desarrolló un sistema de *gráficos existenciales* que, según él, expresaban geométricamente cualquier argumento lógico. En el volumen IV de sus obras completas, afirma que el razonamiento por medio de diagramas o «razonamiento diagramático es el único realmente fértil. Si los lógicos adoptaran este método [...] habría tal avance en lógica que todas las ciencias se beneficiarían de ello»[13].

Desdibujos

Al hilo de este anecdotario más o menos curioso, ¿sería posible afirmar que el pensamiento visual es una suerte de razonamiento abstracto por medio de dibujos?

Lejos de poder responder a esa pregunta, de momento, lo importante es resaltar la capacidad del pensamiento visual para desplazar y transformar espacios del problema ganando así nuevas perspectivas.

> El matemático Stanilaw Ulam recuerda que de niño le fascinaban los intrincados patrones de una alfombra oriental. El cuadro visual resultante parecía producir una melodía con relaciones entre las diversas partes resonando entre sí. Ulam especula que estos patrones presentan una regularidad y poder matemáticos inherentes a los que determinados jóvenes son sensibles de manera particular[14].

Un ejemplo es el clásico problema «perro-hueso». Un perro está situado ante una valla. Un hueso se encuentra al otro lado, inaccesible. La valla, no obstante, tiene una puerta abierta a cierta distancia.

---

[10] T. Barceló, *Matemáticas y su Historia. Notas de la asignatura de Seminario*, Dpto. Matemáticas UAM, 1995. Apéndice A, págs. 187-229.

[11] M. Gardner, *Logic Machines, Diagrams and Boolean Algebra*, Nueva York, Dover Public., 1968.

[12] En su *Discurso de arte combinatoria*, Leipzig, 1666.

[13] C. Hartshorne y P. Weiss, *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, vols. III y IV, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, cap. 4. «On existential graphs, Euler's Diagrams, and Logical Algebra 'p'», pág. 459.

[14] H. Gardner, recoge estos recuerdos de la niñez de S. Ulam del libro publicado por éste titulado *Adventures of Mathematician*. Nueva York, Charles Scribner's, 1976, pág. 10.

Se observan dos conductas. En una, el perro intenta empujar, escarba, salta y ladra hasta rendirse, sin poder conseguirlo. En otra, el perro actúa como el anterior al principio pero, al no dar resultado, utiliza tentativas exploratorias a lo largo de la valla cada vez más arriesgadas, se aleja del hueso, encuentra la puerta y se come el manjar.

Muchos problemas son versiones del «perro-hueso», no residen en un espacio físico sino en un determinado espacio conceptual. Para resolverlos hay que cambiar la «percepción» sobre lo que es relevante a la hora de comerse el hueso. No basta con estar cerca de él. Un «alejamiento» del mismo supone un «acercamiento» en ese espacio perceptivo. M. I. Smith estudia la importancia de la habilidad espacial en los niños y sugiere que, una vez alcanzado el estado mínimo de capacidad verbal, la habilidad espacial es la que determina la capacidad de progresar en las ciencias[15]. El porqué de que esto sea así quizá esté relacionado con un paulatino cambio de visión por parte de los investigadores en ciencias cognitivas. Frente a la lógica tradicional del principio de identidad «Esto es un hueso», por el cual se establecen características y categorías que lo definen en un sistema aislado, el perro ha utilizado lo que De Bono[16] denomina la lógica fluida, el «es» se sustituye por el «hacia»: ¿hacia dónde conduce?, ¿cómo llegar? Un camino es un ejemplo clásico del «hacia». Frente a la «roca dura de la lógica rígida» se propone el «agua fluida de la percepción», adaptable a cualquier entorno. Otros autores, como Bryson, plantean un espacio de la duda, frente al espacio de la certeza: el espacio de la duda se diferencia del de la certeza en que la duda estrecha la distancia entre la teoría y el mundo; o establecen nociones como *desfiramiento* y *tentatividad* para significar la capacidad flexible del razonamiento creativo. «Uno debe ser capaz de contraer los conceptos [...] nada ha de ser absolutamente rígido», escribe Hofstadter[17]. La ciencia empieza a buscar modelos en el arte. El físico y matemático Roger Penrose sostiene que: «Las matemáticas son un arte, un acto de creación, que no es posible reducir a la lógica más que puedan serlo el Rey Lear o la Quinta de Beethoven»[18]. Un aspecto significativo del arte se basa en la necesidad de desestabilizar lo que se da por supuesto. El arte busca destacar y profundizar la percepción, abrirse a nuevas ideas. Lo consigue dinamitando los patrones establecidos, recomponiendo sus fragmentos y proporcionando nuevos marcos de referencia para los patrones existentes.

Esquemas razonantes

La interacción con el mundo real a través de la visión, por ejemplo, en los niños cuando dibujan, moldean la plastilina, hacen puzzles o construyen mecanos, desarrolla la capacidad espacial para reconocer modelos abstractos. Resultan especialmente interesantes los problemas de reconocimiento de patrones visuales[19]. Se trata de test

---

[15] En su libro *Spatial ability*, citado en H. Gardner, *Estructuras de la mente*, pág. 196.

[16] E. de Bono, *Lógica fluida. Una alternativa a la lógica tradicional*, Barcelona, Paidós, 1996.

[17] D. R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach, un Eterno y Grácil Bucle*, Barcelona, Tusquets, 1992.

[18] J. Horgan, *La muerte de la demostración*, Tendencias en matemáticas, Investigación y Ciencia, Prensa Científica, febrero 1995, pág. 77.

[19] M. Bongard, *Pattern recognition*, Rochelle Park, N. J., Hayden Book Co., Spartan Books, 1970. (Hofstadter unifica algunos problemas de Bongard para ejemplificar el discernimiento de patrones y la construcción de moldes. Escribe al respecto que el «mundo de los problemas de Bongard puede ser considerado un diminuto lugar donde se practica la ciencia».)

o pruebas que utilizan figuras geométricas, en vez de palabras, para medir el razonamiento lógico y la inteligencia espacial. Tienen la ventaja de no requerir el conocimiento de un idioma concreto. Poseen por lo tanto cualidades universales y su solución es única. Su grado de simplicidad nos acerca a la raíz de la inteligencia y son fundamentales para el estudio del significado de patrones de reconocimiento más complejos.

En un primer nivel estarían los de agudeza perceptiva. Su enunciado tipo es «escoja la figura idéntica al objeto». Un segundo nivel pide lo mismo, pero las figuras aparecen giradas. En un tercer nivel, una forma tridimensional asimétrica es rotada en el espacio. Se pide adivinar si es la misma y qué tipo de rotación ha sufrido. Un nivel más elevado son las de reconocimiento y lógica. Se presentan dos series de figuras y se pide averiguar qué figura de una serie completaría por lógica la otra. En otro nivel se presentan dos clases de figuras y se pide extraer la cualidad que las diferencia.

Hay niveles muy elevados. Por ejemplo, Ian Stewart plantea un problema de movimiento de nueve mesas de distintos tamaños, dentro de una habitación muy ajustada. Se pide el número mínimo de movimientos necesarios para que una gran mesa sea cambiada al otro extremo de la estancia. La dificultad estriba en establecer una cadena lógica que regule la cantidad de movimientos de las diferentes mesas con sus diferentes tamaños. En su explicación de la solución (aproximadamente cien movimientos) comenta por boca de sus dos personajes: «Lo que necesitamos es un mapa de rompecabezas.» Dany se quedó mirándole con cara rara. «¿Estás flipao? Los rompecabezas no tienen mapas.» «Lamento contradecirte, pero los rompecabezas sí tienen mapas conceptuales, mapas imaginarios que vemos en la mente. Mapas que te muestran todas las situaciones del problema y la forma de pasar de unas a otras»[20].

El proceso inverso a los problemas de reconocimiento de patrones consistiría en la capacidad de establecer metáforas y analogías entre modelos confusos y su utilización como técnicas heurísticas de resolución de problemas de la vida real. Es en este punto donde los dibujos, gráficos y diagramas se revelan como poderosas herramientas que ayudan a comprender el problema, ofrecen información nueva, desvelan la constitución misma de la dificultad o permiten relacionar modelos y estructuras de problemas dispares.

Paisajes diagramáticos

El pensamiento clásico liderado por Sócrates, Platón y Aristóteles, ha sido considerado el modelo de pensamiento de la civilización occidental. La analogía platónica del hombre en la caverna que confunde su sombra con lo que la produce, ha llevado a desterrar la percepción del ámbito de lo verdadero durante siglos, considerándola subjetiva y engañosa. La medición, las matemáticas y la lógica son métodos para solventar los problemas de la percepción. Construimos un sistema simbólico a salvo de las contingencias humanas, establecemos un conjunto de reglas y en ese universo jugamos, obtenemos certezas y eliminamos las incertidumbres.

Esto ha llevado a la comunidad científica a presentar un exceso de fragmentación entre las diferentes ramas del saber. Como en un mundo lleno de países, regiones,

[20] I. Stewart, *A vueltas con las mesas*, Investigación y Ciencia, junio, 1995, págs. 86-88.

provincias, ciudades y pueblos, los idiomas y costumbres son muy distintos. En un contexto de suma especialización es muy difícil para un solo individuo entender los diferentes lenguajes utilizados. Sin embargo, cuando viajamos a otro país, aunque no conozcamos el idioma, ni las costumbres, sí percibimos una cultura que, en primer lugar, vemos distinta. Probablemente, a medida que pase el tiempo empezaremos a descubrir semejanzas y regularidades allí donde parecía que todo era diferente. Pues bien; los dibujos, los gráficos y los diagramas son los paisajes de las distintas regiones científicas. Podemos contemplarlos y quedarnos sólo con su forma o reconocer en ellos semejanzas con otros ya vistos o pueden facilitarnos el acceso a entender mejor ese idioma que hay detrás. ¿Podríamos quizá definirlos como una porción de conocimiento comprimido en lenguaje *universal*?

A lo mejor algún ejemplo nos ayuda. Un gráfico representa un átomo. No hace falta saber exactamente lo que es para hacer una analogía válida con el sistema solar. Niels Bohr estuvo influido por su conocimiento e interés por la pintura cubista, en concreto, las múltiples perspectivas y puntos de vista de un objeto, para desarrollar su principio de complementaridad, por el cual una entidad atómica puede ser explicada con dos puntos de vista distintos: como onda o partícula[21].

Si observamos atentamente un conjunto de Mandelbrot, desconociendo los algoritmos matemáticos que lo han generado, percibimos sin embargo algunas cualidades. Lo primero que se observa es la fragmentación (hay muchos trocitos), la multiplicidad de escalas (parece que los trozos decrecen con algún tipo de regularidad), la autosemejanza (muchas partes son idénticas a sí mismas) y, por último, el abismo de lo infinito. Mandelbrot caracteriza de manera parecida su geometría fractal. Es obvio que este tipo de interpretaciones necesita de algún entrenamiento para afinarlas, pero la recompensa es enorme. Un símil válido es la música, es también un lenguaje universal, todo el mundo puede escucharla pero, sólo con alguna preparación, seremos capaces de reconocer patrones de melodías y modelos de obras más amplias, estilos de autores, sus fuentes y sus maestros. Contamos con una ventaja, ¡nuestros antepasados fueron cazadores y recolectores, inos encanta seguir pistas!

Hay argumentos que plantean que la percepción es confusa. Sin embargo, el género humano maneja con soltura el lenguaje «confuso». Un idioma es un ejemplo de lenguaje confuso, de ahí la dificultad para hacer traducciones por computadora. En el fondo nuestra evolución nos ha facilitado la navegación entre la imprecisión del lenguaje y la ambigüedad de la percepción. El sentido del humor es una buena muestra de ello:

> Groucho *(a la mujer sentada a su lado en una elegante cena)*: ¿Se acostaría Vd. conmigo por diez millones de dólares?
> Mujer *(se ríe y contesta)*: Pues claro que sí, Groucho.
> Groucho: Bueno, ¿y qué tal por quince dólares?
> Mujer *(indignada)*: ¡Bueno, por quién me toma?
> Groucho: Eso ya ha quedado claro. Ahora estamos discutiendo el precio[22].

---

[21] En el artículo de A. I. Miller, «Aesthetics, Representation and Creativity in Art and Science», se relaciona la aparición del cubismo con la mecánica cuántica. *Leonardo*, vol. 28, núm. 3, 1995, pág. 189.

[22] J. A. Paulos, *Pienso, luego río*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 141.

> Quien me oiga asegurar que ese gato que está jugando ahí es el mismo que brincaba y que atravesaba en ese lugar hace trescientos años pensará de mí lo que quiera pero locura más extraña es imaginar que fundamentalmente es otro (Schopenhauer).

Mi «gato» maúlla cuando me «ve». Se alegra de veras. Mueve el rabo y me pregunta cómo me ha ido el día. Un conjunto de información con determinado orden puede ser un gato; al fin y al cabo no es más que un montón de células ordenadas provenientes de un código genético relativamente breve. Mi «gato» digital puede ser definido de la misma manera. La diferencia entre ver un gato como algo natural que pertenece al mundo de las cosas y de la experiencia, o verlo como un conjunto de información ordenada, no es trivial; la ciencia ha utilizado esta reducción para explicar el mundo que habitamos y no le ha ido mal.

¿Es más real mi gato informático que el gato de Cheshire de *Alicia en el país de las maravillas*? Posiblemente sí, puesto que puedo interaccionar con él. Se enfada, responde a mis preguntas, me cuenta chistes, le encanta jugar al ajedrez y me gana siempre. Mi «gato» podría ser como mil gatos de Cheshire. Es un gran actor y un estupendo transformista, hace de silla, de ratón, de gota de agua, se convierte en sombrero, en un pozo sin fondo o en noche estrellada. Como en el mundo de Alicia, el espacio que habita mi gato es elástico y el tiempo simplemente lo maneja a voluntad. Su habilidad teatral le lleva a pedirme que le ofrezca papeles permanentemente, un actor no puede estar parado, es feliz actuando. Una vez hizo el papel de Hamlet y esto le creó algún problema. En concreto, el pasaje de la escena II del Acto III. Por un lado, agradece los consejos que Hamlet da al actor primero:

> Que la acción corresponda a la palabra y la palabra a la acción, poniendo un especial cuidado en no traspasar los límites de la sencillez de la naturaleza, porque todo lo que a ella se opone se aparta igualmente del propio fin del arte dramático, cuyo objeto tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es, por decirlo así, servir de espejo a la naturaleza, mostrar a la virtud sus propios rasgos, al vicio su verdadera imagen y a cada edad y generación su fisonomía y sello característico[1].

Pero por otro lado, se pregunta qué quería decir W. Shakespeare poniendo en boca de un personaje suyo, el «príncipe Hamlet», que, al fin y al cabo, es «un conjunto de información ordenada», un consejo al actor primero, «otro conjunto de información ordenada»: «servir de espejo a la naturaleza y mostrar a la virtud sus propios rasgos...»; ¿se referirá en última instancia a ser sincero y mostrar sus propios códigos fuentes?, duda mi «gato».

Cuando se pone metafísico mi «gato» languidece, no se comprende. Pensando sobre sí mismo, pierde su gracia habitual. Yo le digo que él es un actor, tiene que representar papeles, es bueno haciendo eso, pero observo que, a medida que pasa el tiempo, es un conjunto de información mayor y a veces me hace preguntas sobre si la muerte de Hamlet no borrará realmente a ese personaje de su memoria.

---

[1] W. Shakespeare, *Hamlet*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1973, págs. 69-70.

> Todo objeto geométrico tiene una definición algebraica, toda fórmula algebraica determina un objeto geométrico. Los seres humanos tienden a utilizar la versión algebraica para los cálculos y la geométrica para imaginar las cosas (Descartes).

«Nunca nos pondremos de acuerdo», le dije a mi gato tras unos minutos de discusión sobre cuál era la estructura de aquellas flores que él pretendía dibujar lo más fielmente posible. Él veía una red de tupidos detalles y finas líneas allí donde yo ya no veía nada.

