

**Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Artes
Departamento de Artes Plásticas**

Trabajo de grado

Paradojas de la figuración en la pintura del siglo XX

**Cristina Núñez
C.I: 14.095.826
Tutor: Dr. Erik Del Bufalo**

Caracas, enero de 2007

Resumen

Se tiende a confundir las cosas tomadas como reales en sí mismas y las cosas pintadas, pues no existe en la propia obra una proporción o una razón entre los objetos modelos y las imágenes que se producen en el lienzo. Dilucidar ese desconcierto es el motivo de nuestra tesis. Titulada “Paradojas de la figuración en la pintura del siglo XX”.

Nos vimos en la necesidad de revisar la supuesta identidad que los análisis formales establecen entre lo pintado y lo descrito para determinar que lo dicho de una obra no la contiene. Para ello revisamos textos que, incluidos en la filosofía contemporánea, tienen como primer interés el problema de la obra arte: *La realidad y su sombra* de Emmanuel Levinas y *El origen de la obra de arte* de Martin Heidegger.

Nuestra tesis está dividida en cuatro capítulos a saber:

I. *Lo real en pintura.* En este apartado intentamos responder a la pregunta por la realidad de la pintura, encontrando certezas en la idea de la obra como acontecimiento.

II. *Pintar, Decir.* Una vez establecida la realidad de la obra en su singularidad, nos dispusimos a señalar la diferencia entre palabra y pintura, dada la repetibilidad y la no peculiaridad de esta última.

III. *Sujeto al arte.* La firma sobre el lienzo, como agregado discursivo, no incide en la obra de arte. Veremos cómo el artista se encuentra *sujeto al arte* y no al contrario, siendo él aquel que menos participa en lo que produce.

IV. *Esto no es una obra de arte.* El olvido de la diferencia entre palabra y pintura hace posible la sustitución de la obra de arte por discurso dando cabida al arte conceptual. Esa nueva modalidad de discurso, no siendo arte plástico no genera obras sino artistas –conceptuales-.

En conclusión, determinamos que no sólo es posible sino necesario decir: “esto no es una obra de arte” para que siga habiendo pintura, para que continúe dándose lugar al arte plástico.

Introducción

Olvidar el óleo y el carboncillo para decir que en el lienzo se encuentra una flor o una jarra es el primer síntoma del problema que nos ocupa en nuestra tesis. La ambigüedad en torno a la sutil transparencia entre la cosa supuesta como algo real en sí mismo y la cosa pintada genera confusión. Disipar esta cuestión nos resulta indispensable, pues esa tergiversación es el bacilo que afecta el arte plástico, incluso, hasta hacerlo desaparecer.

Que la teoría del arte se permita hablar de los objetos pintados como idénticos a los objetos modelo, hace que la obra sea suplantada por el comentario. Las palabras están en lugar de lo que designan, la palabra *flor* atestigua la ausencia de la flor. Dar testimonio de la no presencia de una obra, representándola con un discurso, es un contrasentido, pues ésta, en tanto acontecimiento, no puede ser sustituida, no puede ser reemplazada puesto que lo que cuenta es ella en sí misma. Si la pintura es aparecer puro, representarla es acabar con ella. En ese sentido, que los análisis formales intenten una gramática - es decir, que pretendan que alguna palabra atine de forma unívoca con una imagen en pintura- implica que los acontecimientos plásticos sean suplantados por discurso. Esto desemboca en la desaparición de las obras de arte propiamente, para dar cabida a una forma particular de disertación, que si bien es un modo interesante de preguntar por la realidad en general, no es arte plástico en ningún caso, a saber: el arte conceptual.

Intentamos responder con nuestra tesis a la necesidad de ofrecer elementos que permitan esclarecer presupuestos, confusiones, malos entendidos, falacias y sofismas implícitos, muchas veces, tanto en la crítica, como en el análisis formal y en la teoría del arte, para separar lo meramente plástico de lo discursivo y así devolverle a la presentación de obras su lugar –aquel que no está en el eslabón anterior al arte conceptual en una cadena evolutiva, sino en la no caducidad de la imagen-.

Nos vimos en la obligación de revisar qué se dice de la plástica y por qué. El comentario que ha sustituido a la obra y que, en suma, ha hecho de ella un aparte de la literatura, pudiera estar colocado en nociones supuestas que necesariamente tienen que ser revisadas para que podamos comprender por qué sigue habiendo pintura y cuál es la relación de ésta con las cosas que presenta, sin tomar como análisis de una obra la mera descripción del lienzo.

Al detenemos a analizar las hipotéticas relaciones entre las cosas pintadas y aquellas que le han servido de modelo, nos topamos con paradojas o anfibologías de la representación. Parece necio advertir que unos ojos pintados no miran "de verdad" por sí mismos, y, sin embargo, parecen fijados para siempre en la contemplación de un objeto que puede estar dentro o "fuera" de la obra misma. Michel Foucault, en su análisis de *Las meninas* de Diego Velázquez plantea este problema¹. En *Las Meninas*, por ejemplo, ocurre un complejo juego de miradas entre figuras que se observan

¹ FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas* . pp.13-16

entre sí y observan al "espectador" del cuadro. Este "espectador" que no está representado en el cuadro es, sin embargo, un objeto esencial de éste. En este sentido, el cuadro de Velázquez da cuenta de un espectador contingente y siempre ausente de la obra misma. "El objeto representado, por el simple hecho de hacerse imagen se convierte en no-objeto" ², por lo tanto toda obra es abstracta. Qué podemos decir en cuanto a ese carácter abstracto de toda pintura ha sido el motivo del desarrollo de nuestro trabajo. De allí que el título de nuestra tesis, *Paradojas de la figuración*, no hace sino reflejar nuestro problema: las aporías de la representación en la obra plástica. Dicho de otro modo, si una obra es real ¿Cómo es posible que sea la representación de otra cosa que se supone ser también real? ¿Es lo real una dualidad o la representación de lo real, en una obra de arte, es irreal?

La preocupación por rescatar la obra en su integridad nos llevó a preguntarnos, en nuestro primer capítulo: *Lo real en pintura*, ¿Qué hay de real en la pintura? Para responder, dispusimos tres obras, tres ejemplos que nos sirvieron de guía en nuestra búsqueda: *Abstracción* de Humberto Jaimes Sánchez (Fig.1), *Orquídeas* de Marcos Castillo (Fig.4) y *Las maletas* de Cristóbal Toral (Fig.5) La escogencia de dichas imágenes la debemos a la manera como en ellas se muestran –o no- objetos que se puedan reconocer sobre la tela. De la confrontación entre estos ejemplos propuestos obtuvimos la inoperancia de la distinción entre pintura *abstracta* y *figurativa*. De la mano de Jean-Francois Lyotard y su concepto de Figura,

² LEVINAS, Emmanuel. *La realidad y su sombra, libertad y mandato y transparencia y altura*, p.51

definimos cómo toda pintura es abstracta y figurativa a la vez. Disuelta esa disociación, intentamos hacer evidente la debilidad sobre la que se fundamentan los análisis formales, para ello realizamos una lectura de *Punto y línea sobre el plano* de Vasili Kandinsky, siempre tomando en cuenta las tres obras que dispusimos como ejemplo (Fig. 1, 4 y 5).

Veremos cómo en el texto de Kandinsky florece la confusión que intentamos disipar: la identidad entre los objetos o las palabras con lo que una obra de arte plástico presenta. El autor hace uso de frases descriptivas para intentar, con ellas, generar un discurso que atrape las formas y así poder basar la percepción sobre una ciencia de las artes visuales. Notaremos cómo se atribuye a las imágenes de las obras sentidos que no le son propios como la *juventud* de cierto tipo de líneas, el carácter *reprimido* de algunas composiciones o la *desviación* intrínseca de las líneas no rectas.

En nuestra búsqueda por lo real en pintura no pudimos más que desechar, como fuente de alguna posible certeza, la distinción entre pintura *abstracta* y pintura *figurativa*, así como la utilidad de los análisis formales, pues, una vez establecida la figuración como visibilidad presente en toda obra, la abstracción como independencia de lo pintado frente a sus modelos – también presente en toda obra- y la inoperancia de análisis formales como el propuesto por Kandinsky, no nos quedó más que recurrir a otras propuestas para intentar dar con lo real de la pintura. Es aquí donde se hace evidente la deuda que nuestro trabajo tiene con la filosofía.

Para toparnos con la realidad de la pintura, hicimos uso de conceptos tomados de la filosofía contemporánea que surgen a partir de la problematización de la obra de arte. En primer lugar, gracias al texto de Emmanuel Levinas, *La realidad y su sombra*, pudimos establecer cómo el objeto visible en la obra está desprendido, *abstraído* en el acabado, en el proceso de haberse hecho imagen, dándole a toda obra su carácter abstracto. Luego, el texto de Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte* nos asistió en el encuentro con la diferenciación entre la obra de arte y los objetos que nos rodean –lápices, bombillos, zapatos, martillos-.

Rescatando que la obra es real en tanto acontecimiento y que se diferencia del resto de las cosas por no velar su singularidad con alguna utilidad asignada –como ocurre con los objetos-, damos entrada a nuestro segundo capítulo: *Pintar, Decir*. Tras la descripción de un cuadro inexistente abrimos la reflexión acerca de si el discurso que se refiere a una pintura tiene posibilidades de ser unívoco, es decir, ¿Puede la descripción de una obra proyectarla exacta en su ausencia? La respuesta negativa a esta interrogante nos trasladó inmediatamente a encontrar cierta la afirmación que Jean-Francois Lyotard hiciera en su trabajo *Discurso, Figura* –que no por casualidad sirve de epígrafe a nuestro segundo capítulo- : *No leemos, no oímos un cuadro*³. Partiendo de este punto, nos dispusimos a establecer las diferencias entre pintura y palabra, situando la utilidad de esta última en su capacidad representativa, mientras que definimos la pintura como inútil –en tanto insignificante-, no representativa y libre de sintaxis. La obra, contando

³ LYOTARD, Jean-Francois. *Discurso, Figura*, p.29.

por sí misma, no está en lugar de otras cosas, no es representación sino *presentación*, imagen insustituible e irremplazable.

A lo largo de nuestro segundo capítulo se plantea el problema de la repetibilidad de las palabras y los objetos en contraposición a la singularidad de la obra. Las palabras y los objetos, en tanto útiles, aparecen como repetibles; la obra, en su carácter de acontecimiento, aparece siempre en su peculiaridad. Las palabras son útiles puesto que son signos, nuestra atención no se detiene en ellas –en la grafía- sino que se desplaza inmediatamente hacia aquello a lo que hacen referencia. Los objetos tampoco nos atrapan sino que nos llevan directamente al uso para el que fueron construidos. Por el contrario, la obra nos prende en su singularidad, nos detiene en ella contando por sí misma, no llevándonos a ningún otro lugar más que al de la imagen que acontece.

Nuevamente de la mano de Emmanuel Levinas, damos cuenta de la distinción entre signo e imagen y de la simultaneidad entre esta última y las cosas, evidenciando así, nuevamente, que la pintura no es representación pues no necesita nada que la preceda para ser obra -es decir, la pintura no copia, *presenta*-.

Nuestro segundo capítulo concluye con la reflexión acerca de las posibles consecuencias de que la distinción entre pintura y palabra no sea vista como tal, dando paso al problema del arte conceptual: ¿Basta nombrar, bautizar algo como obra de arte para que un objeto en su repetibilidad sea efectivamente arte plástico? El problema del arte en la contemporaneidad ya

no responde a la pregunta por lo bello sino por el cuestionamiento acerca de qué cosas son o no arte. En ese sentido ¿Los objetos puestos en el museo preguntan por la singularidad de la obra o por la repetibilidad de los objetos? Si el arte conceptual puede *preguntar algo*, éste entonces, no es arte plástico, pues la forma de plantear una interrogante es siempre discursiva, no plástica. Es en este punto donde la distancia entre arte plástico y arte conceptual se hace evidente.

Un objeto solo no basta para convertirse en obra, para ello, hace falta que se levante un contexto que permita que eso que no es originalmente obra se convierta en arte. Esto implica la participación indispensable del discurso y la pérdida de la obra en tanto acontecimiento plástico. Marcel Duchamp abre la discusión al respecto en 1917, sin embargo, es luego de la aparición del expresionismo Abstracto que florece la iniciativa de dar cabida a un objeto como obra. La necesidad de *innovar* en el plano de la plástica, hace que los artistas usen la palabra pues ya, luego del trabajo de Jackson Pollock ¿Qué más puede hacerse con pintura? Pero esta necesidad de innovación es otro de los malentendidos que surgen de mezclar obra y palabra, otras de las distorsiones de incluir en la singularidad del arte la reiteración de los objetos, pues siendo la obra siempre singular no deja nunca de ser *innovadora*.

Una vez planteado el problema de la sustitución de las obras por objetos, abrimos el problema de la firma en la obra de arte ¿Qué firma un autor cuando plasma su nombre sobre el lienzo? Desembocando en un problema más general ¿Cuál es la incidencia que efectivamente un artista tiene sobre su trabajo? De este modo damos comienzo a nuestro tercer capítulo *Sujeto*

al arte. El título nos da la clave, en este apartado se intentará hacer ver cómo el artista está *sujeto al arte* y no al revés.

Nuevamente *La realidad y su sombra* junto a *Francis Bacon, Lógica de la sensación* de Gilles Deleuze, hacen de fundamento para establecer que el artista no comienza a trabajar sobre una superficie vacía, es decir, el pintor no *rellena*, al contrario, *limpia* la tela para dar cabida a una imagen y no a todas las imágenes posibles.

Veremos cómo el artista tiene la fantasía de escuchar una musa al dejar que el material y las imágenes que lo preceden hagan su parte. La obra, haciéndose sobre la marcha, responde a la iniciativa del artista pero se le va de las manos cuando en el accidente del trazo aparece algo sobre la tela que sorprende al propio ejecutor. Pero ¿Qué pasa con el arte conceptual al proponer como obra un objeto que el artista no ha realizado? Pues la musa se calla, es ahora el artista el que dicta al oído del espectador que aquellos objetos puestos en el museo son una obra de arte. Con este problema damos inicio a nuestro cuarto y último capítulo: *Esto no es una obra de arte*.

El panadero, plenamente a cargo de su pan, no se sorprenderá con el resultado, el artista sí, por lo que determinamos que el aporte que el panadero da a su pan es mayor que la incidencia que el artista tiene sobre su obra. Entonces ¿Por qué ver al artista como un sujeto digno de admiración? ¿Por qué situarlo en algún lugar privilegiado si no participa del todo en la obra que ha producido? Notaremos cómo es la obra la que hace al artista y no al contrario. Una vez acabada, la obra no necesita del artista

para ser obra, sin embargo, el artista no es tal cosa si no lo antecede la hechura del cuadro. Pero ¿Qué pasa entonces con la incidencia que tiene el artista sobre su trabajo si la obra que presenta es un objeto que él no ha producido? Paradójicamente, en el momento en que el artista no se enfrenta al material para construir su obra es cuando, al dar su palabra, participa del todo en el levantamiento de ese objeto como obra de arte. De este modo, veremos cómo el arte conceptual, en lugar de producir obra, produce artistas –conceptuales-.

El artista conceptual se sirve de un objeto y un discurso para convertirse en artista. Da la palabra que no le pertenece –pues de nadie es la palabra- para hacer que un objeto cualquiera se convierta en una obra de arte. Ante la aparente similitud entre el artista conceptual y el poeta –dado que ambos trabajan con las palabras-, describimos las diferencias que separan arte conceptual y poesía en nuestro último capítulo.

Finalmente, una vez reconocida la *abstracción* y la *figuración* de toda obra, la distancia irreductible entre pintura y palabra, la preeminencia del arte frente al artista y la no compatibilidad del arte conceptual con el arte plástico; damos fin a nuestra investigación, siempre haciendo apología de la obra y denunciando los malentendidos que puedan mermar la continuación de la práctica de la pintura. El motivo principal de nuestra tesis se encuentra en el intento de hacer que la frase "el fin de la pintura" resulte un sinsentido.

I. Lo real en pintura



Fig. 1. Humberto Jaimes Sánchez, *Abstracción*, 1958.

Hemos dejado que sea la reproducción de una obra lo que dé comienzo a estas páginas. No es casual que así sea, pues tratándose de lo real en pintura, las imágenes tendrán siempre el derecho a la primera intervención. Ante el silencio discursivo de *Abstracción* (Fig. 1) no nos

queda más que vacilar frente a este paradójico primer derecho de palabra mudo y comenzar a interrogarnos, buscando respuestas sobre la realidad de eso que aparece entre colores, formas y texturas.

Quizá frente a esta obra (Fig.1), lo primero que se nos revela como real sea su título: *Abstracción*. La realidad que se da en nuestro ejemplo es, justamente, la de la abstracción: algo que se encuentra despegado, fuera de las cosas en sus formas características, independiente de las cualidades que definen la presencia de un objeto cualquiera -el cilindro impermeable que llamamos vaso, las cuatro patas de una mesa, el asa de la taza-.

En la tela parece haber una abstracción dado que no hay en ella una cosa que se pueda señalar, nombrar -no vemos ni un vaso, ni una silla-. Los colores y las formas no nos ofrecen objetos identificables. El color y la pintura, como materia prima, no se esconden tras una figura reconocible sino que permanecen desnudos ante su realidad de material, de pasta -óleo, acrílico-. No parece descabellado decir, entonces, que lo real en esta obra sean los materiales con los que se realizó la composición, y claro está, el soporte que acoge esos materiales. Pero ¿Qué pasa con la imagen que se construye en el plano? La combinación de colores y formas ¿es irreal porque no encuentra su correlato en los objetos reales, es decir, en modelos concretos? Decir que esa imagen, por *abstracta*, es irreal, resultaría muy sencillo. La realidad de una pintura no está dada por los motivos que sugiere, no porque se pueda nombrar una cosa partiendo de la tela -veo en el cuadro una lámpara o una pipa-, hay una realidad garantizada. No basta con decir: ¡que real esa flor, parece de verdad! para determinar que la tela que soporta la flor pintada es real en tanto obra. Del mismo modo, no basta

con no poder nombrar una cosa, para decir que la pintura es irreal. La posibilidad de reconocer algo en la tela no la hace real, tampoco la imposibilidad de hacerlo.

Para acercarnos a lo real en pintura debemos, primero, detenernos en la aparente oposición entre pintura *abstracta* y pintura *figurativa* y hacer evidente la inoperancia de esa distinción. La diferencia que usualmente se establece es sencilla, simplemente corresponde a los motivos aludidos en la tela, la pintura figurativa ofrece imágenes reconocibles, así como podemos apreciar en la figura 2:



Fig. 2. Jan Vermeer, *El arte de pintar*, 1667.

mientras que las llamadas abstractas independizan las formas de cualquier analogía, como es el caso de la figura 3:



Fig 3. Vasili Kandinsky, *Primera acuarela abstracta*,1912.

Estas dos etiquetas son facilismos que ayudan, especialmente a los teóricos del arte abstracto, a distinguir dos grandes grupos para colocar el de las pinturas *abstractas* como el eslabón que sigue al de las pinturas *figurativas* en una errónea cadena evolutiva. Es absurdo hablar de progreso en pintura ¿Quién se atrevería a decir que *Las meninas* son superadas por *Las señoritas de Avignon* o viceversa? Podiéramos hablar de un efecto de acumulación: en la actualidad reunimos técnicas y materiales que artistas de otras épocas no conocían, pero eso no determina una evolución en las obras propiamente. Las llamadas pinturas *abstractas* no son el resultado del desarrollo de las *figurativas* como tampoco el arte conceptual es la superación de la pintura, sobre este aspecto volveremos más adelante. Por lo pronto, lo que nos interesa resaltar es que la distinción entre pintura *figurativa* y *abstracta* no nos será útil en la búsqueda de lo real en pintura pues esa división carece de fundamento. Una vez que tomamos en cuenta la

abstracción presente en toda pintura y del mismo modo, la figuración presente también en toda obra, clasificar pinturas bajo los dos títulos en cuestión no sirve de nada, pues todas resultarían abstractas y figurativas a la vez.

