

FRANÇOIS DAGOGNET O EL ARTE COMO CELEBRACIÓN

Luis Alfonso Paláu C*.

François Dagognet, in memoriam

Introducción

Ricardo Reis reflexiona sobre lo que vio y oyó, piensa que el objeto del arte no es la imitación, que fue censurable debilidad por parte del autor escribir la pieza en el lenguaje de Nazaré o en lo que creyó que es ese lenguaje, olvidando que la realidad no soporta su reflejo, que lo rechaza; sólo otra realidad, cualquiera que sea, puede colocarse en vez de aquella que se quiso expresar y, siendo diferentes entre sí, mutuamente se muestran, explican y enumeran, la realidad como invención que fue, la invención como realidad que será...

Saramago. *El Año de la Muerte de Ricardo Reis* (p. 135)

Siempre he creído que un cuadro no representa cosas, sino que él es una cosa.

Antoni Tàpiès, *l'Art contre l'Esthétique* (p. 167)

Mientras que la filosofía oficial, el platonismo como diría Nietzsche, ha instaurado durante milenios el dualismo de lo sensible y de lo inteligible, debido a su desprecio por las apariencias y en beneficio de las solas ideas puras... la materiología y la objetología de Dagognet han puesto en el centro de la reflexión y del debate la existencia plena de los objetos. Multiplicidades de objetos de todo estilo y condición que ponen a prueba esas redes que son las ciencias y que han de pescar en lo real para el conocimiento objetivo. No olvidemos que doble es la tarea de las ciencias: por un lado, concentración y focalización (contra la disolución en el espacio) y por el otro, conservación y recuperación (contra las erosiones del tiempo).

Primera tarea: la concentración como lucha contra la disolución. Generalmente se subraya el aspecto negativo de tal lucha, se desacreditan los reagrupamientos con la idea de que algo importante de lo real se está quedando por fuera, que a las ciencias se les escapa la irrepetible e inefable singularidad. Pero las técnicas administrativas han desplegado las relaciones entre el número y el lugar, y ya se trate de elementos, de cuerpos, de seres vivientes, de documentos, en fin de cualquier tipo de multiplicidad... las racionalidades regionales, las taxonomías, las tipologías, las morfologías, las clasificaciones, han puesto a prueba su capacidad de aprehender lo real, al mismo tiempo que nos han enseñado a ver y a leer la maravillosa riqueza del mundo. La medicina, la química física, la evolución-desarrollo, los códigos y algoritmos informáticos, nos enseñan hoy a leer imágenes e íconos, a pesar de que el platonismo no deje de desconfiar de tal lectura. Una nueva interpretación de la graficidad se ha impuesto en la que lo visible expresa lo invisible y con él coincide. La visualización condensa la información y por ello precisamente la importancia de la imagenología en medicina por ejemplo. Electros del corazón y del cerebro, ecografías, tomografías, resonancias magnéticas... Los códigos y los libros son sinópticos y la síntesis se ha revelado más prodigiosa que el análisis clásico. Incluso la vida psíquica es una contracción, y los Hume tienen razón cuando hablan de “contraer hábitos”.

Pero además, con todo y la violencia y la miseria de las grandes ciudades, con todo y lo limitante que puedan ser los códigos, las reglas y las instituciones, en ellas y por ellas los hombres hemos aprendido a ser más pacíficos y más solidarios.

* Profesor Titular jubilado de la Escuela de Estudios filosóficos y culturales, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. Universidad Nacional de Colombia. Sede Medellín. Conferencia pronunciada en el ciclo Grandes Pensadores del Arte, Medellín, Octubre 23 de 2006.

El **segundo trabajo** tiene que ver con las conservaciones de las memorias que se organizan como estratos de tiempo... El tiempo del estrato tecno-económico que exterioriza el espíritu que se manifiesta a través y por el trabajo de la mano, y que asegura la sobrevivencia de las sociedades humanas. Al que viene a sumarse los plegamientos de las formas vivientes que han sabido escapar al tiempo irreversible de la termodinámica para asegurarse una persistencia en el ser de las especies. Incluso esa modernidad de la ciencia del siglo XIX, surgida en la episteme de la historia (biología y su teoría de la evolución, embriología y teratología de la ontogénesis, fisiología y la historicidad filogenética del viviente), se ha prolongado y ha sido negada-superada en las tecno-ciencias del siglo XX para las que Dagognet forja una filosofía de los materiales y de los dispositivos acorde con el estado de ellas: ciencias homeorréticas de los estados alejados del equilibrio, ciencias biológicas y médicas de determinismos no-bernardianos, cualidades emergentes en el dominio neurológico, apreciación leibniziana de la riqueza del más modesto fragmento. No solo una nueva cosmología, sino sobre todo una cosmogonía al alcance de cualquier televidente... Pero además, el mundo ha dado a luz lo que lo absorbe y lo sostiene: la vida que se ha inventado estructuras más resistentes que él y capaces de desplazarlo y reemplazarlo. Segundo estrato...

Pero en una dialéctica aún más prodigiosa, la vida ha logrado la proeza de empujar la aventura de la cultura, que como espíritu cerebralizado la asume y le impone al hombre la responsabilidad ética y estética de un fantástico recentramiento. Tercer estrato...

Objetos como la gran industria, la ciudad, las ciencias, el arte... son objetos filosóficos, es decir “meta-objetos” en tanto **atractores** que organizan la realidad de los objetos del mundo y de la cultura. Son espíritu objetivado que se ha exteriorizado y logra realizar una creación, un exceso ahí afuera. Está bien que una abnegada parte de la pequeña burguesía denuncie el consumismo de nuestra sociedad, y que haga virtud de sus limitaciones para consumir como gran burguesía, pero no podemos olvidar que tal denuncia solo puede ser hecha por gentes que todo lo tienen o tienen la oportunidad de acceder a ello, y que, o son cínicas o son ciegas al sufrimiento de la mayoría de la humanidad. No hay que creer que la lucha contra el pernicioso régimen privado de apropiación incluya necesariamente la lucha contra la industria, única esperanza posible para hacer sostenible nuestro planeta y su gente.

Las ciencias y la gran industria, gracias a su inventividad, a su creatividad, a su innovación, han sabido “hacer de lo menos más”. Y aunque *la Celestina* diga que “*Ninguno da lo que no tiene*” (XVIII 179) recogiendo un saber de época, hoy los meta-objetos hacen proliferar lo más a partir de lo menos... Paradojas de la vida y de la sociedad.

Y todo esto que afirmamos en historia de las ciencias, estas tareas que han asegurado las transformaciones, mutaciones y metamorfosis de nuestro mundo, han tenido su paralelo en la historia del arte, y sobre todo en la historia de las artes plásticas contemporáneas, de las que Dagognet es un verdadero apologista. Comprender que el arte es una celebración del mundo y sus materiales, una conmemoración de la vida y de sus trastornos, son los objetivos de una estética de las formas y de las técnicas materiales.

De la misma forma que los artistas ya no se preocupan tanto por las bellas artes como lo hacían los clásicos; así como sus planteamientos y problemas ya no son los de la representación sino los de las condiciones mismas de los materiales con los que crean y recrean el mundo, los artistas plásticos contemporáneos le han enseñado a las fábricas y a los humanos a reciclar, al empeñarse en recuperar los residuos, los detritos, las basuras. Riqueza del más mínimo fragmento; toda una estética política de lucha por lo

ínfimo y por ende, reconocimiento del trabajo de los más pobres, de los más humildes, de los que se dedican al reciclado.

UNO, UNO.- A través de la historia del arte

Durante un largo período, las relaciones entre el arte y la industria fueron antagónicas. El Romanticismo dejó a un lado el universo de la mecánica para preferir el mundo de la naturaleza y el trabajo manual del artesano cuya producción guarda la marca de la individualidad, privilegio que le está negado al obrero.

No obstante el arte no ha dejado desde entonces de integrar los valores de la fábrica, de la publicidad, de la arquitectura, de la electrónica, así como de numerosos materiales sintéticos (prioritariamente los plásticos, luego el aluminio, el cromo, el acero satinado, a veces los vidrios nuevos). El artista plástico de hoy, a la manera del ingeniero, se contenta a menudo con concebir la obra cuya realización confía luego a un hábil ejecutante o a un taller. El papel de la mano inventiva se desvanece. Correlativamente, y como prueba de un cambio notable, la creación pierde su aureola; ya no ofrece un objeto único sino que se presenta como reproductora de una multiplicidad de ellos, lo que la aproxima a la mercancía vendida en serie.

En varias ocasiones, Dagognet no duda en aproximar, en asimilar, el artista al científico (al físico-químico especialmente); sin embargo, mientras que este último apunta a establecer relaciones o incluso leyes concernientes a los fenómenos, aquél, por el contrario —menos cuidadoso de las relaciones que de los soportes—, busca más reconocer la materia en sus proezas bajo el ángulo de la cualidad (un ejercicio sensorial). ¡Qué privilegio el de hablar sobre lo que se tiende a silenciar: el grano, la contextura de las cosas!

El arte y la ciencia son gemelas en la obra de nuestro filósofo. Aprovechemos la ocasión tan propicia que fundamenta la aproximación entre las ciencias y las artes, para mostrar cómo el artista plástico también le da la espalda al platonismo. En el *Fedro*, como en el *Cratilo*, Platón confunde lo escrito con la obra figurativa, y considera que ésta, lejos de visualizar y revelar, ante todo degrada o disipa¹.

No se puede negar que el arte contemporáneo posee un aspecto chocante, difícil de comprender, derivado de su carácter proteiforme que constituye una multiplicidad en ocasiones desbordante. Vemos solamente unas líneas, o una tela mono-croma, o unos residuos pegados, o la instalación de un basurerito. Pero si hemos de hacer una presentación de lo que el arte contemporáneo ha sido tenemos que tener en cuenta dos principios en los que se apuntalan sus claves de comprensión².

1.- *Principio técnico.* El arte no se reduce a la técnica pero se encuentra en simbiosis con ella, a tal punto que a veces no se comprende sus estructuras estéticas sin su basamento técnico.

2.- *Principio histórico.* Que se lo quiera o no, el arte depende plenamente de una especie de dialéctica: un cambio de estilo no nace espontáneamente o de repente, sino que se opone siempre al que lo precede y anuncia su agonía y su próximo fin. La historia del arte ha sido movidita, belicosa y homicida, al mismo tiempo que es el dominio de la fugacidad.

Por estos dos principios, sería necesario por adelantado liberar los espíritus de lo que se les ha inculcado en este terreno: un exceso de galimatías, alusiones a "pretendidos sentidos" que el arte otorgaba a través de sus realizaciones complejas; correlativamente, la entrada en escena de una pléyade de gurúes, de "críticos" que se consideran los únicos capaces de captar en la obra de arte lo que escapa al profano; sin querer retirarle su

¹ DAGOGNET, François. *Escritura e iconografía*. París: Vrin, 1973. pp.13-14. Tr. GÓMEZ, María Cecilia (mimeo)

² François Dagognet. "El arte contemporáneo". Conferencia inédita del 10 de mayo de 1996 pronunciada en el Liceo Europe R. Schuman de Cholet (in Internet).

eminente dignidad, la obra no merece esta pseudo-dramatización. Abandonaremos este tipo de aproximación para considerar más bien el vasto panorama del arte de ayer hasta el de hoy en todas sus manifestaciones, incluso esbozar el que se prepara³.

Hablar pues de progreso no es lo que conviene porque el arte de hoy no prevalece sobre el de ayer, ni lo borra; por el contrario Dagognet hablará de "revoluciones acumulativas" que se encadenan y se sostienen entre sí. Entonces, sólo una lógica inmanente racional dará cuenta de esta historia-evolución.

UNO, DOS.- Teoría hegeliana del arte

Hegel parte de la tesis según la cual lo Bello apunta a la inscripción del espíritu en una materia: el objeto de arte exterioriza pues un pensamiento; él funda un supra-sensible en lo sensible al que, en el mismo movimiento, transfigura. Tres son los momentos fundamentales para él: el arte simbólico, el arte clásico y el arte romántico.

Es evidente que al comienzo —con el arte simbólico— la materialidad ahoga todavía la idea organizadora; de allí, entre otras, el templo oriental, masivo, complejo, sobrecargado, exuberante, lleno de vitalidad. El clasicismo reequilibrará al tomar el relevo: los griegos dan su mejor ilustración, tanto con su arquitectura (su simplicidad armoniosa), como con su escultura (la de sus dioses como Apolo, tan alejado de los titanes violentos y sobrehumanos). Nunca tuvo tanto éxito la simbiosis del alma y de su soporte. Siempre se está fascinado por esta armonía y esta serena proporcionalidad. Pero, en el tercer tiempo hegeliano, el espíritu no puede más que tender a la libertad y a la soberanía; aspira a la superación que le asegurará el arte romántico. De allí se sigue un aligeramiento y un retroceso de la materialidad, la liviandad del ser, el triunfo de la idea, la epifanización del tema.

Se comprende la necesidad de estas tres etapas: después de la edad de lo masivo, que subyuga, luego de la de la igualdad, viene la apoteosis y la victoria de un espíritu que se afirma (especialmente en la pintura holandesa, tan rica en sugerencias, a través de una superficie reducida lo más posible y sobre la cual sólo se transponen reflejos y matices: Vermeer y Rembrandt).

Sin pretenderse historiador del arte, pero obligado a tener presente un panorama del arte en su pasado que le permita comprender el presente del mismo, Dagognet se distanciará de la tesis hegeliana por su propia cuenta y riesgo, en el afán de conjugar arte y técnica. Según él, el arte habría pasado por cuatro períodos: clásico, moderno, neo-moderno y contemporáneo.

En cualquiera de estos momentos, descubrimos en el arte una aspiración profunda que se apodera de lo real, no en y por un acto de dominación o de apropiación, sino ante todo por una práctica de celebración. El artista se convierte, a su manera, en el que oficia un culto: el que nos restituye lo olvidado, como también lo despreciado, el que nos advierte de una amenaza (el mal, la sociedad perdida o alienada, la corrupción), el que anuncia las promesas de un universo aún desconocido o el que nos enseña a liberarnos de nuestras anteojeras como de nuestros hábitos limitativos. Conviene aproximar el arte a una liturgia sujeta a una revelación, a una participación salvadora, redentora.

DOS, UNO.- el Arte clásico

Al comienzo, el pintor utiliza la pared donde transpone lo real que se esconde, pero que espera a la vez retener, conmemorar y embellecer. Le es necesario vencer lo ausente, o exorcizar lo peligroso.

Dagognet cree que es Plinio el viejo el que contaba que una joven, desconsolada por la partida del hombre que amaba —y que se fue a la guerra—, trazó con una tiza en el

³ François Dagognet. *Por el arte de hoy, del objeto del arte al arte del objeto*. Tr. María Cecilia Gómez. Medellín: "Hilética, materiólogos, objetología/abyectología", 1999. p. 31.

muro los contornos de su sombra proyectada. Reprodujo así las líneas de su fisonomía con el fin de conservar su apariencia. Tal vez esta sea la primera finalidad del arte: conjurar la muerte, luchar contra la ausencia, tratar una vez más de representar lo que se nos va a escapar, luchar contra el tiempo que todo lo borrará. Esta escena conmovedora es la simiente de un arte que si no trata de inmortalizar al menos busca conservar. El arte tiene pues una función conmemorativa.

Desde entonces —después de un comienzo bastante ingenuo— la "escenografía" no conocerá ya límites: la función conmemorativa posibilitó inmediatamente que el arte pasara a depender de quien lo ordenaba, de sus comanditarios. A veces fueron los príncipes, a veces las iglesias, los que pedían a los artistas que se dedicaran a recordarnos las escenas religiosas esenciales (la Anunciación, la última Cena, La Visita al Templo...), luego las reales (las coronaciones), las militares (una batalla naval, la toma de una fortaleza). Más tarde aún, vendrá el "retrato", el del hombre que reina (una dinastía) o el de la emblemática de toda una corporación.

La picturalidad asume una función indispensable: ayudar al recuerdo, festejar los momentos más significativos a través de una duplicación que los transfigura (una focalización). Memoria y voluntad. Así se define el primero y glorioso período de este arte en el que la pintura religiosa fue realmente invasora dado que la iglesia católica romana, que había sostenido la guerra contra los iconoclastas, después de Trento defendió precisamente el arte representativo, es decir la imagen.

Ella tropieza sin embargo con numerosas dificultades de ejecución, a pesar de su intención y de su principio tan evidentes. Intentaremos evocar algunas:

a) Un problema casi invencible debía ponerle trabas al artista pues venía del contenido mismo.

¿Cómo expresar, traducir las cualidades morales o lo sobrenatural? Y puesto que los estamperos trabajan sobre todo para la Iglesia, ¿cómo podrán restituir a Dios, el Espíritu Santo, los Ángeles, cómo representar lo invisible? ¿Podrían sugerir lo trascendente sin caer en el paganismo (el Becerro de oro o el fetichismo)? Sus comanditarios invocan con sus plegarias "lo que manifiesta" pero condenan lo que degradaría o humanizaría (el culto idolátrico).

La representación de Cristo plantea también un problema difícil: bajo los rasgos de un adolescente —un Adonis— se vuelve chocante, pero también lo es si se lo muestra pobre y miserable.

Los artistas no han hecho otra cosa que seguir estrictamente los cánones griegos: Cristo no se distingue de un Apolo, o bien toma el lugar de Orfeo sentado sobre su roca tocando flauta y encantando a los animales indóciles (de allí, sin duda, el buen Pastor, el pastor y su cordero imitando al Hermes Creóforo, el que sostiene el carnero). La última Cena misma evoca casi siempre el Banquete tradicional, los ágapes; o también Moisés que al quitarse sus sandalias antes de escalar la montaña donde Dios debía hablarle, retoma a Empédocles que se apresta a trepar el Etna. Una tal reposición borra y paganiza el drama cristiano.

¿Se sabrá evitar la herejía? En efecto, importa no traicionar la doble adhesión: o bien se acentúa el aspecto divino (el monofisismo absorbe o suprime el lado humano) o bien se cae en el error opuesto, atenuando demasiado la naturaleza superior. En los dos casos se fracasa.

Es cierto que el pintor toma a menudo un camino lateral con el fin de huir a la dificultad: pinta un Cristo lejano, perdido en la multitud, o mejor, lo prefiere niño porque conserva entonces los rasgos indistintos (la Natividad) o incluso la Ascensión en una especie de estela blanca flotante; tiende de esta manera a escapar de las concretizaciones, pero los fieles no pueden satisfacerse con la atmosferización (como si la alusión tomara el lugar de la ilusión).

¿Y qué ocurrirá con la Crucifixión que no se podría silenciar, ni minimizar? Pasa por irrespetuoso el que pone en evidencia la carne asesinada y sangrienta, incluso el cuerpo en su desnudez. El artista permanece fiel al pasado legendario, a los esplendores del arte y del espíritu helénico (los Apolos, triunfantes y luminosos), a la majestad de un Cristo-Rey (ya pantocrátor). Rechaza, a pesar de él, la escenografía de un "dios muerto". Por consiguiente desvía, superpone, se limita a retomar la tradición y omite lo sobrenatural.

Nos interesa en este momento solamente mencionar los dramas que conciernen la "figuración". Y no parece posible imponer lo infinito a través de lo finito; se cae inevitablemente en una decepcionante "reificación".

Cuando se trate de los Ángeles, del Espíritu Santo, y de Dios mismo, ¿en cuáles aporías no entraremos? Importa evocarlos sobre la tela, pero cuidándose tanto de la cursilería como del prosaísmo, o de un simbolismo esotérico. Limitémonos a anotar que la Iglesia Romana se sale del apuro exigiendo una sumisión literal a los textos con miras a una teomorfía aceptable: para el Espíritu Santo exige —o tolera solamente— o una paloma o bien lenguas de fuego por encima de la cabeza de los Apóstoles. Excluye cualquier otra versión y, más aún, los numerosos desbordamientos caprichosos: "En los Santos-Evangeliros escritos por los Bienaventurados Mateo, Lucas y Marcos, allí donde se cuenta el bautizo... (es relatado) que el Espíritu Santo descendió sobre Nuestro Señor bajo una apariencia corporal, como una paloma". Entonces la ortodoxia se pega del relato y lo petrifica. Solamente se afinará esta iconografía a la que nadie podrá sustraerse.

b) Un problema más temible se le planteará al pintor, y en tanto que no lo resuelva, la estética apropiativa —con finalidad mnésica— se atasca. Nunca conviene reducir el universo; es necesario entonces, en y a pesar de un espacio de dos dimensiones (la superficie plana), sugerir la tercera para no sacrificar la profundidad. A partir de los siglos XIV y XV los artistas, dominados por los comienzos de la ciencia física y su conversión en la ciencia matemática, van a tratar de representarse la tercera dimensión, es decir que enfrentarán los problemas de visualizar la profundidad, el alejamiento, la distancia.

Durante mucho tiempo los artistas han recurrido a medios empíricos, tal como la cuadrícula cuyos cuadros van disminuyendo o, por su aparente aumento, parecen avanzar hacia nosotros, indicando así la proximidad (el primer plano). Asimismo como la distancia reduce las proporciones, es suficiente con disminuir los seres precisamente iguales (tanto los personajes como las casas o los árboles) para que el espectador infiera de ello el preciso alejamiento.