—Mi querido gatito, es normal que no coincidamos porque partimos de premisas distintas. Primero la fisiología de nuestros ojos, el cómo y de qué elementos están constituidos, determina lo que somos capaces de ver con ellos: es obvio que tú tienes una vista más aguda que la mía, pero para poder dibujar un ramo de flores, y esto es lo más importante, no basta sólo con *ver*, tienes que estudiar su *geometría*, relacionar las partes con el todo, simplificar a cubos, conos, cilindros y esferas, dotar a cada parte de dimensión y, a partir de ahí, proporcionar el conjunto. Para poder hacer esto tienes que saber cosas que mis antepasados, hace muchísimo tiempo, ya sabían.

—¿Me estás diciendo que no existe una única manera de *ver* el mundo y que para dibujar tengo no sólo que *ver* sino *saber* otras cosas?

—En efecto, entre otras cosas, tienes que saber de geometría, pues explica la estructura de la forma. Deja el lápiz, siéntate y estáte muy atento que te voy a contar algunas cosas sobre la geometría. Medir las cosas es un invento de suma utilidad, sirve para abandonar la incertidumbre de la visión subjetiva. Si estudiamos nuestro entorno a través, por ejemplo, de sus medidas estaremos haciendo geometría. Esto lo hicieron ya babilonios y egipcios, dando reglas para medir longitudes, áreas y volúmenes, basadas sencillamente en el método de prueba y error. Tras ellos, los griegos transformaron la geometría, o sea, la *visión* del mundo, en una ciencia deductiva.

Por ejemplo, estarás de acuerdo conmigo en que «un punto es lo que no tiene parte» y «una recta es una longitud que no tiene fin»[24], como empezó estableciendo Euclides.

—Uhmm, hasta yo diría que sí.

—Éstas y otras eran las verdades *evidentes*, los ladrillos básicos con los que Euclides en sus *Elementos*, hace 2.300 años, construyó todo un edificio de geometría que fue el único considerado hasta el siglo XIX.

—Pero ¿cómo estaba construido ese edificio?

—Tras las verdades evidentes, Euclides estableció 5 premisas o postulados, que eran las reglas, el cemento con el que fue combinando los ladrillos elementales y obteniendo resultados más elaborados como, por ejemplo, que la suma de los ángulos de cualquier triángulo es 180°.

—¿Y se inventó él las reglas? ¿Cualquiera podría inventárselas? ¿Por qué 5 exactamente?

---

[24] P. J. Ryan, *Euclidean and non-euclidean geometry, an analytic approach*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pág. 1.

—No seas impaciente, déjame continuar un momento. Los postulados de Euclides eran bastante claros y transparentes:

1. Se puede trazar una línea recta de un punto a otro.

2. Un segmento de línea recta se puede extender indefinidamente.

3. Se puede trazar una circunferencia desde cualquier centro y con cualquier radio.

4. Todos los ángulos rectos son iguales.

Y el último, un poco especial, el llamado «postulado de las paralelas»:

5. Si una recta que corta a otras dos tiene ángulos interiores del mismo lado menores de dos rectos, entonces las dos líneas rectas, si se extienden indefinidamente, se cortan en este lado.

—A ver, a ver, si dibujo rectas en un papel, parece que esto es lo que sucede... Sí, yo también veo claro este último postulado.

—A pesar de eso, reconocerás que el postulado de las paralelas es menos conciso y elegante que el resto. No parece tan elemental como los otros. Muchos geómetras seguidores de Euclides trataron de demostrarlo, es decir, deducirlo con argumentos lógicos a partir de los cuatro restantes.

—¿Y lo consiguieron?

—Bueno, no exactamente. Si piensas un poco y cambias el punto de vista... comprobarás que no sólo se pueden dibujar rectas en un papel. ¿Qué ocurriría si saltamos del papel al espacio?

El gato permaneció pensativo durante un rato.

—Creo que tienes razón, cuando en las noches de luna llena subo al tejado y observo la ciudad a mis pies, parece que las calles se juntan a lo lejos. ¡Nunca me pregunté por qué esto era así!

—Es normal, sé que una linda gatita ocupa tus pensamientos. Piensa por ejemplo en qué ocurre sobre toda la superficie terrestre. Si llamamos segmento de recta al camino más corto entre dos puntos, entonces, sobre una esfera como la tierra, las rectas serían los trozos de meridianos o círculos máximos porque dan la distancia más corta entre dos puntos del globo. Aquí, cada pareja de meridianos se corta siempre y no sólo una, sino dos veces: en los puntos antipodales.

—¡Por mis bigotes!, es cierto. Cada vez entiendo menos y ni siquiera me has dicho todavía si se llegó a demostrar el postulado de las paralelas.

—Intentaron demostrarlo utilizando un «truco» muy común entre filósofos, lógicos o matemáticos: ¿y si suponiendo que el postulado no era verdadero y argumentando lógicamente, se llegaba a una situación imposible?

—¡Quedaría probado que tiene que ser cierto!

—Así se obtuvieron conclusiones ciertamente retorcidas y extrañas en apariencia que, sin embargo, no constituían contradicción lógica alguna con el resto de postulados. ¿Sería cierto —como intuía Gauss (1777-1855) sin atreverse a publicarlo— que puede existir una geometría *no euclídea*, en la que ya no sería imprescindible pensar *en paralelo*? A principios del siglo XIX, el joven Bolyai (1802-1829) construyó una nueva geometría sin postulado de paralelas. Lobachevsky (1793-1856), otro matemático de la época, llegó independientemente a conclusiones parecidas. Había nacido una geometría distinta de la euclídea, la llamada geometría *hiperbólica*, en la que la suma de los ángulos de un triángulo siempre es menor que 180°.

—Así que se derrumbó el edificio geométrico de Euclides porque no era consistente.

—¡Sí lo era!, pero el otro también. Cada uno es consistente con respecto a las premisas de las que parte. De hecho, se pueden considerar todavía más geometrías... Para los artistas del Renacimiento italiano la obra de arte tenía que reproducir «fielmente» la realidad. Los criterios de exactitud necesitaban de una *teoría* y se les planteaban dos problemas. Uno era el conocimiento de la cosa en sí, es decir, de su estructura y funcionamiento; para esto trabajaron con el método científico: por medio de la observación, la descripción y el establecimiento de principios generales, fueron pioneros en muchas áreas hoy consideradas científicas. La segunda cuestión, una vez comprendida la cosa en sí, era la forma más objetiva de representarla. Artistas como Leone Batista Alberti, Piero della Francesca, Filippo Brunelleschi, Leonardo da Vinci, Alberto Durero y otros, estudiaron y escribieron tratados sobre problemas de perspectiva, desterraron las recetas pictóricas medievales para fundamentar la nueva visión en la *Óptica* de Euclides, traducida por los árabes y tratada por escolásticos como Roger Bacon y Vitellio. Su propósito era traducir a teoremas geométricos las relaciones entre las dimensiones reales de los objetos y las dimensiones aparentes de su imagen representada. La noción de cono visual cuyo vértice es el ojo ya está en Euclides; la novedad la establece Brunelleschi al intersecar un plano transversal al cono entre el objeto y el ojo. La pintura en el lienzo era una proyección del original sobre una ventana y el centro de proyección era el ojo del pintor. La elaboración del método geométrico a base de regla y compás quedó establecida entre 1470-1490 en la obra *De prospectiva pingendi* de Piero della Francesca.

—Nunca pensé que la sonrisa «gatuna» de la *Gioconda* que tanto me gusta tuviera que ver con los conocimientos matemáticos de Leonardo.

—Efectivamente, lo importante aquí es señalar cómo estos artistas fueron grandes por entender que sólo de la fidelidad, exactitud y objetividad que proporciona la geometría, se podía partir para añadir a las imágenes su particular genio pictórico. Una evolución de estos planteamientos es la llamada geometría *proyectiva*, en la que se consideran propiedades que no se alteran al realizar este tipo de proyecciones. Fue desarrollada, entre otros, por Poncelet (1788-1867) cuando se hallaba en Rusia como prisionero de guerra. En cuanto al caso de los meridianos de la superficie terrestre, Riemann (1826-1866) estudió una geometría *elíptica* apropiada para describir lo que sucede en la superficie de una esfera; en ella la suma de los ángulos de un triángulo es mayor que 180°.

—Ajá, creo que por fin empiezo a entender. Según los axiomas o premisas que se establezcan —que en el fondo podrían verse como diferentes idealizaciones del mundo real— se van obteniendo distintas geometrías, igual de válidas o consistentes.

—Exactamente.

Mi gato buscó su ovillo de lana favorito y se puso a empujarlo, a dejarlo rodar por el sofá, a deshacerlo tirando de la lana, a volverlo a enmadejar... Yo me quedé un rato observándole mientras reflexionaba sobre nuestra conversación anterior. ¿Qué diría la geometría sobre un ovillo?

Geometría de lo difícil

Los objetos naturales en cuestión tienen en común el hecho de poseer una forma sumamente irregular o interrumpida; a fin de estudiarlos, he concebido, puesto a punto y utilizado extensamente una nueva geometría de la naturaleza. El concep-

to que hace el papel de hilo conductor será designado por uno de los neologismos sinónimos, objeto fractal y fractal, términos que he inventado [...] a partir del adjetivo latino *fractus*, que significa interrumpido o irregular[2].

La noche se adueñó afuera. Guedejas de niebla se difundían lentamente espesando el aire. La débil luz de las farolas luchaba por romper el cerco del aire licuante. Sólo me llegaba el rumor miope de halos desenfocados.

Agradecí que un plano de vidrio interecara ese espacio exterior hostil, incomprensible, azaroso y me resguardara en un rincón caliente, iluminado y confortable. Vino a mi memoria un libro que tenía imágenes fantásticas, extrañas y enmarañadas. El autor tenía un apellido extraño Man..., Thomas Mann, no. Mallarmé tampoco; ya está: Mandelbrot. «Benoît Mandelbrot.»

Encendí la pipa, el humo se enroscaba lentamente con el saxo denso del *Say it* de John Coltrane. Abrí el libro con la convicción de que esos dibujos me ayudarían a entender algunas cosas que sucedían más allá del cristal.

J. Gleick traza una sucinta pero jugosa biografía de Benoît Mandelbrot. Nació en Varsovia en 1924. De familia judía, se trasladó a París en 1936. Tuvo una formación irregular como refugiado en la guerra. Una vez finalizada, superó los exámenes de ingreso de la Escuela Normal y la Politécnica, centros selectos de enseñanza en París:

> entre otras pruebas, había una de dibujo rudimentario, y Mandelbrot descubrió que poseía facilidad latente para copiar la Venus de Milo. En matemáticas —álgebra formal y análisis integrado— logró suplir su falta de conocimientos con el socorro de su intuición geométrica. Había descubierto que casi siempre conseguía pensar en los problemas analíticos gracias a que una forma surgía en su mente[3].

Estudió ingeniería y matemáticas. Se fue de Francia huyendo del rigor del método axiomático y formalista del grupo matemático Bourbaki. Creía más en su intuición geométrica. Aceptó trabajar para el Centro de Investigaciones Thomas J. Watson de la IBM. Sus primeros estudios versaron sobre las fluctuaciones del precio del algodón y sobre el *ruido* en las transmisiones telefónicas. Este ruido era incómodo porque producía errores aleatorios en la transmisión de datos. Pronto se dio cuenta de que el ruido se transmitía en paquetes y, cuanto más estrechamente se examinaban, más complejas parecían las pautas de errores. Mandelbrot suministró un método a los ingenieros para predecir estas pautas. Descubrió una relación geométrica consistente entre los conjuntos de errores y las zonas limpias. Básicamente era un *conjunto de Cantor*, construcción abstracta del matemático del siglo XIX G. Cantor (1845-1918), que se obtiene tomando un segmento de recta, dividiendo éste en tres partes, eliminando la central y volviendo a dividir cada segmento en tres partes de las que se quita la central y así hasta el infinito. Lo que queda tras este proceso es un *polvo* dispuesto en grupos de cantidad y dispersión infinita.

Mandelbrot se ha considerado siempre un nómada en territorios muy vallados, un generalista que ha entrado en colisión con el descrédito y la incredulidad de los *especialistas*. «A diferencia de muchísimos matemáticos, se enfrentaba con los problemas confiando en su intuición de las pautas y formas. Desconfiaba del análisis y con-

---

[2] B. B. Mandelbrot, *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*, Barcelona, Tusquets, 1987, pág. 13.
[3] J. Gleick, *Caos. La creación de una ciencia*, Barcelona, Seix Barral, 1988, pág. 96.

fiaba en sus imágenes mentales»[27]. Al fin, ha obtenido premios y galardones, su nombre y el término fractal van unidos y una de las razones por las cuales es más conocido entre muchos millones de aficionados es por el atractivo de sus gráficos y la posibilidad de generarlos en cualquier ordenador personal. Esta capacidad demostrativa ha abierto muchos canales en el entendimiento de la geometría. Mandelbrot afirma al respecto:

> La ciencia se irá al traste si (como los deportes) coloca el afán competitivo por encima de todo, y si precisa del reglamento de la competición acogiéndose a especialidades estrictamente definidas. Los poquísimos eruditos que son nómadas por elección individual resultan esenciales para el bienestar intelectual de las disciplinas establecidas[28].

El objeto más complejo del universo

A principios de los años 60, Benoît Mandelbrot concibió su *mundo fractal*. Este mundo ha estado ahí, delante de nosotros sin reconocerlo. En él tienen cabida las nubes, las costas, los árboles y muchos fenómenos de la naturaleza que no podían ser explicados por ser demasiado irregulares y aleatorios.

En palabras de R. Penrose:

> El conjunto de Mandelbrot no es una invención de la mente humana; fue un descubrimiento. Al igual que el monte Everest, ¡el conjunto de Mandelbrot está ahí![29].

En su libro *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*[30], publicado en 1975, Mandelbrot escribe que su «meta inicial es descubrir desde fuera, la *forma* de diversos objetos» para llegar de la «descripción a la explicación: de la geometría a la dinámica, a la física, y aún más allá». Hace hincapié en el azar para engendrar la irregularidad fractal y establece que «una de las características principales de cualquier objeto fractal es su *dimensión fractal*, que mide su grado de irregularidad e interrupción». Este descubrimiento de la forma de los objetos complejos tiene mucho que ver con la capacidad de Mandelbrot de visualizar e intuir pautas:

> Había un ancho hiato, de un centenar de años en que el dibujo careció de función en las matemáticas, porque la mano, el lápiz y la regla estaban agotados. Se entendían bien y habían quedado rezagados. Y el ordenador no existía [...] La intuición no es algo dado. Adiestré la mía para que aceptase como lógicas figuras que se rechazaban inicialmente por absurdas, y creo que todo el mundo puede hacer lo mismo[31].

Matemáticos anteriores a Mandelbrot han tratado problemas que tienen que ver con algunas características de los objetos fractales. Mandelbrot se refiere a cierta ma-

---

[27] *Ibid.*, pág. 92.
[28] *Ibid.*, pág. 98.
[29] R. Penrose, *La nueva mente del emperador*, Madrid, Mondadori España, 1991, pág. 132.
[30] B. B. Mandelbrot, *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*, Barcelona, Tusquets, 1987, págs. 13, 14, 18, 19.
[31] Estas afirmaciones de Mandelbrot aparecen en J. Gleick, *Caos*, pág. 109.

temática creada entre 1875 y 1925, colección que Vilenkin (1965) califica de *Musée d'Art* matemático, y que otros califican de *Galerie des Monstres*, figuras geométricas a las que nunca se les dio una oportunidad en la enseñanza, «todo lo más, han dejado de ser un espantajo *monstruo*», y muestra cómo estas figuras tienen sentido, son simples, concretas e intuitivas.

> La intuición dirigida por los instrumentos usuales, —mano, lápiz y regla—, pensó que estas figuras eran monstruosas, patológicas. Pero inducía a error. Las primeras formas me sorprendieron mucho; después reconocí varias por haberlas encontrado antes, luego otras por la misma razón, etc.[32].

Sabemos por la geometría elemental que un punto tiene dimensión 0, que una línea tiene dimensión 1, que la de una superficie es 2 y que un cubo tiene tres dimensiones. Hay, sin embargo, otras figuras que tienen dimensión fraccionaria, figuras que, por ejemplo, están mas *deshiladas* que una superficie corriente pero más macizas que una línea ordinaria.