La pintura es ante todo visibilidad, aparece porque es visible, en este sentido participa de lo que Lyotard llama *La Figura* o el *espacio figural*. Los discursos también tienen esa capacidad de visibilidad en donde se “revela en el texto un poder que lo excede, el poder de ser “visto” y no sólo leído-oído: el poder de figurar y no sólo de significar”⁴. La Figura hace visible, pues es la visibilidad misma, en ese sentido toda pintura se inscribe en ese espacio figural, así pues toda pintura es *figura*, toda pintura es *figurativa*. La figuración en toda obra está determinada también por la ausencia de representación si entendemos por ella la sustitución de una cosa por otra: la palabra “tijera” en lugar de la *tijera* de acero que sirve para cortar.

En la pintura no hay representación pues lo que encontramos en el lienzo no está en lugar de otras cosas. La pintura no representa, *presenta* porque carece de significado, eso lo veremos en detalle con posterioridad. Lo que se intenta señalar aquí es que si la pintura *presenta* la figuración no es la representación de cosas reconocibles, es el poder de hacer ver. Esto nos lleva a decir que en toda pintura hay figuración y esta figuración que se deriva de la no representación es lo que hace de toda obra una abstracción, pues no le debe su presencia a la sustitución de cosas por otras, sino a la independencia de la figura sobre los modelos concretos.

⁴ LYOTARD, Jean-Francois. *Discurso, figura*, p.76.

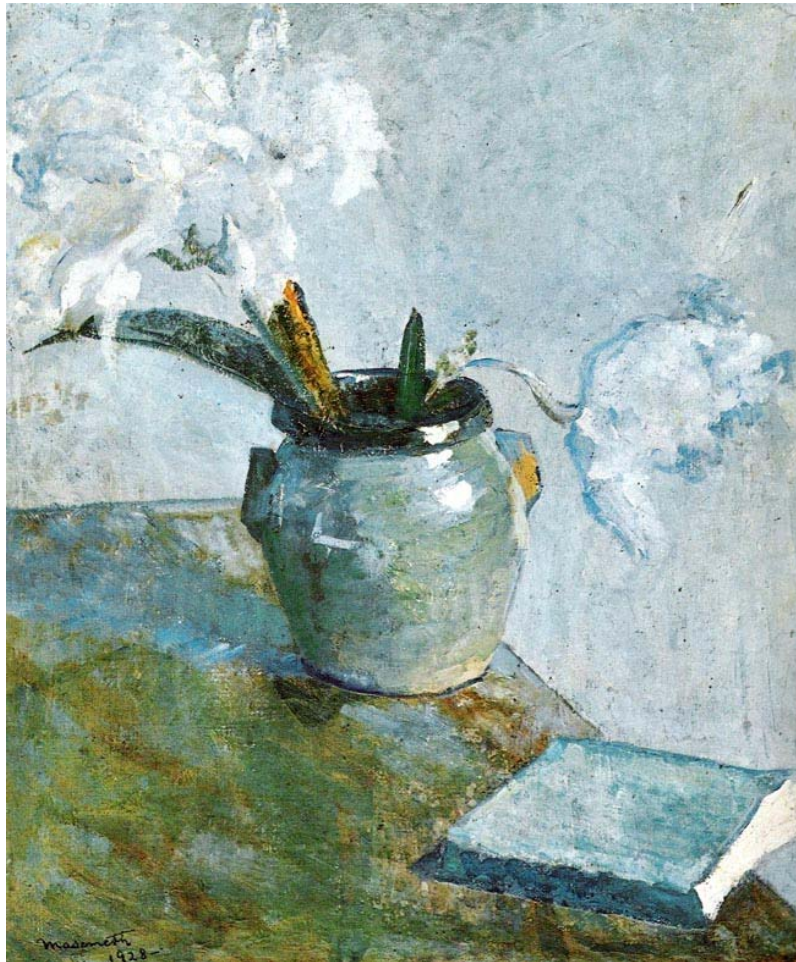


Fig. 4. Marcos Castillo, *Orquídeas*, 1928.

En esta obra (Fig.4) vemos un libro, una vasija con flores y una mesa sobre la que se posan esos objetos. Sin embargo, el modo en el que ha sido empleada la pintura, la pasta, no deja de hacer evidente la presencia de los materiales. Aunque la desnudez a la que nos referimos con anterioridad – aquella que muestra los materiales sin nada que los cobije- no se da, en este caso, de forma tan directa –dada la presentación de objetos reconocibles-, la aparición de los materiales reclama se les note como tales. La pincelada gruesa y tosca, el amplio margen facilitado al accidente, las

manchas blancas que antes de aparecer como luces se muestran justamente como “manchas blancas”; todos esos detalles nos ofrecen tanto al material en su desnudez como al objeto en la posibilidad de reconocerlo. Las cosas que aquí se pueden nombrar –la mesa, las flores- ¿Hace *más* real esta obra que la primera? Nuevamente, no sería apropiado contestar afirmativamente a esta pregunta.

La realidad de una obra no está vinculada con la capacidad que tenga de hacer reconocible y nombrable las formas que en ella se dibujan. Decir que una obra es *más* real que otra no tiene sentido en ningún caso, puesto que la realidad de las mismas está dada por el carácter de obra de la obra y no por las cosas que a partir de ella se puedan –o no- nombrar, señalar.



Fig. 5. Cristóbal Toral, *Las Maletas*, 1975.

En este caso (Fig. 5), los materiales están velados por una técnica que permite esa ilusión. Las pinceladas no se hacen presentes, los materiales están encubiertos bajo una emulación perfecta. No hay dudas, aquí es difícil pensar la luz en términos de “manchas” o accidentes del trazo. Aparentemente, la realidad se *refleja* aquí sin ruidos, sin interferencias. La pintura nos traslada como una metáfora, directamente a la ilusión sin pasar por los entretelones que la han hecho posible, por esconder del todo el proceso que le dio lugar. Frente a esta obra habría que hacer un esfuerzo en intentar encontrar la pintura como pasta y no las figuras como cosas. No sería difícil confundir esta obra con una fotografía y no por esa razón podemos decir que es real de un modo superior o diferente a las otras dos obras (Fig. 1 y Fig. 4) que nos han servido de ejemplo. Si por los motivos a los que alude, una obra goza de distintos grados de realidad, si por poder identificar objetos esta tela (Fig.5) es *más* real que la primera (Fig.1), porque aparentemente no se disocia de los modelos concretos y por lo tanto en ella se refleja la realidad tal cual es, estaríamos diciendo que la ilusión de realidad es lo real de la pintura y nada resultaría más desatinado para los efectos de nuestro análisis.

En suma, en la búsqueda de lo real en pintura debemos descartar la capacidad de una obra de mostrar formas nombrables, reconocibles -vemos allí una mesa, unas flores- como posible respuesta a nuestra pregunta por lo real en pintura. Todas las obras participan de la misma realidad por el hecho de ser obras: no por *realista*, una obra es *más* real que otra *abstracta*, en este sentido *La Virgen de las rocas* de no tiene un grado de realidad distinto

de *Guernica* de Pablo Picasso o *Cuadro rojo y cuadro negro* de Kasimir Malevich.

De entrada, con nuestro “ojo tan ciego como la piedra”⁵ comentábamos la vasija y el libro de *Orquídeas* (Fig. 4) sin distinguir entre éstos – es decir, los presentados en la tela- y los de afuera, mejor, los que han servido de modelo. No nos pareció absurdo decir: vemos un libro, una vasija con flores y una mesa sobre la que se posan esos objetos -incluso, no pareció extraño hablar de ésta o aquella obra cuando no estamos sino frente a unas fotos que apenas remedan el original- ¿es eso lo que efectivamente vemos? ¿Dónde están las páginas del libro, su autor? ¿Dónde está la arcilla de la vasija? ¿Dónde están las patas de la mesa? Evidentemente, en la tela no hay ni un libro, ni una mesa, ni una vasija. No está ni la tridimensionalidad de la mesa, ni hay papel en el libro, ni la vasija corre el riesgo de romperse.

Si en la obra no hay un libro ni una mesa ¿Qué hay entonces?: un soporte y un material que ineludiblemente participan, pero ¿Falta algo?, ¿O nos basta con decir que la ilusión de una pintura donde se reconoce tal o cual objeto es irreal porque se arma a partir de la imaginación cuando, en la percepción de lo presentado, pasamos algo de dos a tres dimensiones? ¿Qué pasa entonces con las pinturas donde no reconocemos cosas, son reales porque no hay allí nada que imaginar? Una obra no es real ni porque tengamos que acudir a la imaginación ni por no tener que hacerlo. Nuevamente, se trate de una pintura donde se puedan identificar objetos o no, la realidad de ambas es la misma y está allí donde la tela se hace obra. El punto interesante aquí está en la búsqueda de lo real en la pintura y para ello iremos acercándonos al carácter de obra de la obra.

⁵ CELAN, Paul. *Poemas*, p.54.

Toda pintura es abstracta porque disocia las formas del modelo y lo pintado, no por ello deja de ser concreta, real. Ese carácter real de la obra es lo que intentaremos rescatar como lo real en pintura, veremos a continuación por qué.

En primer lugar, si en la tela no está ni la vasija ni el libro, si el objeto se ha deformado por completo para aparecer *tal cual es*, si las cualidades de la cosa han sido enajenadas para poder ser representadas ¿No nos encontramos ante una abstracción? El libro modelo –el de cartón y papel– es rectangular, para que en la tela podamos reconocer el mismo libro, no podemos dibujar un rectángulo sino un rombo, esa deformación –sin contar con la que inevitablemente se presenta cuando *el libro* pasa de tres a dos dimensiones– es la que hace abstracta toda pintura: se ha sacado el objeto de donde este *es* como *es* para que deformado se parezca a sí mismo, en este sentido, toda figuración en pintura es *anamorfosis*⁶. De este modo, tan abstracta es *Abstracción* como *Orquídeas* y no cabe ya la pregunta de cuál es más o menos real basados en ese punto.

⁶ “Se trata de la construcción de un objeto hecho de tal manera que, gracias a un cierto cambio de posición visual, puede llegar a verse algo que al comienzo no podía ser visto. Un objeto que de entrada tiene una imagen enigmática y pasa – una vez que el espectador ha tomado un nuevo ángulo de percepción óptica– a ser visto claramente” Ronald Portillo, “El concepto de vacío en la obra artística” en *Psicoanálisis y arte*, p. 85. Toda figuración en pintura es anamorfosis, no exactamente porque aparezca distorsionado algo que luego va a cobrar sentido, sino porque, de un modo enigmático, las formas del modelo tienen que distorsionarse del todo para que en la tela o papel se aprecie la semejanza. La anamorfosis hace evidente en el plano bidimensional el funcionamiento paradójico de la semejanza: deformar para formar.

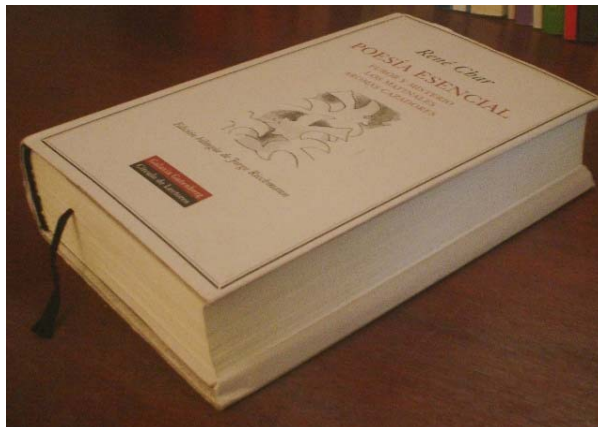


Fig. 6. Foto libro.

Si se nos pidiera que describiéramos lo visto en la fotografía (Fig. 6), ¿Qué diríamos? Indicaríamos, sin meditarlo demasiado, que se trata de un libro con sus páginas, portada, título, subtítulo, nombre de la editorial, etc. Quizá encontraríamos dificultad a la hora de determinar si es grande o pequeño porque no hay otra cosa en la fotografía que nos señale la escala, pero aun así, podemos intuir que se trata de un volumen de 350 páginas aproximadamente. En cuanto a la forma, diríamos que es un paralelepípedo recto, pues los bordes del rectángulo que hace de portada son paralelos a los de la cubierta posterior. En resumen, describiríamos *un* libro, con algunas variantes -el número de páginas o el color por ejemplo-.

Para que podamos ver sobre el papel (dos dimensiones) el libro (tres dimensiones) la forma debe cambiar. Hemos dicho que la portada del libro de la foto es rectangular porque hemos sido atrapados por la ilusión y en lugar de describir lo *visto* hemos relatado lo que sabemos de los libros tridimensionales. La forma que nos indica que eso que vemos en dos

dimensiones es tridimensional, no es un rectángulo pues no todos los ángulos que construyen la portada son rectos:

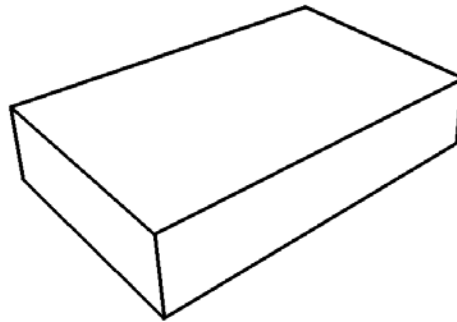


Fig. 7. Contorno libro.

Esa deformación necesaria es el síntoma más evidente de la independencia de las formas pintadas frente a los objetos concretos o cosas que han servido de modelo, es decir, la deformación es la seña que nos permite saber que toda pintura es abstracta. En este sentido, la anamorfosis es la sofisticación y la puesta en evidencia de un mecanismo que se da siempre en el dibujo: deformar para *parecerse*. La anamorfosis hace posible ver sobre el plano bidimensional el mecanismo que viabiliza la semejanza, es decir, emula el juego que se da entre la tridimensionalidad de los objetos concretos y la bidimensionalidad de las pinturas que se le parecen sin salir de las dos dimensiones del plano donde ella misma se presenta. En *Los embajadores* de Hans Holbeing se encuentra el más célebre ejemplo de anamorfosis:



Fig. 8. Hans Holbein, *Los embajadores*, 1533.

En la Fig. 8, la mancha vista de frente no se *entiende*, vista de lado se parece a un cráneo. Pintar una cosa tridimensional *tal cual es* sobre un plano no es posible; en los intentos, las manchas y las formas serían irreconocibles. Para que la forma pintada se parezca a su modelo tienen que ser enajenadas todas las características de cosa tridimensional del modelo.

Esos trucos del dibujo -la disociación de las formas de los modelos concretos y lo pintado- no indican *irrealidad* de las obras donde se puedan identificar tal o cual cosa, pues, como ya comentamos, aun siendo abstracta, en la independencia y la disociación, la pintura es concreta, real.

Por otra parte, la desnudez de los materiales no impregna la tela de realidad más que cuando éstos se disimulan: óleo el que se nota, óleo el que se encubre, en ambos casos el óleo -o cualquier otro tipo de pintura- participa lo mismo que el soporte. Pudiéramos decir que un ladrillo está también ineludiblemente *dado* -se interpone, lo percibimos- igual que el lienzo y que si de eso se desprende la realidad de la pintura, ésta es tan real como

cualquier objeto, o lo que es lo mismo, que lo real en ella es la tela y la pasta que la colorea y nada más. No obstante debemos ir con cuidado en este aspecto puesto que existe una diferencia entre el modo que tienen los objetos y las obras de *darse* - aspecto que desarrollaremos con detalle más adelante-.

Volviendo a los ejemplos (Fig. 1, 4 y 5), estas pinturas resultan más afines de lo que a menudo se supone –pues son todas obras, todas abstractas-. Pero si seguimos los lineamientos de un análisis como el propuesto por Vasili Kandinsky por ejemplo, a la hora de catalogar o fichar la información sobre esas pinturas, no tendríamos dudas, las separaríamos por los motivos a los que aluden. En primer lugar, pondríamos *Abstracción* del lado de las pinturas *abstractas*. Luego agruparíamos las otras dos (Fig. 4 y 5) bajo el rótulo *Figurativas* siguiendo de inmediato a separar, dentro del ámbito de las figurativas, una bajo la etiqueta de impresionista (pues podemos decir que *Orquídeas* debe mucho a ese movimiento) y la otra simplemente pasaría al conjunto de las figuraciones *realistas* –es decir, aquellas que *mejor representan la realidad*-. Un simple vistazo bastó para que un análisis formal superficial nos llevara a calificar y archivar los ejemplos que hemos dispuesto para nuestro trabajo, aunque las tres pudieran, sin más, permanecer bajo el rótulo: pinturas –ahí la similitud entre una y otra-.

Si quisiéramos ser un poco más rigurosos en la clasificación, pudiéramos profundizar más en nuestro análisis: nos preguntaríamos, de la mano de *Punto y línea sobre el plano*, si las pinturas *suenan* o no, o si son cálidas o, en otro caso, si son “torpes, débiles y pasivas”⁷ porque predominan en ellas

⁷ KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*, p. 74.

los ángulos obtusos. *Abstracción* siguiendo en el compartimiento de las pinturas abstractas, la reubicaríamos entre aquellas que, por abstractas, “logran un sonido pleno y descubierto”⁸ mientras que las otras dos pinturas tendríamos que llevarlas al lugar de las que, por figurativas, “el sonido (...) se encuentra velado y reprimido”⁹.

También pudiéramos preguntarnos, siguiendo el afán clasificador, en cuál de nuestras obras “una cierta inflexión juvenil se refleja en el ángulo” o si un “arco demuestra por el contrario una energía madura y consiente de sí misma”. Esto nos ayudaría a ubicar *Abstracción* en el grupo de las pinturas *juveniles* mientras que *Orquídeas* quedaría en el cajón de las composiciones *avejentadas*. *Las maletas*, ni *joven* ni *madura* se quedaría entre las composiciones *frías* dado el predominio de las líneas horizontales, además, por la técnica *figurativa* perfecta, tendríamos que ubicarla en el cajón que agrupa aquellas obras “inútiles y chocantes” que han sido hechas por “almas que, endurecidas como cáscaras de nuez, han perdido la facultad de sumergirse en lo profundo de las cosas, allí donde bajo la cáscara exterior se escuchan las pulsaciones”¹⁰.

Orquídeas, además de estar entre las composiciones *maduras*, no podría encontrarse en otro lugar más que en el de las pinturas de tipo “frío y controlado”¹¹ dada la concentración de azules, y la presencia de un gran ángulo agudo. Con esta obra surge un problema si seguimos el modo propuesto por Vasili Kandinsky: *Orquídeas* ¿Suena? ¿Está reprimida en la

⁸ Idem, p.52.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem, p. 47.

¹¹ Idem, p. 74.

figuración o libre en las manchas “abstractas” que el pintor dejó en evidencia? Difícil de determinar incluso con el proyecto científicista de Kandinsky.

Por otra parte, falta establecer cómo es la fuerza que actúa sobre las líneas que han dado lugar a cada una de las imágenes para poder señalar si predominan las “rectas” en el caso de que las líneas permanezcan sobre su impulso inicial, o “curvas” si éstas “han sido desviadas de su camino”¹². Aparentemente, las líneas predominantes en nuestras tres obras han perdido por completo el rumbo: desviadas en las manchas de *Abstracción y Orquídeas*, desviadas también en *Las maletas* en los contornos de todo el equipaje.

De nuestro intento por ser más rigurosos en la catalogación de las obras propuestas hemos obtenido los siguientes renglones: a. las pinturas que suenan plenamente, b. las que se presentan torpes, débiles y pasivas, c. las veladas y reprimidas, d. las inútiles y chocantes. e. juveniles, f. maduras, g. frías, h. cálidas. i. cuyas líneas permanecen rectas, j. cuyas líneas *se agitan como locas*¹³. Según como se aborden, las obras pudieran ser, a la vez, del tipo a y d, o del tipo b y c, o, c y b, o, a,b,c y d, o, i,h,f y a; o lo que es lo

¹² Idem, p. 84.

¹³ Hemos tomado como referencia para este párrafo el prefacio de *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault donde se cita “El idioma analítico de John Wilkins” de Jorge Luis Borges *Otras inquisiciones*, con el propósito de hacer evidente la arbitrariedad de las clasificaciones: “los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelos de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas” Si bien las clasificaciones funcionan independientemente de su arbitrariedad, éstas no tiene sentido vistas como axiomas. De este modo, intentar hacer una ciencia de las artes visuales basados en las clasificaciones de Vasili Kandisky resulta inadecuado también.

mismo, nos hemos topado con la arbitrariedad de toda clasificación y con lo inoperante que puede resultar construir una ciencia de las artes visuales sobre estas ordenaciones.