Otro medio elemental: si una casa oculta otra, esta es la prueba que ella la precede, y se impone entonces la idea de un escalonamiento. Uno de los más frecuentes y más recursivos ha consistido también en disponer de un espejo en un interior: primero, él revela el reverso oculto de la escena de adelante, imponiendo un desencajamiento, una distancia, puesto que percibimos los dos lados de lo que está figurado. El pintor podía vencer de esta manera la estricta "superficie plana". Los artistas no podían dejar de inventar astucias que les permitían sugerir el relieve o el alejamiento. El Renacimiento iría a encontrar el verdadero método que suplantó las viejas recetas; Brunelleschi fundamentó las leyes de la "perspectiva lineal", concepción según la cual líneas paralelas, a medida que se alejan, dan la ilusión de la convergencia para encontrarse en un punto del horizonte: de allí la posibilidad de fijar, incluso de acercarlo. Alberti agregó a ello "la perspectiva aérea" que conduce a difuminar las formas —y los colores— en función de la distancia.

Mejor aún, Durero facilitó el trabajo de transcripción tridimensional por medio de la cámara clara: una escena, primero observada a través de un aparato provisto de un orificio minúsculo, es proyectada enseguida sobre un plano; el aparato permite el calco, la captación fiel de los contornos, sin contar con que da los tamaños relativos a los emplazamientos. (La diferencia con relación a la cámara llamada oscura, la *camera obscura*, consiste en que la primera puede funcionar con la luz del día). De esta manera es franqueado el obstáculo;

una vez más, las soluciones vendrán no de lo que se indica sino del funcionamiento óptico reconocido y explotado. Los principios de la "ilusión representativa" se ponen en el lugar que ocuparán hasta el siglo XIX: el ver desplaza el "ser", lo que es.

El siglo XVII se entregará no tanto a ejercicios de traducción religiosa como a exámenes psicológicos: se tropieza no obstante con una dificultad comparable, porque se trata siempre de saber cómo tal o cual pasión se exhibe en el rostro de los personajes o en sus actitudes (Charles Le Brun enseña por lo demás, en la Escuela de Bellas Artes que dirige, la correspondencia entre lo corporal y la emotividad con el fin de permitir una picturalidad expresiva y evitar los errores que podrían mostrar a un espía con rostro excesivamente cándido, o la inocencia con rasgos de corruptor).

c) Un artista no es alguien que proyecta en una tela su espontaneidad emocional, como lo querrían los que creen que el arte nace después de desconectar el cerebro. En todas partes es necesario conocer las reglas, y en este caso especialmente las que conciernen a la restitución: los árboles que se ven parecen verdaderos matorrales de ramas y de hojas temblorosas. Los personajes parecen tener todos sus cabellos, como si el artista los hubiera dibujado uno a uno y sin exceptuar ninguno.

¿Cómo el pintor se las arregla para dar, con la ayuda de algunos trazos rápidos, la ilusión que muestra lo inmenso, lo innumerable, sin suprimir nada? Se discierne los visos de los terciopelos, los granos de la piel, los minúsculos guijarros del camino, los manojos de hierba de la pradera, las débiles ondulaciones del agua. ¿Cómo reducir, sin a la vez disminuir? ¿Cómo exponer con tan poco y en un espacio ínfimo (el lienzo), lo ilimitado de un mundo que no se ha ni amputado, ni privado de todos sus matices?

Esta cuestión se complica debido a que si el ejecutante se vuelve demasiado preciso, perjudica el efecto buscado y fracasa. Ernst Gombrich, que ha visto bien el problema y sus trampas, propone una respuesta para sacarnos del callejón sin salida:

Tenemos la impresión de que cada uno de los puntos del tejido adamascado de oro ha sido pintado, que no falta un cabello de los ángeles, ni una fibra de madera. Sabemos no obstante que es imposible, cualquiera sea la paciencia que el artista muestre con la ayuda del microscopio. Por débil que sea nuestro conocimiento de los secretos que permiten obtener efectos de este género, sabemos que deben fundamentarse sobre el poder de la ilusión. Debe poder ayudar a esta ilusión lo que podríamos denominar la regla de los etceteras, la tendencia que tenemos a reconocer la totalidad de una serie con la percepción de algunos de sus elementos⁴.

El exceso de indicaciones puede impedir el resultado; por ende, es necesario suscitar el acabamiento y no intentar obtenerlo. Solo conviene imágenes a la vez confusas e indecisas, borrosas, que al mismo tiempo permitan que se perciban los comienzos de una serie que hay que prolongar (un alineamiento o una reiteración no-coactiva). Y el cerebro completa...

Insistimos en esto porque esta cuestión de "la representación" compete principalmente a una historia de las técnicas y de los procedimientos. Se busca sacarle el cuerpo a las desviaciones y a las oscuridades teóricas: sólo el "hacer" decide. Siempre habrá que insistir en los instrumentos del pintor, como la *Cámara oscura*, puesto que no existe actuación estética despojada de medios, sin reglas y sin aparatos, instrumentos, una caja de herramientas, una tipología.

Durante mucho tiempo, hasta el siglo XIX, se continuará este arte de la fidelidad apropiativa, apasionadamente atada a la realidad a la que transpone e ilumina, a la que convoca y embellece mientras tanto (después del eclipse del drama o de la escenografía

⁴ Citado por Dagognet, Ernst H. Gombrich, *l'Art et l'Illusion, Psychologie de la représentation picturale*, París: Gallimard, 1960, p. 274.

religiosa, vendrá la restitución de los acontecimientos, incluso de los retratos, cuando no la de los lugares privilegiados, en resumen, la marea del naturalismo).

DOS, DOS.- el Arte moderno

Todo va a oscilar con el siglo XIX, lo que nos hará entrar en un verdadero segundo tiempo. Por esto concedemos importancia a los trastornos técnico-materiales. Ya hemos desarrollado la tesis del artista-fabricante. Tampoco es sorprendente que el desarrollo de los medios reproductivos ponga fin al "arte de la memoria". La máquina reemplaza al hombre, con menores costos, en su actividad más elevada y más sagrada, la de la conmemoración y de la fijación. Ayer, el copista que caligrafiaba los textos sagrados fue ya desalojado por la imprenta; paralelamente, el pintor será despiadadamente suplantado por la industria fotográfica (el daguerrotipo), contra la cual debía estallar Baudelaire, consciente de lo que consideraba una decadencia. Una revolución técnica como la fotografía será la encargada de eclipsar el trabajo representativo del artista clásico, porque el fotógrafo será capaz mecánicamente, de forma inmediata, de captar el acontecimiento o el personaje; reemplaza al pintor en su trabajo mnemotécnico. Los artistas que conocen las fórmulas de la antigua academia, maldecirán la fotografía porque ella los desplaza, los suprime. Incluso Baudelaire, como teórico del arte, escribirá las páginas más críticas contra la fotografía a la que considera un arte puramente mecánica. El pintor no solamente aprehendía los rasgos de su personaje, también captaba su alma y sus pasiones. El fotógrafo y su cajón oscuro sólo duplican, producen un puro sosia, la copia pura y simple, una especie de foto-copiado del rostro. Agreguemos que la fotografía iría a precipitarse en el cumplimiento de esta función que acababa de disputarle al artista; no dejó entonces —con el fin de operar seguramente la expulsión— de "picturalizar", imitando el resultado antiguo del arte, al que despojaba de su lugar.

DOS, DOS, UNO.- el Impresionismo

Expulsado, el artista se apresurará a sacar del universo inagotable lo que los aparatos no podían alcanzar aún. Abandonará seguramente el retrato o la captación de los momentos decisivos de nuestras existencias; renunciará en la medida en que encuentre más y mejor. ¡Y qué desquite: dedicarse a lo que el otro no puede hacer! La revolución que vendrá nos permitirá comprender mejor la plasticidad contemporánea —el arte del objeto—, como imposible de ser desarraigada de toda su historia y de sus remolinos.

Este segundo período se caracteriza —como ya lo hemos dado a entender— por la exploración de otros espacios y el recurso a nuevos procedimientos. Cuando el artista haya agotado este campo o esta posibilidad, estará entonces obligado a exiliarse de nuevo y a buscar otros rincones, incluso otros continentes. El arte vive y sólo vive de renovaciones; la originalidad se convierte en su ley; fracasa cuando sólo retoma o cuando repite lo que ya se había experimentado.

La escuela impresionista asegura la primera victoria de este segundo y fructífero período: ella se precipita sobre lo que el daguerrotipo no puede captar. ¡Qué victoria: la del color en un momento en que la fotografía era en blanco y negro, en sepia; una fiesta retiniana! Nos entrega entonces un mundo de fosforescencias y de hechizos ópticos, abandonando a la vez el estatismo (la forma, los contornos) y lo positivo, en beneficio de lo impreciso, de los vapores y de las brumas, cuidando del color que se le escapaba entonces a la fotografía.

Se sabe de donde viene esta denominación: un crítico, Louis Leroy, en *Le Charivari* de 1874, publicó una requisitoria contra los lienzos expuestos en el salón de los reprobados o los rechazados. Su artículo se titulaba *L'exposition des Impressionistes*, palabra que él forjó a partir del cuadro de Claude Monet, *Impresión de sol naciente*, 1872. El término era peyorativo, indicando una especie de repliegue sobre sí, un dato subjetivo o retiniano, mientras que para el crítico el artista debía abrirse al mundo. "Fue una dura jornada aquella en la que me

arriesgué a la primera exposición del bulevar de los Capuchinos". Y prorrumpía contra esa exhibición que atentaba contra las buenas costumbres artísticas, contra el culto obligado de la forma y el respeto de los maestros. Esta Escuela se designaba también como "la de las manchas", o incluso la Escuela de los ojos, la Escuela del aire libre, "la pintura de los comuneros".

Se trata resueltamente de un anti-academicismo; mientras que el daguerrotipo (el instrumento rival) no acceda todavía al color, la pintura se revela capaz de producir los matices, lo fugitivo y los más pequeños reflejos. Véase sino las distintas catedrales de Monet...

Para estos artistas de la luz, el paisaje prevalece también sobre los otros motivos; esta es la razón por la que trabajan al aire libre, con prisa (conviene captar lo aéreo, lo efímero, lo evanescente, la atmósfera). Más aún, adoptan medios cromáticos tales que sus tintes vibran y sobrepasan a la naturaleza misma, más monótona que sus lienzos. Estos logros los obtendrán gracias a las pinceladas superpuestas cuya importancia había mostrado el químico Chevreul.

¿Cómo no remitir al bello estudio del químico-físico, el especialista revolucionario de los Gobelinos, Chevreul, *Théorie des effets optiques que présentent les étoffes de soie* (1846)? Allí él retoma las Lecciones públicas que había dado en Lyon (en 1842 y 1843), como lo indica el Prefacio, a petición de la Cámara de Comercio, bien inspirada, y del Ministro de Industria (resuelto a defender una fabricación en dificultades y que era necesario modernizar)⁵.

Cuenta Dagognet que a Chevreul, el químico de los colores que revolucionó indirectamente la pintura (el impresionismo le debe lo esencial de su magia pues él enseña el canto de los coloridos reavivados, que sobrepasan a los de una naturaleza sosa), el estado francés lo había nombrado director de los Gobelinos, donde se fabricaban tapicerías, para que sacara adelante una industria que no estaba vendiendo a causa de no poder competir adecuadamente con la industria de Amberes y de los países nórdicos. Los colores se estaban decolorando, fundiendo. Chevreul enfrenta el problema de por qué están desapareciendo los colores artificiales que comienzan a utilizarse. Mostrará que existen tres colores fundamentales, y enseñará a los artistas que en lugar de mezclar dos colores fundamentales para obtener el mediano, es preciso poner el uno al lado del otro sin mezclarlos, y en lo posible después de cernirlos con el tercero que no ha sido utilizado. Y esto realza los colores como sólo los impresionistas lo han aprendido hacer: sus amarillos, sus rojos, sus púrpuras, sus violetas, nunca habían sido vistos antes, pues la naturaleza es pobre si se la compara con la tela centelleante. Transfirieron las teorías químicas de Chevreul sobre la manera de hacer vibrar los colores y hacerlos más ardientes. Con el impresionista, con Monet, hay más brillos en los lienzos que en el prado donde los colores parecen mezclarse y neutralizarse; en la tela todo es fuego y llamarada... Entonces la fotografía habrá planteado los problemas de la obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica, mientras que el impresionismo se convierte en un gran momento de la pictorialidad al realizar el contrapeso a una técnica que la había desposeído del gran privilegio, casi religioso y sagrado, de la conmemoración. La pintura se redefine para ser entonces, contra el aparato fotográfico, la conmemoración de la naturaleza.

Dagognet considera que la Escuela de Barbizon se les había adelantado en esta escogencia del paisaje (un burgo situado en el bosque de Fontainebleau). Como el bosque estaba amenazado, pues se iban a talar los árboles en nombre de las primeras exigencias industriales (los hornos, las minas, los primeros ferrocarriles), en signo de protesta, estos

⁵ François Dagognet. *Rematerializar, Materias y Materialismos*. tr. Luis Alfonso Paláu C. Medellín, Universidad Nacional, "Hilética, materiólogos, objetología/abyectología", 1999. p. 48.

artistas se pusieron a pintar "árboles solos", ya no naturalezas muertas, sino la exposición de un sólo roble majestuoso, una pintura sin sujeto (humano). Hasta ese momento el objeto sólo contaba con un débil lugar en la iconografía. Entrará pues por la pequeña puerta de la rebelión.

DOS, DOS, DOS.- el Futurismo

La segunda corriente modernista de enfrentamiento de los pintores con sus enemigos, y que pronto tomará el relevo del impresionismo, fue el futurismo, un movimiento que no puede ser entendido sino en relación con el desarrollo de la ciencia, o más exactamente de la tecnología. Etienne Marey concentraba sus investigaciones instrumentadas sobre "la imagen móvil"; era el fisiólogo del movimiento descompuesto y restituido. Los futuristas se dedicaron pronto a esta abertura. La palabra futurismo no implica ninguna reserva ni marca de burla: es retomada en el artículo que Marinetti publicó en *le Figaro* el 20 de Febrero de 1909: "Este manifiesto, con el cual fundamos el Futurismo, porque queremos liberar este país de su hedionda gangrena de profesores, guías y anticuarios..."

Cualquiera fuera la escuela o los logros pictóricos, llega un momento en que el cuadro se lo ve atacado de una cierta inmovilidad. ¿No será posible introducirle una cuarta dimensión, dimensión del tiempo, la velocidad, el desplazamiento, la movilidad? Precisamente la preocupación estaba siendo desarrollada por Etienne Marey, un médico fisiólogo interesado en registrar diversos movimientos (del corazón, luego amplió su investigación al vuelo de las gaviotas, después al galope del caballo). Utilizando registradores mecánicos logró mostrar que el caballo en plena carrera tiene los dos pies de adelante horizontales y las dos patas de atrás igualmente en la horizontal: está volando por los aires. Esto le permitió, por una parte, elogiar a Géricault, el pintor que precisamente había mostrado al caballo en la horizontalidad pura, y por la otra, mostrar que la mayor parte de los artistas (griegos, latinos, franceses, europeos) se habían engañado mostrando al atleta o al caballo corriendo. Todos habían representado imágenes de inmovilidad, incluido Rodin. Sólo Géricault lo había logrado.

Los futuristas registraron la enseñanza de Marey y buscaron aprender de él cómo representar verdaderamente el movimiento. La civilización que había sido de la inmovilidad va entrar de ahora en adelante a la era de los bólidos. Si el hombre está siempre desplazándose, los cuadros deben ser capaces de dejarnos ver el movimiento, la velocidad de las cosas. Si debo representar una locomotora ella se debe estar moviendo. Esta escuela se llamó futurismo precisamente porque quiso estar en el futuro y no en el pasado clausurado de inercias y de estatismo. De paso digamos que el mareynismo inspiró igualmente a filósofos de la vitalidad como Bergson.

Se abre la puerta para pasar de una cara a la otra de la metáfora de la luz: de las claridades del entendimiento enciclopédico a la velocidad absoluta de la visibilidad.

DOS, DOS, TRES.- el Expresionismo y el *fauvismo*

El expresionismo de comienzos del siglo veinte es la tercera reacción de la pintura contra las actuaciones de la fotografía. Algunos han hecho remontar el movimiento —con o sin razón— a la obra misma de Cézanne. Los fotógrafos van a desarrollar su arte buscando hacer fotografías estéticas; habíamos dicho que van a "picturalizar" sus imágenes, para no permanecer en lo mecánico a donde los relegaban los pintores. Si se decía que la fotografía era sin alma, repetitiva y estereotipada, el expresionismo será esa pintura extremadamente primitiva, con grandes extensiones de pintura definida por la brutalidad, una especie de pintura geológica de temblores de tierra. Entonces se ligó el expresionismo a la industrialización galopante en el sentido en que va a ser más pasional: las ciudades que comienzan a poblarse de chimeneas en momentos en que se aproxima la guerra. No se está lejos del apocalipsis. Era necesaria una pintura de violencia, de guerra, de angustia, de

protesta. Un arte grave llamado “expresionismo”, precisamente el inverso del impresionismo, para echar a la cara del mundo una vez más la cólera en la simplificación misma del estilo. Y cuando la expresión sacrifique los detalles tendremos el programa fovista.

No se puede decir que haya habido progreso en el arte realizado por estos movimientos modernistas, y de este modernismo con respecto al arte clásico, pero si hay una historia, unas luchas que no son ajenas a la sociedad que pone en funcionamiento medios nuevos. El mundo cambia, y con frecuencia lo hace en los últimos dos siglos, con una gran preponderancia de la tecnología, que obviamente cambia al arte. La pintura (a la que dedica fundamentalmente Dagognet sus reflexiones) refleja los cambios técnicos que terminan por animarla, le proveen instrumentos, medios para que se metamorfosee como lo veremos a lo largo del siglo XX.

DOS, TRES- el Arte neo-Moderno

A partir de 1910 los científicos, y en particular los físicos, nos van a dar otra imagen del mundo cuestionando todo lo que parecía constituirlo hasta ese momento. La gran síntesis newtoniana cede su puesto a la teoría de la relatividad, poniendo así fin a poco más de dos siglos de confianza en la representación que había convertido al mundo en una imagen. La representación de un mundo fijo, estable, que daba por presente lo que está ausente, que pretende poder miniaturizar lo real dentro de unos parámetros ideales que se revelan como casos particulares, puntos de vista.

DOS, TRES, UNO.- el Cubismo

Tomemos una mandolina o una caja de fósforos: son tan reales vistas por debajo como por encima, o por detrás o por delante, o por cualquiera de sus lados. Hasta ahora la pintura había sido mono-perspectivista, es decir que entregaba el objeto bajo un solo ángulo sacrificando los otros puntos de visión posibles sobre el mismo. El cubismo buscará recuperar el objeto total en la simultaneidad de todas sus caras y perspectivas. Pero también nos propondrá otro camino y librará otra batalla: el cubismo nos plantea una "visión" inédita, por no decir imposible, la multi-perspectiva o la simultaneidad, la que ninguna máquina reproductora podrá lograr. ¿Por qué no intentar ofrecer bajo todos los ángulos a la vez, percibidos igualmente desde arriba como desde abajo, por delante y por detrás, de perfil o de lado, la caja de fósforos, el instrumento de música?

Pero sólo logrará en parte su cometido: el objeto se esfumará bajo la presencia de un montón de triángulos, de cubos, de pentágonos. Es cierto que se ha destruido la imagen clásica, que hemos salido del plan de la representación, pero para quedar en presencia de un conjunto de puntos, de líneas, de cubos.

La nueva escuela de pintura —anotará Guillaume Apollinaire— lleva el nombre de cubismo; le fue dado en son de burla en el otoño de 1908 por Henri Matisse que acababa de ver un cuadro que representaba casas cuya apariencia cúbica lo golpeó profundamente [...]. Al representar la realidad-concebida o la realidad-creada, el pintor puede dar la apariencia de las tres dimensiones, puede de alguna forma *cubicar*. No lo podría hacer ofreciendo simplemente la realidad-vista⁶.

Apollinaire llegará incluso a distinguir varias tendencias en esta nebulosa: el cubismo científico, el físico, el órfico, el instintivo, pero que se dedican todas, con elementos-unidades simples, a reconstruir los conjuntos. Ya que se trata de sobrepasar lo retiniano, se impone lo fragmentario —salido de la multiplicación—; permite que sean fijos los diversos planos y sus relaciones. El cuadro ha renunciado al parecido; tiende hacia "la

⁶ Apollinaire, in *les Peintres cubiques, Obras completas*, París, 1966, p. 23.

cosa en sí" y ya no se satisface con las "apariencias".

El cubismo ha señalado un dominio inexpugnable (el que la máquina no ha llevado a cabo, incluso si y cuando ella superpone los datos); él ha luchado contra el arte del primer período (la pintura ilusionista) y orientado sus primeros pasos hacia el reconocimiento del objeto (el esbozo del volumen en la superficie plana). Es cierto que colaboró en la emancipación de la prisión de la mirada estereotipada, fue una tentativa para entrar en el objeto no limitado por la frontalidad, es decir la visión segmentaria... pero no será aún el encuentro con el objeto *presentado* y ya no representado.