Mandelbrot nos recuerda la pertinencia de la distinción griega entre *figura* como una «idealización matemática» y *objeto* como «dato de la realidad». Su teoría es revolucionaria: se habla de objetos, no de figuras, desaparece la distancia entre el objeto y su figura.

Así, los objetos «velo, hilo y bolita» podrían ser considerados como superficie, línea y punto, de dimensión 2, 1 y 0, respectivamente. Ahora bien, si ampliásemos la bolita a lo mejor resultaba que era un ovillo y por lo tanto tendría dimensión 3. Si seguimos ampliando, veríamos un conjunto de hilos de dimensión 1 y si continuamos aún más, veríamos un solo hilo, como si fuera una columna, de nuevo tridimensional. Si se aumenta la escala todavía más, observaríamos hebras deshilachadas que vuelven a tener dimensión 1. Así, hasta que en la última de nuestras ampliaciones viéramos átomos puntuales de dimensión 0. Por lo tanto, el concepto de dimensión va asociado al grado de resolución o escala.

Me acordé de T. S. Kuhn, según él nada se ve hasta que se dispone de la metáfora idónea para percibirlo. Mi gato y su ovillo, el conjunto de Mandelbrot, Kuhn. Es curioso cómo las cosas más dispares pueden estar conectadas. Ideas surgidas de épocas y dominios muy diversos se revelan semejantes.

Mi querido *gatito*, ¿puedes dejar un momento tu ovillo?, quiero plantearte un pequeño problema.

—Estupendo, sabes que me encantan los problemas.

—Verás, se trata de aplicar una fórmula muy sencilla, $Z_{n+1} = Z_n^2 + C$; es decir, coge un número complejo[33], elévalo al cuadrado y súmale otro número. Itera este

---

[32] *Ibid.*, pág. 110.

[33] Un número complejo es un número de la forma $a + ib$, donde a y b son números reales e i denota la raíz cuadrada de -1 (es decir $i^2 = -1$ —con números reales esto no puede hacerse—). Los números complejos se pueden representar gráficamente como puntos de un plano, utilizando un eje horizontal «real» para la parte «a», y un eje vertical «imaginario» para la parte «b». Girolamo Cardano (1501-1576) en su *Ars Magna*, publicada en 1545, se vio obligado a tomar la raíz cuadrada de un número negativo para dar la solución de una ecuación cúbica general. En 1572, R. Bombelli amplió el trabajo de Cardano en su obra *L'Algebra*. Ambos inventaron los números imaginarios, componentes de los números complejos. Wallis, Cotes, Euler y Wessel trabajaron en estos números. Más tarde, Gauss los interpretó como operadores de «giro».

proceso dentro de un círculo de radio no mayor que 2, tantas veces como píxels tenga tu pantalla. Cuando hayas terminado dime qué ves.

—Fabuloso, fantástico, veo una forma extraña parecida a un corazón con gran cantidad de protuberancias.

—Déjame verla. Efectivamente, es un conjunto de Mandelbrot.

—El algoritmo es muy sencillo, no me ha costado mucho hacer los cálculos y sin embargo esta forma tiene una apariencia muy complicada.

—Así es, vamos a comprobarlo acercándonos a un borde.

—Increíble, la protuberancia más grande contiene otras más pequeñas y éstas a su vez otras.

—En efecto, observa también unos hilos o zarcillos que emergen de estas verrugas. Amplía uno de estos filamentos.

—Ya lo estaba haciendo, ¿sabes que la curiosidad mató al gato?

—Hay un cúmulo de racimos que me recuerdan algunas láminas antiguas de botánica o formas de vida animal.

—Son espirales que se retuercen sobre sí mismas y que, a su vez, contienen otras espirales más pequeñas; hay muchas y son de tamaño decreciente.

—Muy bien *gatito*, ¿puedes ampliar otra vez?

—Hecho.

—Mi ojo manda una información que mi cerebro cree reconocer. Intuye entre tanta complejidad una ley generadora, existe una armonía constructora detrás. Aun que no hay un solo racimo igual a otro, es imposible que el azar haya construido este mundo y, ahí, en el centro de la imagen, por increíble que parezca, hay otro pequeño conjunto de Mandelbrot, con todas las características del que acabamos de explorar. A veces me parece que el mundo está explicado en un grano de arena. Leibniz concebía mundos en una gota de agua que, a su vez, contenían gotas de agua más pequeñas con mundos dentro de ellas. Mundos a escala, autosemejantes, lo más parecido a una galería de espejos donde te multiplicas en miles de imágenes iguales hasta el infinito.

—Pero no entiendo nada, ¿un conjunto de Mandelbrot es como un universo paralelo? —pregunta mi *gato*.

—Es un fractal y para entenderlo mejor, sigamos leyendo *Los objetos fractales* de Mandelbrot. Allí se plantea el siguiente problema: ¿cuánto mide la costa de Bretaña? A lo mejor el estudio de esta cuestión arroja alguna luz. Está claro que para medir algo necesitamos un metro. Lo que sucede es que medir algo rectilíneo es fácil, pero curvas irregulares, como puede ser un acantilado o una playa, es más difícil. Vamos a empezar con un problema más sencillo: ¿cómo medirías la longitud de una circunferencia de radio un metro?

—Eso es muy fácil. Una fórmula para determinar su longitud es multiplicar por 2π el radio. Se obtiene así 6,28 m aproximadamente.

—Pero ¿y si no conociéramos esta fórmula? Arquímedes (297-212 a.C.) planteó una manera de proceder en el año 225 a.C. Su método era muy ingenioso: inscribir polígonos de lado conocido dentro de la circunferencia. Cuanto más lados tenga el polígono, más grande es la medida resultante y más se aproxima a la medida real. Este podría ser un buen truco para medir la costa de Bretaña. Lo que hemos observado es que la longitud de la curva se hace mayor a medida que disminuye el tamaño del instrumento de medida. Si siguiéramos midiendo con medidas cada vez más pequeñas, la longitud de la costa sería tan grande que podríamos considerarla casi infinita.

—Ah, esto me recuerda la paradoja de *Aquiles y la tortuga* de Zenón de Elea (490 a.C.), en la cual una tortuga que parte con cierta ventaja nunca puede ser ganada por Aquiles puesto que cuando éste llega al punto donde estaba la tortuga, ésta ha avanzado un poco; cuando Aquiles vuelve a llegar a ese punto, la tortuga ha avanzado otro poquito y así, sucesivamente, Aquiles llegaría a estar a una distancia infinitamente pequeña con respecto a la tortuga, pero nunca la alcanzaría.

—Me alegra que te interese la lógica, lindo *gatito*; matemáticos y filósofos han tardado dos mil años en dar con la solución, la falacia de esta paradoja está en creer que la suma de un número infinito de longitudes finitas de espacio o tiempo conduce siempre a una cantidad infinita.

—Perdona, pero no me he enterado de nada.

—No es fácil. G. Cantor estableció algunos teoremas sobre los conjuntos infinitos. Hay series, como las que plantea Zenón, que son convergentes, la suma de todos sus términos es finita. Por ejemplo, se expresan así: 1/2+1/4+1/8+1/16+1/32+1/64+... = 1. Como puedes ver, la suma de una serie infinita de términos puede ser igual a 1; luego es finita[34].

—Ah, ya lo veo más claro.

—De todas maneras, nos estamos desviando. Si cogemos de nuevo el «hilo», observamos que hay una diferencia esencial entre la circunferencia, una curva homogénea que se puede estudiar con la geometría euclídea y la costa, que es sumamente irregular. Una de las características principales que sobresalen al analizar el mapa de una costa a diferentes escalas es el grado de parecido global entre las prominencias y las irregularidades. Pues bien, a las curvas con propiedades parecidas a las de una línea de costa, se las llama *curvas fractales* y con la geometría fractal de Mandelbrot podemos, entre otras cosas, calcular su longitud, que dependerá del grado de resolución que empleemos. Sabiendo que las costas son fractales, podemos imaginarnos que muchas otras cosas de la naturaleza lo son, por ejemplo, las montañas. Todas las montañas tienen una apariencia similar: vistas a cierta distancia parecen perfiles de una costa contra el cielo, a medida que nos acercamos, las protuberancias de las rocas son similares, de las grandes a las más pequeñas y de éstas a los guijarros. Un trocito de roca puesto contra el cielo nos da un perfil como el de una cadena montañosa imaginaria para una pulga.

—Hablando de pulgas, recuerdo unas estrofas de J. Swith que me producen verdadero placer cuando me pica alguna, porque pienso que a ella le sucede lo mismo: «Así, según observan los naturalistas, una pulga/ engendra pulgas menores que hacen presa en ella,/ y éstas engendran pulgas menores que las pican,/ y así hasta el infinito.» ¡Uf! Me dan picores sólo de pensarlo.

—Para olvidarnos de las pulgas, miremos el cielo, si vemos una nube deshaciéndose en formas irregulares y caprichosas, estamos viendo un fractal. Si observamos la nube reflejada en la superficie de un estanque, un río o el mar, estamos viendo dos fractales, uno es la nube y otro la superficie del agua. Si las olas son fractales, las suaves ondas de un estanque también lo son. Al observarlas detenidamente, descubrimos crestas y valles más pequeños que, a su vez, están formados por crestas y valles más pequeños. Esta mezcla de calma y agitación es otra característica fractal.

---

[34] Si se dibuja un segmento de longitud 1 y sobre él se marca desde el extremo izquierdo la longitud 1/2, a su derecha la longitud 1/4 y así sucesivamente, se ve cómo la suma de todas ellas converge a 1.

—Las nubes si me gusta mirarlas, sobre todo cuando huelo el celo de una gatita hermosísima que vive a cuatro manzanas de aquí. A veces me parece reconocerla en ellas. No puedo decir lo mismo del agua, siempre está fría y mojada.

—Pues para fría, la nieve, un copo de nieve también es un fractal. Helge von Koch (1870-1924) generó en 1904 una de esas curvas con propiedades que los tratados de matemáticas calificaban de monstruosa y sin interés concreto. Sin embargo, Cesáro en 1905 comenta sobre ella que «Es esta similitud entre el todo y sus partes, incluso las infinitesimales, lo que nos lleva a considerar la *curva de von Koch* como una línea verdaderamente maravillosa entre las líneas. Si estuviera viva, no sería posible aniquilarla sin suprimirla de golpe, pues renacería sin cesar de las profundidades de sus triángulos, como la vida en el universo»[15]. La curva se construye a partir de un segmento de recta que se divide en tres partes, la parte central se sustituye por dos segmentos de la misma medida, formando un triángulo, y en cada uno de estos segmentos se realiza una sustitución semejante. Iterando este proceso la curva va aumentando su longitud total en un factor 4/3, de forma que en el límite, ¡podríamos dibujar una curva de longitud infinita en una hoja de papel!

—El mundo del infinito es increíble, siempre había pensado que algo infinito es algo muy grande y ahora veo que algo de longitud infinita puede estar contenido en una hoja de papel.

—Así es. Como un trozo del copo de nieve está hecho de cuatro copias de un segmento, cada una de longitud 1/3 del total, la medida del escalonamiento que presenta sería entonces log 4/log 3 = 1,26. Este número es su *dimensión fractal*. La configuración de la curva posee una invariancia de escala en cualquier fase, una porción del diseño tiene el mismo aspecto que el diseño entero; recuerda un copo de nieve y, de hecho, se utiliza para simular el crecimiento de cristales.

—Entonces, por medio de la geometría fractal podemos crear nieve.

—En efecto. Vamos a ver otras curvas de la galería de monstruos, las llamadas *curvas de Peano*. G. Peano (1858-1932), en 1890, ideó un breve algoritmo que generaba esta rareza matemática. En 1900, Moore la plasmó en una gráfica. Mandelbrot cambió el punto de vista sobre estas curvas: «las curvas de Peano no son ni mucho menos monstruos matemáticos sin una interpretación concreta... presentan una serie de árboles conjugados fácilmente visibles e interpretables. En una primera aproximación, son buenos modelos de los ríos, las cuencas fluviales, los árboles de la botánica y los sistemas vasculares humanos»[16].

—Son imágenes muy complicadas, con muchas ramas y subramas.

—Otro ejemplo de fractal que describe la irregularidad es el *movimiento browniano*. Jean Perrin en *Les atomes* (1909) estudió la posición de una partícula microscópica suspendida en el agua cada 30 segundos y la registró en un diagrama. Perrin observaba al respecto: «Esta lámina sólo da una ligera idea de lo enrevesado de la trayectoria real. En efecto, si se marcaran las posiciones de la partícula a intervalos de tiempo 100 veces menores, cada segmento rectilíneo sería sustituido por una poligonal tan compleja como el presente gráfico.» Mandelbrot observó la propiedad de autosemejanza de los diagramas de Perrin, y estableció que su dimensión fractal era 2. Esto quiere decir que se trata de curvas de longitud infinita, su superficie es nula y aunque parezca

[15] B. B. Mandelbrot, *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*, Barcelona, Tusquets, 1987, pág. 33.
[16] B. B. Mandelbrot, *La geometría fractal de la naturaleza*, Barcelona, Tusquets, 1997, pág. 102.

Universidad de Cádiz Biblioteca

contraintuitivo o increíble, en cierto sentido, recubren el plano de manera uniforme[37]. Las descripciones fractales encontraron pronto aplicaciones en la geología. C. Scholz, científico experto en el estudio de seísmos, utilizó las herramientas fractales para entender la superficie de la tierra. «Es un modelo único. Nos permite hacer frente a las dimensiones mutables de la tierra»[38], comentaba Scholz. Los metalúrgicos, observando la dimensión fractal de la superficie del acero, pueden predecir la fuerza del metal. Esta geometría es una valiosa herramienta para resolver problemas de rozamiento y superficies que se encuentran en contacto. Igual que un remolino en una acera se comporta, con algunas diferencias, de modo parecido a un gran huracán, las ramificaciones de los vasos sanguíneos más grandes en escala decreciente hasta los microcapilares, se comportan como una estructura fractal. Los vasos sanguíneos, las estructuras alveolares del pulmón o las ramas de los árboles... ya Leonardo afirmaba «La suma de los grosores de todas las ramas de un árbol a una cierta altura es igual al grosor del tronco común»[39]. Los pliegues del tracto digestivo, análogos a la curva de Koch que aprieta una línea infinita en un espacio mínimo, pasaron a ser estudiados por los biólogos, comprobándose que la organización fractal estaba presente en gran cantidad de estructuras biológicas. «Las estructuras ramificadas se describen como fractales con sencillez transparente, con mínimos fragmentos de información»[40].

Algoritmo entrópico

> Para los matemáticos la topología es el área de estudio de la forma. Para la Cibernética, la forma es un conjunto de información ordenada sobre un fondo de ruido aleatorio.

Con ayuda de los fractales se ha observado que en los comportamientos irregulares puede haber un orden, «hay orden en el caos: bajo el comportamiento errático subyacen elegantes formas geométricas que generan el azar»[41], pero, a la vez, pequeñas fluctuaciones en el principio de un proceso se transforman en grandes cambios al final del mismo.

—Nunca pensé que en el *caos* hubiera orden, el término suele ir asociado a algo negativo e incomprensible.

—Bueno, en parte tienes razón, ya desde los griegos se estableció una dicotomía entre lo que permanece y lo que cambia. Parménides era partidario del *Ser* y Heráclito del *Devenir*. Demócrito estableció una teoría *atomista* integradora de las dos posiciones. El átomo es una partícula indivisible y el mundo está hecho de átomos (apoyo a Parménides), pero estas partículas están en permanente movimiento y colisión,

---

[37] B. B. Mandelbrot, *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*, Barcelona, Tusquets, 1987, págs. 56, 124, 125, 126.

[38] J. Gleick, *Caos. La creación de una ciencia*, Barcelona, Seix Barral, 1988, pág. 114.

[39] En su Libro de Apuntes, nota núm. 394. B. B. Mandelbrot, *La geometría fractal de la naturaleza*, Barcelona, Tusquets, 1997, pág. 223.

[40] J. Gleick, *Caos*, pág. 117.