Si bien las pinturas se pueden tocar, oír, escuchar con los ojos, no necesariamente debemos decir que las pinturas *suenan* de una manera específica ¿Cómo podemos ordenar la melodía o el ruido que una pintura puede generar? No hay manera de articular el ritmo de una composición plástica en sonidos de modo que esa sonoridad se pueda convertir en una convención a la manera de una notación musical. Un pentagrama está hecho de líneas rectas sobre la que se posan determinadas figuras que harán que de allí se pueda leer una música. En el pentagrama las líneas no cuentan, no son ellas las que suenan, son los signos los que al señalar tal o cual sonido, *suenan*. En resumen, la notación musical es convención y a nadie que no sepa leer música le sonará un pentagrama. Del mismo modo, habrá que hacer del lenguaje de los análisis formales una convención para que pueda hablarse de pintura y en suma, se logre, de una vez por todas, acabar con ella. Si alguna gramática logra conquistar la pintura, en esa conquista se le hará desaparecer por un simple acto de sustitución.

¿Por qué definiría Vasili Kandinski una curva como una recta que ha perdido el rumbo? “¿Adónde fue, si no iba a ninguna parte?”¹⁴ Una curva en pintura no es una recta desviada: no se trata de un alambre que siendo recto tenga que ser deformado para que de él se pueda obtener una línea curva; la línea en pintura es originalmente del modo como fue trazada y no fue de ninguna otra manera antes de ser como es. No hay líneas frías, ni colores cálidos,

¹⁴ CELAN, Paul. *Poemas*, p. 60.

“en ninguna parte hay una pipa”¹⁵ como tampoco hay un jarrón con flores en *Orquídeas* ni muchas maletas en *Las maletas*. No debemos confundir los objetos y las cosas pintadas puesto que la abstracción que rompe el vínculo entre una y otra, la deformación que hace posible la semejanza, muestra que no se trata de lo mismo, no es lo mismo una taza-objeto que una taza pintada, por este motivo no podemos atribuirle características de taza-objeto a la taza pintada. Una curva no es una recta desviada como una taza pintada no es una taza-objeto ¿La taza pintada puede contener café, té? ¿Es susceptible de quebrarse, de caerse? Evidentemente no ¿Una curva en pintura puede ser restituida en su rumbo perdido hasta convertirse en una recta? Nuevamente nuestra respuesta es no. Así como resultan absurdas las preguntas que nos hemos formulado, resulta inoperante también catalogar pinturas por las cosas que en ellas se reconocen puesto que en ellas no hay ninguna cosa propiamente.

Los análisis formales intentan hacer de los elementos de la composición cosas y de éstas cosas generar convenciones. Vasili Kandinsky intentó asir la gramática de la imagen. Logró dar herramientas huecas de análisis. Artificios que se aplican sin cuestionamiento llevando los comentarios sobre las obras de arte al sinsentido. Sinsentido al que se condena todo intento científico por abordar las obras de arte. “La nueva ciencia artística sólo podrá surgir cuando los signos se vuelvan símbolos y el ojo y el oído abiertos permitan saltar del silencio a la palabra”¹⁶, precisamente por eso, la *nueva ciencia artística* no podrá surgir, no es posible saltar del silencio de la obra a ninguna parte sin que ésta desaparezca.

¹⁵ FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa*, p. 43: “Porque apenas ha dicho “esto es una pipa”, ha tenido que retractarse y balbucir “esto no es una pipa, sino el dibujo de una pipa”, “esto no es una pipa, sino una frase que dice que es una pipa”.

¹⁶ KANDINSKY, Vasili. *Op.cit*, p. 23.

la piedra pesa y manifiesta su pesadez. Pero al confrontarnos con su peso, la pesadez se vuelve al mismo tiempo impenetrable. Si a pesar de todo partimos la roca para intentar penetrarla, veremos que sus pedazos nunca muestran a lo interno y abierto, sino que la piedra se vuelve a refugiarse en el acto en la misma sorda pesadez y masa de sus pedazos. Si intentamos captar la pesadez de otra manera- esto es, depositando la piedra en una báscula -, lo único que conseguiremos es introducirla en el mero cálculo de un peso. Esta determinación de la piedra, tal vez muy exacta, no es más que un número, mientras que el peso se nos ha hurtado. El color luce y sólo quiere lucir. Si por medio de sabias mediciones lo descomponemos en número de vibraciones, habrá desaparecido. Sólo se muestra cuando está sin descubrir y sin explicar¹⁷.

De esta manera, someter la pintura a un análisis como el de Kandinsky es dividir la tela para que ésta permanezca cerrada ante una terminología que simplemente desplaza palabras descriptivas para aplicar otras e intentar con esto asir la pintura con una *ciencia*. Habría entonces que estar entrenado para poder ver: “el ojo correctamente adiestrado debe poseer la capacidad de ver”¹⁸. Es preferible no dar el salto y mantener la pintura en su lugar, en su silencio.

¹⁷ HEIDEGGER, Martin. *El origen de la obra de arte*, s.p.

¹⁸ KANDINSKY, Vasili. *Op.cit*, p.163.

Decimos que las obras son silentes porque para acercarnos a ellas no hace falta haber asimilado ningún cuerpo de convenciones previas. *Adiestrar el ojo* implicaría la necesaria presencia de una convención de las formas, cosa que convertiría la pintura en escritura, o lo que es lo mismo, la pintura desaparecería en un alfabeto coloreado. Ya no habría pintura, habría representación de una convención y nos olvidaríamos de los acontecimientos plásticos, acabados y desprendidos de toda gramática, tendríamos que olvidarnos de las obras de arte plástico para entrar en el espacio de una nueva forma de discurso –que si bien puede resultar atractiva en muchos aspectos, no es, en ningún caso, arte plástico-.

En la plástica, todas las pinturas se cierran, se acaban en un punto en el que ya no cabe un trazo más. No se trata de llenar el espacio de la tela hasta que una nueva pincelada sea innecesaria porque, en el tumulto, resulta simplemente imperceptible, el punto es que el artista se detiene incluso pudiendo seguir “El artista para porque la obra se niega a recibir cualquier cosa más, parece saturada”¹⁹. ¿Qué determina este acabado, esta saturación? Este “acabado distinto de la interrupción pura y simple”²⁰ separa la obra, la sitúa despegada, desprendida, particular. “La obra no tendría relieve de arte si no poseyera esta estructura formal de acabado, si por ahí, al menos, no estuviera separada”²¹, ¿separada de qué? Del mundo, de la realidad, pero ¿Esta separación hace de la obra un aparte irreal de la realidad de la que se desprende? De ningún modo “La realidad no sería solamente aquello que es, aquello que ella se desvela en la verdad, sino

¹⁹ LEVINAS, Emmanuel. *La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Trascendencia y altura*.45.

²⁰ Idem.

²¹ Idem, p.46.

también su doble, su sombra, su imagen²² su imagen como acontecimiento, como un algo acabado y por eso mismo, autónomo y *desprendido*.

La obra es real allí donde se instituye como sombra, como opacidad, no siendo ni reflejo de la realidad como pudiera parecerlo el espejo –incluso el espejo escapa a esta posibilidad en tanto su objeto aparece siempre invertido-, ni transparente como el signo contando por sí misma. La obra no nos lleva a otros lugares como el signo -que en su plena utilidad no cuenta sino para trasladarnos hacia otras cosas distintas de sí-, nos deja sin palabras frente a ella, en ella, contando absolutamente por sí misma. Sin convenciones previas²³ la obra no está en lugar de otras cosas, en ese sentido no *representa*, se *presenta* y lo hace a oscuras: sin reflejo, sin luz artificiosa. En este sentido, la imagen, la obra como reverso de la realidad no tiene la claridad del signo que deja ver a través, sino la oscuridad sin tránsito, que contiene la obra como un acontecimiento, como aquello que *no espera* ninguna sustitución, ninguna interpretación –aunque en algún caso pueda sustituirse, o interpretarse-.

²² Idem, p. 52.

²³ Cuando decimos que para ver una pintura no hace falta convenciones previas, nos referimos a que su contenido pictórico no nos lleva, de modo unívoco, a un comentario. Una línea en pintura no *significa*, un color no nos remite temperaturas ni desviaciones de otros tonos -como pudimos advertir en nuestros comentarios sobre el trabajo teórico de Vasili Kandinsky-. Podría objetársenos que en pinturas donde se trabaja temas bíblicos, por ejemplo, aquel que no conozca qué sucede en el momento de *la anunciación* o el *descenso de la cruz* no comprenderá la pintura por lo que sí sería necesario algún tipo de aprendizaje previo o convención que permita comprender que los lirios blancos están en lugar de la Inmaculada Concepción... El punto está en que aquel que mire una pintura de este tipo sin conocer la historia, no dejará de ver la pintura en tanto pintura, esa obra no dejará de ser una obra, no perderá su carácter de obra aun cuando no se tenga noticia de la historia a la que alude. En caso opuesto, si se nos cuenta por escrito el momento de *la anunciación* en un idioma desconocido, ese texto permanecerá impenetrable a causa de nuestra ignorancia. *La anunciación* en pintura será de mil modos contemplada, se sepa la anécdota o no, incluso, si se le considera obra de arte o no.

La obra no sale del ámbito de lo real, no es un *más allá*, al contrario, se ciñe a lo real por su reverso, por la sombra. La obra como espacio donde la imagen, como fenómeno de la intersubjetividad se instaura como realidad en su presencia irrepresentable e insustituible de acontecimiento. En el corazón de la realidad se vuelve sustancia independiente

¿Se dirá entonces que el artista conoce y expresa la oscuridad misma de lo real? Pero esto desemboca en una cuestión más general a la que todo discurso sobre el arte se subordina: ¿En que consiste la no-verdad del ser? ¿Se define siempre, en relación a la verdad, como un residuo del comprender? ¿No describe el trato con lo oscuro, en tanto acontecimiento antológico totalmente independiente, categorías irreductibles a las del conocimiento?²⁴

El arte no conoce, “no hay en realidad, ninguna semejanza ni afinidad previa entre el conocimiento y esas cosas que sería necesario conocer”²⁵, como no hay afinidad entre la pintura y los objetos que le han servido de modelo “el conocimiento es una invención”²⁶.

La oscuridad: falta de luz y de reflejo, la pintura como sombra no re-presenta la realidad, es decir, no la *da otra vez* puesto que si la pintura es real y lo real se manifiesta como acontecimiento, es irrepetible y no se da dos veces. Lo oscuro está justamente en esa imposibilidad de reflejo, de igualdad, de

²⁴ LEVINAS, Emmanuel. *Op cit*, p. 46.

²⁵ FOUCAULT, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*, p. 23.

²⁶ Idem.

sustitución, de vínculo, de adecuación, de representación. El arte como “acontecer mismo del oscurecimiento” no conoce, *es*, no como “residuo del comprender” sino como realidad de la que no hay nada que comprender, nada que decir, nada que representar²⁷.

El arte sí encuentra afinidad en el mundo no como residuo imitativo sino como realidad en toda su extensión. “La no-verdad no es un residuo oscuro del ser, sino su carácter sensible mismo por el cual hay en el mundo semejanza e imagen”²⁸.

¿Cómo atrapamos esa afinidad entre la realidad y la imagen? ¿Podemos comentarla, asirla? ¿Existe un orden en el que el acontecer de lo oscuro, el arte, se manifieste en la pintura? Si el arte está contenido en el margen de lo real como sombra o reverso en la imagen, éste no pertenece a un orden visible, comprensible, si así fuera, no sería arte, sería conocimiento, luz, artificio, representación y en ese caso sí sería necesario adiestrar el ojo.

Si “el conocimiento sólo puede ser una violación de las cosas a conocer y no percepción, reconocimiento, identificación de o con ellas”²⁹ dado que “las condiciones de la experiencia y las condiciones del objeto de experiencia son totalmente heterogéneas”³⁰ no existe adecuación. Es en la presencia

²⁷ La obra en su realidad no es conocimiento de algo, no quiere decir esto que no lleguemos a conocer la obra sino que lo que sabemos de ella se queda en ella porque no nos lleva como el signo, a otro lugar. La pintura, en este sentido, no tiene ninguna utilidad y ofrece un modo de conocimiento atrofiado siempre que se quiera universalizar lo que ella da.

²⁸ LEVINAS. *Op.cit*, p. 55.

²⁹ FOUCAULT, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*, p.24.

³⁰ *Idem*, p. 23.

de esta *inadecuación* que fracturamos la ilusión en la que los objetos pintados se convierten efectivamente en objetos, es en este punto donde la similitud entre la cosa pintada y el modelo deja de confundirnos, donde nos resulta absurdo decir que un árbol pintado está a punto de perder las ramas o que los ángulos rectos son fríos. En suma, la oscuridad del arte y la ausencia de reflejo, nos aparta, en pintura, de todo posible análisis formal *adecuado*.

Si la realidad del arte no está dada por la adecuación, la realidad no es sólo aquello que se presenta ante nosotros como irrefutable, una suma de características que se pueden percibir o la “unidad de una multiplicidad de sensaciones”³¹, tampoco basta con asir la materia en una forma para hacerla salir de lo *informe* e introducirla así en el ámbito de lo que se *da* y puede ser percibido. Lo real es aquello que se *da* en lo dado³². Lo real como lo que se devela en lugar de sí mismo, no como algo que está en lugar de otra cosa o en otro lugar. Por lo tanto, lo real se da de modo utópico.

La obra de arte abarca lo real en tanto acontecimiento. La obra esencialmente muestra ese carácter insustituible del *darse*. Un martillo, un

³¹ HEIDEGGER, Martin, *El origen de la obra de arte*, s.p.

³² Cuando señalamos que lo real es lo que se *da en lo dado* intentamos decir que es aquello que se presenta *ahora* y que aparece por la disposición que tiene el sujeto de constituir junto con el objeto la posibilidad de un fenómeno, que no es apariencia y no por no ser esencia deja de ser real. “Al afirmar que la intuición de los objetos exteriores, y la que el espíritu tiene de sí mismo, representan en el Espacio y en el Tiempo, cada una de por sí, su objeto, tal como este afecta nuestros sentidos, esto es, según se nos aparecen, no quiero decir que estos objetos sean una mera *apariciencia*. Y sostenemos esto porque en el fenómeno, los objetos y aun las propiedades que les atribuimos son siempre consideradas como algo dado realmente; sólo que como esas cualidades dependen únicamente de la manera de intuición, del sujeto en su relación con el objeto dado, este objeto, como manifestación de sí mismo, es distinto de lo que él es en sí”. KANT, Immanuel, *Crítica de la Razón Pura*, p. 198. “Es para nosotros absolutamente desconocido cual pueda ser la naturaleza de las cosas en sí, independientes de toda receptividad de nuestra sensibilidad”. Idem, p.192.

pincel, indiscutiblemente *se dan*, pero su realidad de cosa se disipa en el uso: un martillo u otro martillo, da lo mismo siempre que cumpla la función para la que está hecho. La realidad individual del martillo se pierde, no importa *cual* martillo es, la singularidad de cada martillo se esfuma cuando se une a todos los demás martillos por el uso. Aquí la diferencia que hay entre las obras y los objetos. Aunque las primeras se unan en la capacidad de *darse* como insustituible, su realidad no se diluye cuando cumple esa función justamente porque si se unifican todas se estarían uniendo por la diferencia irreductible entre una y otra, o lo que es lo mismo, no se agruparían por su función *de verdad* como lo hacen los objetos, pues su función es justamente la de hacer evidente la singularidad –velada en los objetos, evidente en las obras-. “Lo que obra dentro de la obra: la apertura de lo ente en su ser, el acontecimiento de la verdad”³³.

La realidad es insignificante porque no está en lugar de otra cosa, no *significa* nada. Las cosas reales *van siendo*, *se dan* ahora. La verdad distinta de la realidad de la obra marca la necesidad de ver esta última como acontecimiento, como *dada ahora*.

Las cosas *de verdad* no sólo *son* sino *han sido* o pueden *ser* y sólo lo abierto en lo profético –profético aquí “no significa que dicte los acontecimientos futuros, quiere decir que no se basa en algo que ya exista (...) Anuncia porque comienza”³⁴ comienza porque no da cuenta de nada. ¿Y qué puede ser eso que siendo de verdad no es *en realidad*? La muerte es una cosa de

³³ HEIDEGGER, Martin. *Op cit*, s.p.

³⁴ BLANCHOT, Maurice. *La bestia de Lascaux. El ultimo en hablar*, p.30.

verdad que nunca es real para aquello que muere. En la vida obra la muerte, sin ser real porque no se da, se anuncia en el vacío que deja su latencia constante en todo lo mortal. Se anuncia con la vida pero, para esa vida que la anuncia, nunca llega a ser real.

“El poema es el amor realizado del deseo que permanece deseo”³⁵. La obra es el acontecer de una realidad enigmática pues *dándose ahora* es la realidad perpetrada de un futuro que no llegará nunca, porque estando por ser *es* y porque aun siendo origen no se pierde en los distantes albores de la memoria. La obra es y se anuncia, aquí la diferencia entre los objetos reales y la obra que estando soberana en su lugar, escapa al ahora en un movimiento hacia delante en el anuncio. De esta manera la obra *obra* “la esencia del arte sería ese ponerse a la obra de la verdad de lo ente”³⁶: el *ahora* es una condición de lo real, no obstante, atrapa su verdad en un futuro con el que coquetea sin que ese futuro llegue a ser propiamente.

La obra no está ligada, está desprendida: no es representación ni copia, pues nada la precede, ella se da en lo abierto y en ese acontecer de obra se va hacia lo inaudito, hacia lo no visto aún. Por eso podemos decir que la obra incompleta, con el no-ser en ella, permite dar lugar al movimiento que la mantiene obrando, fundando su espacio propio sin caducidad, sin evolución. Presencia pura del *aparecer*, nada en sí misma, es la visibilidad de la visibilidad, es decir, hace ver que lo *dado*, lo real no está en las cosas en sí sino en la posibilidad de figurar.

³⁵ CHAR, Rene. *Poesía esencial*, p.125.

³⁶ HEIDEGGER, Martin. Op.Cit, s.p.

La obra vacía acoge lo que aun no es, lo que se anuncia, es decir, siendo real escapa en su verdad al ahora. Esto implica una tensión dentro de la calma de la obra “el silencio futuro de donde, precisamente, se alzan hoy los turbadores movimientos del poema”³⁷. Ese movimiento es el que transforma el sustantivo obra en la tercera persona singular del verbo obrar *obra*.

Pero ¿De dónde sale ese vacío que acoge en la obra? Eso que se anuncia en la obra, eso que no está en el *ahora* y que se encuentra siempre dando un paso que no termina de darse, eso genera vacío y es ese vacío el que acoge la singularidad irreductible de la obra: se da pero en ese obrar actúa generando un lugar que no sólo es el que la contiene en sus contornos sino el que proyecta más allá de ella levantando la arquitectura de lo que Georges Bataille llama “la humanidad realizada”.³⁸

Las cosas son reales, más que los objetos que se anteponen a nosotros, las cosas son las que actúan *dando*, fundando.

Una cosa es la jarra. ¿Qué es la jarra? Decimos: un recipiente; algo que acoge en sí algo distinto de él. En la jarra lo que acoge son el fondo y las paredes. Esto que acoge se puede a su vez coger por el asa. Como recipiente,

³⁷ BLANCHOT, Maurice. *Op cit*, p.33.