Bueno es también detenernos por un momento en la llamada pintura abstracta que se dedicará precisamente a lo no-figurable o a lo imperceptible. Kandinsky nos meterá por el camino del desvanecimiento y de la extinción material⁷.

Según Kandinsky, el arte espiritual habría conocido tres e incluso cuatro tiempos; el vanguardismo —totalmente de acuerdo con esa periodización, con esa sucesión ordenada y regular—, se contentaría con prolongarla y con entrar en la última fase. Según él, la historia, mejor aún, la dialéctica evolutiva justificaría el salto a lo puro formal. Primero se habría pintado ingenuamente a la naturaleza queriendo legítimamente fijar "el objeto"; esta duplicación parece destinada a anular una pérdida o un alejamiento, de allí una representación a la vez funeraria y triunfalista; ella tiene una función de llamamiento o de presencia relativa. Posteriormente, dado que sin duda prácticas reprográficas, e incluso ulteriormente fotográficas, asumieron este papel, el arte se encargará entonces —en su segundo e inevitable período— de entregar solamente las impresiones del espectador; por esto mismo se comenzará a descuidar aquello que las produce; comienza el reino del empolvamiento y de la vaporización turneriana. Se toma ya el camino de la subjetivación. Se ofrece solamente el efecto óptico, que envuelve, pero que también borra la causa. Pero si se avanza aún un paso, el objeto que se sospechaba todavía, a través de los colores y las irisaciones, desaparece completamente dado que se ha quebrado y se ha vuelto irreconocible. Se ha tratado de destruir los restos del fantasma y de expulsar los últimos humos (el cubismo). Como no había terminado todo, es necesario llegar a la cima de la curva —la abstracción o la tela vacía— donde no se trata ya de la dislocación del tema que lo supone aún, sino de su ausencia: por ello "el cuadrado blanco sobre un fondo blanco". De ahora en adelante importa alcanzar el despojamiento más completo, acceder entonces a la línea pura, a lo opuesto a las rutinas del figurativismo que nos alienaba y nos limitaba. ¡Que cese por fin esta secular infeudación!

Esta reseña cumple con los deseos de la estética idealista de manera ejemplar; desde el comienzo el proyecto sorprende: dar a ver lo invisible o lo no-figurable.

a) Primero, esta pintura tiende por definición hacia el hiper-minimalismo. Sólo conserva algunos elementos pictóricos, como el solo color o raras líneas. ¡Por todas partes la extrema delgadez! Más aún, Kandinsky lo ha precisado, ella huye de todo exceso. "Amarillo, más amarillo, más amarillo igual gris". Y ocurre lo mismo con los trazos que se deben reducir. Kandinsky, en consecuencia, usa tintes no-reforzados y líneas sin espesor. ¡Nada de exuberancia, nada de orquestación ni de énfasis, sólo la inmensa simplicidad! "La más grande negación del objeto y su más grande afirmación son equivalentes" escribe él. La preocupación por alguna objetividad ha desaparecido por fin.

b) Es tiempo de aprender la significación de los solos trazos delgados, que se han liberado de su servidumbre representativa y se han entregado a su indeterminación. Servían demasiado de envoltura o de contorno o de frontera. De aquí en adelante se ponen a resonar o a vibrar por sí mismos: es suficiente con escucharlos.

No se trata aquí del cubismo, a veces complicado y recargado, que permanece demasiado ligado a la geometría, al mundo y a este Universo que él cree rechazar. Se renuncia a estos últimos apoyos con el fin de poder entrar en el reino de lo necesario puro

⁷ François Dagognet. *Rematerializar*. tr. Paláu. pp. 12, 17-19.

y de presencias verdaderamente inmateriales. Kandinsky enseña a escuchar la "resonancia interior" que el sentido pragmático y un sujetamiento secular habían ahogado completamente. "Maravillosa es la tela vacía, más bella que algunos cuadros. Los más simples elementos. Línea recta... Cada línea dice «heme aquí». Se mantiene, muestra su elocuente rostro. «Escuchad, escuchad mi secreto!» «Maravillosa es una línea»"⁸.

c) Atenuados hasta el extremo, entregados por fin a sí mismos, estos pocos elementos que acabamos de siluetear se despliegan sobre la tela, pero a menudo para formar conjuntos compositivos, porque importa al menos acomodar los colores a los dibujos.

"Ellos se exponen" porque no hay que preocuparse por la tercera dimensión, tan querida por los ilusionistas de ayer y por los especialistas de la mentira (la ilusión óptica) que imitan el relieve. Pero es sobre todo necesario que estas superficies o las líneas jueguen con sus coloridos y se refuercen mutuamente, buscando la combinatoria de estas complementariedades, estas armonías o estos acordes estrictamente interiores que el universo no ha dictado.

Pero una extraña filosofía escolta también el conjunto: a) la eterna observación de la que se apoderan todos los audaces que no le temen a ninguna analogía; mientras que la física moderna habría renunciado a los seres y a las localizaciones, así también la pintura debía captar las solas vibraciones o las energías. Era necesario pues negar, olvidar las ilusiones de los contenidos o de los reflejos, renunciar a lo que en otra parte ya no se sostiene. b) Este movimiento pictural-abstracto se apoya abiertamente sobre una teosofía y experiencias místico-inexplicables; era necesario reconocer, en consecuencia, la influencia de los fluidos, de las comunicaciones a distancia y de las fuerzas (una especie de electricidad dinámica). Y sobre la tela, era necesario darse cuenta de la existencia de esos efluvios.

Aparece una Inevitable consecuencia: no se abandona impunemente el suelo; no sólo se corre el riesgo de elevarse en el vacío más rarificado sino también de ser envuelto en nubes de aspecto mesmeriano, o mejor aún, swedenborgiano. Y efectivamente, Kandinsky se rodea de referencias hinduistas y espiritistas en favor de una pintura que trataría por fin de expresar lo que todo el positivismo habría ocultado, menospreciado o incluso ignorado.

De esta manera, este arte que hemos evocado a grandes rasgos (la pintura abstracta) se esoteriza y se pierde en una especie de espiritualismo difuso que la acompaña donde se complica; a fuerza de hacerse más y más sutil se condena a desaparecer. ¿No termina el fuego en cenizas? Es pues la experiencia de una culminación, de un "paso al límite" y de un vértigo iconoclasta. Por lo demás Kandinsky anota religiosamente: "¡Cuántas gentes que buscan a Dios se han detenido finalmente ante una figura tallada en madera!"⁹.

Pero el camino del idealismo estético y de la no-objetividad absoluta nos parece que conduce a un callejón sin salida; el arte que seguirá se inspirará sin duda en este "fracaso" y se apresurará a caminar en sentido contrario. Nos enseña un heroísmo, un momento fuerte, pero también nos habla de su extenuación, de un agotamiento ligado a su deslizamiento teológico-metafísico. El concierne e impregna la cultura, siempre acechada por los espejismos y atraída hacia la huida del Mundo, pero ¿puede uno verdaderamente evadirse? Conservamos la lección de una pintura de lo inmaterial, de una representación de la no-representación, o incluso de una extrapolación hasta los conjuntos puros, pero también la de una peligrosa ascensión a las cimas.

Pero este trabajo de eliminación y de completo desraizamiento conservaría quizás, sin saberlo, lo esencial de lo que había creído abandonar. Llevaba

⁸ *Ecrits complets*, La forme, p.361.

⁹ *Op. cit.*, p.225.

consigo mismo, al menos bajo sus suelas, el polvo de las formas sociales y urbanas que abandonaba; Goux no ha dudado por lo demás en vincular la pintura kandinskiana, aunque mística de inspiración, con la historia del capitalismo y con la evolución de la sociedad industrial. "La abstracción pictural es una fase lógico-histórica necesaria de los modos de significar en su dimensión filosófica, para pasar de una concepción empirista, sensualista, mecanicista o feuerbaquiana de la materia (es decir la materia como objeto sensible) a otra concepción que define la materialidad como actividad sensible práctica... Digamos muy rápidamente que el movimiento aparente de desmaterialización del arte... no debe engañar, no debe ser interpretado simplemente en el horizonte idealista"¹⁰. Si se sigue este estudio se tendrá la prueba adicional de que uno no puede echar a volar y que claramente se lleva consigo mismo lo que se creía haber repudiado definitivamente¹¹.

Kandinsky habría de darle a la abstracción pura sus títulos de nobleza, liberando al arte de todo compromiso con el objeto, deshaciéndose del naturalismo que había dominado, y sobre todo, disminuido la picturalidad. Con él, nada quedará de lo exterior; él sólo quiere "la necesidad interior", como lo recuerda sin tregua.

Este arte está en las antípodas del que festeja Dagognet, el que se interesa por la exterioridad más exterior. Según él, Kandinsky se hundió en un callejón sin salida: trabajó para que emergiera lo invisible de lo visible que descartaba, mientras que otros artistas buscan ver lo invisible dentro de lo visible.

¿Y qué buscaba proponernos Kandinsky mismo, sino el reconocimiento de una completa autonomía de la forma, así como la violencia del color, liberadas la una como el otro tanto de la contingencia como de las determinaciones ordinarias? Para ello, este arte empapado de misticismo, puesto que remite a la teosofía que nos pone en comunicación con lo divino, retiene dos operadores: ante todo se le concede al color una energía propia; el amarillo, terrestre, avanza hacia nosotros, con un movimiento horizontal, mientras que el azul se aleja, él mismo frío y celeste. Además de este pretendido desplazamiento en dirección al observador, notemos aún que el amarillo irradia o difunde, mientras que el azul se retracta y se concentra. Los colores actúan entre ellos, pero sobre todo sobre nosotros, tocando nuestra alma, gracias a su tonalidad. De paso, mencionemos que Kandinsky recurre a consideraciones médicas para justificarse: la inmersión del enfermo en el verde, apaciguador e inmovilizador, le restituye su equilibrio; también le conviene al hombre fatigado.

El segundo operador —la forma— debe ser trabajada de acá en adelante, ya no según su sentido de la superficie ni como medio de delimitación, sino como un ser, por sí sólo significativo: el triángulo, ya sea isósceles o rectángulo, se nos aparece entonces como "una sustancia subjetiva, en una envoltura objetiva". Kandinsky nos enseña a considerar el círculo o el trapecio o el losange por fuera de su configuración geométrica, más bien como concentrados de expresión.

Es evidente que estos dos parámetros se hacen coeficientes: el amarillo, por ejemplo, intensificará el aspecto puntiagudo de tal o cual figura, como el triángulo cuando reposa sobre uno de sus ángulos, aunque en principio deberíamos disociar el color de la forma, el primero pudiendo franquear los límites dentro de los cuales la segunda corría el riesgo de encerrarlo. Kandinsky debía también conceder importancia al "punto" que varía en cuanto a sus dimensiones, su centelleo, su tensión, eventualmente sus recortes. Estamos tan alejados de lo empíreo, que lo mínimo ("el punto") cuenta más y nos sorprende más que lo voluminoso. Añadamos aún que el resultado final variará según que tales o cuales

¹⁰ *Les iconoclastes*, Seuil, 1978, p.96

¹¹ François Dagognet. *Rematerializar*. p. 19.

líneas sean reagrupadas o no con otras, con miras a la “composición”.

Cuando se anuncia un relativo fracaso de esta tentativa de libertad audaz y de desnaturalización, se sigue utilizando el universo de las superficies llamadas expresivas (las múltiples rectas, la espiral también, los almocárabes, la granulación), y nada está más ligado a nuestro mundo que estos esquemas arquetípicos, así como los colores.

La oposición más ruda a este arte ha venido de lo que habría de promoverse pronto: la rueda de bicicleta, la basura que se esculca, los charcos de poliéster, las descomposiciones, los relieves de una comida, la podredumbre misma. Lo real que se ha expulsado va a vengarse y a invadir la pictorialidad. Un trabajo demasiado cerebral de algún modo provoca esta justa corrección, el elogio de lo detritico y del ensamblaje caótico.

Finalmente Kandinsky, sin saberlo, se alinearía sobre la tesis de la novela de Balzac —*La obra maestra desconocida*— en la que Frenhofer el pintor trata en vano de entregarnos, él también, lo inaccesible¹².

DOS, TRES, DOS.- el Collage y el Cinetismo

El collage es un importante momento de la plasticidad. Todo el mundo sabe que Braque, en 1913, representó a su padre sobre el brazo de un sillón. Y en vez de pintar el sillón pegó un papel que lo simulaba... y gozó con esta especie de diversión. En sus pinturas comenzaron a aparecer pequeñas cosas pegadas: un tiquete de metro, briznas de paja, cabellos, etc. El collage resucitaba la presencia de lo real que el extenuado arte clásico había puesto fuera de circuito. Era bueno que el cuadro mentiroso y ficticio que me ha engañado haga del contacto con las cosas una especie de religión. Pequeñas cosas que darían el grano de los objetos, un poco de su densidad, hacer de forma que el mundo no quede demasiado excluido, ni olvidado, sino que esté presente aunque sólo sea en sus residuos¹³. El cubismo había querido restituir el objeto en su verdad total contra las ilusiones de la percepción; el collage luchaba contra la ilusión de una imagen que había alejado al mundo.

En una nueva ruptura, el artista va a esforzarse por arrancar el cuadro de su estatismo. Desde que el cubismo había introducido la virtualidad de la tercera dimensión, había pintores deseosos de insinuar en su trabajo el tiempo o el movimiento (el proto-cinetismo).

El neo-cinetismo no dejará de prolongar esto: se dedicará a los movimientos imperceptibles (Calder) o virtuales (Vasarely), porque han de efectuarse con la complicidad del espectador que recompone la obra.

Jean-Paul Sartre supo discernir mejor que nadie la originalidad de Calder:

El no sugiere el movimiento, lo capta; no sueña con amortajarlo para siempre en el bronce o en el oro, estos materiales gloriosos y estúpidos, consagrados por la naturaleza a la inmovilidad. Con materias inconsistentes y viles, con huesillos o con hierro blanco o zinc monta extrañas disposiciones de tallos y de palmas, de marrones, plumas, pétalos. Son resonadores, trampas, penden del extremo de una pita como una araña en el extremo de su hilo...¹⁴.

Para Dagognet, un artista se define como el que muestra un aspecto desconocido, o una perspectiva o una capa de la realidad misma. El hace visible, no lo invisible (como se lo ha creído y dicho), sino lo visible desamparado o insospechado. En efecto, no vemos o

¹² Dagognet. *Filosofía de un volteo*. tr. Paláu. pp. 43-46.

¹³ En nuestro medio, María Cecilia Gómez ha realizado sus obras en collage impreso (colo-grafías) que sorprendieron y entusiasmaron vivamente a Dagognet en nuestra entrevista del 96. Cfr. las carátulas de las traducciones *historia de la biología*.

¹⁴ Jean-Paul Sartre, "los Móviles de Calder", in *Situations* III, Gallimard, 1949. p. 307.

vemos mal, dado que, por una parte el universo parece bien inagotable, y por la otra no deja de cambiar él mismo.

Vasarely tomó rápidamente conciencia del final de la pintura o de la plástica figurativa, y por tanto que no se podía permanecer ya en los mismos y viejos arquetipos: el mar o la selva con sus árboles inmensos, o la mujer y el niño. Los cubistas lo han comprendido: quiebran el objeto —guitarra o pichel—, desgarran el periódico y fracturan incluso hasta el "rostro" que se vuelve irreconocible. Rabia saludable pero que sólo desemboca en la destrucción (la extinción). "Las grandes corrientes del arte y de la historia humana figuraban, imitaban, transcribían, transponían, trascendían, en fin significaban. Pero he aquí que objetos y sujetos nombrados o innombrados, signos que vienen de culturas lejanas o salvajes, se embotaban a fuerza de haber sido repetidos"¹⁵.

En este recodo, otros caminos se ofrecen sin embargo al creador; el mordaz Vasarely los señala pero con el fin de estigmatizarlos mejor: a) "el anti-arte" bajo todas sus formas: lo aberrante, lo bruto, lo provocador, una especie de "no-arte" que podría corresponder a una burguesía a la vez en descomposición, pero también segura de ella misma, hasta poder hundirse en la irrisión o jugar a todas las mistificaciones, que asombran y extravían. b) el artista, el manchista, cree salvarse con la ayuda de la sofisticación, camino bastante próximo del precedente, con la sola diferencia que se toma en serio y cree expresar así las capas profundas del universo. Pero para Vasarely "la pintura sigue siendo figurativa, incluso si figura convulsiones de las vísceras, chorreaduras en las entrañas de la tierra, paisajes ionosféricos o de la materia al nivel de los micro-organismos. Este género de pintura, que se dice sincera, hace esfuerzos para camuflar el tema exterior"¹⁶. c) Otro fracaso vecino, el minimalismo, "el famoso cuadrado blanco sobre un fondo blanco", aunque, como anota Vasarely, los dos blancos en cuestión, ligeramente coloreados, se diferencian el uno del otro. Esta pintura se encierra bastante rápidamente en la metafísica de lo mismo, en las fronteras de la casi-desaparición que quiere; firma pues su liquidación.

Tres etapas se han sucedido pues lógicamente: el objeto, luego su dislocación, y finalmente su ausencia, su eliminación. Es necesario terminar con todo esto. No se apercebe más que una dirección real: dar la espalda a la tradición tanto como a su negación. El campo se agotó. Vayamos a otra parte. Y con esta violenta y aunque necesaria e inevitable ruptura, desaparecerá todo lo que la acompaña: en primer lugar los instrumentos —la tela, las brochas, los pinceles, los pigmentos—; luego todos los trucos o los giros más comprobados, como los más rutinarios o los mejor enseñados —la línea de horizonte, la perspectiva, los juegos de sombra, todo lo que ha sabido ilusionar o ayudar a la ilusión óptica—; finalmente se desvanecerá, en esta misma revolución, la imagen misma del artista que representaba al bohemio o al inspirado. Se ha separado del hombre de la calle; creyó su deber singularizarse. Se lo ha obligado a representar ese papel. En suma, Vasarely exige que no se patalee, que se prolongue la historia del arte que no ha cesado de evolucionar; simplemente estamos invitados a proseguir su irresistible movimiento. Se ha comenzado por alejar la anécdota o la sola narratividad —la de las escenas o de los acontecimientos solemnes— en provecho de las estructuras; luego se conquistó el color, se trató de anexar el movimiento, etc. Se han sucedido numerosas etapas, excepto que nunca se ha cuestionado ni el cuadro, ni el formato de la plasticidad, ni el cañamazo, ni el acto mismo. Pero vendrá una meta-revolución: Vasarely quiere modificar los fundamentos de la obra. Se sabe cómo procede: por un lado se sirve de un número limitado de cuadros elementales, de diversa forma (cuadrado, rombo, círculo, rectángulo, triángulo, trapecio, ovoide, elipse, etc.), una treintena; después, por otra parte, dispone de colores (incluso si el negro y el blanco priman sobre ellos) en cantidad equivalente. Usa medios mecánicos ópticos que le permitan proyectar entonces sobre una pantalla las "mezclas" y las "combinaciones" de

¹⁵ *Plasticité*, París: Casterman, 1970, p.117.

¹⁶ *Ibid*, p.20.

todos esos corpúsculos o unidades; puede igualmente permutarlos a voluntad, alargar o disminuir las "formas-colores", truncarlas o generarlas, alinearlas o desatarlas, en resumen, realiza sobre su teclado las disposiciones o encajamientos más numerosos posibles.

¿Qué busca? En su Laboratorio de la plasticidad operacional (*op'art*), descubrir lo que más amplía el campo de lo foto-sensible. Importa alisar y "producir" todas las composiciones; en un segundo tiempo se conservará la que parece más vibrante. De aquí en adelante el pintor tiene que ver con el físico o con el psico-técnico de la percepción, pues se adentro en una expansión estética, por el camino de la sensación llevada al máximo. Seguramente se podría objetar que se trata no tanto de la apertura de un neo-real (la materiología) que de nuestra sola mirada, de la imagen retiniana subjetivizada, pero ¿se puede verdaderamente separarlas? El artista plástico debe experimentar y ensamblar las unidades de una composición de tal modo que ésta suscite una especie de promoción, mantenga la riqueza. El ojo sirve solamente de criterio y nos asegura que se ha despertado claramente lo real. La diversidad anima entonces la superficie, la complica sin duda y la intensifica; es necesario por todos los medios experimentales lograr un pestañeamiento, movimientos internos, e incluso favorecer alternancias y contrastes. Fabricar lo más demiúrgico con lo menos, tanto más realizable cuanto que nos hemos librado de la más secular servidumbre representativa que plegaba el artista al modelo. De aquí en adelante, ha dejado de valer y de pre-determinar la operación. "Yo he querido crear los seres de un mundo aparte, el de la plástica pura: génesis, nacimiento, aumento de volumen, complejización, perfeccionamiento, funcionalización de las estructuras plásticas"¹⁷.