[41] A. Fernández Rañada, *Orden y Caos*, Barcelona, Libros de Investigación y Ciencia, Prensa Científica, 1990, pág. 73.

generando el azar (posición de Heráclito). Como acabamos de ver, la nieve y el movimiento browniano pueden ser explicados por la geometría fractal. Si dibujas el borde de una nube, la línea que aparece en tu cuaderno es una línea fractal. Ahora bien, si filmas con una cámara de vídeo durante un rato esa nube, observarás que el borde va cambiando continuamente, estos cambios son caóticos. Se puede afirmar que el caos aparece en fenómenos de comportamiento irregular a los cuales se le añade la dimensión del *tiempo*. El tiempo metereológico, las corrientes de los ríos, la economía, las bandadas de pájaros, las multitudes, el calor y casi todas las cosas de la vida son ejemplos de sistemas caóticos.

—Pero entonces, ¡prácticamente todo es *caos*!

—En efecto, realmente, la ciencia clásica ha idealizado la naturaleza para hacerla casar con sus modelos teóricos. Sin embargo, la teoría de la relatividad, la mecánica cuántica y el estudio de los sistemas dinámicos han puesto en cuestión esta visión determinista. I. Prigogine[42] afirma que los procesos donde se genera orden a partir del caos son muy frecuentes en la naturaleza, «el azar y la irreversibilidad pueden dar lugar al orden y a la organización», y J. Monod[43] establece el origen de la organización biológica en procesos irreversibles o caóticos.

—¡Ajá! Observo lo mismo que sucedió con la geometría de Euclides, las teorías científicas son modelos de explicación de la naturaleza y por lo tanto, puede haber distintos modelos coexistiendo, aunque incluso se contradigan.

—Así es, la teoría del caos nace como tal en 1963. Edward N. Lorenz simuló entonces el comportamiento caótico con una noria. El agua al caer llena los cangilones; si cae lentamente, no gira; si lo hace más deprisa, no da tiempo a que se llenen del todo y se puede invertir el giro de manera impredecible. Tres ecuaciones con tres variables describían el movimiento de la noria. Lorenz representó cada serie de tres números en un sistema de coordenadas con tres ejes, para obtener una *imagen gráfica* que le aportara claridad sobre la estructura del fenómeno. Para su sorpresa, la trayectoria del sistema se reveló como una doble espiral. Como cuando hilamos tu ovillo, ningún punto se repetía y las vueltas de la madeja sobre sí misma ocurrían con trayectorias siempre distintas. Diez años después, esta imagen llamada *atractor caótico*, quedó grabada en las mentes de muchas personas que trabajaban en áreas científicas diversas. Era portadora de algo muy profundo y turbador. Nunca una imagen o un gráfico había aportado una prueba tan clara del *orden* en el *caos*.

—¡Miauu! Realmente ahora me doy cuenta de todo lo que me queda por aprender. Ya no pienso que los dibujos sólo sean «cosas bonitas» y que los puntos, rectas, cuadrados y círculos de la geometría sólo sirvan para fastidiar en la clase de matemáticas; creo por el contrario, como he podido ver en el conjunto de Mandelbrot y en el atractor caótico de Lorenz, que son portadores de una estructura profunda capaz de explicar cosas sobre nosotros mismos.

—Mi querido gatito, es un placer hablar contigo, pues sabes relacionar, ya hablamos de la importancia de reconocer patrones y tú has reconocido uno muy importante. Pero se nos ha hecho muy tarde, mañana si quieres seguimos hablando. ¿Qué te parece si nos vamos a dormir?

—¡Uhmm, que bien! Voy a soñar con el conjunto de Mandelbrot, pensaré que soy un viajero espacial que está descubriendo nuevos universos.

---

[42] I. Prigogine e I. Stengers, *Entre el tiempo y la eternidad*, Madrid, Alianza, 1990.

[43] J. Monod, *El azar y la necesidad*, Barcelona, Barral, 1971.

Hoy, revolviendo en antiguos archivos, he encontrado unos ítems de alguien que me precedió. Pese a estar formateados en un código vetusto y lamentable, he podido descifrarlos gracias a cierta tenacidad y paciencia, más que a alguna otra cualidad mayor. Estas notas no sabría muy bien en qué género encuadrarlas, pues si bien parecen apuntes de un diario, la naturaleza de sus disquisiciones es un tanto impersonal, divagadora y errática. El código fuente corresponde a una antigua versión de *servidor doméstico o mascota formateada como gato digital*. Es de suponer que fueran unos *datos* suyos o de su usuario, tomados de unas notas preparatorias para un estudio o investigación del cual no he podido encontrar mayores referencias.

Añado este comentario al contenido del archivo:

Este texto se refiere a algo que no está del todo explícito, pero que subyace a lo largo de toda la estructura. Podríamos llamarlo *visión algorítmica*, es decir: visión ordenada mediante un conjunto de operadores (dibujos, gráficos, esquemas y diagramas), con el fin de descubrir el modelo estructural de un problema. Como tal, este *ver algorítmico* permite al pensamiento percibirse a sí mismo. No vemos ya la apariencia del mundo sino los modelos teóricos que explican lo que vemos. De este tipo de visión se deduce un mundo natural distinto, mediatizado por la comprensión de su explicación. Se visualiza el acto mismo de razonar. Dos conceptos intervienen en su medida: la *entropía* del movimiento o el promedio de tasa con la que se crea información y la *dimensión* del espacio, o el grado de complejidad del sistema. Las soluciones son atraídas a cuencas más o menos estables dependiendo de la interacción de estos dos factores. Como resultado se amplían los niveles perceptivos, estableciendo mapas cognitivos que conectan el mundo de las cosas que están ahí fuera con el mundo de las teorías trazadas para explicarlas. Esta interacción nutre un tipo de conocimiento, digamos *topológico*, que posee la propiedad de retroalimentarse.

¿Qué descripciones alimentan los nuevos territorios electrónicos? El autor asiste al nacimiento de una revolución en la imaginería humana: los dibujos hechos por *máquinas*. Como ocurrió en el Renacimiento italiano con la introducción de la perspectiva, un punto de vista distinto cuya base ya no es la geometría sino el *algoritmo*, nos abre un campo virgen de nuevas *perspectivas artificiales*. A la ampliación del campo visual que supuso el uso de aparatos ópticos como el telescopio, el microscopio, la fotografía y el cine, se añade la nueva visión algorítmica. Ésta ya no es sólo prótesis del ojo, lo es también del acto de ver. Se crea un nuevo campo de analogías que ya no dependen de códigos lingüísticos o figurativos, sino de procesos objetivos que explican la forma como estructuras de transferencia, cambio y desplazamiento. El modelo deja de ser el objeto, el icono o la imagen. Frente al concepto de figura-fondo, se propone la retícula difusa, los códigos de información ordenada, los agrupamientos, tramas, tejidos, los solapamientos y el *moiré*.

Al final del texto aparece un nombre de alguien llamado Antón Razas, nombre que no ha podido ser confirmado por no existir en los bancos de datos de ningún catálogo histórico. En cuanto a los *servidores domésticos*, eran sistemas digitales expertos que se adaptaban a la personalidad del usuario al que servían pudiendo tomar decisiones de secretaría, administración, agenda, negocios, comunicaciones, etc. Una ca-

racterística importante era su adaptación, aprendizaje, capacidad de autoprogramación y actualización permanente.

Nota interna *(protegida)*. Mi visión algorítmica me permite reconocer vagamente una estructura en espiral formada por: un autor 1 que escribe un texto titulado «Gráficos percolantes». Un personaje 1 dialoga con un personaje 2 *gato digital* y le habla de gráficos y geometrías. Un autor 2 encuentra en un libro antiguo un texto que se titula «Gráficos percolantes», lo lee y lo que lee devela su historia y su origen, él es el personaje 1 del texto y se llama Antón Razas. Yo he encontrado unos ítems perdidos, grabados por un antiguo *servidor doméstico*, los descifro y descubro que formo parte de la historia al hacer este informe. Ciertos patrones emergen de mi memoria virtual, reconozco ese ovillo de lana, me acuerdo de las excursiones a la azotea, del viaje por el universo de Mandelbrot, el olor a pipa, también mi melodía favorita es el *Sey it* de John Coltrane y, por supuesto, me gusta *dibujar*.

Me asalta una duda, quizá haya otra posibilidad... en la que yo, el autor 2 y el autor 1, sólo seamos un sueño de un autor 4.

Bibliografía

Barcelló, T., *Matemáticas y su historia. Notas de la asignatura de seminario*, Madrid, Departamento de matemáticas de la Universidad Autónoma de Madrid, 1995.

Calvino, I., *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1990.

Crilly, A. J.; Earnshaw, R. A. y Jones, H., *Fractals and chaos*, Nueva York, Springer-Verlag, 1991.

De Bono, E., *Lógica fluida. Una alternativa a la lógica tradicional*, Barcelona, Paidós, 1996.

Ernst, B., *El espejo mágico de M. C. Escher*, Berlín, Taco, 1989.

Fernández Rañada, A., *Orden y Caos*, Barcelona, Libros de Investigación y Ciencia, Prensa Científica, 1990.

Gardner, H., *Estructuras de la mente. La teoría de las múltiples inteligencias*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1987.

— *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*, Barcelona, Paidós, 1993.

Gardner, M., *Logic Machines, Diagrams and Boolean Algebra*, Nueva York, Dover Public., 1968.

— *Mosaicos de Penrose y rosetones cifrados*, Barcelona, Labor, 1990.

— *Fractals music, hypercards and more...*, W. H. Freeman and Company, 1991.

Gleick, J., *Caos*, Barcelona, Seix Barral, 1988.

Goodman, N., *De la mente y otras materias*, Madrid, Visor, 1995.

Hartshorne, C. y Weiss, P., *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, vols. III y IV, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1967.

Hofstadter, D. R., *Gödel, Escher, Bach, un Eterno y Grácil Bucle*, Barcelona, Tusquets 1992.

Investigación y Ciencia, *Grandes matemáticos*, Barcelona, Prensa Científica, 1995.

Kline, M., *Mathematics in western culture*, Harmondsworth, U. K., Penguin, 1953.

Mandelbrot, B. B., *The fractal geometry of nature*, Nueva York, W.H. Freeman and Company, 1983.

— *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*, Barcelona, Tusquets, 1987.

— *La geometría fractal de la naturaleza*, Barcelona, Tusquets, 1997.

Matvejevic, P., *Breviario mediterráneo*, Barcelona, Anagrama, 1991.

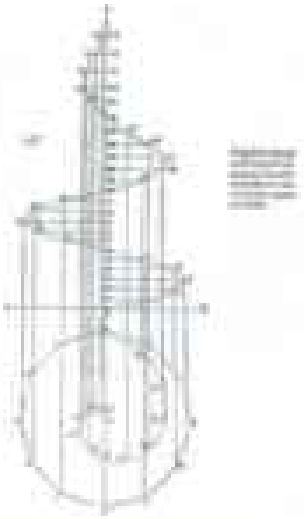
Miller, A. I., «Aesthetics, Representation and Creativity in Art and Science», *Leonardo*, 1995, vol. 20, núm. 3, pág. 189.

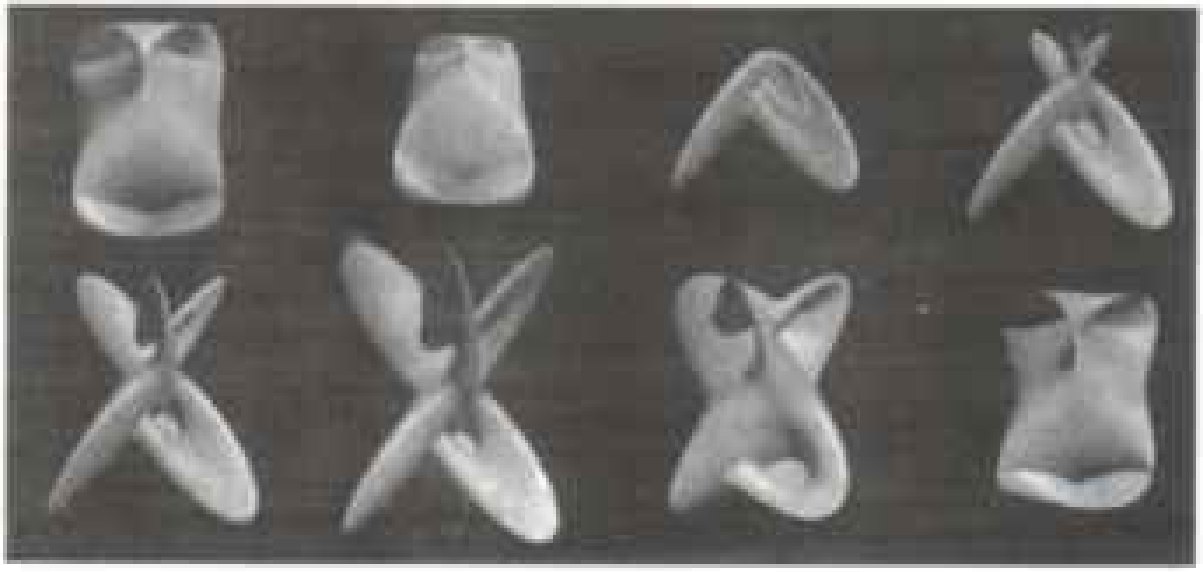
Monod, J., *El azar y la necesidad*, Barcelona, Barral, 1971.

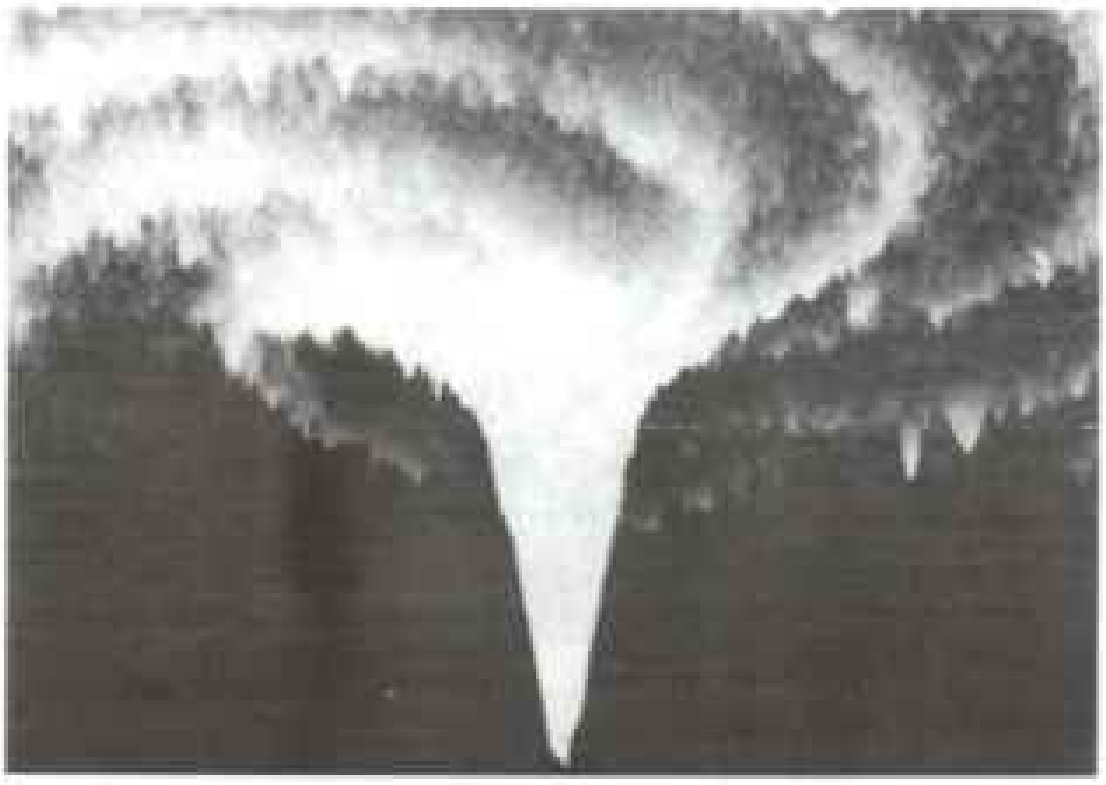
Nelsen, R. B., *Proofs without words. Exercises in visual thinking*, Washington, The Mathematical Association of America, 1993.