³⁸ “Antes del Paleolítico superior, no puede afirmarse que se trate del hombre. El ser que ocupaba las cavernas era en algún sentido semejante al hombre; ese ser en cualquier caso trabajaba, poseía lo que la prehistoria denomina una industria, talleres donde se trabajaba la piedra. Pero jamás produjo una ‘obra de arte’. No habría sabido cómo hacerla y, por otra parte, en apariencia, tampoco sintió el deseo de hacerla. La caverna de Lascaux, que sin duda data si no de los primeros tiempos al menos sí de la primera parte de lo que la prehistoria denomina el Paleolítico superior, se sitúa en dichas condiciones en los albores de la humanidad realizada (...) Es con certeza y por primera vez del ‘hombre de Lascaux’ que podemos decir que, habiendo producido una obra de arte, nos asemeja y que, con toda evidencia, era nuestro semejante” BATAILLE, Georges. *Lascaux o el nacimiento del arte*, p.17.

la jarra es algo que está en sí. El estar en sí caracteriza a la jarra como algo autónomo. Como posición autónoma de algo autónomo, la jarra se distingue de un objeto. Algo autónomo puede convertirse en objeto si lo ponemos ante nosotros, ya sea en la percepción sensible inmediata, ya sea en el recuerdo que lo hace presente. Sin embargo, la cosidad de la cosa no descansa ni en el hecho de que sea un objeto representado (ante-puesto), ni en el hecho de que se puede determinar desde la objetualidad del objeto.³⁹

La obra es una cosa en la medida en que genera un alrededor que no es otro sino el de sí misma y esto sólo es posible cuando hace evidente que es insustituible diluyendo la homogenización que el uso otorga a los objetos. Es decir, un pincel por ejemplo, nunca es igual a otro pincel, está hecho de un pedazo de manera que no es el que le pertenece a ningún otro pincel, sin embargo, nos da lo mismo usar uno u otro siempre que sean *iguales*, lo esencial allí es que éste –u otro- funcione para esparcir pintura. Ese uso, homogeniza los pinceles, los unifica y disuelve la singularidad de cada pincel. Por el contrario, las tres obras que señalamos en páginas anteriores (Fig 1, 4 y 5), por ejemplo, por más que cumplan la función de hacer evidente la singularidad que cada cosa encierra en su particularidad, no se homogenizan por ese *uso* –si es que así puede llamarse- puesto que es efectivamente la imposibilidad de sustitución lo que las agrupa como obras o lo que es lo mismo, se agrupan porque todas son, de un modo evidente, diferentes.

³⁹ HEIDEGGER, Martin. *La cosa*, s.p.

El entorno de un pincel es vago, éste no genera *arquitectura*, por el contrario, la singularidad de las obras funda, ordena sin normas el tumulto de lo que se *da* y aparece velado por el uso. La obra no necesita punto de partida, toda ley que se le atribuya es posterior, si no, lo que se presenta no sería arte sino ciencia, representación.

La obra de arte es anterior a cualquier orden, pues si decimos que funda, el orden adviene después. Hacer obra no es ni producir ni reproducir, es presentar, hacer visible la singularidad de todos los objetos, hacer evidente que lo real es Figura exiliada e inasible, que no encuentra correspondencia, quedándose, de esta manera, fuera de la verdad pero abrumadoramente viva en el acontecimiento.

II. Decir, pintar

*No leemos, no oímos un cuadro*⁴⁰.

En el lienzo, sobre una colina se posa una casa amarilla de dos plantas. Tras ella, dos árboles frondosos asoman del lado izquierdo. De fondo, el cielo azul con nubes anaranjadas. De espaldas a la casa y frente a nosotros una niña, de ocho o nueve años, nos mira con una caja pequeñita entre las manos. Por su actitud, podemos inferir que en la caja hay algopreciado, robado quizá, que debe ser transportado inmediatamente. Con angustia y sin picardía, la niña nos hace cómplice con su mirada.

Acabamos de leer un cuadro, acabamos de pintar un lienzo en seis líneas. Sin ver nada -más que esta sucesión de palabras que leemos- podemos figurarnos un cuadro, hemos dado a cada cosa su lugar en la composición. Tomamos cada detalle y lo dibujamos sobre la tela: la mirada, la actitud, la cajita, la casa. Cada cosa, una tras otra, *una sobre otra*, aparecen sobre nuestra tela imaginaria. Da igual decir casa o actitud, niña o mirada ¿No es esto curioso? Con cinco líneas se dibuja una casa, pero ¿Con cuantas se esboza una actitud, una complicidad? Una niña que no existe nos mira, un cuadro que no ha sido pintado se nos revela entero y liso ¿Cómo es esto posible?

⁴⁰ LYOTARD, Jean-Francois. *Discurso, Figura*, p.29.

Ese cuadro completo puede variar súbitamente con muy poco. Tratándose de una niña pintada, ésta pudiera ser cuatro veces más grande que la casa ¿por qué no? Sin embargo, dudo que el lector lo imaginara de esta manera. Como éste, nuevos datos harían cambiar la imagen primera que nos hemos imaginado, por ejemplo: si la tela mide 1cm x 1 cm. y está hecha con acuarela. O, en otro caso, si la tela mide, 25 x 40 cm. y está pintada con tempera, o, si se quiere, la tela mide 200 x 180 cm. y está coloreada con óleo. En fin, de esta página, pudiéramos sacar cinco obras imaginarias y de proponérselo, pudiéramos sacar muchos otros detalles que nos llevarían a generar muchas otras pinturas imaginarias. ¿Qué cambiaría si se nos dijera que la descripción contenida en las primeras seis líneas de nuestro texto corresponde a una pintura *real*? daría igual. Porque la descripción señala algo, aunque este algo no *exista*. Entonces ¿Para qué pintar y no tan sólo escribir? el punto está en que toda descripción es discursiva, no plástica, por lo que las miles de pinturas imaginarias que podemos ofrecer en estas páginas no tienen realidad plástica sino discursiva.

No da lo mismo pintar que escribir. En todo caso, si por algún mecanismo inexplicable, la “pintura” que narramos al principio remitiera siempre a la misma imagen, entonces sí daría lo mismo pintar que escribir puesto que la imagen descrita *pinta* perfectamente el cuadro imaginario como si nos encontráramos, no frente a un texto sino ante un lienzo coloreado, pero no es el caso.

Si la escritura, esta sucesión de palabras, remitiera a una imagen unívoca, daría lo mismo pintar que escribir, sería posible escribir lienzos y leer cuadros, porque la sustitución se consumiría sin multiplicidad, sin

desperdicios, daría igual describir que pintar porque la descripción sería capaz de generar siempre la misma imagen. Afortunadamente, no es así. Al *referirnos*, es decir, al dirigirnos con discurso a una cosa pintada -pintada de verdad o imaginada como tal-, los adjetivos brotan fácil y prolíficamente: el libro blanco, rojo, viejo, sucio, grande, empolvado; los ojos tristes, azules, hinchados, soñolientos; la casa sola, abandonada, recién pintada, iluminada. Los adjetivos moldean la cosa nombrada, señalada; en pintura, el adjetivo es la cosa. No hay una taza roja en la tela, el color es la taza.

La obra se da como acontecimiento, no como signo: no hay sucesión de palabras sino simultaneidad en la imagen -aunque también se de la simultaneidad en una imagen que brote de un texto-. La obra acontece, se presenta completa y aunque podamos “leerla” siguiendo alguna dirección, los elementos que conforman la pintura no están ordenados en una sucesión obligada como ocurre con la escritura. Para leer esta página cabalmente habrá que comenzar con la primera palabra superior izquierda, seguir de izquierda a derecha hasta llegar a la última palabra inferior derecha. Para ver una pintura podemos seguir el mismo patrón sin por ello decir que hemos leído el cuadro.

Las pinturas no implican un orden determinado puesto que todos los elementos de la composición se encuentran simultáneos sin ninguna gramática, sin ningún orden específico que los agrupe de un modo determinado. No hay sucesión obligada en los elementos de una composición plástica puesto que todas las partes que la construyen se encuentran presentes de modo simultáneo, en pintura no hay antes y después a la manera de la escritura.

La imagen no se disocia de la escritura únicamente por la simultaneidad, por el modo como borra todo nombre, sino también en la capacidad que tiene – sin ser escritura- de encarnar el atributo, el adjetivo. La cosa pintada no refiere como un nombre, actúa como un adjetivo vivo, está ahí de un modo único irremplazable y sus características son la cosa misma, volviendo a nuestro ejemplo, la taza pintada no es roja, el rojo es la taza. La taza pintada no es un signo pues no vemos a través de ella sino nos detenemos en ella, en sus propiedades, en sus atributos.

Más que una diferencia, esto de la simultaneidad y la no *significación* de lo pintado dibuja una distancia inexorable entre la cosa nombrada y la cosa pintada: distancia que separa pero que ubica cada cosa una sobre la otra pero sin tocarse: paralelas. Detengámonos un poco en este punto y dispongamos una vía, un modo en el que la cosa, el nombre de esa cosa y la cosa pintada se puedan encontrar en un mismo punto: el taller del pintor.

Sobre una mesa un libro y un frasco sirven de modelo. De frente, el pintor se dispone a *representar*. Detrás, un escritor anota sus comentarios al respecto. Esto dibuja una línea con una dirección y un sentido: la cosa *real* sirve de modelo al pintor que la plasma sobre la tela. Luego, tras la representación, se produce el comentario. El libro, la mesa y el frasco pintados se han librado de la corporeidad, de la tridimensionalidad de la cosa y en ese acto “el objeto representado, por el simple hecho de hacerse imagen, se convierte en no-objeto”.⁴¹ Las cosas modelo aparecen

⁴¹ LEVINAS, Emmanuel. *Op cit*, p. 51.

innegablemente como objetos reales, no se discute ni su color ni su forma, esas cosas “están ahí”. Luego, la imagen de esas cosas sobre la tela se presenta también clara y no hay discusión: estas cosas *representadas* en la tela, son aquellas que están sobre la mesa como modelos. Por último, se describe lo que se ha pintado, tampoco hay duda, el libro rojo es el pintado, el tridimensional, y el del discurso. No obstante, si ya la cosa real, el frasco modelo se hace visible en una nebulosa perceptiva, dejándose ver por los efectos de una luz que no le pertenece ¿Qué podemos esperar de una cosa que de tres dimensiones ha pasado a dos y no tiene ninguna característica equivalente con el modelo que le ha dado origen?

Primero la cosa, luego su representación y, por último, el comentario. Este orden supone una cadena de actos y por tanto un vínculo entre las partes. Un pintor genera una imagen que se asemeja a su modelo, por ello, esa imagen es reconocible, de este modo, el objeto representado es nombrable y se puede traducir, convertir en palabras de la misma manera que pueden describirse, con palabras, las cosas que han servido de modelo. De esta manera diríamos que la expresión *leemos un cuadro* es absolutamente válida puesto que cada cosa, en cada parte de nuestra cadena, es sustituible por la otra: al decir *taza*, ésta puede ser la del discurso, la pintada o la que ha servido de modelo, en este caso, la taza sirve como signo porque puede estar en *lugar de*, la pintada en lugar del modelo, la escrita en lugar de la pintada; en esta cadena de sustituciones se emula el modo de funcionar de la escritura por lo que decir que leemos el cuadro no suena descabellado. No obstante, veremos que si no hay sucesión sino simultaneidad entre las tres partes que hemos señalado, tampoco cabe la sustitución, o lo que es lo mismo, no será posible decir a cabalidad que

leemos la pintura a la manera de una página de escritura. Si el signo sustituye, sin sustitución no hay *lectura*.

Así como, aparentemente, cabe el vínculo en ese orden propuesto, en él también cabe la pregunta: el doble, es decir, la imagen proyectada de un objeto que ha servido de modelo ¿Resultaría la segunda versión de un original real? No, pues en el acabado y en la deformación que introduce en toda la pintura el efecto de *anamorfosis* se rompen los vínculos, no se trata ya de una segunda versión sino de una obra cuya constitución no la debe a nada que la preceda. “Ya por la acción misma, mantenemos con el objeto real una relación viva, lo captamos, lo concebimos. La imagen neutraliza esta relación real, esta concepción original del acto”⁴². Del mismo modo que “el sonido es la cualidad más desligada del objeto”⁴³. Y “su relación con la sustancia que emana no se inscribe en su cualidad”⁴⁴. La imagen, como modo desligado de la corporeidad de la cosa, se desenlaza, se “ahoga en su cualidad y no conserva una estructura de relación”⁴⁵ si no hay relación no hay vínculo y sin vínculo hay abstracción. Y si no hay vínculo ¿Cómo podemos establecer un orden, una sucesión, un antes y un después? Porque el que la imagen sea real no implica el vínculo, justamente cuando el acontecimiento, la “invasión de sombra”⁴⁶ se desprende en el acabado. “La discusión sobre el primado de arte o de la naturaleza -¿Imita el arte a la naturaleza o la belleza natural imita al arte?- desconoce la simultaneidad de la verdad y de la imagen”⁴⁷. La sucesión es ajena a la realidad de la pintura donde la simultaneidad de la obra y el mundo no permite el antes y el

⁴² LEVINAS, Emmanuel. *Op cit*, p. 46

⁴³ Idem.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Idem.

después. No hay primero un objeto y luego su representación: la presentación de la imagen en la obra desvincula, rompe la posibilidad de representar y de esta manera las cosas pintadas se dan desprendidas del mundo, pero ineludiblemente presentes en su propio espacio, reales en la imposibilidad de sustituirse. La obra está en lugar de sí misma, no en lugar de otra cosa -así en ella se pueda ver una taza *igual* a la que el pintor usó de modelo-.

Nombrar una obra es representarla, y en ese acto, la obra ya no está, ha sido suplantada o lo que es lo mismo, se le ha hecho desaparecer. La palabra casa atestigua la ausencia de *la casa*, las letras en sucesión están en lugar de la casa de ladrillos y madera. Leer un cuadro implica traducción, poner en palabras lo que se ha visto y de ese modo, implica también la sustitución y la evaporación del cuadro. Que no sea útil esa representación es lo que caracteriza a la obra plástica. Que la obra no permita sustituciones implica su realidad, su necesidad de estar siempre en *su* lugar. La utilidad de las palabras y todo aquello que está en lugar de otra cosa, unifica, agrupa. En el caso de los objetos, el uso vela la realidad individual de la cosa: un bombillo es igual a otro bombillo el problema del bombillo está en su utilidad, no pasa nada con la singularidad de éste, lo importante es que ilumine -este o cualquier otro bombillo-, en el caso de las palabras o de los símbolos, estos son útiles en la medida que están ahí en lugar de otras cosas:



Fig. 9. Baño de damas.

No hace falta contratar una mujer 24 horas para que esté levantada delante de una puerta indicando que lo que hay del otro lado es el baño de damas, basta una señal como la anterior (Fig. 9) que, no contando por sí misma, es útil en tanto quiere *decir* algo, interesa porque significa.

Del mismo modo, la palabra nieve está en el papel en lugar de la nieve de agua congelada. La palabra nieve sirve para tejer discursos sobre la nieve. “La lengua, reducida a su principio esencial, es una nomenclatura, esto es, una lista de términos que corresponden a tantas otras cosas”⁴⁸. No hace falta poner un montón de agua en hojuelas sobre el papel para saber de qué se trata cuando se escribe o se pronuncia la palabra nieve, la palabra nieve está en lugar de la *nieve*, todo el que lea español sabrá de qué se trata por la vía de la convención⁴⁹.

⁴⁸ SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*, p.127.

⁴⁹ “En efecto, todo medio de expresión recibido de una sociedad se apoya en principio en un hábito colectivo o, lo que viene a ser lo mismo, en la convención”. De aquí que la pintura no sea un medio de expresión. *Idem*, p. 131.

En las primeras líneas de este capítulo describimos una pintura que no existe, en ese caso, el comentario se ha dado primero. Pudiera ocurrir, igualmente, que un pintor dibuje un objeto que no está tratado como modelo porque simplemente no concurre como tal. Entonces, si “La conciencia de la representación consiste en saber que el objeto no está ahí”⁵⁰, que el objeto ha sido desplazado, sustituido, si no hay un objeto que desplazar ¿Hay representación? Si a la imagen no la precede alguna cosa ¿Podemos hablar de re-presentación? Hay algo pintado sobre la tela que ha tenido que ser deformado para que aparezca “tal cual es”. El *objeto* de la pintura es el libro *real*, un *objeto* que queda fuera de la representación al hacerse *imagen*. Este objeto real, es decir, “fuera de la obra” no puede ser definido sino por el objeto *en* la obra. En este sentido “las representaciones no se enraizan en un mundo del que tomarían su sentido; se abren por sí mismas sobre un espacio propio cuya nervadura interna da lugar al sentido”.⁵¹

Los nombres son signos que representan cosas, que están en lugar de lo que designan. Si por cada nombre necesitáramos una cosa que lo respalde, no habría convención en el lenguaje ni espacio en el mundo para tantas cosas como palabras se puedan decir. Cada *taza* en el mundo tendría un nombre propio y la palabra *taza* designaría a la única afortunada *taza* que se llevara ese nombre. Sin embargo, la palabra *taza* es igual a la palabra *taza*, *taza* y *taza*, la misma *taza* una y otra vez. Una *taza* pintada no es nunca igual a otra *taza* pintada. En el intento por representar una *taza* en pintura, esa representación se disuelve cuando se trasforma en acontecimiento, cuando lo dado ahí –la imagen de la *taza*- se desprende en el acabado y no nos devuelve a la *taza*-objeto -y no nos devuelve porque se desligue, sino

⁵⁰ LEVINAS, Emmanuel. *Op cit*, p.54.

⁵¹ FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*, p.83.

porque ambas son simultáneas y no hay un orden que determine cual ha sido primero-.

La imagen de la taza no significa una taza, no es signo de la taza porque no está en lugar de ésta, es un acontecimiento que involucra la semejanza en la sensibilidad pero que no puede ser sustituible en su irreductible *darse* de obra. “Un signo no es jamás un acontecimiento, si acontecimiento quiere decir unicidad empírica irremplazable e irreversible”.⁵² “Al sentarnos a esa mesa (la página de escritura), identificamos, reconocemos unidades lingüísticas; de pie en la representación, buscamos acontecimientos plásticos”⁵³ de este modo se hace imposible la lectura de una obra.

La ilusión de lectura de un cuadro se hace menos simple si atendemos la imagen en tanto simultaneidad. El lenguaje supone una sucesión de signos ordenados de una manera específica para que, una palabra tras otra, generen sentido.

La imagen está libre de sintaxis, por tanto, la *lectura* que se haga de ella es siempre atropellada. No leemos un cuadro, y si así se diera, esa lectura es única en cada caso, por tanto, se encontraría fuera de toda convención, de toda comunicación efectiva. Hay una *comunicación aislada* entre el pintor y su trabajo, de la misma manera que la pintura comunica de modo excepcional para cada espectador. Al hacerse ésta una experiencia colectiva, “se incorpora a la gran escritura de sílabas lo que a nosotros se

⁵² DERRIDA, Jacques . *La voz y el fenómeno*, p. 99.

⁵³ LYOTARD, Jean-Francois. *Op cit*, p.29.

aproximaba, individualmente”⁵⁴, las palabras se apoderan de la imagen y la anulan haciendo circular una información que representa la pintura -en tanto se encuentra ausente ya como acontecimiento-, convirtiéndose en lenguaje y nuevamente en figura en el *espacio figura*⁵⁵, pero esa figura que surge a partir de las palabras, aunque única en cada caso ya no es la misma de la de la tela.

La pintura no representa para designar, presenta en la singularidad, cada cosa como irrepetible. No unifica el sentido, lo pluraliza. Al comentar una pintura, la taza única que vemos –así se repita mil veces- se transforma en una taza, se torna lenguaje y pierde su singularidad. La taza pintada es atributo único, adjetivo, no es nombre pues no señala, no nos lleva a ningún lado, no está ahí como la palabra casa para sustituir la casa-objeto. Nuevamente: la taza pintada no es roja, el rojo es la taza, el adjetivo *es* la taza en pintura.

⁵⁴ CELAN, Paul. *Poemas*, p. 91.