Aquí se asistirá más a tempestades puesto que seísmos sin nombre hunden o desplazan los cuadrados que nunca permanecen en el estado; están siempre al menos desalineados o quebrados o embombados. Seguramente otros modernos han logrado traducir lo vibratorio, Calder y sus inolvidables móviles, Agam, Soto, Tinguely, pero sus técnicas parecen menos performante que la de Vasarely dado que están demasiado ligadas al naturalismo; queremos decir que traducen las oscilaciones conocidas o familiares; recurriendo eventualmente a un motor, se transforman en una especie de juguete, calcan, usan viento, aire que pasa o luz que gira.

El micro-fotografismo, el cinetismo geométrico vasareliano juega la completitud, la multiplicidad más espectral de todas las estructuras bi— o poli—dimensionales; no está ya restringido a las realizadas. El grafismo vibro-luminoso provoca de alguna manera un desplazamiento que a su vez devela transformaciones y otros ejes. En el arte clásico, la anamorfosis conservaba una magia ilusionista un poco irreal, al mismo tiempo que no abandonaba el doble registro. Pero Vasarely sugiere estructuras polivalentes simples, por geometrismo ondulante o gracias a un pestañeamiento: el cuadrado se transforma rápidamente en rombo al vérselo bajo otro ángulo, o bien se levantan súbitamente elongaciones, encogimientos, una especie de cinemática plástica natural graduada.

Y el espectador sigue tanto más cuanto que Vasarely desciende a la calle donde se encontrarán sus célebres redes o composiciones; en efecto, una vez realizada una gama en su taller, no dejará de proponerla luego, con miras a inscribirla en frescos, en vitrales, en tapicerías, sobre los muros pintados o en nuestros utensilios ordinarios. El arte se industrializa; pierde tanto su unicidad como su sacralidad. Se esparce por toda la Ciudad a la que salva de la monotonía. Finalmente, la obra ya no se encierra sobre todo en el Museo; se esparce sobre toda la Ciudad, su cemento, su plexiglas, sus tejidos; adorna los vehículos automotores (el símbolo de la Renault), se aloja en las encrucijadas (los pendones y las vallas).

Importa —y este es el objetivo— diferenciar y revitalizar; lo hiper-modificable de los "mismos elementos" vueltos a entrecruzarse; quiere que con medios poco numerosos y fáciles de maniobrar, se sepa producir la serie de todas las alianzas y que se pueda

¹⁷ *Ibid*, p.76.

consiguientemente enriquecer el entorno cotidiano. De ahora en adelante, en el Laboratorio, se trabaja con las estructuras más primitivas, a nuestro alcance, reintroducidas luego en el medio, directamente accesibles a una sensorialidad que ellas estimulan.

Vasarely obra a la búsqueda de esas combinaciones, de tal manera que todas las posibilidades salgan a la luz, pero Dagognet precisa los tres criterios que le sirven para "seleccionar" entre sus hallazgos:

A) Primera regla de la selección: dedicarse a las imágenes ambivalentes. Es necesario favorecer siempre la vida, la euforia, por tanto eliminar los resultados demasiado monótonos o átonos; la pluralidad o, como mínimo, una intensa dualidad, darán lo que llamamos una vibrancia.

Vasarely se inspira abiertamente en la *Gestalt-Théorie* cuando privilegia un ensamblaje susceptible de oscilar, el fondo se vuelve forma y viceversa. Se lee tanto una estructura como su opuesta, a continuación de un vuelco en vías de esbozarse ante nuestros ojos. Nuestro universo habitual se pierde en y por sus mono-dispositivos. La construcción o la estructura dual ofrece, a la inversa, una especie de ligero centelleamiento, un espejeo. Ella puede oscilar. No la inestabilidad aquí, ni la confusión o la superposición de dos figuras, sino una alternancia posible. Por tanto una animación.

Vasarely no ha dudado además en calcar, una sobre otra, dos redes próximas o incluso iguales; por esto el gusto vasareliano inmoderado por los embaldosados y sus equivalentes, los arlequines, los cebrajes, los tableros de damas, los mosaicos, los escaques, los dominós, que invaden estas foto-composiciones; los cuadrados sucesivos o las bandas iguales y paralelas favorecen claramente el balanceo.

Sin duda sería necesario situar aquí el impulso del arte abstracto (compuesto por varias corrientes: la geométrica, la lírica) con el cual el pintor intenta superar la figuración para alcanzar la esencia misma de los fenómenos. Momento de la cura, del distanciamiento de las formas del naturalismo, del figurativismo, para acceder a nuevas formas de figuración y de realismo materista.

Pero preferimos permanecer con Dagognet en esos cuatro movimientos liberadores, a través de los cuales el artista arranca el lienzo de sus primeros límites: el impresionismo, el cubismo, el collage y el cinetismo, o en otros términos, la captación de las atmósferas, la pluri-perspectiva, las irrupciones de lo real y el movimiento.

Una tempestad soplará sobre la plasticidad inventiva: entraremos entonces en una nueva fase (la tercera) que desprecia la precedente. Consiste en eliminar la representación (previamente se la ha renovado, completado; se trata en lo sucesivo de proceder a su expulsión).

DOS, TRES, TRES.- el "Ready Made"

Un nuevo paisaje se dibuja: el ready-made marca un viraje decisivo total del cual no se ha regresado todavía. Los adversarios del arte actual siempre se refieren a él para desarrollar sus observaciones acerbas.

Este rompimiento se le debe a Marcel Duchamp (1887-1968). Comenzó por destacarse por su *Desnudo bajando una escalera* donde ya se inspiraba en los trazados cronofotográficos e instrumentados de Marey (el tiempo, puesto en el espacio, expone la velocidad del desplazamiento que ya no separa el móvil de su trayectoria). Deformó también la silueta femenina pero escandalizó sobre todo porque un desnudo se paseaba libremente (bajaba por una escalera). Más tarde, debía desarrollar proyectos originales, centrados sobre el automatismo: invasión de deslizaderas, de tambores, de rodillos, de grapas, en resumen, el arsenal maquino-facturero. Pero consideremos solamente el *ready-made*, fuente de tantas querellas: una simple pala para la nieve, un porta-botellas, un orinal, una rueda de bicicleta fija sobre un taburete de cocina, etc. El mismo Marcel Duchamp

distinguió "los ready-made ayudados" —porque muchas veces inscribe sobre ellos una corta frase o les agrega un detalle gráfico que aumenta su comicidad— de los "ready-made recíprocos", como la utilización de un lienzo de Rembrandt —en reproducción— como mesa para aplachar.

Según Dagognet, estos ejemplos no apuntan a la chifladura; si no quiere zozobrar en el academicismo, el artista está condenado a inventar, a abandonar lo que ha adquirido, de suerte que abrirse un camino se vuelve una empresa cada vez más ardua, particularmente hoy en un espacio explorado en todo sentido y casi saturado. Esta es la razón por la cual la plasticidad se escinde en dos fases autónomas. Primero un período de desconstrucción del pasado que hay que liquidar. Se juega entonces el escarnio expulsando lo que tiene casa propia sin saber lo que se pondrá en su lugar. Ese momento —aunque vacío—, es suficiente para movilizar la energía; de allí, una especie de frenesí dadaísta, fuente también de confusiones.

El *ready-made* ilustra de la mejor manera ese instante de rechazo; no debe sin embargo eclipsar completamente el reverso que suscita.

Es cierto que Marcel Duchamp ha amplificado el lado provocador (el negativo): lo atestiguan el orinal, la *Gioconda* con bigote, la percha clavada en el piso, que el denomina por lo demás *Trabuco* porque los visitantes de su taller se tropezaban con él. Pero no ocultamos por eso la otra vertiente, incluso y sobre todo si ha sido puesta en un segundo plano. Lo que ella disimula o minimiza cuenta más que lo que parece "exhibir".

Con el *ready-made*, el objeto máquino-facturado accede por él solo al rango de obra de arte completa. Y esto por varias razones:

a) Expuesto en una galería o un museo, el porta-botellas, por ejemplo, pierde de entrada su plumaje utilitario. Cuando más tarde, un discípulo, Man Ray, pegue una hilera de clavos debajo de una plancha que expone, significa claramente que ya no podrá servir para el uso que fue fabricada. Se trata de ponerle trabas a un funcionamiento, con el fin de que salga de la sombra lo que estaba allí sumergido.

Los pobres aparatos de la trivialidad y de la cotidianidad —es decir dos veces aplastados— se descubren entonces tanto por su arquitectura rústica como por una cierta nobleza debida a su ultra-simplicidad, la sobriedad llevada al máximo y la coherencia sin falla de su morfología. ¿No se comprende entonces la obra de arte como lo que descarta lo recargado, el énfasis, lo "llamativo", incluso la mistificación, la celebración de disposiciones conocidas con el fin de emanciparse de la tutela del naturalismo que impone siempre los mismos reagrupamientos, tales formas y líneas florales?

No obstante, no debemos concluir por ello que el *ready-made* alabe el geometrismo, el constructivismo, ¡el austero puritanismo del rigor de los aparatos domésticos reducidos a su sola armazón!

Se orienta ante todo por vías opuestas a las de la *Bauhaus*: para esta Escuela, la función era suficiente para acarrear la forma, que a cambio, sólo dependía de aquella (el "menos es más"). Ahora bien, el *ready-made* desolidariza las dos; aleja la una con el fin de que la otra pueda manifestarse y escapar a su dominación. Un objeto industrial se convierte de esta manera, por un cambio total sin precedente, en una verdadera obra de arte (en perjuicio de los teóricos del academicismo de la unicidad). No obstante, un objeto es siempre un "complejo". ¡No ocultemos su riqueza, exaltémosla!

b) Además, en una indiscutible revolución introducida por el *ready-made*, lo real es suficiente para crear la obra de arte que, hasta entonces, estaba ligada a su representación ilusionista y tramposa. En consecuencia, el Museo sólo conocía el marco, generalmente rectangular, la imagen de débiles dimensiones, la superficie plana vasareliana, el colgar en la pared. En lo sucesivo, la obra está situada en medio de la pieza, "voluminosa", inevitable, a veces gigantesca, en todo caso inseparable de lo que muestra (la jaula de pájaros, el

mechero de gas, la percha). Un mayor desacuerdo entre el modelo y su reflejo, pero una perfecta coincidencia.

c) Más aún, él marca uno de los momentos cruciales mayores de la historia del arte; el artista no ha participado en su elaboración, lo ha encontrado tal cual (*ready*), tout prêt, completamente listo, una expresión de nuestro universo moderno, publicitario, comercial e industrial, de esta manera el prêt-à-porter, listo para consumir, el traje listo para llevar, listo para servir, etc.).

Se ha ligado siempre el arte con la efectuación y con la lucha contra los elementos rebeldes —tal como el escultor que desbasta su piedra, el ceramista que amasa su pasta, el ebanista que talla su madera, el pintor mismo que prepara sus colores y los extiende sobre su tela, etc.— lo que nosotros denominamos el modelo aristotélico, acompañado del elogio de la mano y de la destreza. Aquí, ya nada de eso. El acto mayor no reside ya en la realización, sino en la sola concepción; sólo hay que ejercer su espíritu con el fin de prever el ardid que permitirá "la revelación" (por ejemplo la del porta-botellas).

¿Dónde reside pues la novedad? El objeto que sale de la cadena de fabricación, el objeto utilitario más común y corriente, sin gran modificación material, que sólo sufre un acto de subversión y de conversión, se vuelve "una obra de arte" completa.

Es el gesto de desplazamiento del objeto manufacturado por la fábrica, y por tanto que el artista no ha producido, el que lo modifica; cualquier objeto cuando es desfuncionalizado es capaz de revelar un aspecto hasta entonces inédito, que es su arquitectura, su forma, que puede poseer un cierto equilibrio. Tiene un volumen y características, una cierta composición, una morfología nueva.

Por otra parte se ha señalado que Marcel Duchamp ha asociado generalmente varios *ready-made* (dos y, muchas veces tres), para hacer buena ponderación: ¿que mejor manera que lo repetitivo para cuestionar la unicidad? ¿No pertenece la mercancía al mundo de la cantidad y de la serie?

Estos tres caracteres —un objeto prosaico y funcional pero que pierde su funcionalidad, un objeto bien real y ya no su reflejo, un objeto que no ha sido fabricado ni arreglado por el artesano hábil— definen suficientemente el producto de la fábrica, pero que se saca aquí de su grisalla y que se estetiza al mismo tiempo. Se lo rodea de consideración, incluso si no se deja de alterarlo.

El movimiento de negación —lo descabellado, la provocación, la exageración, el humor— no puede ser separado del positivo: la celebración de la plasticidad y de la modernidad maquinista.

Así comienza a llenarse la zanja que alejaba al arte de la construcción automatizada; en efecto, las dos tienden a fundirse. Al mismo tiempo desaparece así, y sin retorno, la concepción del artista visionario (el inspirado que el romanticismo impuso) que inventaría laboriosamente "un espectáculo nunca visto", incomparable, lejos de nuestro universo industrializado.

Man Ray —y muchos otros— iría a resaltar y amplificar el movimiento; él también practicó el *ready-made*, aunque le había siempre agregado al objeto con que desviarlo y metamorfosearlo. Damos tres muestras conocidas de "esos objetos de objetos", de esos objetos comunes que, gracias a un modesto "más", son súbitamente renovados y vueltos patéticos:

1) el *Pan pintado* (el retruécano falta rara vez): dos panes franceses han sido embadurnadas de azul, lo que suscita la contrariedad, pero divierte y sobre todo magnetiza (la operación casi mágica).

2) *It's Springtime*. Dos resortes de somier son atados en su centro y se cruzan. El artista juega aquí sobre el doble sentido de la palabra inglesa *spring*, que significa a la vez resorte y primavera, y sólo interviene para oponerlos; de aquí resulta una plasticidad dinamizadora.

3) *Obstrucción*: basta con una percha sobre la cual se cuelga otras, y así sucesivamente, para que el conjunto evoque un vuelo de pájaros o una extraña aglomeración.

En suma la diferencia —mínima— entre Duchamp y Ray, consiste en que el segundo echa una ligera mano allí donde el primero no interviene. No es que Ray esté deseoso de participar en el *ready-made*; recordemos que él mismo inventaría el principio de la "solarización" (el rayo-grama): el objeto cualquiera es depositado solamente sobre un papel sensible que el sol iluminará y dejará allí su huella atmosférica.

¡Ningún aparato, ninguna focalización (el *ready* de alguna forma)! Pero se tendrá en cuenta principalmente la esencia de este arte sorprendente que habita el objeto más rudimentario y más mecanizado (el molinillo de café, el mechero de gas, el secador de botellas). Es suficiente con que se le deje expresar.

Del juicio que se tenga sobre el *ready-made* se sigue nuestra comprensión de la historia del arte; marca una conmoción, mejor dicho, la suscita. Modifica el arte, en la medida en que sustituye radicalmente la figura del objeto por el objeto mismo (y además, el objeto a menudo más miserable) que sale finalmente del lienzo-prisión y se anuncia, en su desnudez, que muestra su presencia misma.

Resumiendo, esta tercera época (neo-moderna) del arte ha comportado el movimiento que va del cubismo (por un objeto total), pasando por el collage (regreso del objeto en pedazos) al *ready-made* (restitución del objeto).

DOS, CUATRO.- el Arte contemporáneo

Para Dagognet, el arte neo-moderno ha visto esbozar en negativo las proezas que serán propias del arte contemporáneo. No se puede decir que el cubismo haya roto con la ideología especular de la mirada; o que el collage (con sus briznas de cosas pegadas) nos haya devuelto la realidad; o que el *ready-made* con sus estrategias negativas abortadas haya conseguido el retorno del objeto. Será en el cuarto período, en el arte contemporáneo, cuando se festeje fundamentalmente los montajes de la materialidad. En diversas obras que iremos indicando, Dagognet nos presenta los puntos más representativos de la celebración materiológica.

Evoquemos antes de seguir, un puente, una transición importante: la *Action Painting*, aunque corramos el riesgo de atropellar la cronología.

DOS, CUATRO, UNO.- la *Action Painting*

En el acto tradicional de pintar distinguimos tres operadores: el artista, lo real que está situado frente a él, y el cuadro; y la operación consiste en que el primero inscribe lo segundo sobre el tercero.

Con la *Action Painting* se suprime de golpe lo segundo: por consiguiente, el primero se proyecta sobre el tercero (a veces extendido sobre el suelo). Deposita allí sus congojas, sus movimientos pulsionales, su desenfreno motor.

En un sentido, permanecemos encerrados en la imagen o "la representación", pero se discierne allí no obstante la energía que la ha constituido y que, sin intermediario, se visualiza. Estamos pues no tanto en presencia de un "reflejo" como de un "efecto", que no se separa ya de su causa productora. Se llega pues a una completa coincidencia entre la acción y sus consecuencias (o trazos), una completa transposición sin una técnica que modifique o rectifique. Cesa entonces la habitual mistificación que ya denunciaba Platón: correr el riesgo siempre de confundir lo real con su doble, lo que desorientaba y hundía en la confusión (el señuelo). En lo sucesivo, sobre el cuadro, sólo se depositan lo humano y sus deseos impetuosos! Se trata del develamiento del inconsciente y de sus obsesiones. "Cuando estoy en mi pintura, no soy consciente de lo que estoy haciendo", para citar al mismo Pollock.

Esta pintura de Pollock es ante todo un *self-discovery*, el descubrimiento de lo más personal que el pintor lleva en sí (hasta sus fantasmas). De ello resulta obras densas, cargadas, directas, capaces de interpelar sin intermediario¹⁸.

Digamos que desde el punto de vista técnico, el *ready-made*, el *collage*, la *Action Painting* (lo gestual puro) renuevan los fundamentos del arte. Cuestionan el sistema, la maniobra y sus instrumentos. En el *collage*, las tijeras y los adhesivos han remplazado los pinceles y las brochas; otro tanto ocurre, de manera aún más evidente, en el *ready-made* y la *Action Painting*.

Pero no olvidemos que el arte contemporáneo no se contenta con cambiar "las herramientas" sino que compromete por completo el espíritu de la plasticidad en esta tormenta. Ante esta conmoción sin igual, lo especular cesa. La base misma se ha tambaleado y hundido y ya no hay retorno a lo que había valido y prevalecido durante siglos.

No basta con restituir el objeto, reapropiárselo —primer estadio solamente, y finalmente bastante negativo, ya contestatario—; conviene celebrarlo, ¿pero cómo? Entramos al cuarto período, el contemporáneo.

Después de haber trabajado en la "representación" (el primer momento del arte), después de haberlo renovado de manera tan original y soberbia, tomando en cuenta lo que la visión ordinaria dejaba de lado (segundo tiempo, el del enriquecimiento), después de haber esbozado una salida fuera del sistema figurativo (abstraccionismo que nos cura de la saturación), llega el tiempo positivo de la "presentación" (su apoteosis).

Incluso consideremos también como una importante transición, el instante del "vacío" como situación a la vez paradójica y fascinante; la ausencia completa de todo contenido, lo que nos parece una "condición de posibilidad" para la llegada ulterior de lo real mismo o de la re-substancialización. Se expulsa todo lo que pretendía mantener su lugar.

Varios son los que se han valido de ello: nos han ofrecido la translucidez, a semejanza del cuadrado blanco sobre un fondo blanco, el casi desvanecimiento. Con riesgo de efectuar una aproximación incongruente e incluso ofensiva, comparamos esta experiencia extremista con el *ready-made*, porque ella también, a su manera, trabaja en el rechazo de lo anterior y expulsa así lo que estaba consagrado a la evocación.

El arte del objeto, devuelto a su plenitud, nos propone pues revelarnos al objeto como diferente a lo que conocíamos de él, puesto que sin esto, ¡se terminaría por asimilar el arte a una técnica documental!

DOS, CUATRO, DOS.- Christo

Como todo el mundo sabe, Christo empaquetó en 1985 el Pont-Neuf de París. Claro que también ha "entoldado" el Parlamento de Berlín, murallas, museos... incluso paisajes americanos, riveras y montañas. El último fue el famoso parque de Nueva Cork. Los envuelve en una inmensa sábana, o en una materia plástica cualquiera, poco importa; los esconde, los disimula durante una quincena y luego los destapa, los descubre nuevamente. Mencionamos esta sola hazaña buscando comprender la significación precisa del gesto del artista.

Ya Man Ray, —en y por sus *ready-made* a los que les añadía algo— había recurrido a esa disposición (el embalaje). Se conocía especialmente su "máquina de coser" empaquetada, encordelada incluso, llamada "el enigma de Isidore Ducasse", que hacía eco a lo que el surrealista Ducasse había realizado, o al menos preconizado: el encuentro fortuito de "una máquina de coser y de un paraguas sobre una mesa de disección". Especialista en

¹⁸ François Dagognet. *100 palabras para comprender el arte contemporáneo*. Tercera parte: "Artistas". París: Seuil, 2003, pp. 183-185.

juegos, Man Ray pensaba, por medio del cortinaje, aumentar aún más el aspecto de rareza y de misterio de este ensamblaje cacofónico (el método dadaísta).

Aparentemente estamos ante el mismo gesto, la misma realización. No obstante, esta fuerte similitud entre los dos empaquetamientos no anula una diferencia que nos obligará a no tratar de aproximarlos o de compararlos.