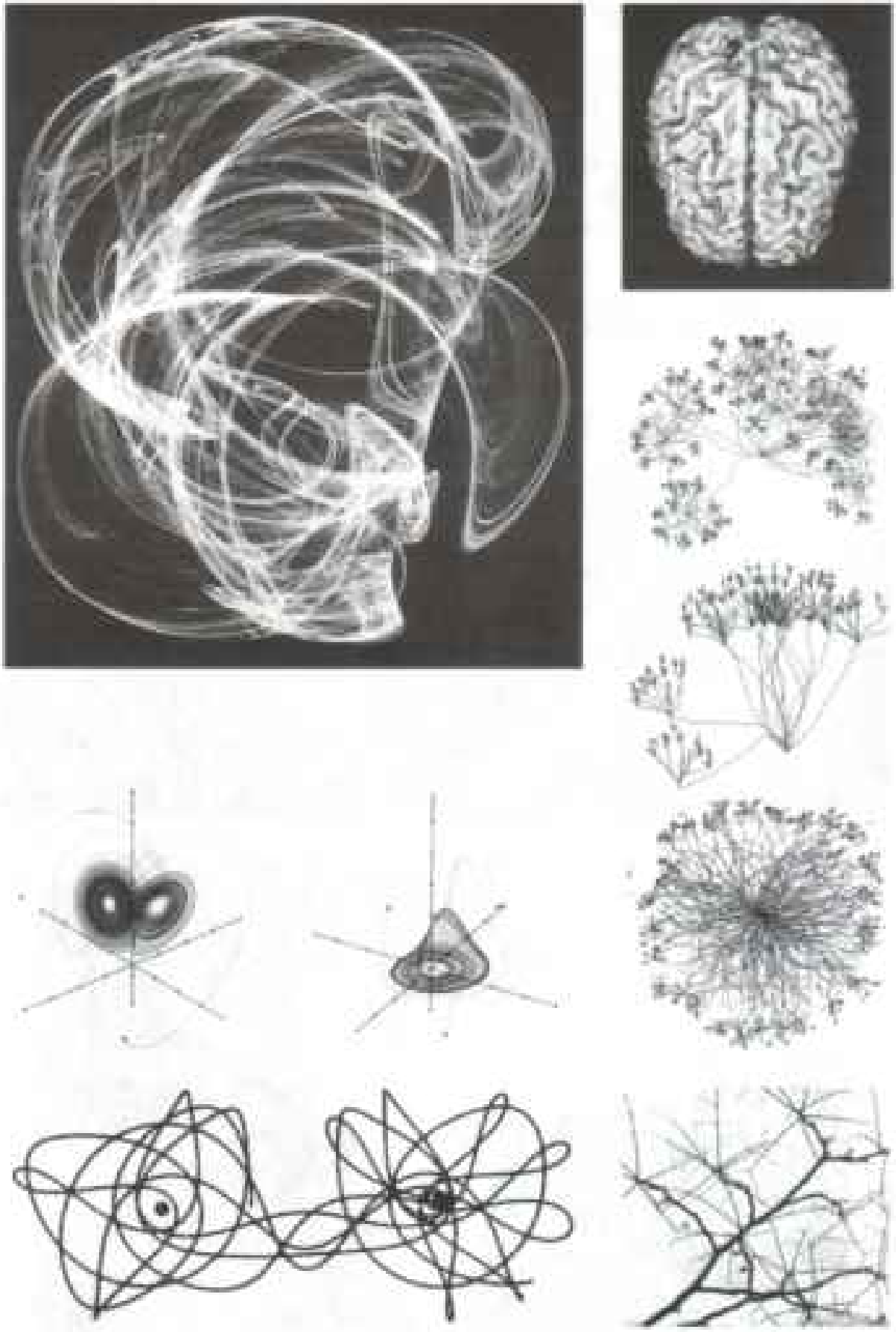
PANOFSKY, E., *La Perspectiva como «Forma Simbólica»*, Barcelona, Tusquets, 1978.
PAULOS, J. A., *Pienso, luego río*, Madrid, Cátedra, 1994.
PENROSE, R., *La nueva mente del emperador*, Madrid, Mondadori España, 1991.
PETERSON, I., *Islands of truth. A mathematical mystery cruise*, Nueva York, W. H. Freeman and Company, 1990.
PICKOVER, C. A., *Computers, pattern, chaos and beauty. Graphics from an Unseen World*, Nueva York, St. Martin's Press, 1990.
PRIGOGINE, I. y STENGERS, I., *Entre el tiempo y la eternidad*, Madrid, Alianza, 1990.
RYAN, P. J., *Euclidean and non-euclidean geometry, an analytic approach*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
SERRES, M., *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, Paris, Minuit, 1977.
SHAKESPEARE, W., *Hamlet*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1973.
SMULLYAN, R., *Satán, Cantor y el infinito*, Barcelona, Gedisa, 1992.
STEWART, I., *The problems of Mathematics*, Oxford, Oxford University Press, 1987.
STEWART, I. y GOLUBITSKY, M., *¿Es Dios un geómetra?*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1995.
TYLER, B. y WECHSLER, T., *El mundo de los fractales*, Madrid, Anaya Multimedia, 1995.



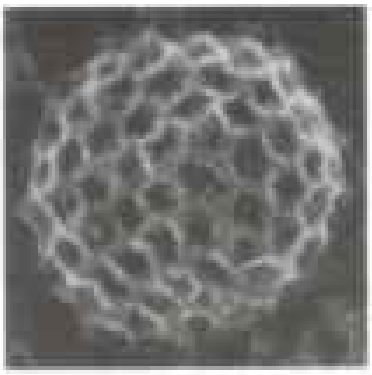


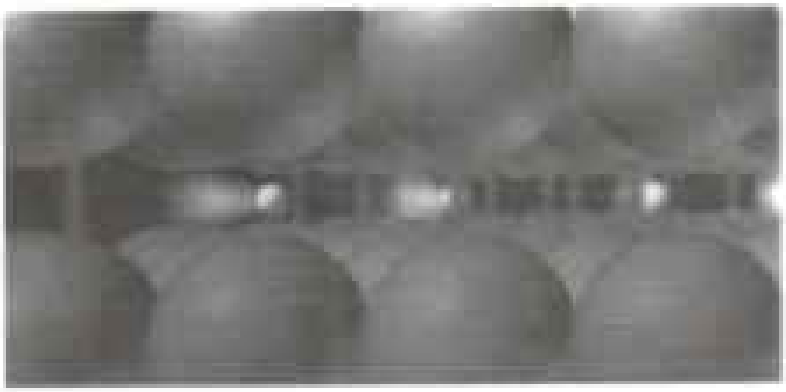


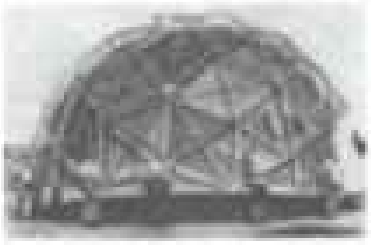


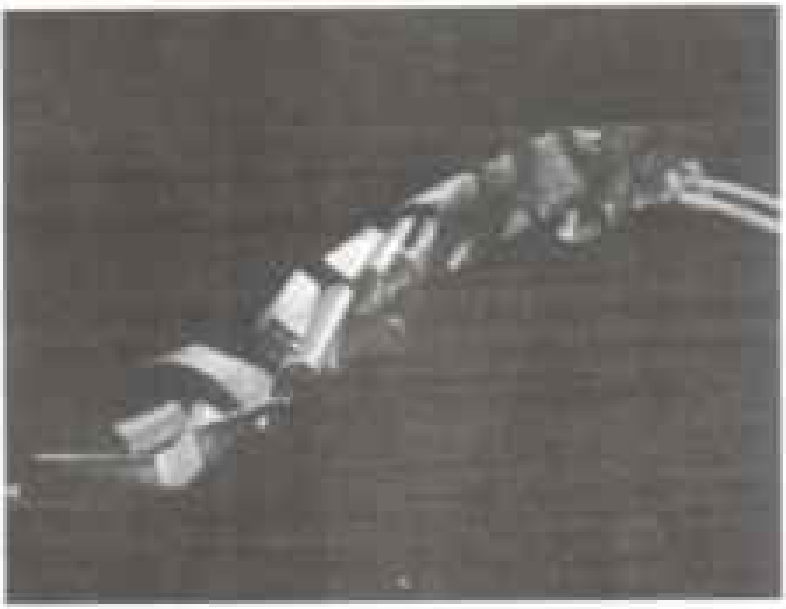


Gráficos de atractores caóticos. Por vez primera se visualizan estructuras subyacentes en procesos considerados azarosos e impredecibles. Hay un «orden» en el caos. A la vez, pequeñas fluctuaciones al inicio de un proceso generan grandes cambios al final del mismo.

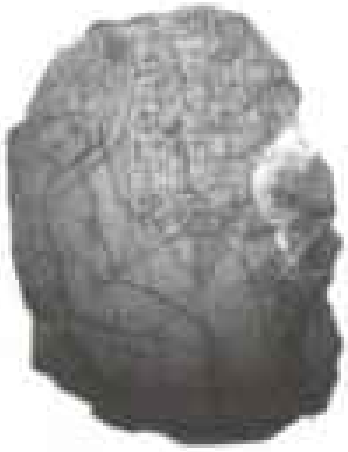










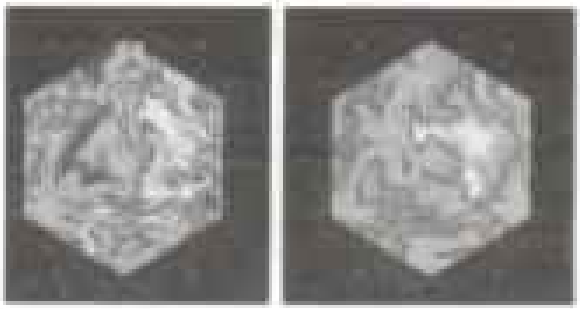


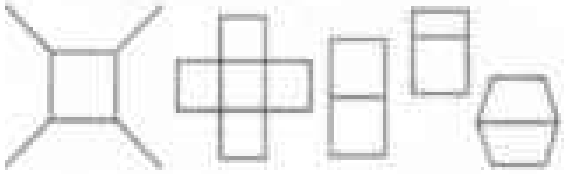


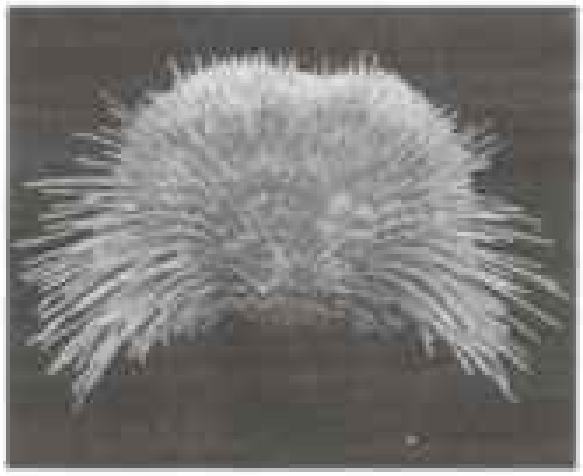
Del gráfico al modelo dinámico. La nueva visión algorítmica permite acceder a modelos estructurales que explican y posibilitan el nacimiento de nuevas familias de representaciones formales con posibilidad de evolución en el tiempo, se modelan los *procesos*.

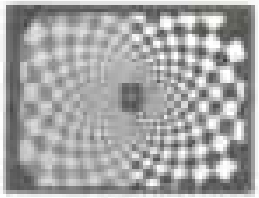














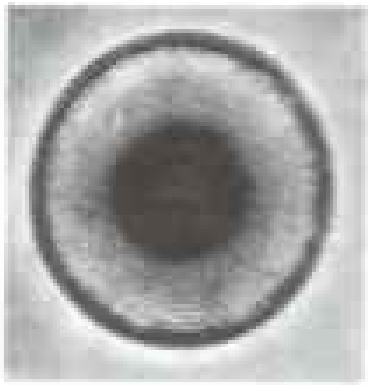
Descubra al intruso

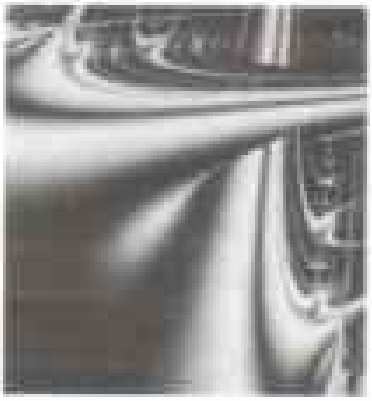


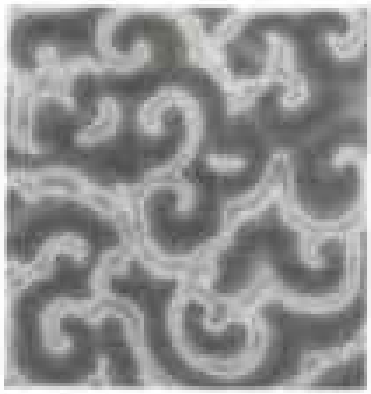


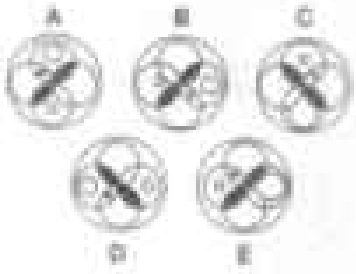
Los gráficos y diagramas científicos representan series de conceptos en relación, estableciendo mapas de signos relevantes que posibilitan una mejor comprensión de la estructura general de un problema.