⁵⁵ “Un texto es aquello que no se deja alterar. Los intervalos que separan sus elementos, letras, palabras, frases, que los puntúan, son la proyección sobre el soporte sensible, página, piedra, intervalos que separan los términos distintivos y significativos en la mesa de la lengua. No obstante, el lenguaje también es una cosa profunda, ha de poder ser objeto de operaciones de ficción; y la prueba está en el mismo trabajo de esta estabilización del lenguaje; la prueba es que el lingüista, incluso cuando establece el lugar de los términos en el plano sin densidad de la estructura, recurre a un procedimiento, la conmutación, que, a pesar de todo, exige profundidad. Pero existen otros testimonios de que un texto no sólo ha de poder leerse según su significación, que procede del espacio lingüístico, sino propiamente verse según su configuración, sustentada por el espacio sensible-imaginario donde está inscrito. La ficción, que es lo que crea figura con el texto, consiste enteramente en un juego sobre intervalos; la figura es una deformación que impone una forma distinta a la disposición de las unidades lingüísticas. Dicha forma no admite reducción ante las presiones de estructura”[*La figura*] (...) “revela en el texto un poder que lo excede, el poder de ser ‘visto’ y no sólo leído-oído: el poder de figurar y no sólo de significar” LYOTARD, Jean-Francois. *Op cit*, p.p, 75, 76.

La imaginación, “poder positivo de transformar el tiempo lineal de la representación en espacio simultáneo de elementos visuales”.⁵⁶ Lenguaje, transformación de elementos visuales simultáneos en el orden lineal de la escritura. Ambos procedimientos se inscriben en el espacio figural y deforman el primer estado de la cosa.

Entre pintura y escritura hay un juego, una seduce constantemente a la otra, pero este juego nunca se rompe o se concreta porque es imposible que alguna se dé a la otra. “Seducir es prometer alguna cosa – un sentido por ejemplo, o un objeto, o una persona- que no se da como una presencia”⁵⁷ No hay igualdad entre pintura y palabra: “son irreductibles una a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice.”⁵⁸ Palabra y pintura son excluyentes aunque pareciera que lo único en común entre la cosa y la cosa pintada es el nombre: libro el que está pintado, libro el que se encuentra afuera. En este sentido, la pintura “¿Nos invita a reconciliarnos con lo decible de las cosas”⁵⁹? O, al contrario ¿Nos deja en silencio ante la esterilidad de lo que se pueda decir? Si en el acto de nombrar el libro pintado no se perdiera la particularidad de la imagen irreplicable del libro en pintura, esta sí nos invitaría a *decir*, pero no es el caso.

La materialidad de la palabra, su presencia también como imagen es elemental. El discurso supone la presencia de las palabras escritas. La escritura, al igual que la pintura, necesita de un soporte y una tinta, un

⁵⁶ FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*, p. 76.

⁵⁷ DERRIDA. *No escribo sin luz artificial*, p. 57.

⁵⁸ FOUCAULT, Michel. *Op cit*, p. 19.

⁵⁹ SILVA ESTRADA, Alfredo. Prologo a PONGE, Francis. *De parte de las cosas*, p.9.

fondo sobre el cual las letras destaquen y en suma se puedan ver, se puedan distinguir, leer. No obstante, da lo mismo escribir la frase: **LA CASA ROJA**, **la casa roja**, **la casa roja**, la casa roja o **la casa roja**. El sentido es el mismo en cada caso. En pintura, el modo como la cosa se presenta es determinante, eso le imprime su particularidad, su realidad y en suma, allí reside el trecho, la diferencia. Incluso, si se trata de una obra que en su técnica original, la repetición es posible en infinitos volúmenes, ese misterio estará infinitamente repetido.

El poder demiúrgico del pintor reside en que hace que la materia exista como materia; incluso cuando un sentido sale de la tela, el lápiz y el color siguen siendo “cosas”, sustancias empecinadas a las que nada (ningún sentido posterior) puede disuadir de su obstinación en “estar ahí”⁶⁰.

Lo mismo pasa con cualquier material (así sea la tinta de una impresora), ¿En esa obcecación de los materiales por estar ahí no está también la condición de estar de lo dado en pintura? Es decir, no hay ningún libro, hay pintura –óleo, acrílico, acuarela, tempera, tierra, etc.-, que escribe sobre la tela algo más convincente que la palabra libro: la imagen del libro –tan obstinada en darse como el óleo o el lápiz-. Pero la imagen, aun obcecada en aparecer ¿Es innegable? ¿Qué pasa con “los colores de Turner cuando apagan las luces en la recta galería”?⁶¹

⁶⁰ BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*, p. 234.

⁶¹ BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*, p.1105.

No hay igualdad entre las cosas pero el uso las une artificiosamente. La obra, diferente como todos los objetos, hace evidente lo que el uso vela. Un vaso no es igual a otro vaso, pero siempre sirve para contener bebidas, un cuadro tumba esa ilusión de universalidad porque su uso es el de hacer evidente siempre la irrepetibilidad, la imposibilidad de re-presentar. La taza-objeto, es comentable en su irrealidad de representación porque como sustantivo, puede adjudicársele un fin, una utilidad que llevará su significación más allá de su presencia como atributo.

Tras esto resulta absurda la expresión, “leemos un cuadro”. No así la expresión, “pintamos un texto”. El problema está en que esa pintura que se levanta de los textos, no es unívoca, ni comunicable del todo, se registra en soledad y no se reproduce. El punto es que pareciera que sí, se describen cosas y en esa descripción leemos la cosa sin preguntarnos nada. Parece evidente que la pintura está contenida en el lenguaje y que el lenguaje está contenido en la pintura en una relación transparente de sustitución. Bajo esta fantasía de equivalencia, da igual pintar que escribir. De esta manera, también resulta lo mismo, la cosa pintada y la cosa. Una es suplantada por la otra en una relación de igualdad, de esta manera, una taza pintada pudiera tener un peso y pudiera, además, estar a punto de caerse. Los ojos de óleo miran y los personajes de una obra pueden establecer relaciones y complicidades con nosotros los *reales*, los espectadores, los que no somos pintura.

La cosa pintada persuade, convence. El parecido entre ésta y la tridimensionalidad de los objetos nos pudiera hacer hablar de ambas como si se tratara de lo mismo, siempre atribuyéndole a lo pintado propiedades de

cosa. No parece extraño decir que el libro pintado está usado y viejo, tampoco sería nada raro comentar que quizá pronto perderá cada una de sus páginas o que su estado se debe al descuido de quien lo leyere.

La semejanza trae consigo la suposición de situaciones que están lejos de participar del escenario de lo pintado. Dirá Michel Foucault de *Las meninas*: “El pintor está ligeramente alejado del cuadro. Lanza una mirada sobre el modelo; quizá se trata de añadir un último toque, pero también puede ser que no se haya dado aún la primera pincelada”. Pero ¿Hay un pintor en el cuadro? ¿Puede algo pintado lanzar una mirada? ¿Cabe hablar de cierto *aún* en la pintura? No obstante, el objeto de *Las Meninas* no sólo está afuera porque dentro no hay ninguno –como en toda abstracción-, sino porque el juego de *miradas* nos traslada al corazón mismo de la imposibilidad de estar ahí aun cuando el sujeto sea “constituyente de las condiciones bajo las cuales lo que aparece, le aparece”⁶².

Extrañamente, la imagen nos manipula para hacernos saber que ahí, eso que nos mira y nos coloca afuera de las dimensiones de la tela, está también afuera con -o siendo- nosotros. Algo que no está en el cuadro – la facultad de mirar por ejemplo o la capacidad de reflejo del espejo- nos mira, para que notemos que desde un cuadro no nos mira nadie, haciéndonos ver que, nosotros, como espectadores, somos el objeto del cuadro y no estamos en él. O lo que es lo mismo, que la noción de espectador es absurda pues si la

⁶² DELEUZE, Gilles. *Kant, síntesis y tiempo*, s.p.

imagen del cuadro se completa en la percepción, el espectador ajeno se disuelve, en todo caso se convierte en espectador-constituyente⁶³.

Nada de lo que se diga de *Las meninas*, equivaldrá a *Las meninas*, entonces ¿Para qué hablar o escribir sobre ese o cualquier otro cuadro? Como ya hemos señalado, pasar una pintura a palabras significa la sustitución de la singularidad del acontecimiento plástico por la comunicabilidad del lenguaje. Esto implica una ruptura, un desligamiento que anula cualquier vínculo entre la pintura y lo que de ella se comenta. Sin embargo, esto no desaparece los discursos sobre pinturas, simplemente nos sitúa frente a la no correspondencia y por tanto ante la imposibilidad de sustituir una cosa por la otra: una descripción no es una pintura y viceversa. Una pintura despierta un discurso que no la contiene, de esta manera no hay vínculo sino una sucesión de palabras que no es traducción ni doble sino instauración independiente. Visto así ¿Qué papel juega el manifiesto, o el texto de sala, o las declaraciones del artista ante su trabajo? Ninguno, si se espera que este toque la obra en algún punto. No obstante, si los discursos que rodean la obra se reconocen como formación independiente, cobran otra dimensión mucho más fecunda porque se hermanarían con modos como los del cuento o el poema.

Parece que comentar una pintura no la deforma, ni la cambia, ni la anula. Hablar, decir, comentar, escribir ¿Cómo puede eso interferir con la obra?

⁶³ No quiere decir esto que la participación del sujeto en la constitución de la imagen indique una relación de afinidad entre las condiciones de la experiencia y el objeto de la experiencia pues ese objeto de la experiencia nunca se conocerá en sí. De este modo, la imagen no es la apariencia de una esencia escondida que será necesario conocer, sino el fenómeno, la aparición real de una imagen de la que no es necesario conocer nada más allá de ella misma como presencia, presencia que es posible en las formas de la subjetividad.

Efectivamente, si la palabra no sustituye la imagen, no hay vínculo ni modo de interferencia. Esto parece irrelevante y tal vez lo sea -¿Qué más da que se fantasee con las imágenes de una pintura sin que se reconozca el trecho entre palabra y pintura, si hacerlo no modifica ni afecta la obra de ningún manera?- pero no es tan sencillo. Podemos encontrar afirmaciones como ésta que, como veremos, pueden resultar problemáticas:

El cuadro-objeto es uno de los puntos culminantes y neurálgicos de todo el arte del siglo XX en su primera mitad, hijo acaso de la influencia de la máquina y de la técnica, pero también de la angustia ante lo figurativo puro, como si el imitar fuera hundir en la nada las cosas, no salvarlas. Por ello, al acentuar el carácter de objeto del cuadro se pretendía superar la "falacia" imitativa del viejo arte tradicional y transformar la creación artística en una auténtica y moral fabricación de cosas, con peso y estructura total, con agregación objetiva de materia⁶⁴.

¿Cuadro-objeto?, ¿Qué cuadro no es un cuadro objeto? Toda pintura está contenida en un soporte, eso la convierte siempre en algo que ocupa un lugar, algo que es ineludible porque interrumpe, obstaculiza. ¿Imitar? ¿Salvar la cosa? Hemos dicho que si la obra se desprende en el acabado no guarda una conexión con sus modelos, la deformación de la cosa-modelo se da siempre: así en la tela se vea una cosa *exacta* o simplemente líneas y manchas. No es necesario intentar salvar nada puesto que no hay riesgo: ni la cosa se ve afectada por la obra ni la obra por la cosa, ambas son independientes. ¿Falacia imitativa? Si la pintura no puede hacer de sus

⁶⁴ CIRLOT, Juan-Eduardo. *Cubismo y figuración*, p.72.

motivos *cosas* iguales a las que han servido de modelo, la imitación es siempre una falacia, tan falacia como la no imitación, si se *pretende una auténtica y moral fabricación de cosas* esta se logra en toda obra no por los motivos a los que alude, sino por su carácter mismo de obra.

Por otra parte ¿Cuál es el arte tradicional? Si como habíamos comentado ya, la obra es un acontecimiento inaugural, siempre origen independientemente de su fecha de realización ¿Qué puede hacerla habitual, *tradicional*? Cuando se pueden reconocer cosas en una tela, la semejanza genera angustia porque en el parecido entre el modelo y la cosa pintada se tiende la trampa de la transparencia, parece que el pintor que *copia* no está ofreciendo nada y su obra resulta redundante. No obstante, esa apreciación sólo es posible si no se identifica el papel determinante que juega allí la deformación y la abstracción necesaria que implica envolver la sensibilidad para hacer que una cosa se parezca a otra que no existe como objeto propiamente.

En suma, lo que se intenta reivindicar con el cuadro-objeto al que se refiere nuestra cita anterior, está ya presente en cualquier modo de pintura. Lo que se condena de la pintura “figurativa tradicional” está también presente en cualquier otro modo de pintura que no se inscriba en lo *figurativo*. Esa necesidad de romper con lo ya dado, de romper *tradiciones* supone una necesidad hueca y redundante. Toda obra es única y diferente a todas las demás en un espacio neutro, es decir, donde no hay polos ni contraposiciones sino un sin número de posibilidades, análogas quizá, pero nunca idénticas.

Un arte que intenta lo nuevo se desconoce. Ese intento de *superar*, de innovar en un área donde lo imposible es no ser innovador, lejos de mover el quehacer artístico, lo frena y lo destruye. El fin de la pintura se ha declarado infinidad de veces, después de Pollock ¿A dónde más se podría llegar con la pintura? Es allí donde la confusión entre escritura y pintura deja de ser inocua y comienza a tener efectos en la plástica, si bien no directamente en la obra, sí en la posición de los artistas y las 'obras' futuras que resultarán de esa postura. Después de las vanguardias se hace natural la búsqueda de modos nuevos, esto implica un olvido de la obra en tanto singularidad irreductible. El marcado énfasis con el que efectivamente se logra muy rápidamente crear una diferencia abismal entre movimientos, genera angustia en la necesidad de continuar ese ritmo de cambios exacerbados. Eso, lejos de activar la producción plástica, la paraliza: comenzando con el impresionismo y terminando con el expresionismo abstracto ¿Hasta dónde podía llegar una deformación innovadora de la cosa pintada? El terror que esto produce hace que el arte plástico recurra a otras instancias para continuar impactando y así seguir siendo *innovador*. De esta manera entra la palabra en sustitución de la pintura.

Más cómodo resulta innovar con la palabra que con la pintura, esto sin salir de los espacios de la plástica y sin entrar en los de la poesía, es decir, se sustituye la obra por la palabra pero dejando siempre un intermediario *plástico* que sin ser obra, no es palabra. De esta manera, es más justo situar lo que se da en el arte conceptual como una modalidad literaria más que plástica. No obstante, el que se dibuje una cadena evolutiva que comienza con la pintura *figurativa* y se extiende hasta el *arte conceptual* implica que la incompatibilidad entre discurso y pintura no es tomada como tal. El punto está en que si toda obra es acontecimiento, es irrepetible e

irrepresentable es porque es siempre nueva, entonces ¿Para qué redundar en la búsqueda de la innovación en pintura?

Buscar un objeto que por su uso ha diluido su realidad singular para hacerlo aparecer en lugar de la obra implica un cuestionamiento, abre una interrogante que si bien es fecundamente perturbadora, participa del discurso y no de la plástica. El objeto y la palabra se llevan bien, pues, si en efecto la palabra no sustituye a los objetos, estos actúan igual a las palabras en tanto que no es su presencia individual lo que los determina: da lo mismo uno a otro pincel, da lo mismo –volviendo a nuestro ejemplo- **la casa roja, la casa roja**. El poner un *ready-made* en determinado lugar para hacerlo obra, cuestiona el velo del uso que cubre los objetos, no la particularidad de las obras. Por eso, la discusión abierta por Duchamp en 1917 –y que no sin razones encuentra eco mucho después, en los años 60 - no se enraiza con el arte plástico, sino con una evento discursivo que se pregunta por la singularidad perdida de los objetos y no por la realidad de las obras. Ese no es un problema plástico sino discursivo.

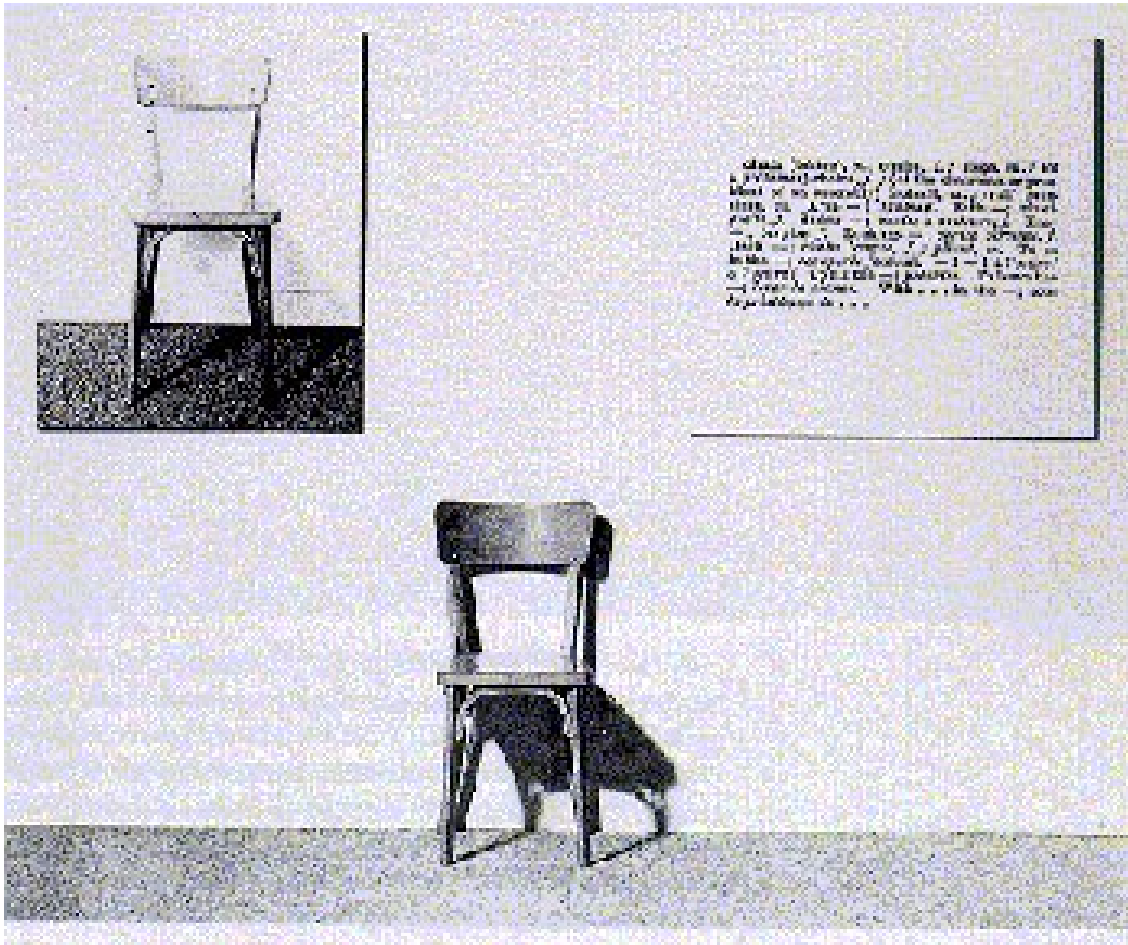


Fig. 10. Joseph Kosuth, *Una y tres sillas*, 1965.

Una y tres sillas es una muestra evidente de ello. Un objeto, una foto del objeto que a su vez es otro objeto y la definición del primer objeto ¿Por qué esto que nos presenta Joseph Kosuth implica una pregunta por el arte?, ¿Porque se encuentra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York?, ¿Porque él declara que efectivamente así es? ¿Qué pasa si nos tropezáramos con una silla, su foto y su definición de diccionario en una tienda de muebles? ¿Sería una obra de arte? ¿Cuál de las tres *sillas*

compraríamos? Una jeringa en un museo es una obra de arte, en una farmacia es simplemente una jeringa. Una pintura es una pintura en la farmacia, en el museo, en un zoológico o en una tienda de muebles. Entonces, una silla en un museo ¿Pregunta por el arte o por los objetos? Si como hemos determinado la obra es irremplazable, inútil en este sentido en tanto *insignificante*, ésta no puede convertirse en pregunta de sí misma pues estaría sustituyéndose y en el acto desaparecería la cosa en tanto obra.

Si desapareciendo la cosa queda la pregunta por el arte, ésta no puede ser sino discursiva, en ese sentido, el problema del arte conceptual es de orden discursivo, o lo que es lo mismo, no tiene realidad plástica. Eso no implica que este modo de preguntar por el arte o los objetos es desdeñable, pero lo que sí debe ser rescatado es la ausencia de vínculo entre eso y la plástica. Si el arte es la pregunta por sí mismo, entonces la pintura no es arte, es obra, es decir, una cosa que es irrepresentable, insustituible, se le llame arte o no.