No obedecen a la misma intención. Por el lado de Ray, se hace un desvío y se crea lo insólito (lo negativo que socava la identidad de los objetos), mientras que por el lado de Christo, con ese aparente encerramiento, se busca abrirle una nueva aventura a las cosas mismas con miras a liberarlas. Los caminos pues no se cruzan.

Además no perdamos de vista que Christo no vacila en "ponerle pañales" a lo gigantesco (la montaña, el mar, la ciudad) mientras que Man Ray no excede el cuadro de las proporciones ordinarias. La entrada en lo inmenso prueba aún más el alejamiento que impide todo paralelismo.

No faltan los que consideran que Christo no es un artista. Dagognet no lo duda. Podrán sostener que ya no se trata de pintura, sino de experiencias urbanas, o de *land art*. No obstante, al dar con lo efímero —él vuelve a descubrir lo que ha cubierto— no deja de fotografiar o de registrar bajo diversas formas esas acciones de vestir, que luego expone y comercializa en los circuitos tradicionales.

Se han dado interpretaciones diferentes a ese camuflaje transitorio, por ejemplo: se trata de un trabajo o un ensayo resurreccionista. Christo Javacheff remplaceó su propio apellido por el de su nombre crístico. ¿No juega exactamente con el fantasma del sudario, del embalsamamiento y el enterramiento para apelar mejor al tiempo del regreso y del renacimiento? El "recubrir" y el "desvelar" traducirían una victoria religiosa sobre la muerte; por esto la reaparición, es decir, la aparición de lo que había desaparecido. Veríamos el mundo de otra manera después de su resurrección dado que a fuerza de "verlo" todos los días, no lo vemos; creemos conocerlo, mientras que por hábito solo nos deslizamos en y sobre él. Enterrémoslo y disimulémoslo, y después el podrá resucitar y lo veremos a la vez en su realidad y en su esplendor.

Pero a esta lectura podemos añadir otras que enriquecen:

1) En lugar de pintar el universo sobre el lienzo y de colgarlo en la pared, se invierte aquí la relación. Se encierra el universo en el lienzo-velo. Ya no el uno sobre el otro, sino el otro que ausenta y contiene a aquél. Ayer lo inmenso se proyectaba sobre una pantalla y en ella brillaba; de aquí en adelante la envoltura toma su desquite y puede suprimir lo que llevaba en su seno.

Llamamos artista al que encuentra una nueva aproximación a lo real y anuda con él otras relaciones; el que logra instituir una experiencia físico-metafísica, a veces incluso, como en este caso, una "experiencia-límite". El artista golpea tanto más cuanto que no solamente ha cambiado, sino removido de arriba abajo el acto de pintar (ya no el mundo empuñecido sobre el tejido, sino éste envolviendo y cercando a aquél).

Conocemos otras vías de un estilo vecino: por ejemplo, pintar sobre una tela la tela misma, es decir su micro relieve, su contextura extraña, o más aún rasgarla (se propone esta laceración efectiva tal cual), o en otro caso se pinta la tela rasguñada pero sobre una tela que no lo está, lo que aumenta la turbación con el fin de que ella revele su espesor y su hojaldrado latente.

Es obvio que ya no se utilizan los pinceles, las brochas o los colores; el tejido blanco (el trapo) que encierra es suficiente, lo que no tiene porque sorprender si recordamos de qué técnicas venimos (neo-modernas).

2) La hazaña de Christo podría también consistir en querer borrar lo que se impone, como las barricadas, los muros, las riberas, las colinas, etc. ¿Qué hay más decisivo exactamente que un puente que agranda una ciudad y la unifica?

Ahora bien, nuestro mundo privilegia en exceso las delimitaciones, las pasarelas, las alturas. No se ha dejado de pelear sobre y por fronteras. La posesividad se dedica a las señales en la extensión del volumen, a las aristas tangibles, a los lugares de paso (los edificios, las vías, las asperezas).

Esto es justamente lo que se nos quita, por medio del embalaje: esos anclajes con el fin de dar libertad a un mundo no recortado y homogéneo. Se ocupa en borrar las morfologías, naturales o urbanas, con miras a un universo que expulsaría esas desigualdades. Las restituye después de un simple eclipse, pero ya no es posible olvidar ese momento en el que todo ha sido abolido.

3) Estas anotaciones pueden servir para comprender a Christo, pero Dagognet prefiere interpretarlo de otro modo, poniendo de relieve la importancia y la novedad de su estratagema (el empaquetamiento), sobre la cual el propio Christo ha puesto el acento refiriéndola al mundo industrial. El envolvimiento significa también que nosotros sometemos la montaña, el río o la ribera, lo inasequible en principio, a nuestras normas utensiliarias.

El sistema comercial otorga mucho a la función de protección y de envoltura: un producto nunca es propuesto como tal sino valorizado, al menos por su presentación mínima (primero la simple exhibición, la vitrina, la estantería, una eventual suspensión) y, mejor aún, por las diversas maneras de encuadrarlo y de guardarlo (lata, frasco, bolsa, estuche, cartucho, botella, caja, etc.). De esta forma, escapa a los reproches con los que se lo cubre, el de ser pobre y estandarizado, mientras que el vestido lo singulariza. Se va a veces hasta colocarlo en un cofrecillo, o alojarlo en medio de una trivialidad que lo preserva.

La naturaleza ha sabido explotar el recurso valorizador de un afuera que condiciona y reconstruye el adentro; las superficies brillan entonces más que lo que abrigan. De esta manera las frutas están dispuestas dentro de cápsulas cerradas que las comprimen pero también las esculpen y las protegen: la cáscara de naranja, la vaina de la arveja, el pellejo de la uva, la película reluciente de la manzana, etc. Los hombres también se han vestido y la piel continúa manteniendo un papel de un flexible revestimiento; por una vez, robémosle a las frutas y a los individuos su principio espontáneo: jencerremos, fajemos!

De esta manera se evita la banalización. El Pont-Neuf ha sido des-trivializado. Nuestras ciudades son hiper-funcionalizadas. Importa entorpecer este uso o el olvido para que lo real pueda de nuevo sorprender. El recurso a la operación "embalar-desembalar..." nos parece uno de los métodos más eficaces; con la condición que no veamos acá un secuestro, un enjaulamiento o una ocultación, puesto que se apunta exactamente a lo contrario.

Christo lo ha observado: "Rodin había esculpido un desnudo de Balzac. A él le pareció gordo, graso, y feo, entonces lo envolvió e hizo de él una obra maestra. De una manera general cuando se cubre, se enfarda algo, se lo sublima... Lo que es importante es que el empaquetamiento de un objeto cree una emoción"¹⁹.

Lo esencial consiste en que el monumento empaquetado ha ganado con esta envoltura: ha sido como focalizado (condensado); podrá pues nacer, renacer. Este dispositivo equivale a una verdadera anamorfosis, una recreación.

DOS, CUATRO, TRES.- Pierre Soulages

El artista reconoce que siendo niño siempre tuvo ante su casa, situada no lejos de Rodez (en la Cévennes, una región un tanto siniestra y oscura), a la vez un camino y un muro que tenían alquitrán; él los observaba porque el sol que les daba reflejaba luces cambiantes de colores: gris en azul, en amarillo. Soulages nos va a mostrar esos reflejos. Sobre una placa extiende una materia negra o café oscura, más o menos cauchera y flexible,

¹⁹ Christo, *le Packaging* in "Dynasteurs", octubre 1986, p. 58.

y la raya, le produce estrías con cepillos, peines, de tal manera que se despliegan en todos los sentidos; esto varía según los cuadros pero en todos es la misma cosa. Lo único que hay que ver es eso. Si uno se desplaza frente al cuadro convenientemente colocado, la luz se descompone precisamente en función de las asperezas sobre las que cae. Se ve la luz en la oscuridad negra y en las tinieblas, reflejos extraordinarios que van a ir de un violeta que apenas asoma, al amarillo, al azul, etc. Producir movilidad; pero sobre todo el cuadro es un instrumento óptico que permite descomponer la luz y revelarnos su espectro. Se está siempre ante un cuadro negro en presencia siempre de una luz simple. Se verán los multicolores y la luz que entra en el ángulo negro y sale, si uno se desplaza adecuadamente; los colores cambian como un verdadero fuego de artificios. Es un montaje destinado a mostrar, a experimentar al mismo tiempo física y metafísicamente. Y sin embargo, es la pobreza de recursos: una pasta, una punta, unos rayones, y ¡parecerá el colorido juego de la luz!.

Esta pintura nos revelará ante todo las posibilidades (reflectoras) de la materia.

Distinguiremos en él tres momentos: para empezar, Soulages pinta árboles sin hojas, árboles de invierno cuyas ramas alarga y retuerce. El mismo confiesa que se sitúa lejos del modelo, con el fin de dejar de verlo y por lo tanto no ceder a la percepción. Este árbol expresa por sí mismo a la vez la inopia y la tenacidad en una especie de tormenta invernal, en resumen, un combate contra el aislamiento y la inhospitalidad.

Segundo momento: Soulages usa toques de brocha amplios y abruptos o bien se atiene al chorreo de un pigmento que alisa con un cuchillo o que extiende con un rascador. El espesor de la pasta comienza a revelar fuerzas que se enfrentan o se equilibran. “Yo leía ahí la viscosidad, la transparencia y la opacidad del alquitrán, la fuerza de la proyección, los colores debidos a la verticalidad del muro y a la gravedad. Estos accidentes conjugados habían creado la coherencia y la organización plástica de esta forma...” escribe el propio Soulages sobre un recuerdo adolescente.

El último momento –el más conocido y el más patético-- consiste en estriar el enlucido tenebroso que ha sido estirado: Soulages no recurre al aceite, ni a la tinta, ni a la acuarela, solamente al tinte de nogalina [cáscara de nuez], un líquido parduzco en parte pastoso, obtenido a partir de la envoltura del fruto, utilizado principalmente por los carpinteros con el fin de darle a la madera la apariencia del nogal.

Las estrías y los plumeados (a menudo oblicuos) fuerzan a la luz a reflejarse, a desmultiplicarse e incluso a intensificarse. Un poco de sol o de fuego nace de este sustrato negruzco. El cuadro no recibe ya esta luz del afuera, de una fuente exterior; parece salir de la profundidad material.

La pintura de Soulages tiene menos que ver con la experimentación física (se sabe que el mismo artista fabrica las herramientas de las que se sirve) que con una tentativa metafísica, el nacimiento de un mundo, o incluso su resurrección puesto que le permite a la claridad vencer lo que parecía retenerla, impedirle o encerrarla.

DOS, CUATRO, CUATRO.- Arman

Armando Fernández, llamado Arman, quizás es considerado como un “objeto”, en el sentido en que no dejará de exponer y de explorar los objetos de nuestro mundo: “Al no mostrar el hombre sino los objetos que lo rodean y de los cuales se sirve, hago el retrato de una parte de su personalidad y, en consecuencia, del hombre mismo” (*Complemento de objetos*).

En sus primeras obras, Arman se dedicó a las *Impresiones y Trazas*, como los de resortes, cajas y cadenas: después de haberlos “entintado”, los proyecta sobre una hoja grande. Sólo retenía de la masa o del volumen sus contornos; conservaba su huella.

Entre otras estrategias inesperadas, Arman ha adoptado y sistematizado la de la acumulación o simple apilamiento.

"Tomar muchas veces un objeto no es un objeto tomado muchas veces"; esta afirmación de Arman da la clave de la innovación (la de un verdadero descubrimiento). En efecto, cuando vemos una sola naranja o una lata de Coca-Cola (lo mismo para un peine o una empuñadura de puerta), la una o la otra incitan bien sea al hambre o a la sed (el lado instintivo, incluso refrescante del objeto alimenticio). Pero grupos de naranjas en un exhibidor o un escaparate, lo mismo que la superposición de latas, por definición, en razón de su número, escapan a esta referencia; la abundancia excede el deseo y revela entonces lo que permanecía oculto: una morfología a la cual no prestábamos atención, o un montaje original. Véanlo no más en el Museo de Antioquia, el Armand donado por Fernando Botero.

En suma, la cantidad de lo funcional mata la funcionalidad misma, o más aún, la adición de lo mismo a lo mismo da otra configuración: un amontonamiento extraño y estupendo. Además, como lo ha hecho notar Arman, la repetición es siempre castigada; no obstante, cuando ella toma una tal intensidad, provoca una mutación, un desbordamiento.

Lo esencial es comprender cómo una operación aparentemente elemental llega a suscitar una "transfiguración". El objeto más banal sale de allí agrandado y diferente²⁰.

Contrariamente a la leyenda, Arman no solamente ha apilado sus escorias y sus desechos, sino también banderas, ventiladores, teléfonos, tubos de pintura, para dar algunas muestras de sus vertiginosas proezas. La cantidad de lo que es reunido modifica del todo a todo lo que es de este modo coleccionado; mil veces una naranja no es una naranja mil veces, porque el número logra quitarle a la unidad su significación (utensiliar o nutritiva). En resumen, el procedimiento armaniano de amontonar los objetos los recrea o los metamorfosea. ¿Cómo no entusiasmarse en presencia de objetos que ya no son objetos?

Las *Cóleras* y *Destrucciones* de Arman, quien en lo sucesivo rompe los objetos, parecen abrir un nuevo capítulo de su arte, peor incluso, condenar todo lo que los ha precedido, lo que no pensamos. Aunque el artista haya recurrido a la franca combustión, al hacha y al explosivo, no por ello deja de buscar una pluralidad (cantidad de piezas, de elementos, incluso de verdaderos pedazos) de la unidad de apariencia. Además no desarticula de cualquier manera. En suma, lo singular abriga también una abundancia. En resumen, se trata no tanto de dedicarse a las pulsiones de agresividad como de destruir la fachada (que nos engaña) y liberar al objeto.

Arman no dejará *in fine* de aglutinar y de fijar en el plástico, el hormigón o el bronce esos edificios, con el fin de asegurarle a los objetos su glorificación, su apoteosis. No abandonamos el edificio acumulativo a su fragilidad: es importante no solamente recoger los semejantes sino también sellar esta concentración; de esta manera, el artista lucha contra el espacio (que dispersa) y también contra el tiempo (que corroe).

DOS, CUATRO, CINCO.- Beuys²¹

Con Joseph Beuys debemos admitir una excepción a lo que consideramos una regla o un principio: en efecto, una circunstancia de la vida de este artista entra en su creación y la determina.

Cuando el avión que él piloteaba fue derrumbado, fue recogido y cuidado por los miembros de una tribu tártara; lo envuelven en grasa y lo recubren con fieltro, con el fin de calentarlo (¡para que la vitalidad pueda permanecer o incluso volver!); lo devuelven a la conciencia después de un coma de varios días. Beuys será entonces puesto en el camino que su arte profundizará: la glorificación de la primitividad y su poder resurreccionista.

²⁰ François Dagognet. *100 palabras para comprender el arte contemporáneo*. Tercera parte: "Artistas". París: Seuil, 2003, pp. 139-141.

²¹ François Dagognet. *100 palabras para comprender el arte contemporáneo*. tr. María Cecilia Gómez., pp. 142-144.

Beuys, el extranjero, podrá declararle la guerra a Occidente, a su ciencia, al materialismo y también a su positivismo. Se dedicará a revelar las fuerzas oscuras y telúricas que nos rodean.

Veamos dos o tres ilustraciones de su teoría como de su práctica:

1) Al ir a los Estados Unidos tuvo que aislarse, protegerse y no ver nada diferente de América (la que abandonará inmediatamente) que el coyote (el animal totémico). Beuys se encierra con él, provisto de su bastón, y entablará con él una relación de cooperación. ¿Por qué una tal escena en una inmensa caja provista además de fieltro sobre el cual se puede reposar? Este animal concreta como ningún otro la primitividad; ha sido mimado por los Indios —los hombres rojos— que lo han incluso divinizado, pero los Blancos lo han perseguido. Originario de Eurasia, este animal sería su prolongación, así como el lobo de Siberia. El europeo conservará como equivalente el águila o la liebre.

2) Las piedras (el basalto), los vegetales (los árboles, el roble) tienen que ver también con una vida pretendidamente inferior, mientras que con ellos podemos acceder a energías primarias e inconmensurables.

No nos alejamos verdaderamente de la grasa (animal en lo esencial) y del fieltro que han permitido la defensa de la vitalidad. En varias instalaciones de Beuys podemos observar la presencia de un animal suspendido y muerto, pero la muerte evoca a su vez la sustancia crística e incluso la resurrección. Beuys encuentra en los textos sagrados (el bautizo, el lavado de los pies, las curaciones) con qué reforzar su propia perspectiva.

3) Beuys multiplica los dibujos, no los científicos (cortes, esquemas, diagramas, el arsenal de la tecnicidad) sino los alegóricos; a tal punto se opone a la “lengüerilidad” que transporta lo conceptual. Alaba las pinturas rupestres alusivas (la primitividad), las impresiones sobre la arena, líneas simbólicas sobre el suelo (una cruz, un zigzag), todo lo que permite concretar las fuerzas elementales o, en todo caso, los vestigios del movimiento, de la fluidez y de sus pulsaciones.

Se comprende la importancia que se le ha reconocido a este curioso artista plástico: se erige contra el mundo moderno —el que reposa en los egoísmos, la violencia (la Europa de los campos de concentración)— para sujetarse a un universo de sacralidad panteística y de pura vitalidad.

DOS, CUATRO, SEIS.- Boltanski²²

¿A qué escuela vincular a Christian Boltanski (nacido en 1944)? Está ligado a la importante corriente que se preocupa por los objetos (los Objetores*, los llama Dagognet) y saca de ellos lo implícito. Boltanski conservó una provincia de lo real, una que nadie había explorado, la que confina a la desaparición y tiene que ver con la muerte (ropas usadas, fotografías envejecidas, herramientas obsoletas, etc.). Se dedica a retener las huellas de todo lo que, antaño, hemos acompañado o manipulado: de esta manera, en 1973, *Inventario de los objetos que pertenecieron a una mujer de Baden-Baden*, o también, en el mismo año, *Inventario de los objetos que pertenecieron a un habitante de Oxford*. ¡Cuántos álbumes y vitrinas de exposición!

Paralelamente, el artista remodela juguetes viejos, utensilios desaparecidos, ¡la obsesión del difícil retorno en el tiempo y de la duplicación! Más extraño aún, Boltanski dispone en escaparate cuchillas de afeitar, trampas con agujas, mangos de cuchillos además cubiertos recubiertos con cintas en tela blanca, para recordar a los miembros heridos y fajados (1970). A veces el artista llega hasta evocar el crimen, lo que pone término a la existencia, no que quiera representar la violencia o la crueldad sino ante todo la muerte brusca que puede golpear al individuo.

²² *Ibidem*. pp. 145-147.

* El autor juega con esta palabra refiriéndose tanto a su acepción moral, la de objetor de conciencia, la del contestario, como a su acepción literal, el que defiende y trabaja con los objetos (n. de la t.).

Nos dirigimos hacia el período de los Inventarios, por ejemplo, los zapatos que pertenecieron a su abuelo y que conservan la forma de sus pies. Se trata no tanto de mostrar al público los “restos” de aquellos que han desaparecido como de venerar las “reliquias” y de luchar así contra el tiempo (el olvido) y el completo amortajamiento (la muerte). Escribe a los responsables de los museos, tanto a los de ciencias naturales como de arte contemporáneo: “Yo quisiera que, en una sala de vuestro museo presentéis los elementos que han rodeado a una persona durante su vida y que siguen siendo, después de su muerte, testimonio de su existencia”. No nos sorprendemos pues por el *Retrato de los alumnos del CES de Lentillères* (Dijon, 1973) o incluso *Imágenes de un año de hechos diversos* (New York, 1973).

Hagamos una observación esclarecedora: el acto de fotografiar niños (los de una clase), uno después del otro, con una iluminación de flash, se parece a una ejecución (la muerte por todas partes). Si reconocemos la existencia de algunas composiciones decorativas, juegos de sombra, alusiones mitológicas, lo esencial de la obra de Boltanski reside en sus Monumentos, donde son expuestos retratos rodeados de bombillos o de bujías. Asimismo, las *Lecciones de tinieblas* evocan la tragedia de millones de judíos que irían a los campos de concentración donde debían morir.

En una obra titulada *Canada* (1988; término utilizado por los nazis para designar los depósitos donde los judíos abandonaban sus efectos personales) o en otra instalación, *Relicario* (1989), Boltanski acumula los vestidos de los que se iban; estos se parecen a las fotografías, porque tienen en común ser a la vez una presencia y una ausencia. Es también posible colgarlos del techo de donde penden, pero sobre todo han sido exhibidos en el suelo.

Por todas partes es preciso luchar contra el tiempo y ayudar a la memoria; la originalidad de Boltanski habrá consistido en contar con lo que ha pertenecido en última instancia al que va a desaparecer: los objetos más chafados, más usados, más patéticos, los más próximos también del ausente, como si lográramos, por un instante, limitar el territorio y la violencia de la muerte.

DOS, CUATRO, SIETE.- Klein²³

Conviene dar la clave que permita una entrada fácil en la comprensión de obras que no se comprenden fácilmente, o al menos que requieren un comentario, una interpretación que las aclare.