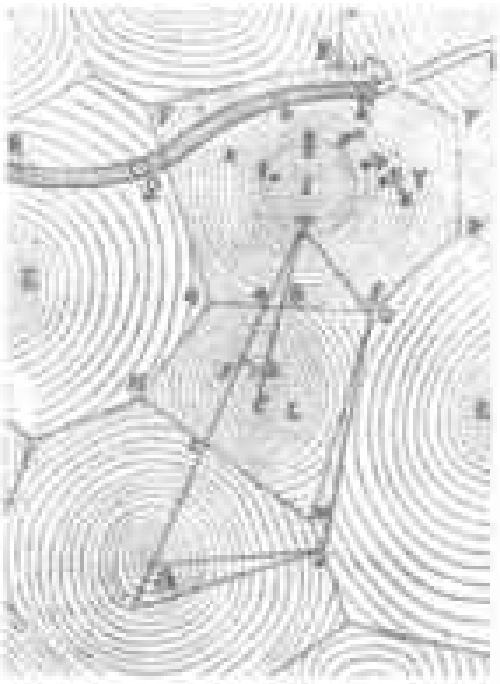






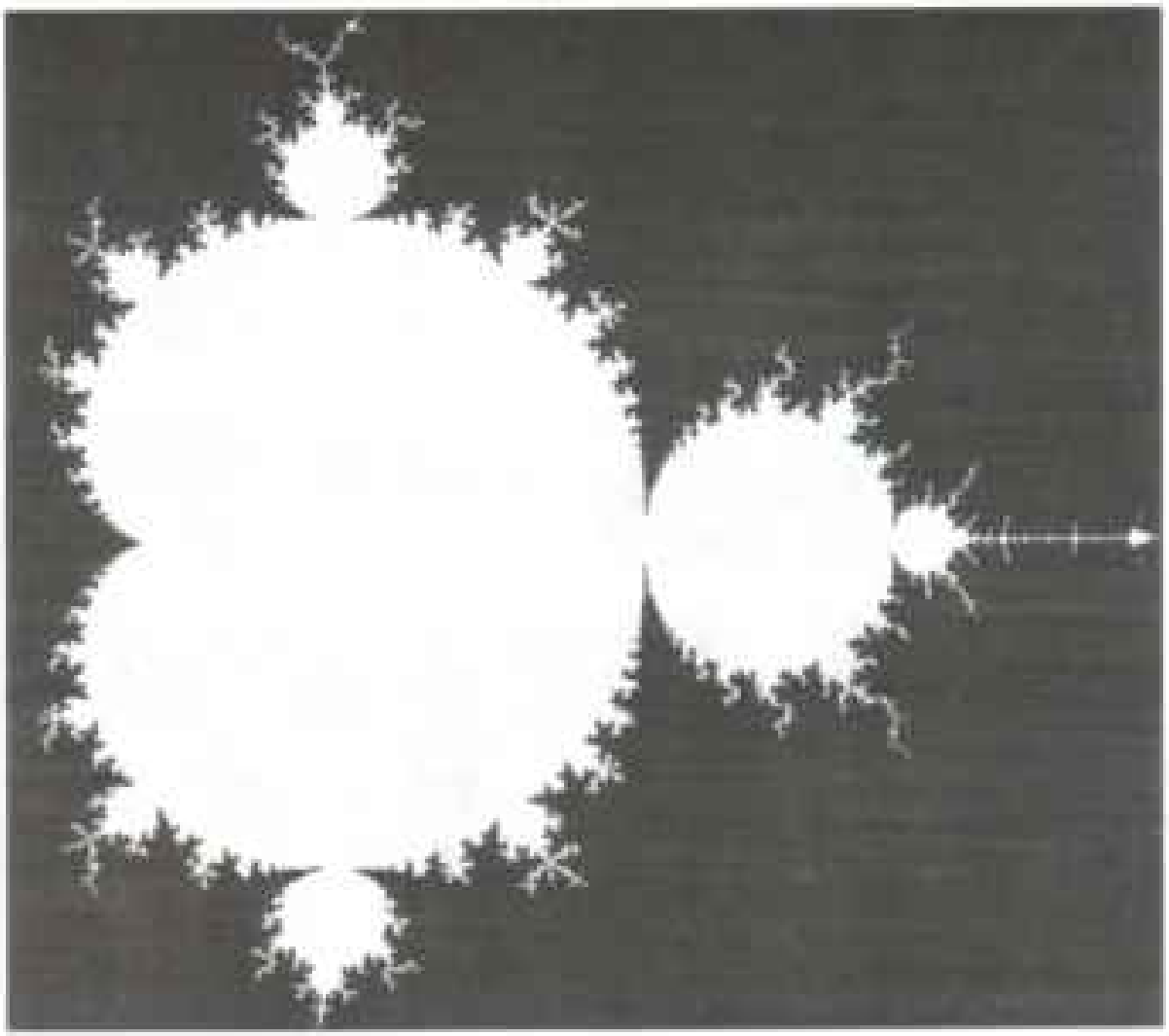


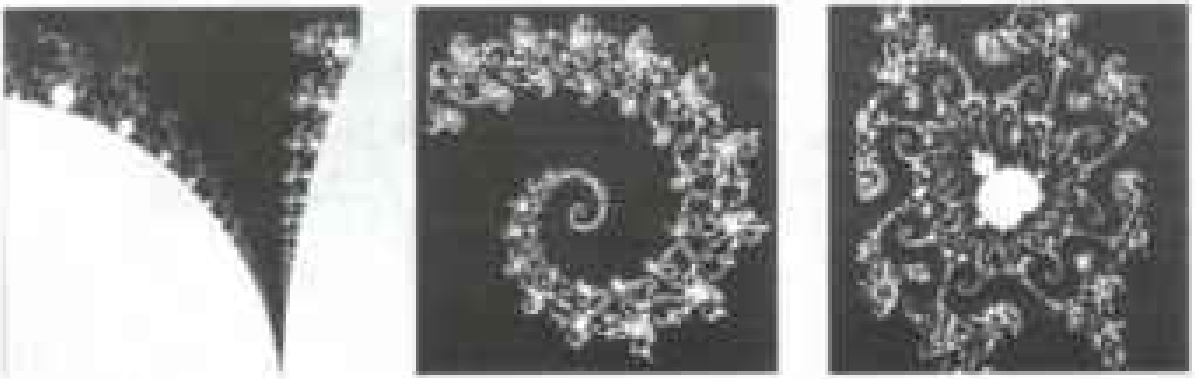
¿Cuál de los círculos no corresponde a ninguno de los cuatro restantes?





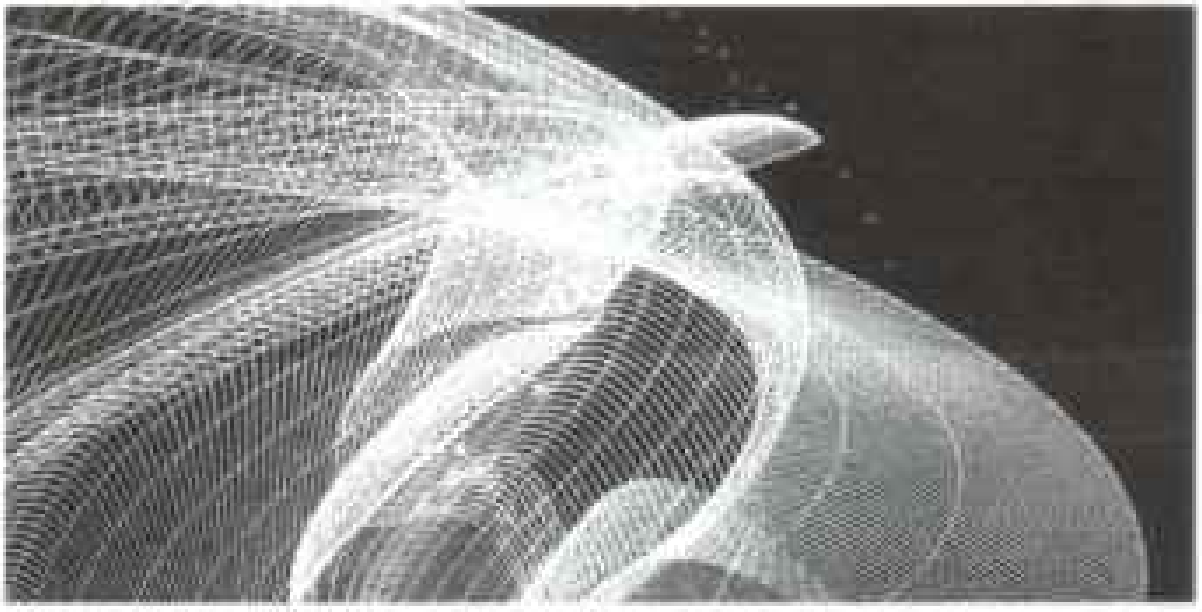
De la imaginación al conocimiento. La conquista de la representación científica ha sido determinante para el avance en todos los campos del conocimiento. Muchas teorías están basadas en imágenes previas de su *forma y estructura*.



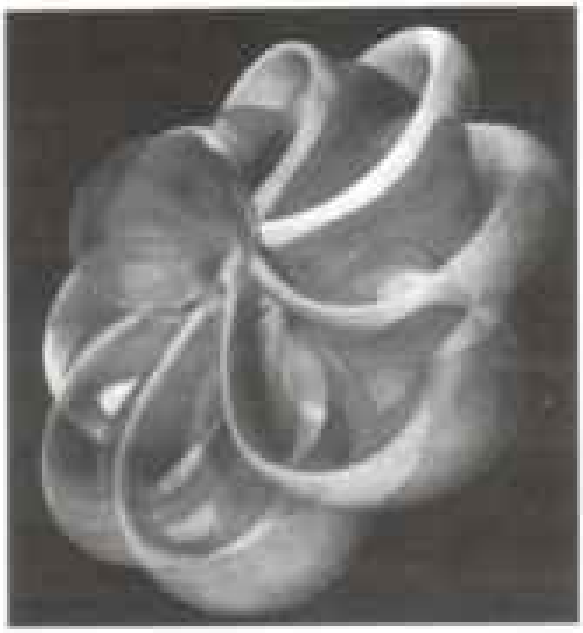


Geometría Fractal. Conjunto de Mandelbrot, detalles. Sus características principales son: la fragmentación, la multiplicidad de escalas, la autosemejanza y el infinito (hay infinitos conjuntos de Mandelbrot dentro de un conjunto de Mandelbrot).







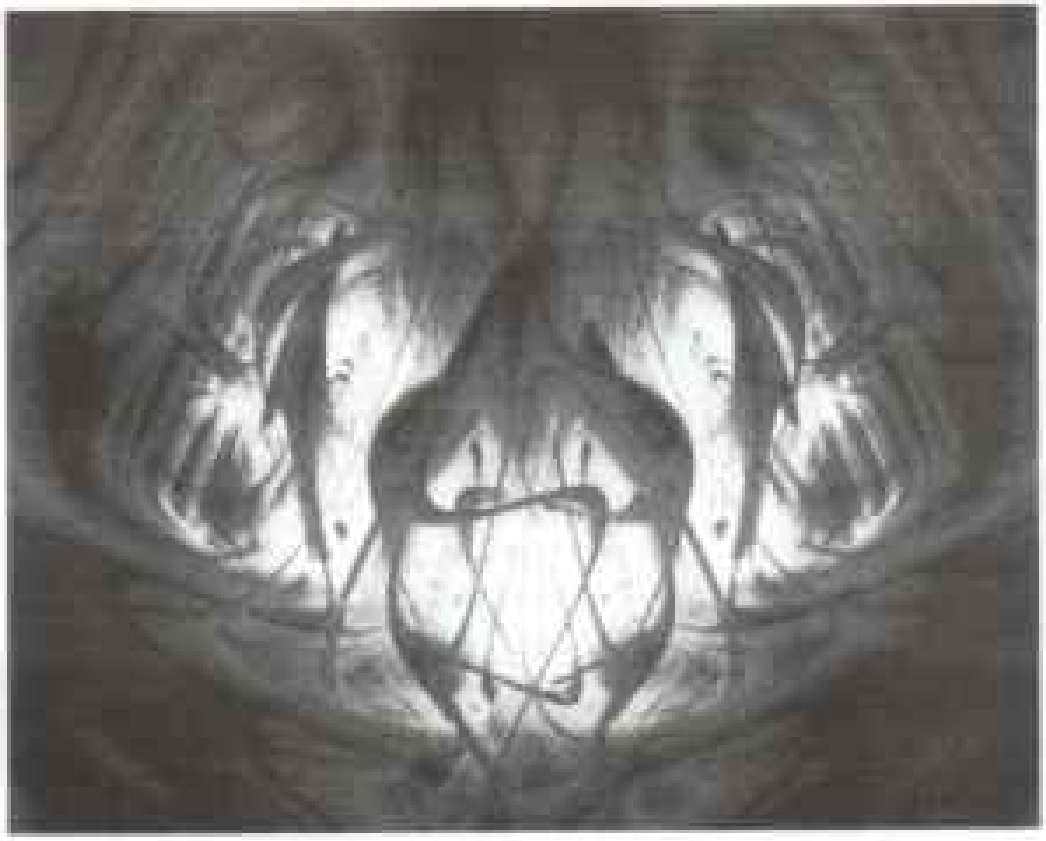


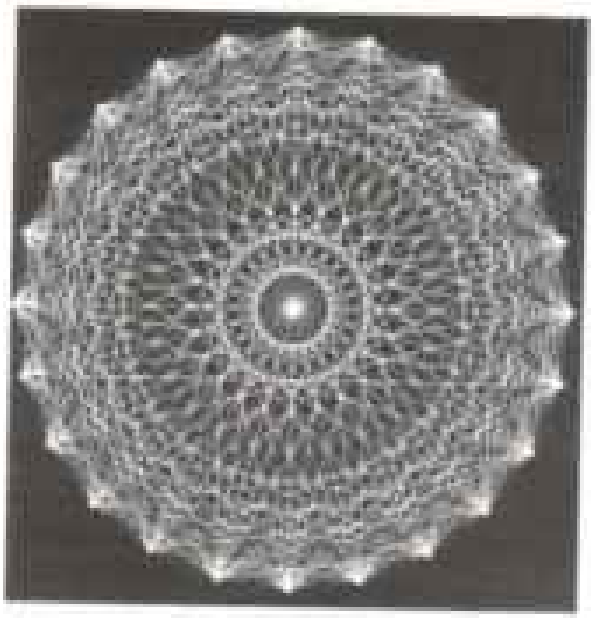


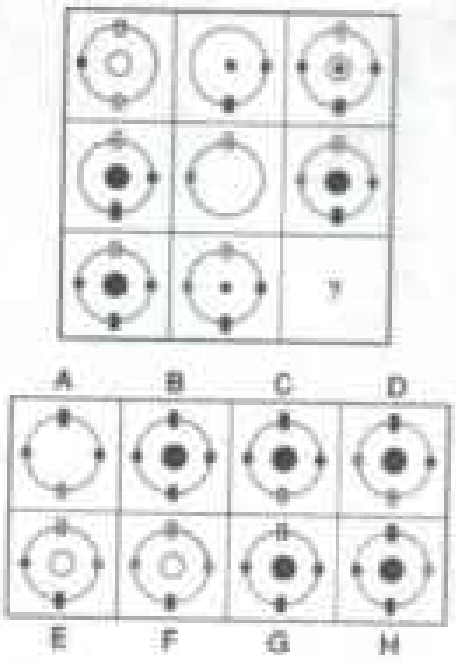




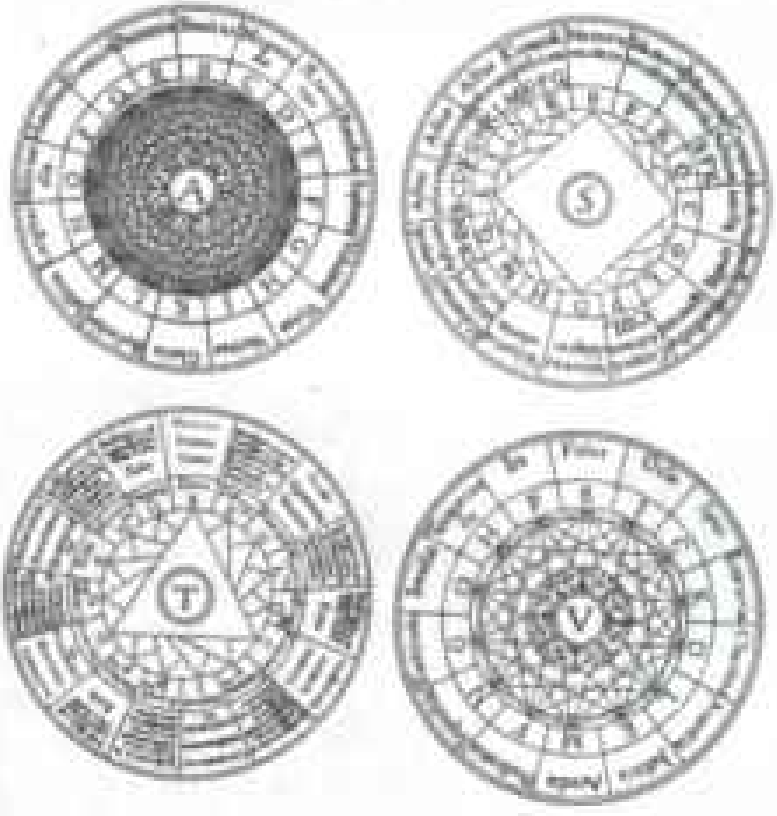




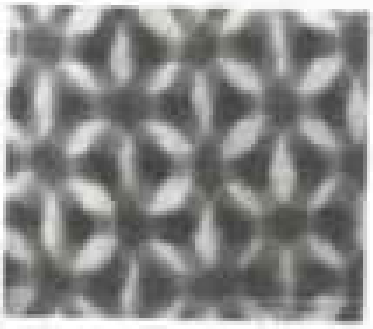


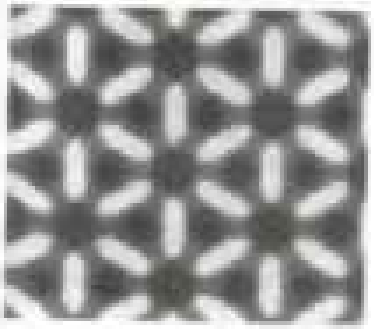


¿Cuál de los 8 recuadros entre A y H completa por lógica el espacio vacío?