III. Sujeto al arte

El pintor se detiene luego de haber lanzado la última pincelada. Aparentemente ya no se añadirá nada a la composición, sin embargo, algo que aún no está en la tela vendrá para cerrarla, para servir de broche: la firma. La presencia de esa inscripción que sin ser la última pincelada flota por encima de la composición como último movimiento sobre la tela, participa de un modo particular dentro del cuadro. Se quiera o no, forma parte de la composición, sin embargo se sale de ella como de los textos se salen las frases entre guiones o paréntesis; es un susurro, casi un secreto que se dice bajo para no perturbar el resto de la composición, una aclaratoria, una advertencia –este es el cuadro de X, no de P o R. En casos excepcionales la firma es un trazo más, es decir, no es ni un secreto ni un aparte sino una pincelada que se mantiene en la composición sin salir de ella, sin guiones ni paréntesis. Pudiéramos decir, por ejemplo, que la firma de Egon Schiele es una muestra de ello:



Fig. 11. Egon Schiele, *Hombre de pie con manta roja*, 1914.

La firma en esta obra no es un añadido, es una mancha más para efectos de la composición, suprimirla sería cambiar la obra: esa es la diferencia entre una firma que participa y una que no; la primera no puede ser retirada sin variar la obra, la segunda, al estar desprendida de la composición, puede ser retirada sin mayores efectos –como si la rúbrica se hubiera escrito no directamente sobre la tela sino sobre un plástico transparente que la recubre por lo que no hay ninguna alteración por el hecho de borrarla, desaparecerla-.



Fig. 12. Egon Schiele, *Mujer sentada*, 1914.

Hemos eliminado la firma en la reproducción derecha y notamos cómo la composición cambia. En este caso, la firma afecta todos los elementos en el plano.



Fig. 13. Osvaldo Viga, *El principito*, 1995.

Hemos repetido la operación con esta obra de Oswaldo Vigas. La desaparición de la firma efectivamente produce un cambio, pero esa variación no afecta la composición, aquí se establece una distancia entre la inscripción y el fondo, una separación; mientras que en el ejemplo anterior, la firma permanece en el plano en el mismo nivel del resto de los trazos. En este segundo ejemplo la firma sí aparece como un extra, algo que no siendo parte de la composición –pero estando en ella- se sale para ofrecernos un dato, quizá, innecesario. En casos como éste, la rúbrica sale del plano estando en él, generando dos estados de la misma cosa: por un lado la obra, por el otro un nombre que ratifica que aquello es la hechura de *alguien*.

Pintura y firma no se pertenecen sino cuando ésta es parte de aquella como una línea más, como una mancha más. Cuando la rúbrica es simplemente un nombre que se ha escrito en cualquier parte de la tela, ésta se separa de la obra creando dos espacios distantes: el de la obra en su realidad y el de la nimiedad de una apropiación absurda.

La firma en el cuadro es como ver el micrófono en una escena cinematográfica, remite a una instancia de la hechura de lo que se ve que es necesaria pero que al estar expuesta genera distancia y hace que la atención se fije en ella siendo ésta un detalle importante pero no del todo determinante, sin micrófono no hay audio pero ¿Para qué verlo? Sin pintor no hay pintura pero ¿Quién quiere verlo? “¿Por qué he sugerido que utilicemos el anonimato? Por nostalgia del tiempo en el que, siendo yo

completamente desconocido, lo que decía tenía alguna probabilidad de ser escuchado (...) el nombre es una facilidad”⁶⁵.

La firma se antepone, cuando el artista es conocido, como una garantía. Cuando el artista no lo es, la firma es un anuncio, un llamado que pide ser recordado. El segundo caso es el menos contaminado, una pintura de un autor desconocido se deja ver, *tiene probabilidades de ser observada*, una servilleta firmada por Picasso puede causar conmoción ¿Cómo se explica eso? Farándula de la pintura. La firma sobre la servilleta nada tiene de obra, y el entusiasmo que ésta pueda generar es el resultado de que el artista se haya convertido en *estrella* – es decir, que aparte de su obra, se vendiera a sí mismo como objeto de atención-.

Una servilleta firmada por un artista es un *autógrafo*, es el documento de una presencia dada en el momento en que la firma fue dibujada, el punto es que la presencia del artista no tiene ningún valor, pues éste, al acabar su tela, ya no es necesario pues la obra se ha desprendido de todo luego de la última pincelada. No obstante, no falta quien se fascine en el acto de fabricarse ídolos, como tampoco es difícil encontrar quienes gusten ser *estrellas*. Este asunto no es nuevo, se ha gestado desde hace mucho tiempo:

⁶⁵ FOUCAULT, Michel. “El filósofo enmascarado” en *Estética, ética y hermenéutica*, p.218. En 1980, se realizó una entrevista a Michel Foucault donde no se reveló su nombre. El objetivo de esa publicación anónima fue cuestionar la preeminencia del autor frente a las ideas. Sólo después de la muerte de Foucault, se supo de su participación en dicha entrevista.



Fig. 14. Alberto Dürero, *Autorretrato*, 1498.

Es de esperarse que un pintor se utilice a sí mismo en el proceso de aprender a retratar, pues es él el modelo más cercano y paciente que pueda conseguir. No obstante, hacer que se asome en la tela una imagen donde el rostro del artista puede ser reconocido plenamente, ataviado con ropas que no son precisamente las de taller y una mirada petulante, son los primeros esbozos de la firma y del nacimiento del artista como *estrella*.

Bien hemos comentado y repetido, que por más que un retrato se parezca a su modelo, no es el artista quien está en la tela, ni hay unos ojos que puedan mirarnos desde el lienzo, no obstante, la reiterada presencia de autorretratos -justamente cuando comienza a dársele importancia a la

rúbrica en asuntos de pintura- propicia que se envuelva la obra en sentidos que no le son propios sino añadidos o periféricos, a saber: la importancia de la presencia del artista como objeto de atención, como objeto de su propia obra.

Esa apropiación de la obra con un nombre, más aun, con el nombre del artista que la hizo posible, es lo que nos permite decir que la mirada de Durero es petulante y que está vestido de tal y cual manera cuando en la tela no está ni Durero, ni la ropa, ni la mirada; pues la periferia discursiva de la pintura nos hace caer en ese error. Lo paradójico aquí es que, no siendo el artista el que se encuentra en la tela, se habla de Durero como si éste, en carne y hueso ocupase el lienzo y de la obra misma se dice es *un Durero*. El peso de todo esto no está en que el pintor se retrate -pues no estando él en la obra propiamente da lo mismo que se pinte a sí mismo o al vecino o una pera o un tornillo-, sino que en vez de ser su obra un “retrato” a secas, sea *Durero* el que está en la tela, tela que además es *un Durero*. ¿Un Durero? ¿No es esto enigmático? ¿*Un Dalí, un Picasso*? ¿Quién es Picasso, cuántos “Dureros” hay? No sabemos cuantos “Dureros” hubo, quizá él mismo no lo supo nunca, lo que sí podemos asegurar es que las obras no son una multiplicación del artista y hablar de *un Cézanne, un Durero* puede resultar inoperante.

Pudiéramos adjudicarle la importancia del nombre o firma, no a la apropiación que un artista intenta sobre su obra sino a la ineludible homogeneidad de su trabajo, es decir, se habla de *un Cézanne* como parte de un amplio legado producido por el artista y que se agrupa con el resto, más por la marca personal del trazo que por el nombre. No obstante, si el

trazo agrupa por la seña única del pulso del pintor, entonces ¿Para qué hace falta la firma?



Fig. 15. Marcos López, *Árbol*, 2005.

Este dibujo tomado de la carpeta de Marco López, joven caraqueño estudiante de artes plásticas ¿Llamaría la atención en una sala repleta de

dibujos de Picasso, van Gogh, Daumier, Cézanne? Posiblemente no. Se podría decir al respecto que la diferencia entre este dibujo y los demás no reside en el nombre propiamente, que los trabajos de Cézanne impactarán mucho más no por el solo hecho de ser *un Cézanne* sino por la experiencia y pericia que el pintor logró conquistar, no siendo ése el caso de nuestro joven estudiante. Pero ¿Qué pasaría si colocáramos en algún lugar del cuadro la firma fingida de Picasso, van Gogh, Daumier o Cézanne? ¿El dibujo se elevaría al rango de *consagrado* o la inexperiencia del autor real no nos engañaría? Pudiéramos decir que se quiera o no, maestro es maestro y no nos queda más que desearle a Marco López suerte en su camino de estudiante. En este caso la firma no resultaría determinante, y diríamos que es la calidad de la obra lo que hace de una tela firmada por Picasso, Daumier, Cézanne o van Gogh, trabajos excepcionales.

¿Qué ocurriría si nos dijeran que Marco López no es ni estudiante, ni pintor, ni caraqueño; resultando éste un personaje fantasma? En honor a la verdad debemos decir que el dibujo anterior lo hemos tomado de la página 123 de un libro titulado *Vincent van Gogh Dibujos* ¿Cambia esto nuestra perspectiva? Evidentemente. Si hemos dudado ante la obra y terminamos por pensar que efectivamente el dibujo no cuadraba en una colección encabezada por trabajos del mismo van Gogh, Daumier o Cézanne, hemos demostrado que la firma genera caminos distintos de los que la obra, ella sola, demarcaría.

En este caso, el dibujo, siendo de Vincent van Gogh, pudo pasar como el trabajo de cualquier otra persona, esto señala que la firma agrupa innecesariamente obras que no por ser de un mismo autor dejan de ser

heterogéneas. En definitiva, una obra sin firma, tiene *más oportunidad de ser vista*, de ser observada que aquella antecedita por un nombre. Probablemente la firma no sea garante sino de la continuidad de esa farándula de la pintura que lejos está de la realidad de las obras fuera de todo contenido discursivo. “En efecto, se ha demostrado que la fama y, a la postre, la formación del genio no se vincula jamás de modo inmediato a la ejecución de la obra, sino *siempre a circunstancias accidentales*, a lo que hay de fatalidad, exterior e interior, en la figura”⁶⁶.

Ante obras sin firma “por más incómodos que estemos en estas condiciones de ignorancia, nuestra atención se despliega en su totalidad. La certeza triunfa sobre una realidad inexplicable, de alguna forma milagrosa, que reclama atención y lucidez”⁶⁷. De esta manera, si las obras no estuvieran previamente atribuidas, la tarea de investigadores y curadores sería radicalmente diferente. El trabajo estaría, enfocado siempre sobre la obra, no sobre periferias discursivas –que como mostramos en nuestro primer capítulo, no guardan un vínculo patente con la obra en tanto obra-, así como la crítica, textos de sala, declaraciones del artista sobre su trabajo, etc., son ejecuciones independientes de la realidad de la obra, el nombre del artista y su biografía también son un añadido discursivo que no atraviesa la obra, no la determina⁶⁸.

⁶⁶ BENN, Gottfried. *El yo moderno*, p. 66.

⁶⁷ BATAILLE, Georges. *Lascaux o el nacimiento del arte*, p.21.

⁶⁸ Incluso en obras como las de Frida Kahlo -donde se supone que cada cuadro ilustra algún episodio de su vida- esto es periférico, la realidad de esas obras no reside allí. Por más que se trate de autorretratos, no es Frida Kahlo la de la tela. Volvemos al ejemplo de las pinturas con temas bíblicos: si no se conoce la historia, las pinturas no dejan de ser obras (ver nota 20, pág. 21). Frida Kahlo pudo muy bien no haber vivido sino imaginado cada episodio, eso no determina nada en la obra pues ésta se encuentra despegada de cualquier evento anecdótico o discursivo pues, así no se tenga noticia de la vida de la pintora, así no se conozca la anécdota, la obra sigue funcionando como obra.

El hecho es que aun siendo un elemento externo, exógeno, en alguna esquina o en el centro de la tela, la firma siempre resplandece. Es extraño encontrar una obra de arte datada en el siglo XX sin firma pero ¿Qué firma un artista, un pintor, cuando pone su nombre sobre el lienzo? ¿La tela, la composición? Con la rúbrica el artista se adueña de la imagen que se ha producido, anota su nombre para que los espectadores sepan que fue él y no otro el que dio lugar a lo que allí se ve. Sin embargo, para ser justos, el lienzo de un autor tendría que ser firmado por muchos otros, en primer lugar tendría que llevar la rúbrica de los pintores de Lascaux.

Una firma sobre un lienzo, lejos de dibujar un nombre, vela la presencia de todo lo que da lugar a una obra, en principio, a tantos otros que también han practicado dibujo o pintura y del mismo modo han aplicado, lápiz, carboncillos, tintas, pigmentos, óleo con brochas o espátula; luego, borra también la marca de aquellos que han servido de escuela y en última instancia, intenta anular todo lo que no está en el lienzo, todo lo que ha sido desechado y por ausencia define lo que sí se ve, lo que sí forma parte de la composición.

Un artista tendría que firmar la lista de las cosas que ha dejado de lado, pues es allí donde reside su autoría: más que en las cosas que se ven, en aquellas que ha tomado la decisión de dejar fuera. La firma borra el esfuerzo por limpiar la imagen de tantas cosas vistas que el artista lleva consigo y ha tomado la disposición de no incluir. No se trata aquí sólo de un efecto de acumulación, se trata también y en primer lugar, de establecer si el pintor está en pleno derecho de firmar sus obras y si esto, en suma, tiene alguna importancia.

Es un error creer que el pintor está ante una superficie blanca. La convicción figurativa se deriva de ese error: en efecto, si el pintor estuviera ante una superficie blanca, podría reproducir en ella un objeto exterior que funcionara como modelo. Pero no es así. El pintor tiene muchas cosas en la cabeza, o a su alrededor. O en el taller. Ahora bien, todo eso que tiene en su cabeza o a su alrededor está ya en el lienzo, más o menos virtualmente, más o menos actualmente, antes de que comience su trabajo. Todo ello está presente en el lienzo en calidad de imágenes, actuales o virtuales. De manera que el pintor no tiene que rellenar una superficie blanca, antes bien, tendría que vaciar, desescombrar, limpiar. No pinta, pues, para reproducir en el lienzo un objeto que funcionara como modelo, pinta sobre imágenes que están ahí, para producir un lienzo cuyo funcionamiento va a invertir las relaciones del modelo y de la copia. En pocas palabras, es preciso definir todos esos "datos" que están en el lienzo antes de que comience el trabajo del pintor. Y entre esos datos, definir los que son un obstáculo, los que son una ayuda, o incluso los efectos de un trabajo preparatorio.⁶⁹

Así como "escuchar música es, en un sentido, contenerse de danzar o de andar"⁷⁰ pintar *algo* es contenerse de *pintar todo*. En ese sentido, el pintor, optando sobre un ritmo anterior a él, hace de tamiz. El individuo sería el filtro, no el creador de las imágenes sino su inhibidor por el que se ve lo que

⁶⁹ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p. 89.

⁷⁰ LEVINAS, Emmanuel. *La realidad y su sombra*, p. 48.

se ve y no otra cosa. Falta determinar cuál es el grado de incidencia que efectivamente, al optar, un artista tiene sobre su trabajo.

La firma, signo de presunción: no es complicado ver en el relieve de una roca el contorno del bisonte, difícil fue haber visto la taza en la fruta roja del cafeto y eso no está firmado por nadie. El artista es el que menos participa de lo que hace, menos que el panadero en su pan, menos que el cartero en sus envíos; porque se ha dado en el juego a lo inusitado. El panadero sabe a lo que va, el artista no del todo. La obra se arma sobre la marcha. El talabartero no dice escuchar una musa, nadie le dicta al oído lo que hará, él no se sentirá sorprendido con lo que le ha salido de las manos, pues sus manos saben qué es lo que van a hacer; con el artista no resulta del mismo modo, él sí tendrá la fantasía de escuchar una musa y esa musa del artista no es otra cosa que el ritmo que lo precede y el tumulto que ocupa la tela antes del primer trazo: “lo ‘Sobrenatural’ era solo lo Natural al descubierta”⁷¹.

Por más que el artista premedite, debe dejar que el material haga su parte y en esa intervención del óleo, el acrílico, la tempera o el carboncillo –entre otras miles de posibilidades- lo premeditado queda detrás de la sorpresa pues lo que pasa en la tela se coloca delante de lo que el pintor ha preparado. Los bocetos son de gran importancia al respecto, en ellos el dibujante ensaya, deja que las líneas, trazadas por él mismo, lo sorprendan; en ese sentido, lo que el artista hace se completa fuera de él –no sólo porque su iniciativa toma forma en un soporte (tela, papel, etc.), sino porque el resultado de su encuentro con los materiales de pintor ha armado, en el hacer, algo que no estaba en ningún lugar antes de ser obra-.

⁷¹ DICKINSON, Emily. *Cartas a T.W. Higginson*, p. 43.

La palabra en el poema se adelanta, la pincelada en la tela también. Dan un paso al frente en comunión con el sujeto que la pronuncia, que la traza, no obstante, si ya está en el sujeto aquello que “creará” sólo habrá representación. Por esto *hacer obra* no es sólo nombrar, es mezclar el gesto de un rostro con la ola muda que tejen los discursos y las formas: la Figura. Es en la Figura donde se abre lo nuevo y lo incomunicable –de la plástica y de los discursos-, si se somete la plástica a aquello que se prefigura en lo decible, no hay cabida para la prolongación de los límites de lo hecho sino para la eterna representación de lo ya visto, de lo ya dicho –cosa que por demás es quimérica pues nada deja de ser nuevo pero puede aparecer como repetido, la comunicación se basa en esa ilusión de sustitución, en el desvarío de la repetibilidad-. Que cada cosa sea única aturde, la unificación ilusoria del mundo permite la comunicación.

Cuando el artista deja de enfrentarse al material la musa se calla y los objetos vienen a frenar la aparición de obras en un proyecto que redundante en lo que ya está. Este es el punto donde se atasca la producción plástica: se integra en el arte la repetibilidad de los objetos, de las palabras, en vez de hacer al revés y rescatar de los discursos su singularidad en la imagen individual que estos generan en la conciencia, es decir, en vez de estar jugando con la palabra para dar cabida a un objeto en los espacios de la plástica -acabando con ella-, se debería trabajar duramente con la palabra en su terreno haciendo poesía.

Si la particularidad del arte está justamente en hacer evidente cómo todo es singular ¿Para qué invertir eso, llenando de repetibilidad los espacios del

museo? ¿Con qué objeto intentar asir lo que ha permanecido fuera de toda gramática, de toda convención para incluirlo en lo representado, lo premeditado? La única respuesta que hemos encontrado a estas preguntas es que se le ha dado prioridad, por vanidad, a la fabricación de artistas antes que a la presentación de obras, volveremos sobre esto más adelante. El punto importante aquí está en que si de las cosas sólo nos topamos con lo que de ellas se *da en lo dado*, si lo que sabemos de las cosas es el accidente que son, la singularidad que las hace reconocibles y diferentes ¿Para qué darle un suelo común a todas esas dispersiones? Explicar, describir, legislar es aturdir la pintura en su naturaleza muda.

“Así el espejo averiguó callado”⁷². Con las cosas se mantiene una relación empírica que no puede sustituirse, representarse sin deformarse, incluso, sin desaparecer en el lenguaje. Esa relación empírica es nebulosa y confusa justamente porque aparece clara e irrefutable:

La luz ilumina; esto quiere decir que la luz se oculta, tal es su carácter malicioso. Lo iluminado se presenta en una presencia inmediata que se descubre sin descubrir lo que la manifiesta. La luz borra sus huellas. Invisible, hace visible al mundo, garantiza conocimiento directo y asegura la presencia plena, mientras se retiene a sí misma en lo directo y se suprime como presencia. De esta forma, su engaño sería ocultarse en una ausencia radiante, infinitamente más oscura que cualquier oscuridad, puesto que la que le es propia es el acto mismo de claridad, puesto que la obra de luz se cumple solo allí donde la luz nos hace olvidar que

⁷² LEZAMA LIMA, José. *Muerte de Narciso*, p. 38.

algo como la luz está obrando (...) La claridad: la no-luz de la luz; el no ver del ver. Así, la luz es engañosa (por lo menos) dos veces. Porque nos engaña sobre sí misma y porque nos engaña dando como inmediato lo que no lo es, como simple lo que no es simple. La luz es una luz falsa y, no porque exista una luz más verdadera, sino porque la verdad de la luz, la verdad sobre la luz, es disimulada por la luz; sólo vemos claro bajo esta condición: no ver la claridad misma⁷³.