A este respecto Yves Klein se impone: se conoce de él sus “monocromos”, telas enteramente recubiertas de un azul intenso; el IBK, el *Azul kleiniano internacional*, patentado. Además, el cuadro es siempre presentado en altura. Yves Klein lo sujeta también por delante de la pared, a una distancia de algunos centímetros. ¿Por qué? El artista apunta a “la indefinición”; toma su libertad con respecto al entorno y a las disposiciones tradicionales. En efecto, la pintura siempre ha privilegiado la forma, los contornos, las perspectivas, la composición, pero Klein ve en ella los barrotes de la ventana de nuestra prisión; espera liberarnos, y para conseguirlo sólo nos entrega la azulidad de un azul azuriano, que a su vez anuncia el firmamento, las energías cósmicas, en el límite el éter (o el vacío mismo), es decir, nuestro vuelo y la liberación.

Por la misma razón, el fuego no tardará en retenerlo: nos da fulgores de colores tales como el rojo, el oro o el azul; el oro empieza a predominar y a desclasificar al azul primero. Las llamas transmutan las materias pesadas (terrestres) en celestes (lo que arde y sobre todo brilla).

Klein no duda en desarrollar “pinturas-fuego”: surtidores de gas incandescente bajo presión iluminan entonces cartones suecos (tratados con amianto) que liberan gavillas de

²³ François Dagognet. *100 palabras para comprender el arte contemporáneo*. pp. 176-178.

gases, a alturas de muchos metros. Correlativamente, hojas de papel mojado conservan algunas huellas (endebles partículas) de ese fuego que ascendía al cielo.

Hay que concederle importancia a otra escenografía, la de las “antropometrás” o “mujeres-pinceles”; mujeres jóvenes desnudas, embadurnadas de azul kleiniano, dejan sus huellas sobre una pantalla contra la cual han sido pegadas. Estos pinceles vivientes operan con más sutileza y ligereza que los otros medios (pelos o espátulas); sólo se ha retenido lo más frágil y como lo atmosférico (las energías de la sola vitalidad).

Para este artista que pertenece al grupo de los realistas, es conveniente lograr una desmaterialización relativa de la obra de arte y conservar el no ser de las huellas, lo aéreo y la elevación (contra la gravedad). Klein escribe además en su *Diario* (en abril de 1957): “Lo que me ha inspirado en mis últimas obras, es el tema de la demolición de la forma, por o en el color”.

Pasamos por alto el hecho de que, el 27 de noviembre de 1960, Klein salta de una ventana de la casa de Colette Allende, calle de la Asunción; y la fotografía de este hombre en el vacío será incluso publicada en un pseudo-*Journal du dimanche* (periódico de un sólo día).

Ultima realización (ya que Yves Klein muere de una crisis cardíaca a la edad de sólo 34 años en 1962): el artista recurre a la esponja, que simboliza en la doctrina rosacruz la plenitud oceánica, allí donde sin ninguna duda reina la azulidad del azul. Ahora bien, la esponja poseería la propiedad de impregnarse de ese azul como ninguna otra sustancia; lo conserva e incluso lo concentra, de allí una escultura aeromagnética, una esponja atiborrada de azul que reposa sobre un zócalo que la eleva; lo que flota en los fondos marinos es llamado a conquistar las atmósferas y a lanzarse en ellas. Nunca el azul ha sido tan festejado (una arquitectura aérea). Por todas partes vence la elevación, el vuelo, la liberación de las ataduras. Retenemos sobre todo el hecho paradójico de una pintura que únicamente nos ofrece el solo color (el azul o el fuego) y que sólo guarda lo que roza el no-ser (los rastros del ser, no el ser mismo).

DOS, CUATRO, OCHO.- Picasso²⁴

Picasso domina el arte del siglo XX porque sin cesar ha renovado su obra; Picasso es justamente el polo inverso de Soulages que siempre retomó y ahondó su surco.

Picasso proteiforme se dedicó también a la escultura, al grabado, a la cerámica, a la litografía, a la estampación y a la pintura; sobre todo debía atravesar las principales corrientes y las escuelas de arte que iría a renovar, por no decir a trastornar. Su potencia creadora le permitió experimentar todos los estilos, todas las audacias, todos los materiales.

Picasso, proveniente de España, se instaló en París desde 1901 principalmente en el Bateau-Lavoir [Barco-Lavadero], así denominado por Max Jacob en razón del aspecto curioso de un tal edificio, construido sobre una pendiente (la butte Montmartre), allí donde acudían los artistas más diversos. Después de un corto período llamado azul, vendrá el rosa (hacia 1905) pues Picasso pintó especialmente con colores rutilantes los acróbatas o las gentes del circo.

Pronto Picasso entrará en el cubismo llamado analítico: esta palabra designativa viene de una anotación de Matisse que, en presencia de un paisaje de Braque, sólo reconoció irónicamente un apilamiento de pequeños cubos. Este cubismo analítico no deja de descomponer la forma (con el fin de aprehenderla bajo todos los ángulos) pero nadie la reconoce.

Con *Las Señoritas de Avignon* (1907), Picasso inicia un cambio: le mezcla al cubismo elementos expresionistas violentos; de paso, toma de las civilizaciones que no han sido contaminadas por las convenciones sociales, del arte africano; notamos entonces la estilización de los rostros, así como la negación de la perspectiva o de algún punto de vista

²⁴ *Ibidem.* pp. 179-184.

unitario. Picasso no deja nunca de reaccionar y de innovar: recompondrá lo que había anteriormente fragmentado; en el *Retrato de Ambroise Vollard* (1909), discernimos los rasgos del personaje. Pronto, en 1912, empujado por una suerte de apetito por la realidad, Picasso inventa el collage: en *Naturaleza muerta con silla esterillada* introduce, como se sabe, un fragmento de lienzo encerado en lugar del respaldo de rejilla del sillón.

Un poco más tarde, el surrealismo inspira las creaciones de Picasso e incluso las más audaces: reencontraremos la “figura” pero con lados eventualmente monumentales y sobre todo notas de lo irreal o de lo fantástico. Picasso enseguida recurrirá a los *combine paintings*, que traerán extrañas “instalaciones” o esculturas: de este modo, con una silla y un simple manubrio, nos propone la cabeza de un toro que el artista fundirá en bronce. En cuanto a la *Cabra* (1950), nace a partir de un viejo canasto y de dos vasijas de leche asimétricas; una fronda de palmera engendrará la cabeza e incluso el espinazo. “Moldea los cuernos en una cepa de vid, las orejas en un cartón recortado y relleno de yeso... Añadió trozos de hilo y de cinta metálica para hacer resaltar las caderas”. En resumen, no es el último en sacar de la chatarra los objetos de desecho y los detritus o las carcasas con el fin de lograr sus ensamblajes.

Detengámonos en el *Guernica* (1937), una pintura metafórica de historia política, un inmenso lienzo de tres metros de alto por siete de ancho, que hace las veces de declaración de guerra a la violencia nazi. Todo en él es alegoría: por ejemplo una muchacha, sin cuello ni cuerpo, sostiene una lámpara, pero ella simboliza a la que busca un refugio con el fin de escapar al terror de los incendios; el caballo cuyo flanco ha recibido un golpe que lo derriba por tierra representa la España entregada a la guerra más mortífera. Picasso el pintor declarará además: “En la pintura en que trabajo y que llamaré *Guernica*, expreso claramente mi horror por la casta militar que hace zozobrar a España en un océano de dolor y de muerte”.

No podemos olvidar su taller en Vallauris (desde 1950), allí donde funciona (al comienzo) un viejo horno romano que sirve para cocinar, allí donde Picasso fabrica sus recipientes, fuentes y platos, todos recubiertos de incisiones, de granulaciones, de relieves, de cortes, una cerámica insólita y revolucionaria. Por todas partes corremos el riesgo de encontrar bañistas, pájaros, corridas de toros, pero siempre la prueba de una real potencia creadora casi volcánica. Picasso ha trastocado todo; realizó todos los estilos y logró una “expresividad” sin igual. Sin ninguna duda, es el más grande y gozoso celebrante de este rito que es el arte contemporáneo.

DOS, CUATRO, NUEVE.- Spoerri²⁵

Daniel Spoerri, nacido en Rumania (1930), tuvo que cambiar el patronímico paterno (Feinsten, el apellido de su padre judío deportado) por el de su madre (suiza) con el fin de evitar su localización y arresto.

Es conocido por sus “cuadros-trampas”. ¿De qué se trata sino de recoger ceniceros llenos de colillas, migajas, los platos sucios, las últimas sobras de una comida, luego pegarlos en la superficie de la mesa, de tal manera que el conjunto parezca pasar del plano horizontal (lo de encima) al vertical (colgar en el muro)? El artista plástico rechaza seguramente el embellecimiento, lo decorativo: él espera “museificar” lo calamitoso, por lo cual pertenece a la escuela del hiperrealismo e incluso a una de sus ramas, el *eat art*, que le concede importancia al alimento y al consumo.

Esta tentativa conocerá numerosas variaciones:

1) El cuadro-trampa se multiplica (el cuadro-trampa al cubo, al cuádruplo, etc.): en efecto, puede integrar no solamente lo que está por encima sino también lo que se encuentra por debajo o detrás. El cuadro-trampa al cuadrado fija el contenido de una caja pero también la caja, tanto más cuanto Spoerri no sacrifica el embalaje o el continente.

²⁵ François Dagognet. *100 palabras para comprender el arte contemporáneo*. pp. 189-191.

2) Contemos también con algunas ilusiones ópticas: por ejemplo, en el cuadro que representa un valle con un arroyo se le añade un par de grifos (incluso una ducha).

3) Nadie se sorprenderá de que Spoerri haya privilegiado el joyero o el cajón; gracias a ellos vierte sobre el soporte una multitud particularmente heteróclita (piezas de moneda, pequeñas navajas, una sortija, una suma de nada). En ocasiones todo se alinea sobre una placa de vidrio, que juega el papel de multiplicador y añade al ensamblaje (redoblado).

4) Cómo no evocar la famosa comida de Jouy-en-Josas (*El Almuerzo en la hierba*, 1983): 120 personas han sido invitadas a una comida campestre (un menú lleno de rarezas); al final, todos los restos serán enterrados bajo tierra (los platos y los cubiertos, las botellas vacías, las colillas), a la espera de un arqueólogo que desenterrará estos residuos más o menos fermentados, carcomidos por la humedad, oxidados, y resquebrajados.

5) Nadie se sorprenderá por los etnosincretismos, la mezcla de lo incompatible, de los restos de la producción africana y los de la europea, por ejemplo una máscara dogon y una cruz metálica. No se va nunca demasiado lejos en las aproximaciones incongruentes.

A Dagognet le parece que Spoerri ha seguido tres caminos o proseguido un triple objetivo:

1) Llegar a una colección que compile los semejantes (dentaduras, anteojos, incluso trampas para ratas; a menudo las ratas intervienen no sólo porque únicamente sueñan con alimentarse sino también porque muchas veces caen presas en la trampa, lo que confirma de paso el estatuto del “cuadro-trampa” que confisca los restos de cocina).

2) Reunir los objetos más ofensivos (el desorden, la acumulación, el casi barullo).

3) Poner también en evidencia la evolución, en lo posible la de un utensilio de cocina: asistimos entonces a su transformación.

Recolectar, reunir, mostrar una evolución; en los tres casos se devela un mundo del objeto desconocido y rechazado; el alimento provee en abundancia al artista preparaciones insólitas y destinadas a la destrucción. Spoerri o pronto sus émulo le añadirán (al *eat art* allí realizado) pasteles-jardines, croquetas-Jesús en melcocha, etc.

DOS, CUATRO, DIEZ.- Dubuffet

Después del embalsamamiento y la acumulación, agreguemos el recurso a otro medio experimental, a la vez explorador y revelador de un objeto desconocido, siempre inagotable. Lo encontramos en Dubuffet que no duda en recoger objetos en vía de putrefacción o alteración —los que han perdido su antiguo esplendor—, detritus de toda especie, hojas disecadas que comienzan a desmigajarse, barreduras, polvo sobre todo, y arena... Los moja, los machaca y forma con ellos, después de la trituración, una especie de papilla que extiende sobre una placa resistente. De aquí resulta una película extremadamente delgada. Esparce igualmente tinta en capa muy uniforme después de lo cual aplica sobre esta extensión aparentemente muerta —ya que ha sido destruida por un enérgico amasamiento—, una hoja de “buen papel” escogido en razón de su poder absorbente (liso y fabricado con mucha pega) que pueda recibir, por impregnación, la abundancia de una materia que ha sido no obstante pulverizada (entregada a la tortura).

De paso anotemos que el artista trabaja aquí en su laboratorio, del que van a salir planchas voluminosas que exponen las huellas de lo real, su turbulencia ínfima, y ya no cuadros.

El objeto demolido por completo continúa encerrando lo tumultuoso y lo vibrante. “Me gusta proclamar que mi arte es una empresa de rehabilitación de los valores despreciados [...] Las voces del polvo, el alma del polvo, me interesan muchas veces más que la flor, el árbol o el caballo, pues yo los presiento más *extraños*. El polvo es un ser tan diferente de nosotros”²⁶.

²⁶ Jean Dubuffet, *l'Homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard, 1973, p. 230.

Lo real, lo que escapa a nuestra vista, contiene en sí varias capas: la más evidente, la macroscópica, la que nos absorbe, disimula las otras. ¡Al artista le corresponde sacarlas de la sombra! ¡Sacar del objeto, despachurrado, lo que él abriga! No hemos abandonado el dominio del objeto. El sólo ha cambiado de dimensiones; se ha miniaturizado.

Los pintores modernos no han dudado en celebrar "las mixturas" más pobres; uno de ellos, Jean Dubuffet anota que tendrá en cuenta "no los materiales reputados como nobles, tales como el mármol o las maderas de las islas, sino más bien las sustancias vulgares y sin ningún precio como el carbón, el asfalto e incluso el barro". O también, en el mismo sentido "los muros decrepitos, todo tipo de mugre y de aspectos que pertenecen a los residuos y a los desechos". Quizás, debía añadir, "algunos concluirán por esto que se ha tomado un partido vil al complacerse en las cosas sucias. Sin embargo les pido que piensen en esto... el lodo, los desechos y la mugre que son para el hombre como sus compañeros de toda su vida ¿no deberían serle queridos y no es rendirles un buen servicio el hacerlo recordar su belleza?"²⁷.

Seguramente que hay que distinguir: si el científico analiza "los detritos" y los "residuos", el artista sólo se consagra a su celebración, pero él también los saca de la sombra y los exalta.

Recurriendo al lodo, a la mugre y a los residuos de hilaza, nos parece pues que a su manera Dubuffet refuta directamente el platonismo. Discernirá en el universo de la demolición y de lo despreciable un abundamiento, centelleos insospechados que seguramente constituyen una revolución con respecto a los griegos, y que Dagognet no duda en considerarla incluso fundamental.

Para completar nuestro comentario antiplatónico, debemos hacer algunas precisiones sobre la empresa texturológica de Jean Dubuffet, puesto que él mismo se ha explicado ampliamente sobre ella. Sin proponérselo, flanquea al especialista en tierras y suelos. Participa directamente en la crítica de una filosofía o de una cultura dos veces idealista, la nuestra, la que heredamos como metafísica de Occidente que en un primer momento *sólo le concede el ser a la idea* y se preocupa poco por aquello en donde ella se inscribe; luego, en un segundo momento, excluye de esta posibilidad a lo sucio y lo fangoso, los desechos como el cabello que cae o el lodo que se pisa. La idea-ideal se le niega a lo fangoso y a lo miserable, puesto que ella sólo lo es de las sustancias nobles, brillantes y lisas.

En su período materialista tan decisivo, Dubuffet ha insistido sobre sus famosas trituraciones:

No hay ninguna necesidad —lo estamos citando— de irse lejos a buscar rarezas, todo está ahí delante de nuestras narices o en la tierra a sus pies. Allí se encuentra todo lo que se busca sin tener que desplazarse. Soy un turista de un género particular: todo lo pintoresco me incomoda... Me hubiera gustado mostrarles que esas cosas que se creen feas... son, también ellas, grandes maravillas (el polvo del camino, los enmohecimientos del muro, las tierras mojadas y arcillosas).

¿Cómo procede entonces el pintor-alquimista? Utiliza muchas maneras: la más simple consiste en cubrir la tela con una capa espesa; cuando seca, la frota, la araña, la tapon y la embadurna nuevamente, etc. Proyecta sobre ella gotitas y les mezcla un poco de arena según la necesidad. Llega hasta el micromortero. Busca asegurarse una superficie repujada, incluso herida y mezclada; se levantarán en ella o sobre ella ondulaciones, una especie de tumulto, galoneaduras. Otro procedimiento más inaudito: el cuasi-facsimilado de la tierra cenagosa. Abandona otra vez el pincel o la mano que distancian al artista y la pasta. Hablemos de esta última: Dubuffet no duda en recoger cieno, migajas, gravilla y

²⁷ *Mirobolus, Macadam et Cie.* J.-J. Pauvert ed., 1966; fascículo II, p.13.

basuras, las más gastadas y degradadas. ¿Por qué lo desea? Cuando el objeto ha perdido sus aristas y su composición, las que probablemente se le han impuesto y que lo desnaturalizan, regresa a su propia textura. Lo creemos muerto o suprimido, mientras que alcanza su paroxismo (la arena es la verdad de la piedra). El pintor culmina el movimiento de demolición: mezcla febrilmente y dispone luego el triturado sobre una placa de vidrio. Aplica suavemente sobre esta película o esta "casi nada" papel entintado, con el fin de que él pueda ser marcado con la mínima redecilla o con la sorda proliferación que contienen aún o que encubre este preparado. Logra así "litografiar" la tierra misma, cuando ella ha sido aplastada y se ha vuelto "hoja". A veces la operación consistirá en servirse de un papel arrugado previamente impregnado de aceite negro que apoya sobre musgo o elementos botánicos, que han sido recogidos; "de allí nacen espectáculos muy complejos que una mano necesitaría meses para trazar y en los cuales la imaginación puede ver el infinito".

¿Qué significan estos preparativos extraños y minuciosos? Para nosotros se trata de una revolución: nadie, tan claramente como Jean Dubuffet, ha buscado hacer fracasar los prejuicios y especialmente el prestigio de la belleza canónica (a menudo ofrecida a través de la figura humana y más precisamente aún la femenina, que el artista, por consiguiente, afeará según su deseo y de la que se encontrarán elementos rotos en el fondo de sus escombros) así como el de la representación (la forma).

Provoca una fiesta telúrica ardiente y como directa. Piensa escapar a todo lo que ha constituido el arte occidental, tan alejado de las materias desacreditadas, el cagafierro, las escorias, el empastelamiento, el pringue, la estopa; y por eso esas obras: "La exaltación del suelo", "las tierras batidas", "las huellas".

Incluso si Dubuffet luego se aleja de este período litográfico —la transcripción de la greda— no por ello ha dejado de buscar y de discernir en los detritos (ha recogido el polvo de los caminos), un mundo vibrante e insólito.

Mis estadias en los desiertos del África blanca han fortificado mi gusto (tan característico del Islam) por lo muy poco, la casi nada, y especialmente tratándose de mi arte, por paisajes en los cuales no se ve nada distinto a lo informe, extensiones sin fin, sembradas de cascajo, y de las cuales está expulsado todo elemento bien definido como lo serían un árbol, una ruta o una casa. Es cierto que a mí me gusta especialmente el suelo...

No se trata simplemente de recolecciones: el artista comienza por actuar en esta liberación que no es evidente (activa la melaza, no deja de mezclarla y de amasarla, para que pierda sus antiguos cementos y salga ella misma de su propia prisión); el estampado supone manipulaciones variadas.

Es necesario además intervenir con el fin de suscitar torbellinos y tempestades; Dubuffet esparcirá algunos pedacitos de papel o trozos de diversas cosas; interesa desarmar o perturbar.

No creamos que él busca una simple "huella":

Yo utilizaba todos los tipos de recursos que ofrecen las técnicas específicas de la litografía, los efectos que provocan las mezclas como la del agua con la gasolina, los resquebrajamientos del barniz, el polvo de resina calentada en la llama sobre piedra... pero el lápiz y el pincel en ningún caso... Estoy buscando siempre técnicas simples y cómodas que puedan ofrecer a todas las personas, por torpes que sean para manejar un pincel, la posibilidad de expresarse en el dominio de la pintura.

En suma, Dubuffet descarta deliberadamente el dibujo, lo geométrico, en provecho de la sola "textura"; paralelamente excluye lo brillante y lo coloreado; según él el negro es suficiente para asegurar la variedad.

"Negro es una abstracción, no existe el negro, hay materias negras pero de tipos diversos". Y el artista enumera "un satén negro, una sábana negra, una mancha de tinta negra sobre el papel, betún negro sobre los zapatos, el hollín negro de una chimenea, el alquitrán"²⁸. Añadamos a esta lista, la antracita, el propio mugre, el pringue: "Pienso en pinturas que fueran todas uniformemente hechas de un solo barro monocromo sin ninguna variación de color ni de valores, ni siquiera de brillo..."²⁹.

¡Cuánto antiplatonismo implícito en este gusto por lo arruinado y por los solos arrastres sombríos chapuceados!