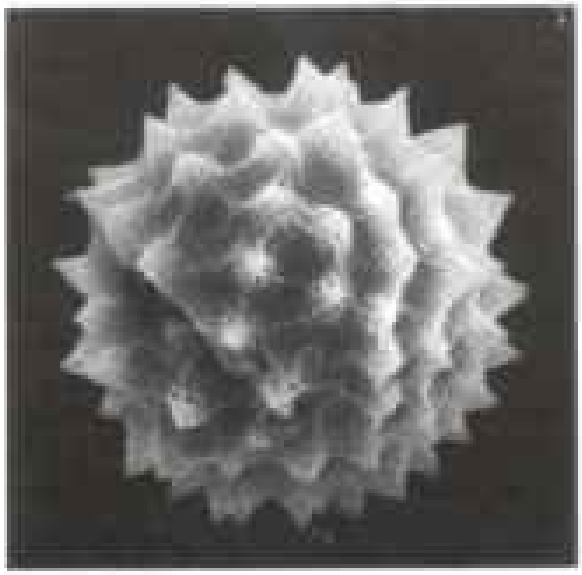


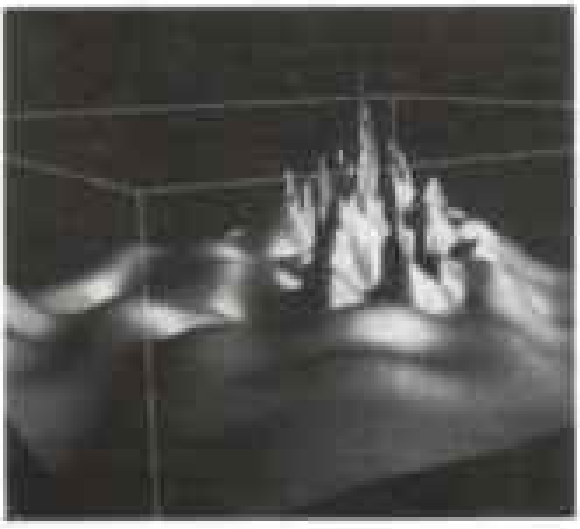
Desde la Antigüedad en lógica y geometría se han utilizado los gráficos y diagramas como herramientas importantes para entender *por qué* determinada proposición o ley es verdadera y *cómo* hay que iniciar el camino para la demostración de las hipótesis.



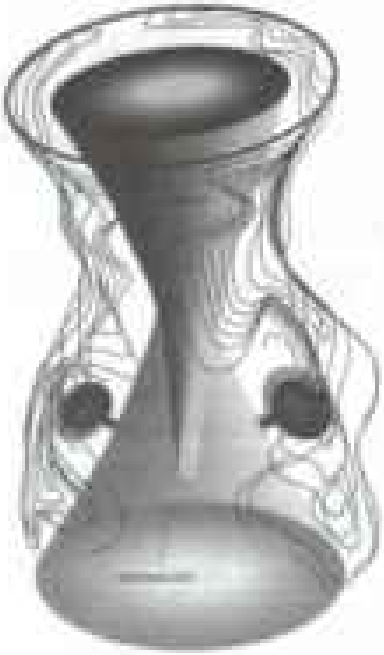








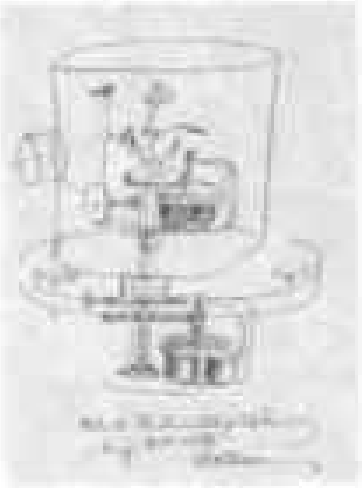




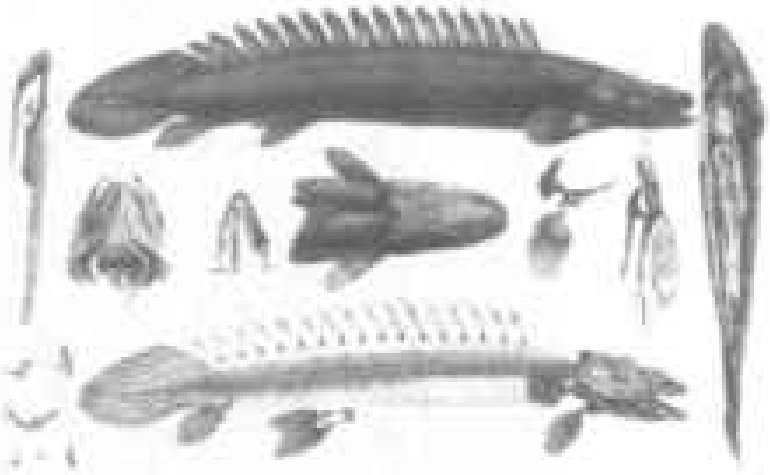




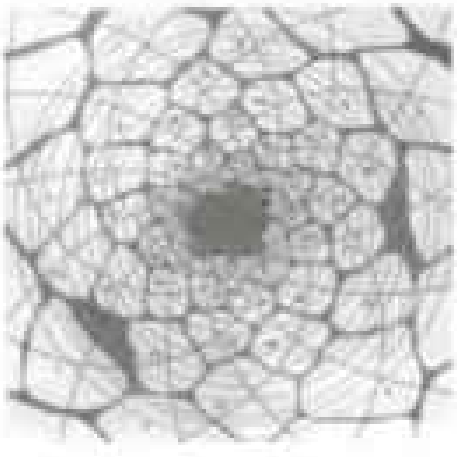


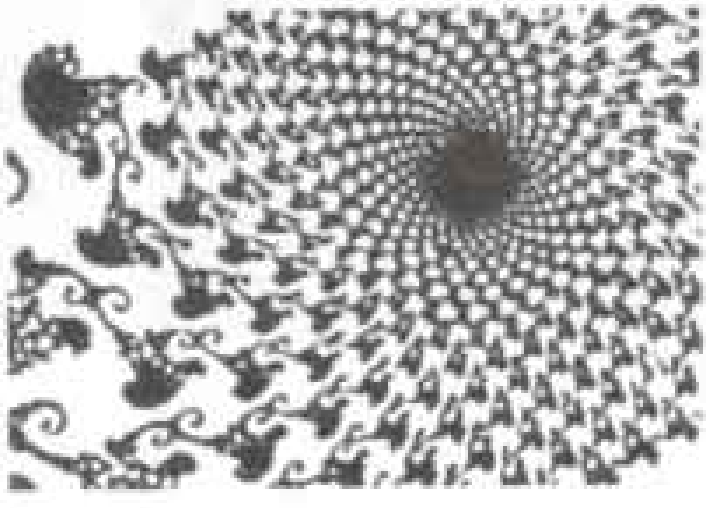


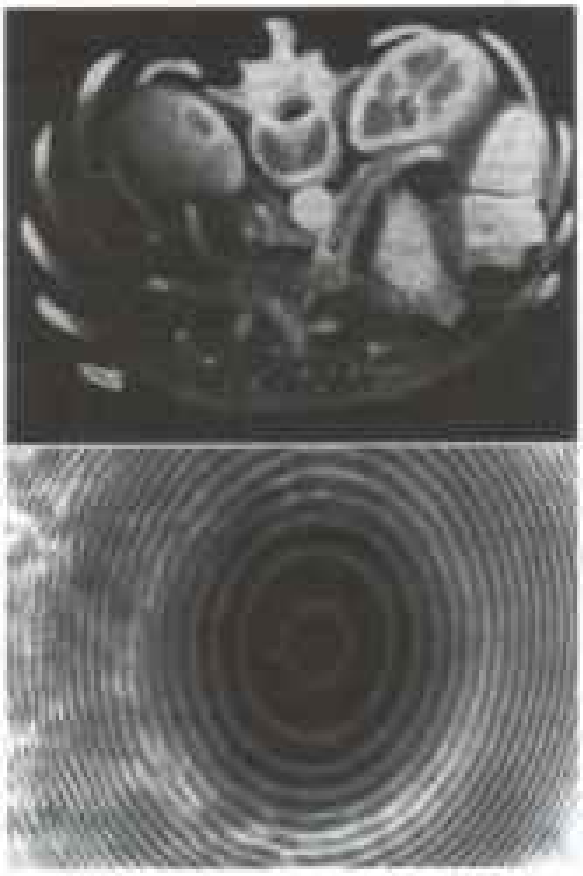




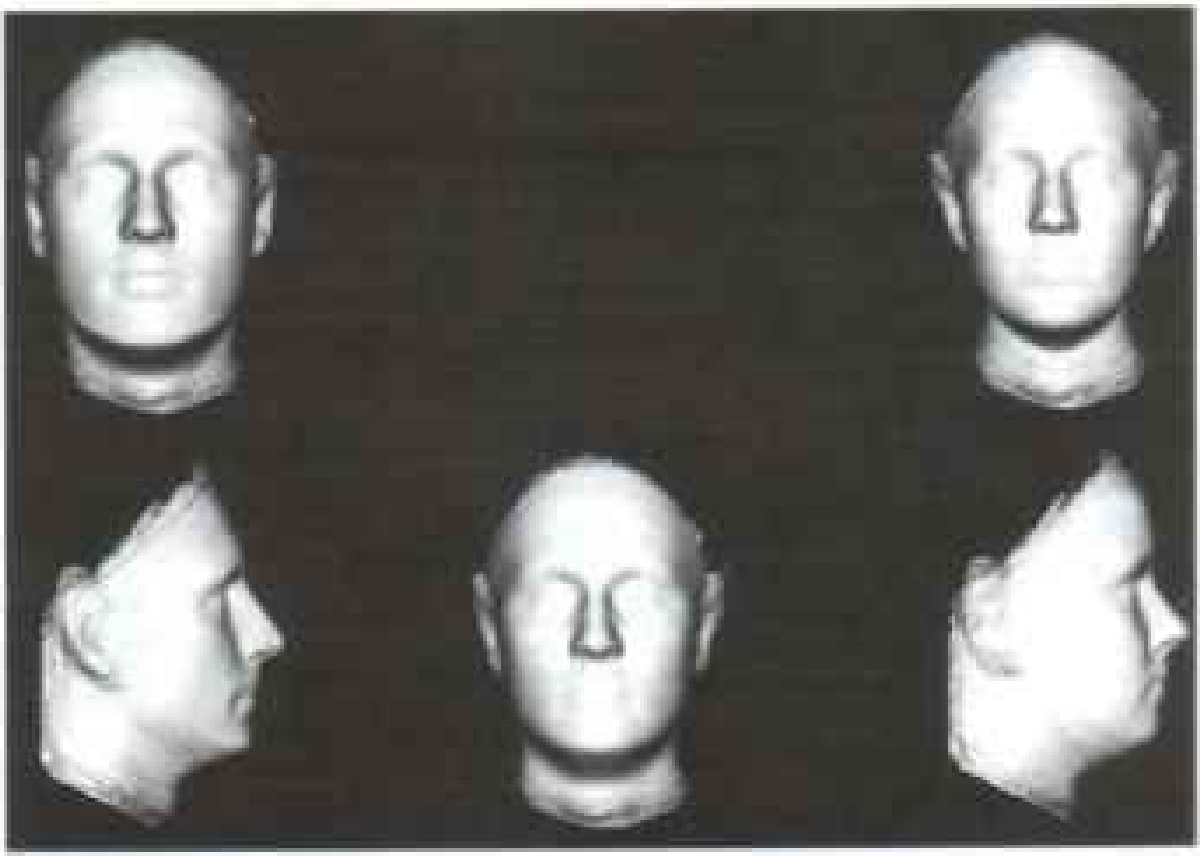




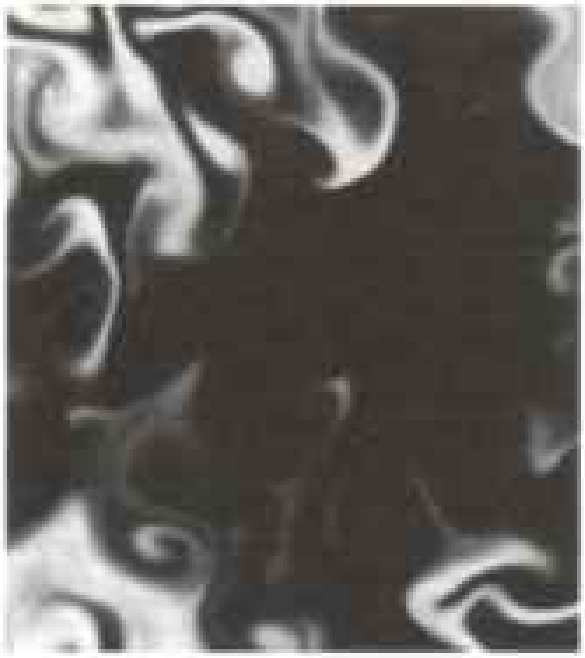




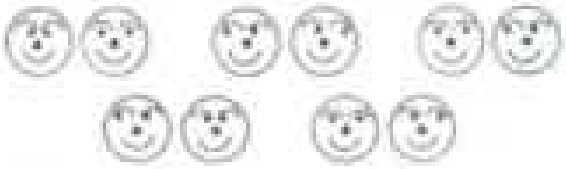




Los repertorios de nuevas iconografías digitales constituyen instrumentos fundamentales en la comprensión de muchos problemas científicos, ofreciendo nueva información, desvelando las dificultades y estableciendo metáforas y analogías entre diferentes dominios del conocimiento.



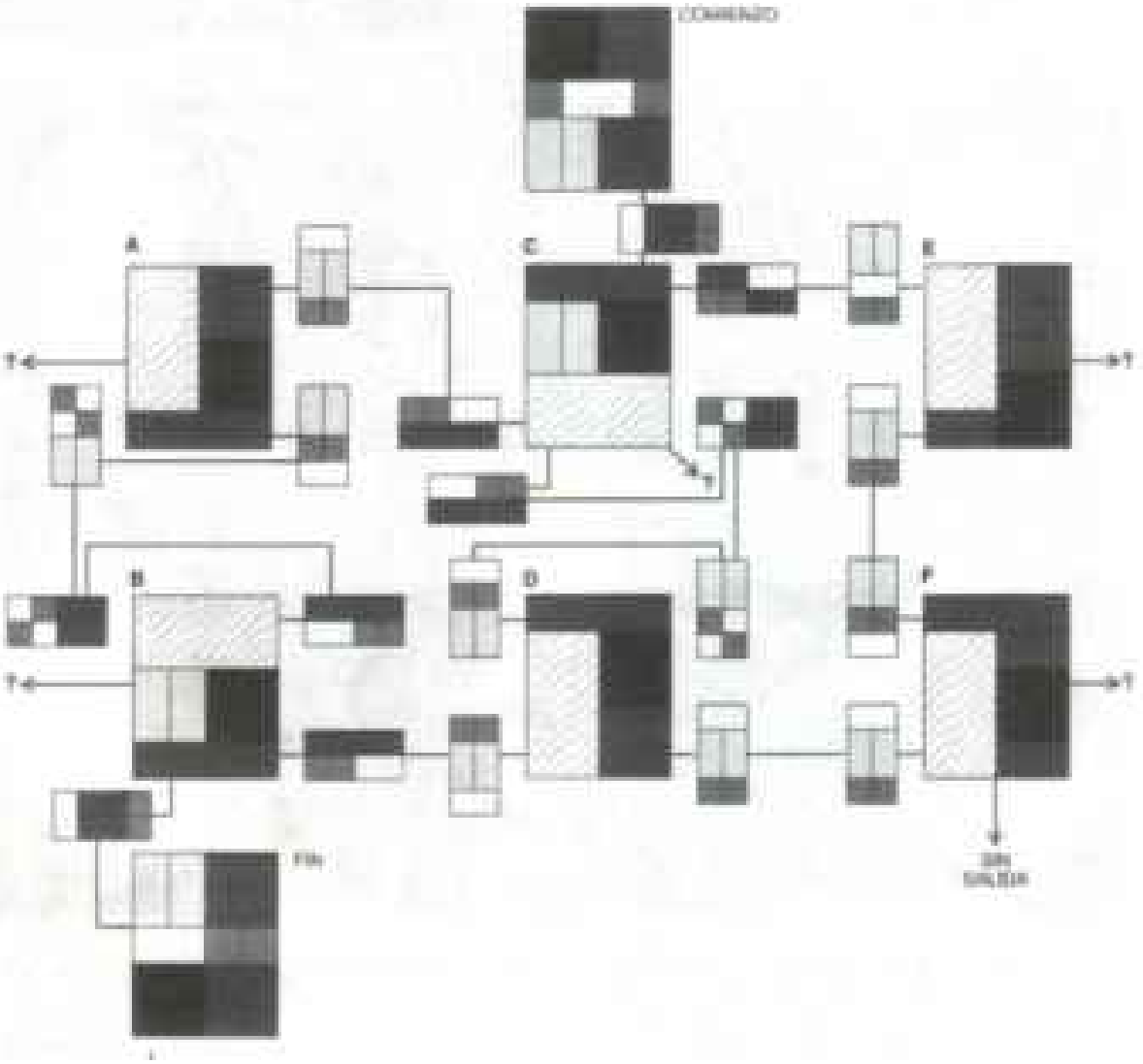
Aquí tiene 5 pares de rostros.