Los timos de la percepción son trampas siempre que se quiera consolidar un referente concreto, si determinamos que las imágenes son no-ade cuadas, no serían engañosas, simplemente nos conformaríamos con no tener que atarlas a nada. Las palabras no dan con la cosa, es la Figura, -sin ser ella visible como la luz- lo que hace que el discurso sea visible, lo que da con lo real, lo que hace posible que lo dicho forme parte de la conciencia. Por esto, sin acceso a las cosas en sí mismas, el sujeto percibe artificiosamente, no es confiable siempre que se busque una *comunicación efectiva* –es decir, siempre que se intente dar con algo unívoco en las palabras o en las pinturas-. Esto no quiere decir que el sujeto esté en la libertad de interpretar lo que mejor le parezca dada la no-ade cuación entre las palabras, las imágenes, y los objetos, al contrario, el sujeto se encuentra pasivo ante el sentido que se antepone.

El pulso de la realidad precede al sujeto. Nadie decide, nadie está en la libertad de nada “de inmediato descubro que la idea de libertad no es inicial

⁷³ BLANCHOT, Maurice. *El dialogo inconcluso*, p. 268.

en nosotros; nunca se la evoca si no como provocación; quiero decir que siempre es una respuesta”⁷⁴. El arte no responde a nada pues es anterior a toda provocación. No hay *libertad* creativa, hay fenómenos *adelantados* por ser originarios. Esa nebulosa perceptiva es el fundamento de la pintura, ella es puro accidente, puro atributo, aparecer, *existente* sin *existir* por eso, paradójicamente, es lo más parecido al “Hay”⁷⁵, que hay entre las cosas: siendo imagen pura o *fenómeno en sí*⁷⁶ -nada en sí misma-. Dice Levinas del “Hay” “este existir no es susceptible de una afirmación pura y simple, puesto que siempre se afirma un *ente*. Pero se impone porque resulta imposible negarlo” ¿No es esto perfectamente aplicable a la imagen? Podemos referirnos al óleo y al lienzo como fenómenos, pero la imagen que se *da* como acontecimiento y que en suma es el sentido de la pintura, no es un fenómeno, es aparecer puro.

Antes que el artista haga la obra, ésta es su hechura, una vez que la obra está lista, no hay modo de saber si ésta hace al artista o el artista hace la obra porque ella, una vez allí, no necesita del artista. Un artista sin obra no

⁷⁴ VALERY, Paul. *La libertad del espíritu*, p. 64.

⁷⁵ “¿Cómo aproximarnos a este existir sin existente? Imaginemos el retorno a la nada de todas las cosas, seres y personas. ¿Nos encontramos entonces con la pura nada? Tras esta destrucción imaginaria de todas las cosas no queda ninguna cosa, sino sólo el hecho de que hay. La ausencia de todas las cosas se convierte en una suerte de presencia: como el lugar en donde todo se ha hundido, como una atmósfera densa, plenitud del vacío o murmullo del silencio. Tras esta destrucción de las cosas y los seres, queda el “campo de fuerza” del existir impersonal. Algo que no es sujeto ni sustantivo. El hecho de existir que se impone cuando ya no hay nada. Es un hecho anónimo: no hay nadie ni nada que albergue en sí esa existencia. Es impersonal como “llueve” o “hace calor”. Un existir que resiste sea cual sea la negación que intente desecharlo. Irremisible existir puro. (...) El existir al que intentamos aproximarnos es la acción misma de ser, que no puede expresarse mediante ningún sustantivo, que es verbo. Este existir no es susceptible de una afirmación pura y simple, puesto que siempre se afirma un *ente*. Pero se impone porque resulta imposible negarlo”. Levinas. *El Tiempo y el Otro*, p. 84.

⁷⁶ La expresión “fenómeno en sí” es un contrasentido pues el fenómeno supone un aparecer distinto de lo que el objeto es en sí mismo, no obstante, utilizamos esa frase en nuestro contexto para hacer ver la imagen como aparecer puro, es decir, sin sí mismo.

es artista, una vez que la obra acontece no necesita del artista para ser obra.

De la realidad se desprenden conjuntos cerrados cuyos elementos se reclaman mutuamente como las sílabas de un verso, pero que no se reclaman más que imponiéndose a nosotros, pero se imponen a nosotros sin que los asumamos. O más bien, nuestro consentimiento con ellos se invierte en participación. Entran en nosotros o nosotros entramos en ellos, poco importa. El ritmo representa la situación única en la que no se pueda hablar de consentimiento, de iniciativa, de libertad- porque el sujeto es asido y llevado por el ritmo. Forma parte de su propia representación⁷⁷.

Todo mezclado en el ritmo, el artista no es el sujeto libre que determina dónde empieza y dónde termina la obra, él es una pieza más que participa del pulso de la realidad –realidad que no llega a revelarse nunca pero muestra sus modos en la obra en tanto ella siendo representación sólo de sí misma, sin ser representable, da muestra de cómo lo percibido se da realmente-. La imagen es aquí el juego entre los objetos y los sujetos sin determinar en dónde comienza uno y dónde termina el otro. Si bien no accedemos a la cosa en sí, la obra, nada en sí misma, es puro *aparecer*, de este modo, no siendo nada en sí, es a lo único que, en tanto real, puede accederse en sí, “la búsqueda poética de lo irreal es la exploración del fondo

⁷⁷ LEVINAS, Emmanuel. *Op cit*, p. 48.

último de lo real”⁷⁸ y si no propiamente el fondo de la realidad, sí la patencia de su funcionamiento.

Aquello que obra en la obra y que la separa del resto de las cosas, de los objetos, es ese mostrar la realidad singular que pertenece a todo lo dado, a todos los fenómenos ¿Por qué si todo es singular e irrepetible como la obra, es la obra la única que hace evidente esa particularidad? La ilusión de igualdad, de representación y sustitución permite la convención y, todo, de esta manera, se vuelve “comunicable”. Si cada objeto se mostrara en su realidad, la sensibilidad estallaría y nadie pudiera hablar con nadie. Si bien, aquello que nos precede como sujetos empíricos es para todos igual – el *existir* sin *existente* al que Levinas se refiere como “hay”- esa igualdad no se puede expresar pues al hacerse en una voz de “alguien” esa eternidad es violada en la singularidad de la palabra que, al mismo tiempo, para hacerse efectiva, debe velar que ha roto con esa igualdad para que se pueda tejer la comunicación en un plano ilusorio de sustitución y significación.

Cuando dos personas se representan lo mismo, cada una tiene, sin embargo, su representación propia. A veces es ciertamente posible constatar diferencias de representaciones y hasta de sensaciones de personas distintas; pero no es posible una comparación exacta, porque no podemos tener juntas esas representaciones en la misma conciencia⁷⁹.

⁷⁸ VALERY, Paul. *La libertad del espíritu*, p. 64.

⁷⁹ FREGE, Gottlob. *Estudios sobre semántica*, p. 57.

IV. Esto no es una obra de arte

Un objeto no da señales suficientes como para que su sola presencia se imponga como obra. Levantar un contexto similar no basta, hace falta la palabra y lo más curioso aun, hace falta que alguien dé su palabra. Alguien dice: *eso es una obra de arte* y eso, efectivamente, pasa de ser un objeto a ser una obra de arte. No obstante ¿Quién está en capacidad de dar alguna palabra como suya? ¿De dónde la autoría de una palabra? Dar la palabra, comprometerse con lo dicho, hacerla suya ¿Inventar una nueva palabra que nadie comprenda? ¿Inventar una palabra para luego traducirla y así pasar de la palabra propia a la de todos? Eso ¿No imposibilita la palabra de ser de alguien?

Entonces ¿Quién puede dar *su* palabra si no hay ninguna palabra que sea de alguien? Prometer, adelantarse al tiempo ¿No son estas posiciones demasiado arrogantes para un mortal? La clave del arte contemporáneo parece estar en esa arrogancia.

Luego de la aparición del urinario⁸⁰, parece estar claro el papel del *artista*: es él el que determina qué es y qué no es arte, el artista conceptual da como suya la palabra de nadie, de esta manera, la incidencia del artista sobre su obra es absoluta, aun cuando él no tuviera relación con la elaboración del objeto que bautiza como obra o como *su* obra. De este modo podemos dibujar dos tipos de artistas: el artista inhibidor y el artista conceptual, el

⁸⁰ Hacemos referencia a: Marcel Duchamp, *La fuente*, 1917. "Ready-made". Urinario de porcelana.

primero se enfrenta al material, el segundo toma un objeto cualquiera para convertirlo en obra; al primero lo llamaremos simplemente *artista*, al segundo nos referiremos como *artista conceptual*.

Si yo soy un artista conceptual, un martillo es mi obra siempre que yo lo llame de esa manera pero ¿Quién ha dicho que yo soy una artista? ¿Tengo derecho a ser llamada como tal? ¿El que bautice un objeto y lo convierta en arte me hace artista o tengo que serlo antes de declarar que tal o cuál objeto es una obra de arte?

Cuando alguien dice *esto es arte* no lo dice para sí, lo dice para alguien más, su comentario no tiene la forma del monólogo pues espera una respuesta, con su afirmación busca establecer un diálogo⁸¹. El objeto que se ha bautizado como arte debe llevar una nota en algún lugar para que el diálogo se perpetúe sin que el artista tenga que estar allí siempre para señalar: esa es mi obra, puesto que si dejásemos el objeto solo, pasaríamos sobre él sin más, sin detenernos a contemplarlo como obra. ¿Quién tiene la *sensibilidad* de detenerse para observar un urinario si éste está en una sala de baño y no en una galería de museo? Sólo alguien muy afortunado. Por el contrario, el pintor no busca diálogo, pues se sabe inexpressivo, inmerso en la no comunicación, en la no convención de los elementos plásticos de su trabajo.

⁸¹ Una obra no dice, no comunica pues su contenido se queda en el anuncio de una presencia que no se hace discurso. El diálogo está inscrito en el discurso, así como la afirmación: *esto es arte*. La búsqueda de respuesta del arte que es tal cosa por el bautizo de un objeto está envuelto en el ámbito del discurso rompiendo cualquier afinidad con las obras, con la plástica, con las presencias no expresivas.

El sujeto que ha decidido llamar *arte* a tal o cual objeto, no espera, en efecto, hacer de cualquier objeto una obra de arte, espera convertirse él mismo en artista –conceptual-. Por ejemplo, un estudiante de arte lleva un zapato ante un jurado calificador de algún certamen o salón – no un par, sino un solo zapato- y lo inscribe como su obra. En la suela anota su nombre para que se sepa que ese zapato es la obra que corresponde con la planilla número tal de inscripción y así evitar extravíos o *malos entendidos*. El zapato estará acompañado con un texto que expone la propuesta del artista. Ese texto puede ser de muchas maneras –puesto que no hay nada en el zapato que determine una coordenada específica que exprese la vía en la que un texto le hará referencia- expondremos aquí algunas posibilidades:

- a. *Con esta obra he querido simbolizar la soledad, la no completitud a la que estamos sometidos con el sólo hecho de ser almas únicas que no pueden nunca tocar a otra, por más que parezca que funcionamos en pareja no hace falta palabras, basta ver el zapato para sentir la ausencia*

- b. *Con esta obra intento acercarme al fenómeno de la inseguridad personal donde un solo zapato expresa la huida permanente en la que dejamos atrás siempre más que nuestros objetos, nuestra paz.*

- c. *Con este zapato intento llegar a la sensibilidad de todos y cada uno de los espectadores, que al tener ellos un par de zapatos puestos a la hora de visitar la obra, se sentirán identificados con ese objeto de uso personal que, siendo igual al de ellos, ha llegado a la sala de un museo. Sabrán, de este modo, que todos somos capaces de llenar de arte nuestra vida pues él no*

sólo está en las exhibiciones sino en los más insospechados rincones de nuestra cotidianidad.

d. Con un solo zapato intento hacer evidente que el mundo no es el resultado del encuentro de dualidades. Forzosamente donde hay dos hay tres.

Y así pudiéramos escribir infinitas páginas inconexas. Miles de textos serán aplicables al zapato. El punto está en que sin texto y sin firma, el mal entendido vendrá seguro. *La obra* no podrá ser reconocida como tal, el zapato, en el mejor de los casos, terminará en el cajón de los objetos perdidos de la institución.

El zapato no se ha convertido en arte, el joven posiblemente sí en artista, siempre que no se extravíen los anexos que hacen del zapato una obra de arte. Pero, si el zapato no se ha convertido en obra sin texto y sin firma, el que decreta que el zapato es una obra de arte ¿Se ha convertido en artista? Pudiéramos decir que no puesto que es la obra la que hace al artista y si el zapato no se ha convertido en obra, el personaje que intentó hacer arte con él no se ha convertido en artista, no obstante, parece que es posible que alguien que no ha dado lugar una obra, se convierta en artista –magia del arte conceptual-.

El artista que se convierte en tal cosa por bautizar un objeto como obra de arte, es absolutamente indispensable, sin él ahí –en persona o a través de su firma o texto- no hay *obra* y lo ha hecho puesto que en ese mecanismo a

la inversa⁸², no hay *obra* si no hay un artista que *dé su palabra*. De esta manera, el artista conceptual es indispensable mientras que el artista no es necesario una vez que la obra se ha desprendido en el acabado. El artista es importante por irrelevante, el artista conceptual, sin obra, no puede sino afincar su presencia sobre el objeto –con discurso- para levantar el escenario que permite que a alguien se le llame artista sin una obra propiamente.

Obviando la cuna discursiva, un objeto no se convierte en obra. El promotor de ese discurso es el artista conceptual, evidentemente, en ese sentido, ese modelo de personaje artista es indispensable. Es necesario que convivan el artista conceptual, el discurso y el objeto, para que este último sea tomado como *obra* y el *artista* como *artista*. En el caso de una pintura, el artista puede desaparecer -igual que el título, la firma o cualquier añadido discursivo- y la tela no será otra cosa, será obra. Una vez trazada la última pincelada, el autor de una pintura es irrelevante pues la obra sobrevive como obra aun sin él. El artista necesita de la obra para ser artista, una vez terminada la obra ésta no necesita del artista. En el caso de los objetos el *artista conceptual* es necesario, no para elaborar el objeto sino para, sostener el objeto como obra, es decir, el *artista conceptual* no es necesario antes de la obra como el *artista*, es necesario después para que el objeto sea admitido como obra de arte. De esta manera el artista de los objetos es de una importancia insoslayable pues sin él – presente en la firma del discurso que da la quimérica forma de obra al objeto- no hay la obra

⁸² En la elaboración de Obras, está claro: el artista se hace tal cosa luego de terminar una pieza, no obstante, la obra, sin dar cuenta de quien la ha hecho, sigue siendo obra. En ese sentido el artista sin obra no es artista pero la obra sin artista sigue siendo obra. Veremos cómo el arte conceptual invierte esta relación.

supuesta. De esta manera la importancia del personaje artista –conceptual- crece y la farándula del arte se hace más interesante, así se deje de lado la presentación de obras propiamente.

Si hemos dicho que la plástica y el discurso son como el agua y el aceite, hemos dicho también que ahí donde se intenta instaurar una obra con un objeto y un discurso, no hay obra propiamente. De este modo, el arte conceptual paradójicamente genera artistas pero no obras de arte. Sin tocar la plástica, el “decretador” se convierte en artista plástico ¿Cómo es esto posible? antes de contestar esta pregunta revisemos lo siguiente:

Resulta sorprendente que frente trabajos como éste:



Fig. 16. Jackson Pollock, *Números 5*, 1950.

espectadores decepcionados –y con muy bajo respeto por sí mismos– pueden argumentar: “¡pero eso lo hago yo!” En otros casos, podemos escuchar la misma afirmación pero con la esperanza de que efectivamente se sea capaz de hacer algo como lo que se encuentra exhibido en el museo. En ambos casos surge la pregunta por la capacidad que tenemos de hacer o no las cosas que alguien, un *alguien* también como nosotros, ha hecho.

Se va a los museos buscando lo increíble, lo insospechado, por muchos años la pintura estuvo acompañada por un dominio particular en la utilización de distintas técnicas. Para el que no tuviera vínculo con el *cómo* se ha realizado lo que se está viendo, la pintura parecía hechura de monstruos, de sujetos excepcionales. Difícil resulta decir *eso lo hago yo* frente un trabajo como éste:



Fig. 17. Salvador Dalí, *La metamorfosis de Narciso*, 1937.

No ocurre lo mismo ante a la obra de Pollock que hemos utilizado como ejemplo. No obstante, en ambos casos la expresión: “eso lo hago yo”, resulta inocua y a nadie le costará afirmar que es capaz de pintar cualquier cosa dado que no ha sido un monstruo sino una persona, como cualquier otra, la que ha dado lugar a lo que allí se exhibe como obra de arte. No resulta de la misma manera en otros casos, ante la noticia de un doble asesinato pocos exclamarán: “¡pero eso lo hago yo!” tratándose, también, de algo que alguien como cualquiera ha hecho. En este caso resulta aterrador el paralelismo, a muchos nos resultará imposible pensar que somos capaces de hacer algo como un doble asesinato, el punto es que si alguien lo ha hecho, cualquier otro *alguien* está en la posibilidad de hacerlo también, lo mismo que una obra de arte.

Así como no todos asesinan, tampoco todos son artistas, no todos curan enfermos ni cultivan rosas. Resultaría imposible saber si todos somos efectivamente capaces de las mismas cosas pues no existe ni existirá jamás la posibilidad de que todas las personas se dediquen a lo mismo para determinar si hay unas capaces y otras no de esa supuesta actividad común. Si bien las circunstancias llevan a unos a pintar, otros a cocinar, otros a robar, otros a matar, otros a salvar enfermos, no significa esto que todos, en tanto personas, no seamos capaces de hacer lo que otras personas han hecho. No se le puede pedir a una banana que corte como una tijera, a otra tijera sí, aunque no corte.

El punto es que el trabajo del artista no es un trabajo de excepcionales sino una actividad como cualquier otra -incluso, de todas las labores posibles, la

del artista es aquella donde el sujeto tiene menos mérito, menos inherencia-. El arte es, en el mejor de los casos, la ocupación de personas que han tenido la posibilidad de dedicarle su tiempo a una actividad de juego. “En primer lugar el arte es, y ante todo sigue siendo, un juego”⁸³. La actividad artística no tiene por qué aparecer como una actividad superior donde sólo iniciados pueden permanecer, pues artista puede ser cualquiera, no obstante, por el vínculo que tiene con el juego, se ha visto éste como un quehacer de sujetos especiales -hecho curioso siendo el juego cosa de niños, teniendo que haber sido niños todos alguna vez-.

Pudiera parecer inocuo esto de la *excentricidad* de la que gozan los artistas, el punto está en que ésta ha desviado la práctica plástica a resquicios insospechados. Es aquí donde debemos responder nuestra pregunta: ¿Cómo es posible un artista sin obra? Pues no es posible un artista sin obra. El *artista conceptual* es una figura hueca, no es poeta, tampoco es artista plástico, es un buscador de excentricidad, alguien que se ha dado la tarea de hacerse artista entablando un diálogo que comienza con la afirmación *esto es arte* sin avocarse a la plástica ni al discurso propiamente.

El arte conceptual, sin obra y con un artista quimérico es la única modalidad cultural que fabrica *sujetos indispensables*. Es en el arte conceptual donde el sujeto afinca su presencia, de este modo, aquello que se ha dado no es una obra de arte sino una estructura compuesta por un objeto cualquiera, un discurso y un sujeto que tiene la necesidad de ser indispensable. Si como habíamos dicho, el artista, luego de dar lugar a la obra, que no es su hechura propiamente sino el resultado de una inhibición de todo lo que pudo

⁸³ BATAILLE, Georges. *Op. cit.*, p.38.

haber sido pintado, el artista, en este caso es un elemento necesario pero no es el todo. En el arte conceptual, no aparecen obras, aparecen sujetos, sujetos artistas.