Se alcanza entonces las cimas de un arte físico, puesto que va a comenzar a contar la manera de aplicar el unto, su espesor, su rugosidad o su granitado residual, las maneras de disponerlo "con un pincel suave o con un pincel duro, con una espátula o con una esponja, con un trapo o con el dedo o con un bastón, si ella [la pasta] es aplicada en arrastres y si esos arrastres son horizontales o verticales, o cruzados u oblicuos"³⁰.

Dagognet le reserva a Dubuffet³¹ un lugar completamente aparte. "El arte ha sido constantemente repetitivo desde los orígenes hasta el comienzo de nuestro siglo. Me parece que no ha variado prácticamente nada desde los tiempos más antiguos conocidos hasta una fecha reciente"³².

En lo que concierne a la obra de Dubuffet, creemos que tenemos que distinguir cuatro momentos francamente diferentes. El artista no deja de auto-revolucionarse. Al comienzo Dubuffet, quien ha fundado la Compañía del arte bruto (en 1948), defiende lo que producen los niños, los anormales, los que frecuentan los hospitales psiquiátricos, todos aquellos que han escapado a la cultura circundante y a su manierismo: concuerdan en los valores salvajes y pueden caer en la novedad; el saber y la educación, en efecto, funcionan como pantallas; a la inversa, es importante festejar la liberación a través de lo bruto, la anti-figuración, lo no-convenido, lo primitivo.

Segundo tiempo, Dubuffet renuncia a la pintura al óleo (lejos de las galerías, salones, museos) y quiere explorar la materialidad –los suelos, las tierras--, las rocas, los empastes más variados, el alquitrán, el lodo, la arena, la grava, las esquirlas de vidrio, etc. En lo sucesivo usa raspadores, mazos, cuchillos, incluso sus dedos.

Esta es, por ejemplo, una de sus iniciativas: llega a usar barreduras recogidas en el cuarto de costura de su mujer: "Ciertos elementos vegetales, sacados de las legumbres, y que yo iba a buscar en las mañanas en les Halles en el amontonamiento de inmundicias, me fueron en ocasiones de mucho provecho. Más tarde, hice también todo tipo de experiencias ayudándome de hojas muertas, de puñados de briznas de hierba y de mil otras cosas"³³. Después de lo cual prensa estos residuos vegetales, y mezcla un poco de agua con tinta, luego adhiere sobre ellos una hoja de papel susceptible de extraer y de retener el mensaje encerrado en esta salsa negruzca. De esto resulta un conjunto mágico: mariposas, flores, pájaros, nubes, danzas y paisajes desconocidos. Otras muestras seguirán, igualmente sugestivas y reveladoras. Dubuffet el materiólogo se consagra también a los collages –reúne lo heterogéneo-- pero recorre también, de preferencia, a los materiales despreciados, usados –cagafierros, estopa, escorias, migajas.

Tercer momento, se abre el ciclo llamado de la Hourloupe (1962-1974): es cuando el artista espera huir de los que lo imitan que son muchos; entra en una perspectiva completamente distinta, la pintura quebrada.

²⁸ Jean Dubuffet. *L'Homme du commun à l'ouvrage*. Idées, 1973, p.26.

²⁹ *Mirobolus*, Macadam & Cie. p.11.

³⁰ *L'homme du commun à l'ouvrage*. p.26.

³¹ François Dagognet. *100 palabras para comprender el arte contemporáneo*. Tercera parte: "Artistas". París: Seuil, 2003, pp. 157-160.

³² *Bâtons rompus*, Minuit, 1986, p. 60.

³³ *El Hombre del común en la obra*, op. cit., p. 230.

Hourloupe, este neologismo remite a la marejada [la houle], un desplazamiento ondulatorio del mar, incluso al rugido [hurlement] y probablemente a “la mala pasada” [“entourloupe”] (la astucia), en tanto que prevalecerán las torsiones, los almocárabes, los encadenamientos; importa también alejarse de la forma.

El poliestireno –una materia sintética blanca y blanda, que además se trabaja fácilmente caliente– favorece las arquitecturas más desmesuradas (árboles, una torre) como los utensilios más utópicos (cafetera, lámpara, botellas, lavabo, etc.). La precedente materiología (las pastas y las tierras radiantes) es abandonada, en favor de volúmenes, los más diversos continentes y construcciones encabestradas lo más fantásticamente posible.

Cuarto momento: al final todo desaparece –los parajes, los apoyos perceptivos, los mínimos lugares; somos puestos en presencia de estrías, de colores, de un batiborrillo de volutas, como si el artista tuviera que sacar de la sombra los intervalos entre las cosas, los numerosos lazos invisibles que pasan entre ellas, una especie de energética latente e incluso primera. En consecuencia, hay que abandonar los puntos fijos, las concreciones: se trata no tanto de una recusación del ser como de la atención llevada al campo del cual este ser depende y que lo desborda.

En esta misma óptica, le agregamos “mira, [mire], espejismo [mirage], viso [moirage]”: el espejo [miroir] próximo nos entrega la apariencia de lo de aquí en adelante móvil, sin el ser que permanece clavado al suelo; aquí también, se llega a irisaciones, a especies de ondas, siempre en oposición de lo que está fijo, repartido y localizable (el no-lugar). Dubuffet no cae aquí en el inmaterialismo, sino que se preocupa por lo primordial, la pura energética y las líneas de fuerza.

Retengamos la serie: el arte bruto, la materiología, luego la construcción hourloupiana, finalmente los no-lugares. ¿Quién no ve el cambio radical, al mismo tiempo que la unidad, las dos exigencias antitéticas aquí colmadas?

DOS, CUATRO, ONCE.- Kémeny

Zoltan Kémeny (1907-1963) sólo conocerá la fama hacia los años 1960, gracias a lo que él mismo denominaba “imágenes en relieve”. “Mi problema numero uno”, declaró él, “¡es el de liberar mi cuadro de la pared!”

Por numerosas razones, no hay que mirar esas realizaciones como esculturas. Lo mostraremos, la frontera entre esas dos ramas del arte constructivo tiende cada vez más a borrarse.

En Kémeny, el procedimiento primero no cambia: se trata para él de ensamblajes de finas hojas metálicas, de elementos recortados o doblados, de placas, de tornillos, de remaches, de pernos, un estremecimiento de metal. Agreguémosle, para completar, algunos pedazos de tela y trozos de cuerda, pero el material industrial lo sobrepasa con mucho. El artista talla, recorta o funde. Sólo trabaja con su soplete o su soldador. Implanta tallos o placas de aluminio sobre un zócalo o, más generalmente, bandas y ligeras armazones.

La superficie en consecuencia se eriza, se levanta; se reagrupan también montones de hojas y de tallos, los cuales varían por sus longitudes, sus amplitudes y sus direcciones.

Pero por qué Kémeny rechaza organizar esta demiúrgia metálica entre las esculturas? ¿Por qué preferir la expresión de “imágenes en relieve”?

Primero, la escultura permanece infeudada, a sus ojos, en un geometrismo latente (con y por ella, ¡cuántos cubos, columnas, zócalos, estelas, bloques!). Apenas si escapa a la gravedad, incluso si juega con ella. Aquí, nada de parecido: el conjunto a menudo gira; a veces se ha reunido solamente semillas, clavos o cintas (la ligereza). Además Kémeny denomina sus realizaciones “lienzos” aunque no utiliza nunca este medio como soporte. Finalmente, son susceptibles de ser suspendidas; raramente son colocadas en el suelo o sobre un zócalo.

Este semi-relieve metálico quiere sobre todo disponer del arma preferida del pintor: el color, que él obtiene de su latón, que evoca el ocre, o de su cobre rojo; en cuanto a la hoja de aluminio, según su espesor, pasa del amarillento al gris-blanco. En todo caso, gracias a las asperezas de sus implantaciones, sabe contar con la luz y sus sombras. "No existe frontera entre los dos (la pintura y la escultura) y mis trabajos son esculturas-pinturas".

Los títulos de sus obras nos dan para reflexionar: *Visualización de lo invisible; la Unión del pensamiento y de lo real; el Pensamiento tratado en forma; Corte transversal del pensamiento ideológico; Espíritu sintético; Piel de idea; Sentimiento descifrado; Mentalidad metálica...* De esta manera, *el Pensamiento tratado en forma*, proporciona una de las mejores "mostraciones", metálica y arremolinante del sólo psiquismo.

¿No es la entrada en una materia espiritualizada, en medio de una serie de vínculos, de enrollamientos, de irradiaciones, de empotramientos? ¿No glorifica Kémeny los folios, las bifurcaciones, las arborescencias, la proliferación? Se cree reconocer colmenas, mohos, un complejo de neuronas. El mismo confiesa que no distingue entre los elementos técnicos y la naturaleza (se percibe, no obstante, la importancia que le presta a la metalografía, a la neurología, a la geomorfología y sus capas). En 1959, decía en una entrevista con Michel Ragon: "El hierro tiene corazón, nervios. El sistema respiratorio de una planta puede ser el mismo que el sistema molecular del acero". Efectivamente, el conjunto se orienta hacia universos mezclados, a la vez orgánico y metálico, una biomorfología de alvéolos, de células y de corpúsculos.

Y si el arte clásico había aplastado el relieve, lo había relegado, alojado en el fondo, hay pues que liberarlo. Se erige aquí en el erizamiento y el zumbido molecular, y ya no en una representación, sino en una presentación: esas multi-subelevaciones, esos dispositivos débilmente volumétricos imponen la revelación de una "estructura" o de un objeto complejo (medianero: entre lo inerte y lo viviente), que se aprehende tanto por la vista como por el tacto.

DOS, CUATRO, DOCE.- Tapiès

Se sabe que Braque buscaba en los basureros, que Picasso utilizaba para sus pinturas trozos de sus camisas usadas, que Antoni Tapiès, sin olvidar el *Arte Povera*, abría la vía a la valorización de lo más desgraciado:

El artista —según Tapiès—, decidía poner su atención sobre la pobreza elemental de la paja. Otras veces, escogió la tierra, el barro, el espacio, el hueco, los vestigios del fuego, el pedazo de cartón, el muro, los detritos, el papel periódico, el empaque de las galletas, las huellas del viento, las marcas del cuerpo humano, las sábanas, el plato quebrado, los nudos, los goteos de la lluvia, las marcas de un paso, los pelos, los cabellos, las rejas, los galones, los hilos, los escombros, las almohadas, la manta del soldado, el arroz, y centenares de otras cosas. Hoy es la vuelta de la paja. ¿Qué pasa pues? Los antiguos favoritos de las musas ¿sólo pintaban pues cosas celestes? Pues no. Ni dioses ni amos... Se enamoraban del heno³⁴.

Tapiès comentará él mismo su cuadro "Paja y madera": lo que trata de condenar son los sistemas jerárquicos (por eso una vez más la atención prestada a los pedazos de algo roto, a la harina, al alquitrán, a la arena, a la cabuya, etc.). Por lo demás esto se ha vuelto un "género", el recurso a las cajas vacías, a los papeles viejos y a los tejidos remendados. "*Siempre he creído que un cuadro no representa cosas sino que él es una cosa*"³⁵.

³⁴ A. Tapiès. "Rien n'est mesquin", in *La pratique de l'art*. Idées, 1970, pp. 274-275.

³⁵ Antoni Tapiès, *L'Art contre l'Esthétique*, Galilée, 1974, p. 167.

DOS, CUATRO, TRECE.- Carmel

Gérard Titus-Carmel (*La grande Bananeraie culturelle*, 1969-1970) expone sobre pequeñas consolas de madera lacada blanca 59 bananos idénticos, en materia plástica, que copian a un sexagésimo, pero natural, destinado por ello mismo a madurarse y a descomponerse.

Se puede ver ahí una glorificación del fruto artificial, que no se altera y que permite reconocer al "objeto", al real que se echa a perder puesto que no tarda en abatirse y en podrirse. La copia que parecía infeudada al modelo (lo orgánico) se transforma en un referente sólido; permite reconocer y designar lo que se degrada y tiende a desaparecer. Entenderíamos aquí una lección antiplatónica, el ideal habiendo sido invertido (la pureza conceptual pertenece a la inmovilidad y se separa de lo que se arruina: el banano — ficticio— escapa al tiempo, mientras que el verdadero cede y se vuelve papilla). Los Griegos reservaban *el logos* a lo incorruptible, a los astros, a los cielos, a las figuras intemporales de la geometría. Lo infra-lunar era despreciado, sometido a los cambios y a la desorganización (la pérdida de sí mismo)³⁶.

DOS, CUATRO, CATORCE.- Brancusi³⁷

Incluyamos aquí a Brancusi, con el fin de confirmar, si es posible, esta perspectiva dagognetiana de la "pintura-escultura" como tendencia actual de la plasticidad. Brancusi no se demorará en añadir al volumen el movimiento que integrará, en disponer en él "el tiempo", el "cambio", y por consiguiente la tetra-dimensionalidad.

Nadie tanto como Brancusi ha contrarrestado resueltamente la gravedad, jugando solamente con el lanzamiento y el más extremo despojamiento (el pájaro, el pez). La escultura nueva descubre "el furor minimalista".

"La talla directa", afirma Brancusi, "es el verdadero camino de la escultura, pero también el más malo para los que no saben andarlo".

Ningún énfasis, ninguna hinchazón (contra la escultura bistec, así como la denomina Brancusi, porque inflaba demasiado los músculos de sus atletas). Brancusi alcanza el volumen liberado y liso.

Qué se mire atentamente su *pez* realizado como emblema de Barcelona para sus juegos olímpicos. Ninguna aleta, ni escamas, ni cola o cabeza: está reducido al sólo dinamismo acuático, a la elipse, a la purificación que ha desdibujado los accidentes.

Brancusi ha buscado principalmente concentrar la luz y reflejarla. Su escultura no consiste ya en imponer un volumen cerrado (el cubo, el paralelepípedo, el bloque) sino solamente en siluetear y vaciar en lo posible con el fin de llegar a la superficie y al espejo. Reinan lo fluido y lo adelgazado. "El vuelo es el que me ha ocupado toda mi vida", el vuelo para el pájaro como el nado para el pez.

El ejemplo del pez muestra suficientemente que Brancusi debía explotar las venas negras del mármol, la claridad de algunas piedras lechosas, el dorado del bronce, el azul de ciertas rocas. Por doquier acentuaba el reflejo, la claridad, mientras que, gracias a los planos relucientes, apelaba a la luz y sus reflejos.

Reducción, delineamiento, lanzamiento, llamado a los colores, la escultura renuncia claramente a sus características mayores (en provecho de la inflexión y de la flexibilidad). Esta es la razón por la cual las dos artes que tanto se han opuesto —la pintura y la escultura— se reúnen ante nuestros ojos. La construcción obliga a fundirlas con el fin de constituir la plástica multi-dimensional.

Se trata de ocupar y de reanimar un espacio isotrópico, de arrancarlo de su homogeneidad y de su extenuación. Ha sido disminuido demasiado; por otra parte, sólo se ha labrado demasiado el plano, abrámoslo. El arte aspira a la plenitud.

³⁶ François Dagognet. *Detritus, desechos, lo abyecto. Una Filosofía Ecológica*. p.5.

³⁷ François Dagognet. *100 palabras para comprender el arte contemporáneo*. pp. 148-150.

Evocar la obra de Brancusi puede sorprender, puesto que se trata de un escultor, pero las dos artes hoy se fusionan lo más a menudo. Ya que el pintor ha entrado en lo tridimensional, está casi identificado con aquello de lo que anteriormente se separaba.

Brancusi cautiva a Dagognet por otra razón, por no decir por otra paradoja: le quita de alguna manera a la piedra su pesantez, su densidad, incluso su volumen, mientras que continuamos considerándola como pesada y reacia.

1) Para empezar, Brancusi (su taller en París es vecino del actual Centro Pompidou) recurre lo más a menudo al mármol (cuidadosamente pulido), al bronce, a la fuente metalizada (con cobre), a la madera dura (el roble), al ónix. ¿Por qué? Todos estos materiales pertenecen a lo reflectante. En lugar de absorber la luz, la devuelve. Además Brancusi los fotografiaba y lograba por este medio acentuar los reflejos y aligerarlos.

2) Brancusi trabaja también con lo mínimo: realiza —eventualmente por superposición y no por acumulación— formas geométricas elementales como el cilindro, el cono, el arco, el rombo, etc. Creemos observar una predilección por lo redondo o lo ovalado, más que por lo cuadrado o lo saliente porque, de esta manera, parece suavizar y disminuir la forma.

No se trata nunca con él de retomar lo exterior; conviene alcanzar la esencia (la del pájaro, el pez, la foca). Cree incluso ir más allá del conflicto entre lo figurativo y lo no-figurativo, puesto que se sujeta a la forma pero a la que viene del interior.

3) Los elementos primeros están siempre disminuidos de una manera o de otra pero principalmente superpuestos, porque deberán unirse “en lo alto”. La verticalidad define la dirección esencial. La ilustración más conocida nos es proporcionada por la *Columna sin fin* que tiene 30 metros.

4) No tomamos a la ligera que Brancusi ha sido firme en no separar el zócalo de la escultura. En el pasado, toda obra esculpida era condenada al aislamiento, el pedestal lo empujaba a ello, pues servía para exaltar al personaje o el símbolo. Por el contrario, con Brancusi no debemos subestimar lo que soporta o incluso impulsa. Ya no se separará más la cabeza del cuerpo, asimismo no rompamos el movimiento que parte del suelo para elevarse hasta el cielo. En consecuencia, vamos a colocar un cilindro, un cubo, un paralelepípedo sobre un zócalo elaborado con miras a una obra final unida y verticalizada.

Todos estos medios concurren al mismo objetivo: la anti-piedra de la piedra, con y a pesar de ella, darle al arte la simplicidad llevada hasta su límite, así como su liviandad.

DOS, CUATRO, QUINCE.- Stella

Frank Stella (americano), como en un itinerario obligado, entra al mismo nivel en lo volumétrico y se libera del cuadro representativo hacia 1975; aparecerán ensamblajes de materiales, coloreados de manera chillona y centelleante (plateados, vaporizados, maquillados). Es cierto que no siempre han sido recubiertos con esta pintura violenta.

De Frank Stella, retendremos una triple lección:

1) En la entrevista que concedió a Claude Gintz³⁸, a la pregunta esperada: “¿Relieve pintado o construcciones pintadas?” Stella replica claramente: “Lo que cuenta para mí, es que el acento sea puesto sobre la pintura, sobre la manera en la cual ella se ve... Quiero decir que a pesar de todo su carácter de relieve, ustedes se encontrarán frente a una pintura”; y además (a propósito de una estructura de pájaro indio no pintado): “Yo lo llamaría “un relieve pintado” lo que es diferente de una escultura relieve”.

2) En un momento dado, él recurrió —aunque se trate seguramente de pintura, según la declaración de Stella— a una técnica decisiva: la del enrejado o la armazón de hierro. ¿En qué consiste? Le es necesario reunir lo que ha recogido (cintas, especies de abotagamientos metálicos, clavijas de madera, residuos diversos) pero si quiere alejarse de la pared es sólo para beneficiar al intervalo entre ésta y sus materiales. Entonces un enrejado

³⁸ "Artistes", abril 1980, p. 13.

curvo, embombado, le permite enganchar sus desechos y recortes más o menos abigarrados.

Astucia talentosa, casi invisible: ella libera el espacio, suprime el bastidor tradicional que encerraba, aprisionaba, al mismo tiempo que anula el habitual soporte (limitativo y recubridor).

Estas ligeras aberturas tubulares autorizan un montaje que aleja, según las palabras de Stella, de lo "representacional" y nos libera de lo bidimensional: "Se podría decir que en lugar de utilizar un espacio representacional, he escogido utilizar un espacio real. Lo he hecho porque no parece que haya realmente alternativa"³⁹.

3) Más sorprendente aún, Stella afirma volver por ese sesgo a la pintura o al arte del Renacimiento; especialmente al de Caravaggio.

Los artistas dibujaban entonces sobre las dos superficies de su hoja, pintaban los dos lados del tríptico y sobre todo no dejaban de adornar los techos, las cúpulas de las iglesias o de los palacios: por esto, un fresco tiene relieve insertado sobre volúmenes arquitecturales. La pintura sólo se ha extenuado demasiado: hay que extender su campo ("expandirlo").

Algunos críticos no ocultan sus reservas ante estas audaces construcciones (cuadros de metal con reflejos brillantes) y reactualizan la anotación de Baudelaire. Como esas obras se han liberado de la pared (estelas, a partir de paneles pegados entre ellos, adosados los unos a los otros), se puede girar en torno a ellas; no solamente se discierne mejor "los trucos y maquillajes", la estratagema de su edificación, sino sobre todo, esta visión de múltiples-caras diluye el conjunto y no puede compararse con el choque, con el estallido y con la intensidad del acceso frontal (tradicional).