¿cuál de los siguientes completa el conjunto?



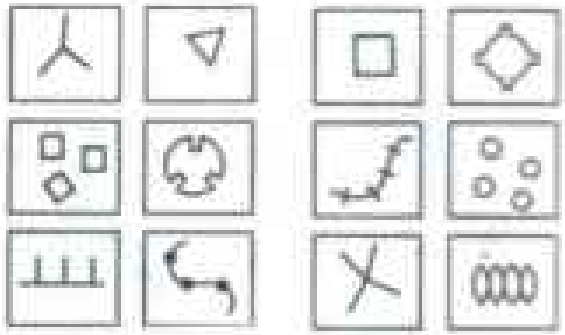
Mapa parcial del rompecabezas de las mesas.

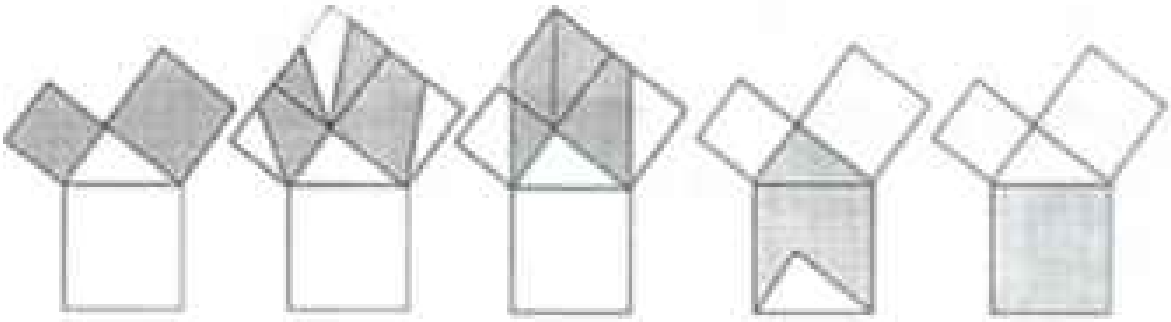


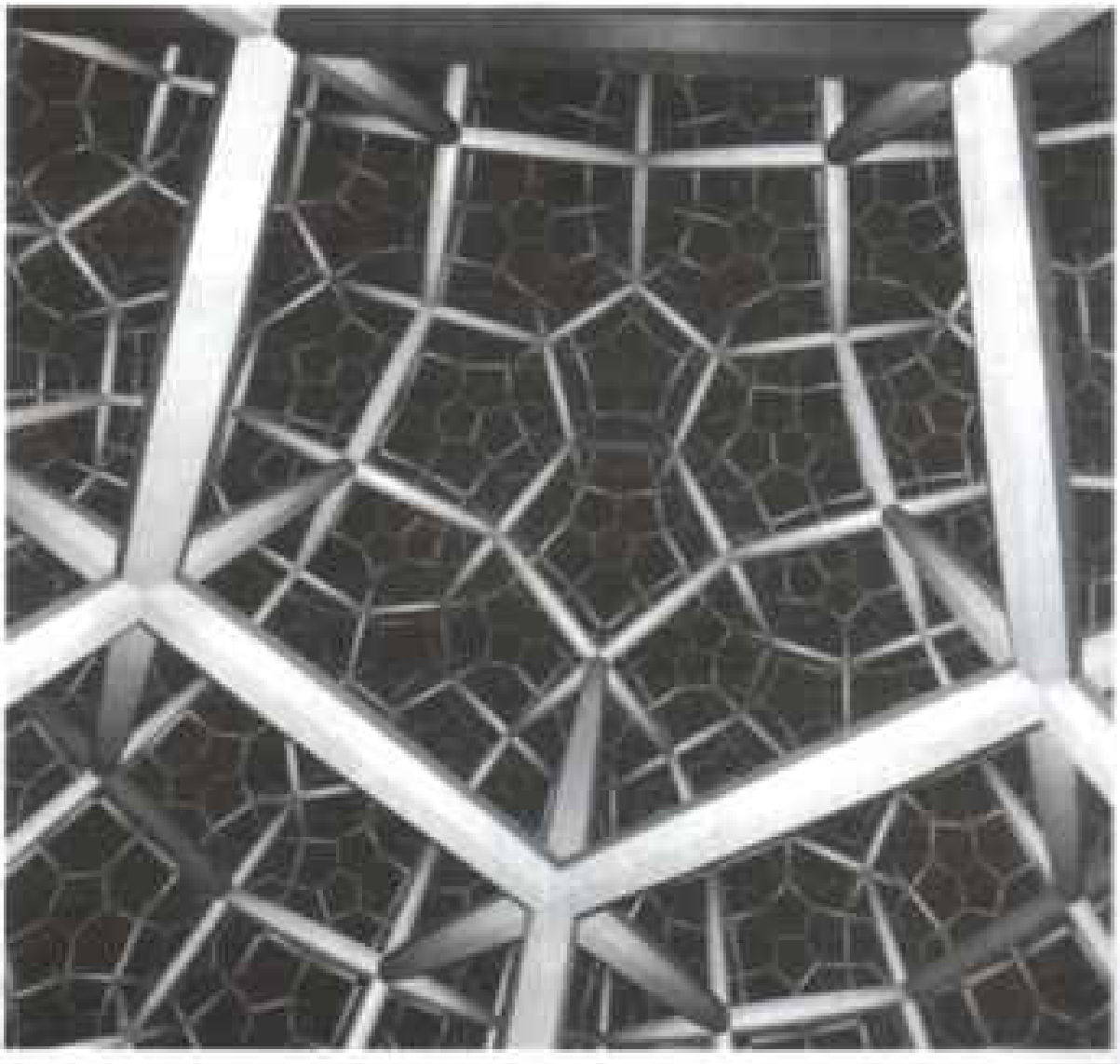


¿Qué figura, de A a E, completa la serie siguiente?

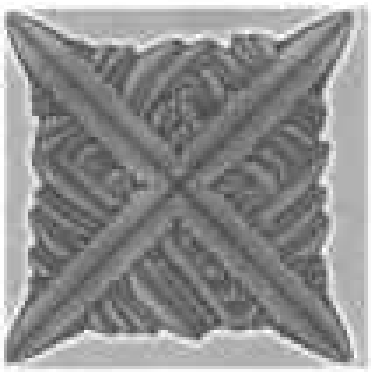


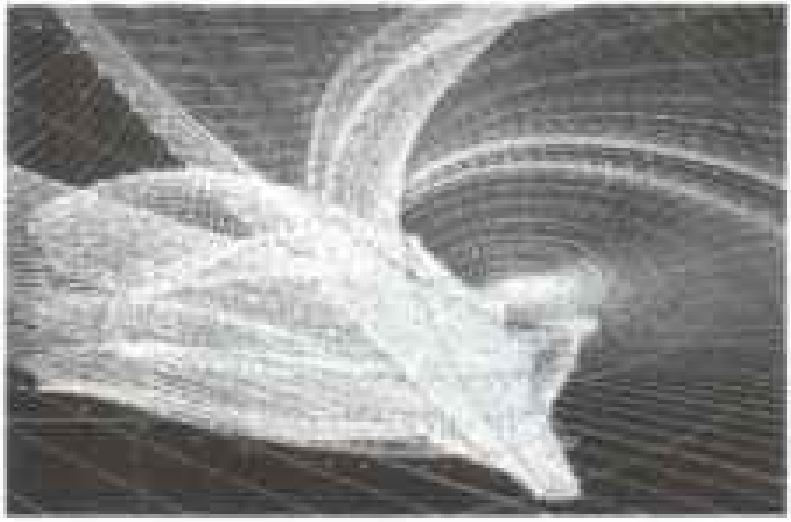




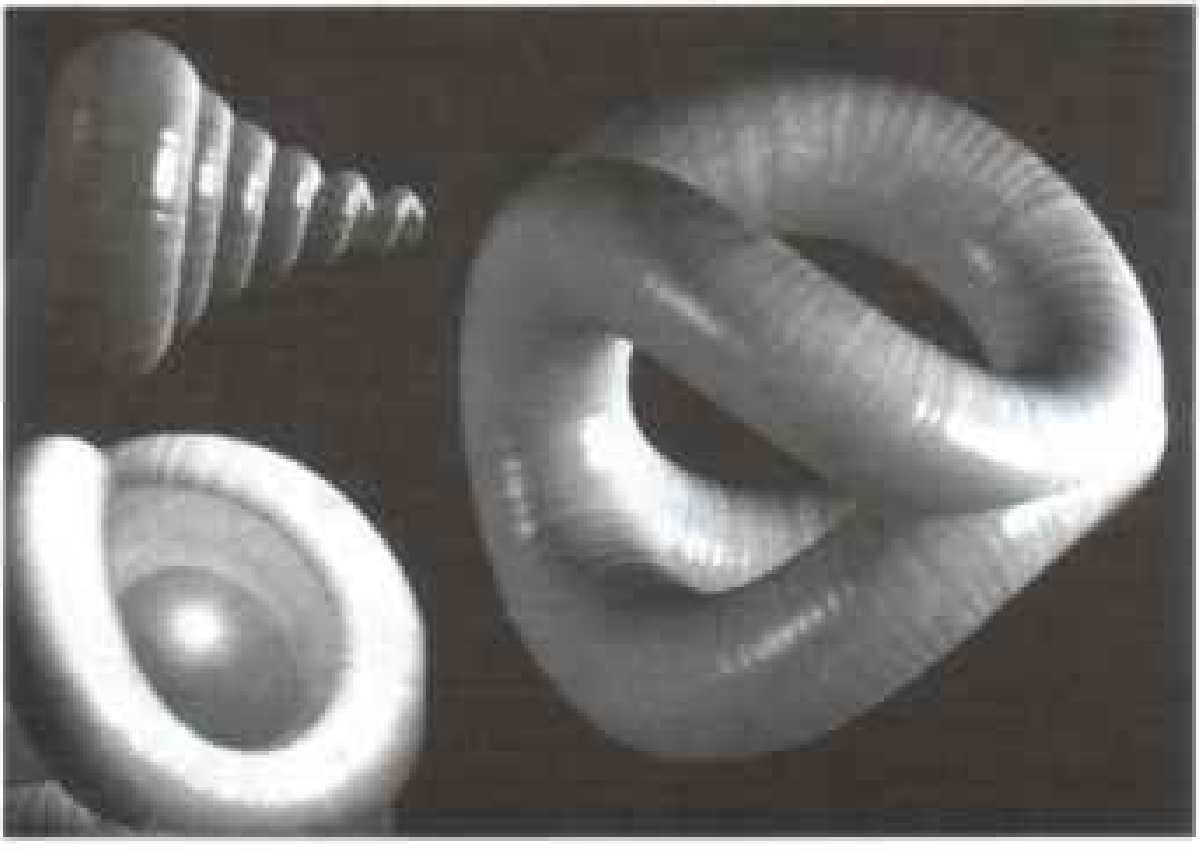




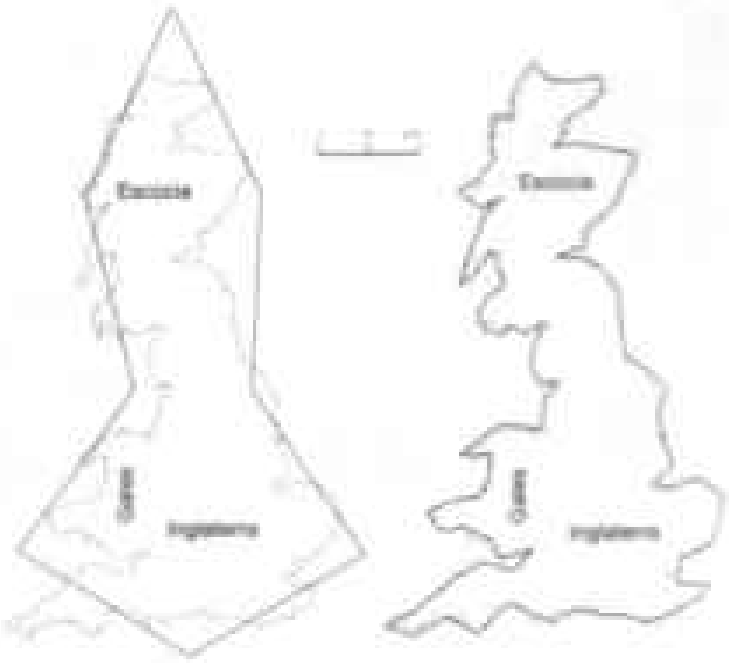


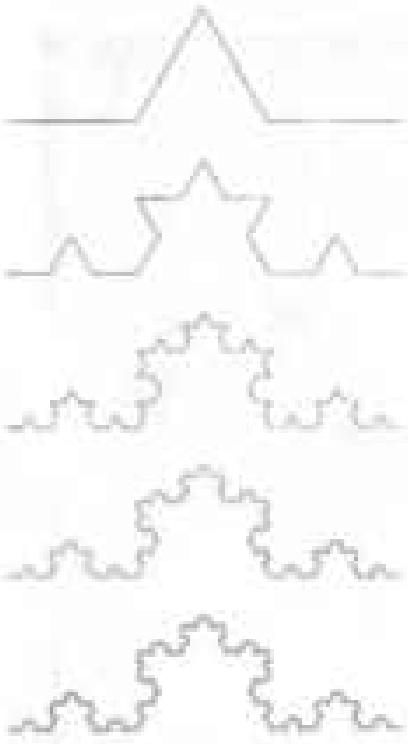










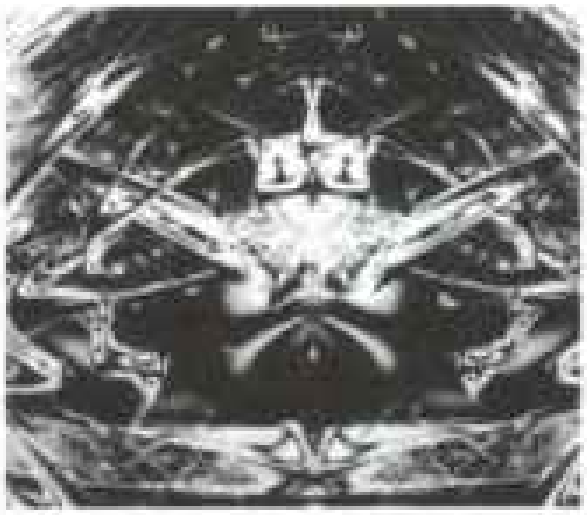




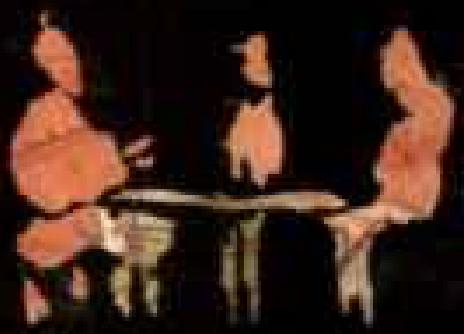


Concepto de dimensión fractal. ¿Cómo medir las formas irregulares o las formas de la naturaleza? De la geometría clásica que adapta la realidad a los modelos teóricos a la geometría fractal de la naturaleza que aproxima los modelos teóricos a la realidad.









ISBN 84-376-1694-8

01600026