DOS, CUATRO, DIECISEIS.- Viallat

Terminamos el examen de más de una decena de los muchos artistas plásticos a los que Dagognet dedica su atención y su entusiasmo a partir de *Rematerializar*, la obra en la que el arte contemporáneo se le impondrá hasta el punto de abandonar prácticamente la historia de las ciencias y de las técnicas. Exponemos brevemente los principios de las realizaciones de Claude Viallat, el maestro del joven grupo "Soporte-Superficie", y que nos dio a conocer en nuestra entrevista en París en 1996. Se entenderá que la sola denominación de esta Escuela le haya despertado su más vivo interés, puesto que aquí está indicado que se trata de centrar la atención en "el sustrato". Además, estos artistas plásticos han vuelto a investir el tejido, así como lo que tiene que ver con él, el arte de los nudos y de la espartería, el de los bucles y de los hilos.

¿En qué consiste el gesto principal de Viallat? Dispone de una vasta pieza textil ajada, extendida sobre el suelo, un conjunto de trapos y de telas de embalaje, de tiendas de campaña despreciadas y de cortinas deformadas, de parasoles y de camisas usadas, todo esto reunido. El artista se sirve igualmente de una plantilla, una especie de cuadrilátero lobulado, que podría evocar o la huella de un pie o la de una mano (se ha hablado también de un "fríjol"), y que irá aplicando, sobre la superficie, la repetición incansable de este motivo que llena con una espesa capa de pintura generalmente viva (roja, amarilla o azul). A su vez los intersticios serán también coloreados o cubiertos con un blanco vivo. En esto consiste el modesto instrumento y el acto fundador. El pintor se pasea por su taller-hangar, con sus tijeras y sus pinceles, con el fin de embadurnar con grandes brochazos su inmenso receptáculo.

A Dagognet le encanta resaltar la originalidad de este bello momento de la plástica, indicando una triple caracterización: a) Una vez más, se toma inmediatamente distancia con respecto a la pintura clásica, demasiado concebida a través de la oposición entre una tela extendida sobre su bastidor (el significante) y su significado (lo escénico), entre el

³⁹ *Ibid*, p. 7.

continente y el contenido, lo que lleva a la vez en germen la desvalorización de la pantalla, así como la pendiente idealista o fetichista de un arte típicamente representativo. Recordemos la evolución que hemos seguido en la historia del arte: se comenzó en las piedras o los muros (arte rupestre), después, poco a poco, se deslizará hacia los paneles de madera, finalmente, el tejido terminará por imponerse, sin duda por ser más delgado, más ligero y menos aparatoso; él no se resquebraja; desaparece más fácilmente. Asistimos pues a la disminución métrica de lo que sostiene como a su significancia, en beneficio de la imagen sola (el ilusionismo espacial y una cierta desmaterialización del substrato). El arte toma pues el sutil camino del refinamiento que sólo demanda al soporte exponer y permitir la legibilidad de una inscripción bien guardada (una escena grandiosa, un personaje de renombre, o solamente, más tarde, el juego de las líneas y de los volúmenes). Ahora bien, Claude Viallat desconstruye esta "teoría-práctica"; saldrá pues de este cuadro, de su código y de sus reglas.

La audacia consiste, un poco como en Dubuffet pero en otra óptica y por otros procedimientos, en restablecer el vínculo roto entre el soporte, la hoja o la tela, y la escritura, siempre en las antípodas de lo que los Griegos han acostumbrado. Y para sellar la reconciliación, se utilizarán muchos medios: a) en primer lugar la repetición del mismo motivo (una especie de esponja, o de haba o de paleta), tantas veces y por lo demás tan bien que se puede dar a cada fragmento una importancia igual y que se puede recorrer la inmensa tela de diferentes maneras. No se impone ningún eje. Incluso no se excluye, en el límite, una posible inversión composicional que transformaría el cañamazo: surgirían los intervalos mientras que el módulo tendría el papel de poner en evidencia. No se irá hasta allá, como en Vasarely donde la oscilación funciona, pero hacia allá se tiende. b) Por otro lado, si se ha sabido rebajar el motivo, se va a poner de relieve paralelamente "el fondo". Una pesada capa de pintura empapa el tejido ajado; lo atraviesa y entonces ya no se debería poder distinguir en él el anverso del reverso. Ayer, las demarcaciones subsistían; se separaban las diversas capas y sobre todo "la costra" que se hacía sobre ellas. Se hacía albañilería. Aquí, de ahora en adelante, se impone lo inverso: la pintura fluida desciende más bien por los hilos y allí se derrama. Claude Viallat ha resumido por lo demás la operación en una fórmula lapidaria: "La pintura [peinture] cede el paso al tinte [teinture]". Por esto él emplea líquidos, en grandes cantidades, mientras que anteriormente se preferían generalmente aplicaciones lustradas, duras y precisas.

Se nos podría objetar que, en estas condiciones, si se trataba de poner de relieve el "soporte", era necesario no servirse de telas remendadas, de andrajos y de trozos rotos. Además de que el artista está prendado, como otros, de los "pobres objetos" abandonados por una sociedad de lujo y ostentación, conviene sobre todo lograr la metamorfosis; ahora bien, los tejidos que han servido han perdido más su resistencia, sus diversos aprestos o la cola que endurece la trama. La usura los haría pues permeables, aptos para sufrir la lenta intususcepción. En fin, esas carpas limadas y remendadas permiten también no-fetichizar la obra; ella se define como una simple "película" capaz de absorber un unto. De esta manera se trabaja en romper, de una forma clara y original, el más antiguo dualismo, el que oponía lo alto y lo bajo, la idea y su receptáculo. Por un lado funciona la mecánica repetitiva gracias a la misma plantilla que disemina la misma forma, que no remite a nada distinto de ella misma, y por el otro lado, la delgadez de las fibras sin pantalla ni resistencia que autorizan el biface. Se busca claramente la coincidencia de los dos, el donador y el receptor. No busca hacer tapicería sino más bien tinte.

¿Por qué la madera, o la plancha o el panel, no habrían convenido igualmente? Seguramente, pero no pueden renunciar a su rigidez y sobre todo no absorbería verdaderamente la pintura; solamente la llevarían. Mantendría lo que se ha querido evitar (la no-simbiosis).

b) ¿Dónde radica la originalidad de Viallat? Ya no es suficiente con afirmar que el

artista y el artesano son lo mismo; conviene realizar la asimilación que a veces no pasa de ser proclamada por aquí y por allá. Ha sido pues buscada; el pintor trabaja como el obrero.

Más exactamente, sin parecerlo, se propone una solución a un pavoroso problema. En efecto, el arte no puede evitar o ignorar el mundo moderno, es decir la civilización industrial. Ahora bien, o la sirve y la exalta (funcionalista, racionalista, tecnológica, un poco a la manera del arte cinético); o la rechaza y trata de evadirse hacia Edenes sutiles, oníricos o alucinados; o la convierte en motivo de burla (el *pop-art*).

No debería ni fortificarla ni huir de ella. El movimiento "soporte-superficie" abre, según Dagognet, otro camino; no el trabajo rústico, como se lo ha creído, sino una producción moderna que ya no pasa por la explotación y las desigualdades sociales, aunque conserve algunos de los aspectos del mundo fabril: el reciclaje de los "desechos" y sobre todo la mecanización de los gestos a través de "una huella" sin cesar reiterada. La sociedad del provecho, con el trabajo en cadena, mantiene la división de las tareas; y por lo demás, para este efecto no deja de aventajar el programa sobre la realización, el molde sobre lo que aglomera. Ahora bien, el artista de las superficies, como lo hemos visto, sugiere otra economía, otro tipo de trabajo; no se burla de la industria sino que la reconstruye sobre otras bases.

No privilegia más la forma; el molde, reproducido por todas partes, tiene su parentesco con lo "mecánico" (la repetición), pero no deja por esto de ayudar a cultivar la diferencia, en y a pesar de lo "mismo". Las telas difieren todas, aunque ejecutadas con el mismo instrumento de disseminación del no-motivo. Además, ese molde desciende al sustrato ligero que lo acoge, con el cual se funde. Se trata de introducirla en las fibras, de aliarla con ellas, muy por el contrario de lo que hacen las fábricas brutales y dominadoras.

Estamos hablando de un trabajo que atraviesa los siglos, el más industrializado como el más artesanal, "la tintura-textura". Yves Michaud, en su rico comentario, ha dicho que este arte no es primitivista, y para ello ha evocado, incluso, la teoría de Semper que sistematizó los gestos elementales de la producción y probó "la prioridad lógica y cronológica del trenzado y del tejido, en una secuencia que va de la fibra al hilo, del hilo al entrelazamiento y al nudo, lo que lo conducía a sostener la prioridad del tinte sobre la pintura, habiendo sido un tejido la primera pintura"⁴⁰. Esta interesante clasificación tecnológica ayuda a comprender bien una de las vertientes de la obra fabricadora de Viallat, pero con respecto a la otra, la industrialización virtual, es suficiente sin duda con recordar su manera de trabajar en serie, en su gran taller, sobre telas extendidas por el suelo e inmensas. Ya no las asesina sino que las transforma. No se sitúa en el mundo imaginario del arte, con su caballete, la pluralidad de los pigmentos y de los matices, la escena. Lejos de los tejedores, de las hiladoras y de los apriscos, nos situamos más bien en el antro de un trapero. Rivaliza con las máquinas y las fábricas, aunque él condena, a su manera, las que actualmente funcionan, y con ellas lo que ellas entrañan, la laceración o el abandono de los materiales (a menudo quebrados y quebradizos), el envilecimiento de los productos estandarizados y la alienación inevitable de los hombres.

c) Claude Viallat irá aún más lejos: la verdadera fiesta material. Seguramente las telas recubiertas de plastes frescos no dejan de desafiar el acto tradicional funerario (la momificación) y la plástica siempre inmovilizante, con su eterno distanciamiento del sujeto, la subordinación y la falsa representación; no solamente a causa de un propósito deliberado por la repetición —de la que ya se ha hablado—, sino también porque ellas se pliegan y se arrugan a voluntad; se las enrolla rápido y se las despliega sobre el suelo. Se las guarda también, como banderas, en armarios para sólo sacarlas en algunas ocasiones. Ningún miramiento: se las apila y se las repliega; además sorprenden por su inmensidad; todo nos aleja pues de "la tela pintada" y de la prisión rectangular del cuadro, especie de celda que encierra.

⁴⁰ *Ornement et couleur*, Catálogo Claude Viallat, Musée National d'art moderne, 1982, p.144.

Además, mientras que esta última se clava al muro o sobre un tabique, del cual no se separa, el tejido de Viallat escapa a esta fijación (el clavado). A causa de su naturaleza bifacial —teniendo que considerar tanto el anverso como el reverso— más vale suspenderla del techo, de una viga cualquiera, e incluso si es posible, de uno solo de sus ángulos, lo que amplificaría en la caída sus capacidades mórficas. El bastidor implica e impone la monocularidad, la frontalidad. Aquí se obtiene lo inverso. Tampoco olvidemos que, en el mismo sentido, que cada pedazo de esta tela (todo fragmento es "*pars totalis*") equivale claramente al conjunto; nada los distingue, la parte y el todo se reflejan el uno al otro. Se ha rebasado pues además el viejo gesto especular de la picturalidad, en el sentido que ahora se sabe y se puede jugar variaciones sin fin, comprendido aquí esta trémula movilidad y las remisiones de sí consigo mismo. El tejido que se pliega y que se divide, que recae en pliegues variados, renace en suma sin tregua, a la vez "como lo mismo y lo otro".

Finalmente y sobre todo, incluso si él lo constata, Viallat se ha servido de la misma plantilla con el fin de poder producir el modelo fundamental e inspirador de la "malla". Por lo demás, ¿no ha estado él encantado por las cuerdas y los nudos? Mientras que el tejido, a causa de su compacidad apretada, ocupa y taponaa el espacio (restaura pues las separaciones y los cortes), la sucesión regulada del cuadrilátero y del no-cuadrilátero parece constituir una especie de "gasa", un conjunto alveolar, la ligereza danzante de un límite que se extenúa él mismo (la espartería virtual). En efecto se cree en la alternancia de llenos y de vacíos, apariencia que tiene lugar de realidad. La materialidad alcanza aquí pues su extrema delgadez, sin tener que renunciar a su solidez; parece recortada; sobre todo no cierra más el espacio que parece calado. El tejido flota y se aja, pero él ha perdido paralelamente su rigidez, su compacidad o su continuidad (las multi-aberturas que lo horadan).

DOS, CUATRO, DIECISIETE.- Hantaï⁴¹

Simon Hantaï (pintor de origen húngaro, naturalizado en Francia en 1966) no podría estar ausente de nuestra galería: él concentró su oposición en "el lienzo del pintor" que, en principio, servía para la proyección sobre él de tal o cual escena, en razón de su carácter plano y de su homogeneidad. El artista que se servía de él lo miraba como un "medio-soporte".

Hantaï, por el contrario, llega al hecho de que esta tela, por sí misma, es la pintura misma (la tela libre, *free canvas*). Para este efecto, Hantaï comenzó por romperla, agrietarla, arrugarla, magullarla, pero la acción esencial consistió en plegarla, y en plegar también los pliegues mismos; de esto resultarán tres consecuencias:

1) No podemos ya distinguir la pintura de la escultura, a tal punto las dos se confunden (el pliegue entraña el volumen, pasamos pues de la bidimensionalidad a la tridimensionalidad).

2) La tela ha sido pintada o más exactamente sumergida en el color, pero, después del secado, será plegada, de tal manera que el blanco constele el conjunto; llegamos a una textura mixta, puesto que el color y el no-color están de aquí en adelante mezclados.

3) Sobre todo, el plegado logra lo que había fracasado: lo que vemos de aquí en adelante representa a la vez el derecho (lo coloreado) y el reverso (lo blanco), a tal punto que lo de adentro o lo de abajo aflora en el afuera. Los cubistas habían intentado la aprehensión multifacial (la entereza), pero el resultado no era obtenido más que a precio de la complicación y de la fragmentación de lo representado (irreconocible). Por el contrario con Hantaï los dos extremos se intercambian o se encabestran.

¿Qué se ve en el límite? Ya no una escena sino la impronta o el resultado de una energía, la que ha arrugado el lienzo, aunque sea áspero.

La tela en tanto que tal va también a perder su importancia: hasta entonces reemplazaba el antiguo cuadro y el artista se beneficiaba de su unidad receptora.

⁴¹ François Dagognet. *100 palabras para comprender el arte contemporáneo*. pp. 170-172.

De aquí en adelante, unidades rectangulares mínimas, anudadas entre sí (el período de los cuadrados), nos ofrecen un conjunto cuadriculado (lo tubular). Por esta razón, se intensifica el proceso de la descomposición como el de la pluralidad, que confina la riqueza; se llega a una modulación más sorprendente del volumen.

Con una sola y misma tela se fabrica trapos de cocina: asimismo se quiebra la unidad que remite claramente al arte de ayer.

Al fin de cuentas, la obra de Hantai no deja lugar a dudas: el soporte por fin liberado cae en la proliferación, la descentración y la sublevación (el adentro aflora en el afuera). La tela servía y no contaba, a partir de aquí ella es autosuficiente; el artista plástico nos revela sus hazañas, todo lo operacional que ella favorece.

DOS, CUATRO, DIECIOCHO.- Fontana⁴²

Lucio Fontana fundó una escuela —el espacialismo o el arte espacial: no solamente ha participado en el Manifiesto que lo reconocía sino que lo ha retomado, lo ha precisado en *Nosotros continuamos la evolución de los medios en el arte-- Manifeste technique* (Milán, 1951).

Fontana se ha ilustrado principalmente en lacerar o perforar el lienzo en el que pinta. Sólo se necesita imaginar un substrato monocromo, rojo, especialmente; una amplia hendidura lo agujerea en todo el medio. Hasta entonces la superficie había sido reconocida, conquistada; siempre ha sido celebrada en tanto que tal, comprendida aquí la pintura no figurativa, opuesta a la concepción tradicional del cuadro. Fontana sobrepasa entonces lo que lo precede: se dedica a la pura espacialidad. Dagognet no ve allí el gesto de un agresivo o una actitud de destructor; conviene, para el artista, ir más allá de lo dado e incluso prever una salida que nos dé acceso “al otro lado de la pantalla” (liberarse por entero y definitivamente de la representación, escapando a la finitud material). No solamente la parte delantera de la escena está abierta y no se opone ya a un desplazamiento virtual, sino que también abandonamos las dimensiones objetuales que nos aprisionaban y así entramos en un espacial indeterminado. Fontana desgarrar la tela no solamente para alcanzar el más allá de ella sino también para afirmarse al mismo tiempo en sí mismo; además el gesto que agujerea la pantalla, rígida y fría, la anima en consecuencia; la herida añade una nota trágica.

A continuación, Fontana no separará pintura, escultura y arquitectura: remata con esto su revolución.

El artista plástico realizó para una exposición milanesa un “medio espacial”, formas abstractas pero fluorescentes y sobre todo suspendidas en el espacio, iluminadas con la luz negra de Wood. Fontana le concede importancia al techo: es conveniente perder de vista los muros, el suelo, desprenderse también de las paredes, usar incluso, a este respecto, una iluminación o signos huidizos. En cuanto a sus cerámicas, Fontana las constela de rajaduras y de hendiduras. No solamente el arte trasciende y abroga las convenciones sino que también Fontana nos abre a un espacio ilimitado; la luz negra se encargará de quitarnos el “ver” en el cual estamos aprisionados; Fontana cuenta también con alcanzar la ciencia moderna.

El filósofo se debe regocijar con que el artista haya rechazado los pertrechos, el fundamento mismo del realismo, aquello a lo cual la abstracción no ha renunciado, el plano bidimensional. Sobrepasa la superficie, y la luz de Wood, que entra en las arquitecturas, ampliará el medio mismo que nos encierra. Las entalladuras y laceraciones de la tela tensa y rígida, la que Fontana rompe, irían en la misma dirección liberadora⁴³.

⁴² François Dagognet. *100 palabras ...* pp. 164-166.

⁴³ Nótese la proximidad de estos análisis con los que hace Deleuze-Guattari en *¿Qué es la filosofía?, in fine*.

TRES.- el Arte contemporáneo como conmemoración del objeto que (se) muestra

Pero la conmemoración a la cual se ha consagrado el arte contemporáneo, reposará muy frecuentemente sobre tres tipos de materiales: la madera, el tejido, el papel (o el cartón). Por lo demás, las tres son una sola y misma cosa. Entran también en la provincia de lo fibroso, una referencia casi-ontogénica, el equivalente de la primitividad; ya el propio Platón lo veía en el acto de unir y de hilar, la base de nuestro universo, su engendramiento; por su lado las Parcas tejían nuestro destino. Ahora bien, el trapo o el tejido lacerado arriesga con desnudar el entrecruzamiento de las briznas o de las lanitas, una especie de reticulación, mientras que en presencia de lo nuevo no sospechamos tan claramente este embrollo simple y organizado. Por su lado, el papel deja adivinar su composición, la mezcla en él de lo ultra-liviano (pajas de cereal, hojas de esparto, filamentos de moral, de lino, de algodón) que se termina en lo más resistente.

No hemos examinado sino tres procedimientos técnicos (pero el arte, es la poetización de las técnicas) susceptibles de modificar, de desplegar y de renovar el objeto. Una de ellas ha ido hasta investigar la desaparición de todo resto de forma, con el fin de que pueda surgir una vida más sorda, enterrada y por lo tanto imperceptible. Hay que quebrar el sistema de defensa del objeto. El embalsamamiento lo ha rejuvenecido (su renacimiento), lo mismo que la multiplicación, por su sólo pululamiento, descubre sobre él otra perspectiva; se ha asegurado que el número engulle una funcionalidad demasiado preñada.

Dagognet no busca exponer todos los recursos del arte. Le es suficiente con indicar algunos de ellos que se revelan capaces de asegurar su misión subversiva, la de una "des-implicación" sin fin de la objetividad, en una tarea contra el dualismo. Llega allí de todas las maneras, por mil caminos. Es así como el artista plástico, en lugar de extender sus pigmentos sobre el lienzo, ya lo lacera o lo horada. Al mismo tiempo, sustituye una superficie homogénea y lisa por un volumen mínimo (el espesor del cartón, o del tejido, por medio del desgarramiento), sin contar que a través de la abertura así producida, se accede a lo que el soporte disimulaba, la parte de atrás del cuadro agujereado. En lugar de desgarrar, se puede pues arrugar, desnivelar; aún más, enmarañar papeles previamente dibujados: el artista, en este último caso, nos ofrece siempre un volumen. El no se atiene a la mera "óptica" e invita a la tactilidad (a lo háptico)⁴⁴.

En fin, según O. F. Bollnow, Rilke ya había propuesto como auténtica tarea del poeta la celebración: "Celebrar, he aquí lo que importa. El poeta es el encargado de la celebración y ésta es su verdadera obra [...]. Sólo para la celebración existe mi corazón, tal es la fuerza con que tomo conocimiento del mundo"⁴⁵.

Revisado el 2 de febrero de 2007 para el seminario sobre la Estética de François Dagognet.
Universidad de Antioquia, Instituto de Filosofía.

⁴⁴ Cfr. Gilles Deleuze. "Cada pintor resume la historia de la pintura a su manera" in *Sociología* 19, Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana, abril de 1996. pp. 18-25.

⁴⁵ Bollnow. *Rilke*. Madrid: Taurus, 1963. p. 302.