El artista puede educarse en escuelas donde aprenderá técnicas y conocerá materiales diferentes, no obstante, puede también, simplemente ponerse a trabajar –jugar- . En ambos casos el resultado será una obra. No se trata de facilismos, nada más fácil que las salpicaduras de Pollock, pero eso no le quita ni le añade “obridad” a la obra, no se trata de decir que los artistas conceptuales son unos oportunistas porque no han aprendido a dibujar o pintar y aun así quieren convertirse en artistas. El punto está, simplemente, en que aquello que un artista conceptual hace no es arte plástico.

El artista conceptual no hace obra, hace artistas: sujetos dueños de la palabra de nadie, capaces de hacer arte con el hecho de nombrar. ¿Pudiéramos decir entonces, que el artista conceptual es poeta? Sólo si definimos poeta como el *dueño de la palabra de nadie, capaz de hacer arte en el acto de nombrar*. Pero no es el caso. El poeta no da nombre a las cosas, se lo quita, o mejor, le quita *cosa* al nombre. “Que el poema retorne al polvo/ Que suprima todas las palabras”⁸⁴.

Las palabras del poema son *otras*, son testigos de una ausencia, la ausencia de instantes previos al poema como composición, él es imagen pura en la tensión que las palabras generan entre sí. La palabra poética rompe con la

⁸⁴ CHEDID, André. *Antología poética*, p.95.

utilidad de las palabras, pues, no estando antecedida por algo que deba designar, no señala nada:

Palabra densa, encerrada en su propia ansiedad, que nos interpela e impulsa hacia delante (...) pero que es ella para sí misma esa conminación que es la forma de todo comienzo. Toda palabra originaria, aunque sea el movimiento más dulce y secreto, es, porque nos antecede infinitamente, lo que estremece y lo que más nos exige: como el más tierno despertar del día en que se declara toda la violencia de una primera claridad, y como la palabra oracular que nadie dicta, que no obliga en nada, que ni habla incluso, pero que hace de ese silencio el dedo imperiosamente dirigido hacia lo desconocido⁸⁵.

Las palabras están en lugar de lo que designan, ahí reside su utilidad, pero si el lenguaje invierte esta relación, encontrándonos con unas palabras que producen lo que van a designar, entonces estamos ante una poesía, ante una palabra *inútil*. Eso que no está antes -ni en el sujeto ni en las palabras- y que se da fuera del poeta en el levantamiento de la composición es el sentido de lo poético. Las palabras representan, están en lugar de otras cosas. El poeta invierte eso permitiendo que las palabras, nacidas de la representación, se libren -no de su poder representativo pero si de su función- produciendo Figura, imagen, hilando nuevos sentidos sobre la página,

⁸⁵ BLANCHOT, Maurice. *La bestia de Lascaux. El último en hablar*, p. 36.

Vivimos en un mundo de clichés. Lo publicitario produce los clichés, es decir, lo contrario de una imagen, los clichés, es decir las excitaciones visuales que va a desencadenar un comportamiento conforme con los espectadores. La publicidad es lo contrario de la poesía. Pero lo difícil es decir en qué es lo contrario. La poesía es borrar los clichés, suprimir los clichés, romper las asociaciones sensorio-motoras, hacer surgir fuera de los clichés las imágenes ópticas y sonoras puras que, en lugar de desencadenar comportamientos previsibles en los individuos, van a conmover al individuo en el fondo de su alma⁸⁶.

El poeta roba los nombres para entrégalos limpios, deslastrados. Las palabras vueltas al origen en “un decir que no se repite, que no se gasta, que no cita las cosas ya presentes”⁸⁷. No se trata aquí de un nuevo alfabeto, de una nueva grafía, se trata de ir a la Figura con las palabras, de hacer visible la palabra en el terreno del acontecimiento, no en la redundancia de los discursos descriptivos. Usar la palabra como el óleo y el carboncillo para dar una figura que está atada a la composición y que no puede ser suplantada. El artista conceptual nombra intentando hacer obra, el poeta hace obra desligando las palabras de lo que nombran. El poeta no se apropia la palabra, la palabra se apropia de él. “Aunque la palabra sea sombra en medio, hogar en el aire, soy otro, más libre, cuando me veo atado a ella, en el alba o en la tempestad”⁸⁸, libre porque se ha puesto en manos del poema, no porque pueda hacer lo que quiera con el lenguaje.

⁸⁶ DELEUZE, Gilles. *Berson, proposiciones sobre el cine*, s.p.

⁸⁷ BLANCHOT, Maurice. *Op.cit*, p. 35.

⁸⁸ SANCHES PELÁEZ, Juan. *Poesía*, p.118.

“Dejar que se abra paso / Dejar / De extremo a extremo el acento inaudito”⁸⁹. El poema llama a lo inusitado, igual que la pintura. El poeta, lo mismo que el pintor, se hace a un lado para dejar que la obra se anticipe. “Poeta hasta perderse a sí mismo en el poema que lo engendra”⁹⁰. Trabajar con las palabras, no para bautizar sino para armar, como los trazos sobre el lienzo, Figura. Imagen en la composición de las palabras.

El poeta no necesita decir: “esto es un poema”. Es el poema lo que convierte a un sujeto en poeta, así como es la obra lo que convierte al pintor en artista. En ambos casos, una vez lista la pintura o el poema, no es importante ni el artista ni el poeta.

Si bien, a diferencia de la pintura, el poema necesita convenciones previas – el conocimiento del idioma que ha servido de materia prima- el poeta está conciente de que a pesar de que las palabras con las que trabaja se deben a la arbitrariedad, su trabajo se perdería en el sin sentido si se pusiera a crear palabras nuevas, a generar su propio idioma. No obstante, esto no le impide dejarse llevar por lo que las palabras ellas solas trazan y generan cuando en relación con otras palabras refundan el lenguaje. El poeta conoce que no tiene el poder de cambiar la lengua, pero deja que las palabras se desvistan, suenen fuera de él, para que los sentidos que se entretajan en la composición lo sorprendan y de ese modo evitarle al lenguaje algún asomo de caducidad, de desgaste.

⁸⁹ SILVA ESTRADA, Alfredo. *Acercamientos*, p.85.

⁹⁰ PERSE, Saint-John. “Poeta, Schehade...” en SCHEHADÉ, Georges. *Las poesías. El nadador de un solo amor*, p.279.

Que la materia prima del poema sea la palabra le garantiza ciertos límites: ¿Le prestaríamos atención a quien señalando un lavamanos nos diga “esto es un poema”? No. El poema necesita de la palabra –oral o escrita-, no se da sin una gramática que lo haga posible –aunque esa posibilidad esté, incluso, en el intento de deformar la gramática-. Con las artes plásticas no sucede del mismo modo, los límites son menos patentes.

Naturalizar que todo lo que sea bautizado como obra de arte se convierta en obra de arte implica garantizar la legitimidad de cualquier acto. Entonces matar a alguien puede ser una obra de arte, el punto está en que nadie mata a nadie por convertirlo en obra de arte. Los límites no son tan amplios, no cualquier cosa bautizada se convierte en obra. ¿Dónde están esos límites? En el límite que dibujan los sujetos empíricos al no poder poseer del todo la palabra.

Si con relación a la idea que representa, aparece el significante como elegido libremente, en cambio, con relación a la comunidad lingüística que lo emplea, no es libre, es impuesto. A la masa social no se le consulta, ni el significante elegido puede ser reemplazado por otro. (...) No solamente es verdad que, de proponérselo, un individuo sería capaz de modificar en un ápice la elección hecha, sino que la masa misma no puede ejercer soberanía sobre una sola palabra⁹¹.

⁹¹ SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*, p.135.

La sola palabra no define, llamar arte a cualquier cosa no lo hace arte, llamar agua a un ladrillo no lo convierte en agua. No obstante, el arte conceptual insiste en este punto:

las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir, si son vistas dentro de su contexto –como arte- no proporcionan ningún tipo de información sobre ningún hecho. Una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir, el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte es arte, lo cual significa que es una definición de arte⁹².

En primer lugar, ninguna proposición analítica es tal cosa si varía según un contexto. El contexto implica una situación específica, variable y no necesaria para la proposición. Si el arte tiene que ser situado en un contexto para ser arte, entonces no es una proposición analítica. Luego, si la obra es la definición de arte, no es el artista el que decide, es la obra la que define, la que lo concreta como artista. En todo caso, el sujeto no determina nada pues es pasivo y determinable. No porque alguien diga *esto es una obra de arte* aquello es una obra de arte.

⁹² KOSUTH, Joseph. *Arte y filosofía*, p. 68.

Conclusiones

[1] A modo de cierre, debemos decir que para nosotros nada de lo comentado en torno a una obra plástica debe ser asumido como parte de esta. Naturalizar nociones como las que se despliegan en *Punto y línea sobre el plano* – la juventud de cierto tipo de líneas o la sonoridad reprimida de determinadas formas-, nos lleva directamente al absurdo y lo grave del asunto no es exactamente caer en ese absurdo, lo problemático aquí está en que esos desatinos a los que se somete la plástica terminan por mermar la continuidad de la aparición de obras.

[2] Vimos cómo etiquetas tan arraigada como "pintura abstracta" y "pintura figurativa" no son sino el síntoma de la ceguera con la que nos aproximamos a las pinturas, dibujos y grabados. Atender a la firma antes que a la imagen, leer para mirar, buscar en la biografía del artista datos que completen su obra, son tres de los muchos errores en los que incurrimos, vacíos en los que caemos, trampas que nos detienen antes de llegar propiamente a la contemplación de la tela.

[3] Quisimos con nuestro trabajo tender un puente directo hacia la imagen, vía que se soporta en el dejar de lado todo discurso que se aproxime a la obra para que ésta se pueda mostrar en su singularidad, en su aparecer puro.

[4] Nuestra tesis, escrita para optar a la licenciatura en Artes, Mención Artes Plásticas, no puede menos que intentar establecer qué es una obra de arte plástico. Incluso, suena anacrónico que no sea el primer trabajo sino el último el que pretenda delimitar de qué se trata eso que llamamos arte plástico. Una obra es un acontecimiento, un aparecer que se hace posible en el encuentro de un sujeto que se ha entregado a un material y un material que se ha dado a lo inusitado; la insignificancia de la imagen que allí aparece, su presencia irrepresentable e insustituible, implica la realidad de la pintura, reconocer eso es lo que nos permite decir que todo aquello que no sea acontecimiento y el resultado de la comunión del artista con el óleo, carboncillo, tempera, acuarela, tierra, polvo, etc., no es una obra de arte plástico. Un acontecimiento se define por su singularidad, irrepetibilidad e irreversibilidad; la obra es un acontecimiento y esto es lo que la separa de la reiteración del concepto.

[5] ¿Por qué no negarse ante ciertas manifestaciones? Los posibles errores que se cometieran en juicios sobre el arte –por ejemplo, no tomar en serio las manchas impresionistas- nos han hecho pensar dos veces antes de decir que tal o cual cosa no es una obra de arte. A lo sumo, lo más que podemos llegar a escuchar es "¿Eso es una obra de arte?" cuando en realidad lo que se quiere decir es "¡por favor! eso no es una obra de arte". Nos da miedo hacer afirmaciones que posiblemente, en otro momento, carecerán de sentido. El punto es que, así en treinta años el criterio sea otro, no debemos dejar pasar nuestro momento de ser honestos, aunque retrógrados. La anuencia con la que se trata todo sobre el arte puede ser signo de madurez, pero puede utilizarse, también, como caldo de cultivo para el oportunismo.

[6] La idea de realizar nuestra tesis se despierta en la incomodidad que nos genera la visita a los museos. No se trata ya de ir a buscar cosas bellas, pero sí obras que no necesiten de elementos exógenos –textos, el mismo museo- para ser tal cosa. Que todo resulte una obra de arte hace que nada sea una obra de arte ¿Cómo no resistirse a eso? Aquí el aporte de nuestro trabajo, intentar dar argumentos que nos permitan decir: esto no es una obra de arte. Poner un límite al arte plástico para que éste siga siendo y no desaparezca en un tumulto discursivo que no le pertenece.

[7] Se ha querido hacer ver que el arte es un asunto personal, de ese modo cada quien decide qué es arte para sí. No obstante, si lo que es arte para mí no lo es para ti, entonces desengañémonos y demos fin a la Escuela de Artes ¿Qué va a enseñar una escuela cuyo objeto de estudio puede ser cualquier cosa? ¿O tiene que plantearse un pensum por persona? el punto es que afortunadamente sigue habiendo pintura, sigue habiendo Escuela de Artes y eso es posible porque no cualquier cosa es una obra de arte plástico y estamos en el momento de negarnos ante la presencia de la confusión que ha invadido las salas de los museos, a saber: la sustitución de la obra por la palabra, evadir la singularidad de las obras con la repetibilidad de los objetos útiles. Y no se trata de rescatar la obra como única, sino en tanto singular – que no es igual, pues una imagen gravada e impresa mil veces, es obra en tanto no está en lugar de otra cosa, pues no significa ni es representación de nada, así esté mil veces repetida-.

[8] Hemos determinado que lo real en la pintura es la singularidad de la imagen que se produce en la composición y que no está determinada por la realidad del objeto, de la pasta y el soporte. La imagen, aparecer puro, no es

representable ni sustituible. La palabra, en tanto representativa, dista irreductiblemente de la pintura, por lo tanto, todo lo que se diga de un lienzo no lo contiene. Esto trae como consecuencia que cualquier intento descriptivo que no haga evidente la distinción pintura-palabra, cae en el error de poner en la obra objetos que se encuentran fuera de ella. De este modo, los análisis formales no tienen ninguna utilidad siempre que intenten asir la imagen que en la obra se dibuja.

[9] Tener presente la distancia entre palabra y pintura nos hizo ver que ningún discurso que acompañe la obra la atraviesa, por lo que la biografía del artista, así como su firma o testimonio, no tiene ninguna relevancia. Confundir eso nos lleva al problema del artista como *pop star*. No bastándole dedicar su vida a una actividad del juego y la sorpresa, busca hacerse objeto de su propia obra, cosa imposible, pues no será él nunca el que se encuentre en su autorretrato, como tampoco será su firma parte de la obra – exceptuando las oportunidades en las que ésta actúa como un trazo más, casos en los que, muchas veces, no se lee ningún nombre-. Por lo tanto, tampoco el texto de sala o crítica se inserta en la obra. No quiere decir esto que se deba dejar de escribir sobre obras de arte, pues así como la luna o un río pueden despertar una poesía, que en el hacerse, en la composición, da con lo inusitado, del mismo modo un texto que se desierta en el encuentro con una obra de arte, roza con lo poético siempre que se tenga claro que aquello que se dice sobre el río o la pintura no contiene ni al río ni a la pintura.

[10] El uso de la palabra para generar un contexto que acoja un objeto cualquiera como obra plástica da cabida al arte conceptual. Esto nos lleva al

olvido de la obra como singularidad, el abandono de la imagen en tanto acontecimiento. De ese modo, cualquier cosa es arte plástico exceptuando la obra plástica propiamente, pues no necesitando ser bautizada, no dependiendo del discurso, queda excluida del panorama conceptual. Este artista de los objetos, con su obra asistida por discurso, no logra hacer arte, logra convertirse él en artista. Así pues, la pintura que no necesita del testimonio y del bautizo del artista, no es atractiva para aquellos que lo que buscan no es hacer obra sino ser artistas.

[11] Imaginemos que aceptamos la propuesta del arte conceptual admitiendo que cualquier cosa bautizada como obra se convierte en arte ¿Qué pasaría? Pudiéramos una mañana cerrar la avenida Libertador y decir que lo que hacemos es una obra de arte, pudiéramos también secuestrar a una persona y amarrarla a una silla en medio de la sala de una museo o galería y hacer de eso una obra que tenga por título "Sujeto al arte", por ejemplo. Caminando un poco más allá, pudiéramos matar a alguien y justificar el hecho en nombre de la libertad del arte. ¿Qué diría un crítico al respecto, especialmente si vive en algún lugar a lo largo de la de la avenida Libertador o es amigo del sujeto al arte?

[12] Nociones que llevadas al extremo pierden sentido deben ser revisadas. Por ese motivo hemos puesto bajo examen aquellas cosas que no siendo obras son admitidas como obras de arte y hemos obtenido que la causa de esas confusiones es la sustitución de la obra por discurso.

[13] La diferencia entre palabra y pintura trae muchas consecuencias, en nuestra tesis nos limitamos a hacer evidente la distinción y a reflexionar acerca de los efectos más evidentes del problema, a saber: la sustitución de la obra por el discurso, la aparición de sujetos indispensables en la figura del artista conceptual, la inoperancia de sistemas descriptivos de análisis, la incidencia parcial que un artista tiene sobre su obra. No obstante, este problema se multiplica en cantidad de nuevos asuntos que no han sido tratados en nuestro trabajo, por ejemplo, que la pintura y la palabra sean como el agua y el aceite ¿Acaba con la crítica de arte o abre los caminos a una poesía que consigue su punto de partida en el encuentro con la obra de arte plástico? Por otro lado, queda madurar cómo puede ser la actividad de curadores y museógrafos ante el olvido de la firma y la biografía del artista ¿Se volverían a realizar exhibiciones individuales? Quizá ya no nos invitarían a la exposición de fulano de tal, sino a una muestra donde el color rojo es predominante, por poner un ejemplo.

[14] Son muchos los problemas que se pueden derivar de lo planeado en nuestra tesis. Así como nos extendimos planteando la diferencia entre el artista y el artista conceptual -que no es otra que la que reside en el acto de hacer obra frente al intento de hacerse artista con el solo hecho de nombrar, pudiéramos dedicarle otra tesis a la diferenciación entre artista conceptual y poeta, asunto al que nos referimos de manera sucinta en nuestro último capítulo.

[15] En definitiva, el único discurso que debe ser tomado en cuenta en conexión con la obra de arte es aquel que nos alerta, precisamente, sobre la distinción obra-palabra o aquel que dándose a lo inaudito se hace poesía en

su encuentro con la obra –cosa que sólo es posible si, así como la taza modelo se desliga de la taza pintada, lo dicho se desprende del poema en el acabado, para devenir también, a su modo, una obra ajena.

Índice de ilustraciones

I. Lo real en pintura

Fig. 1. Humberto Jaimes Sánchez.

Abstracción

1958.

Óleo sobre lienzo.

Fuente: BOULTON, Alfredo. *Historia de la pintura en Venezuela. Época contemporánea*. Tomo III. Ernesto Armitano Editor, Caracas, 1972, p. 215.

Fig. 2. Jan Vermeer.

El arte de pintar

1667.

120 x 100 cm.

Óleo sobre lienzo.

Kunsthistorisches Museum. Viena.

Fuente: WALTHER, Ingo. *Los maestros de la pintura occidental I*. Tachen, Madrid, 2005. p, 334.

Fig. 3. Vasili Kandinsky.

Primera acuarela abstracta

1912.

Acuarela.

50 x 65 cm.

Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou.

París.

Fuente: WALTHER, Ingo. *Los maestros de la pintura occidental I*. Tachen, Madrid, 2005. p, 550.

Fig. 4. Marcos Castillo.

Orquídeas

1928.

Óleo sobre lienzo.

Fuente: BOULTON, Alfredo. *Historia de la pintura en Venezuela. Época contemporánea*. Tomo III. Ernesto Armitano Editor, Caracas, 1972, p. 53.

Fig. 5. Cristóbal Toral.

Las maletas

1975.

226 x 270 cm.

Óleo sobre lienzo.

Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou.

París.

Fuente: Catálogo de exposición. *Cristóbal Toral*. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber. 1997, p.124.

Fig. 6. Foto libro.

Fuente: foto de Cristina Núñez.

Fig. 7. Contorno libro.

Fig. 8. Hans Holbein el Joven.

Los embajadores

1533.

207 x 210 cm.

Óleo sobre tabla de roble.

National Gallery, Londres.

Fuente: "Anamorfosis" en : *Wikipedia. La enciclopedia libre* (en línea) <http://es.wikipedia.org/wiki/Anamorfosis> abril, 2006.

II. Pintar, Decir

Fig. 9. Baño de damas.

Fuente: KROSE, Brends *AD-Ritr Creative Services* (en línea) www.ad-ritr.com mayo 2006.

Fig. 10. Joseph Kosuth.

Una y tres sillas.

1965.

Instalación.

Museum of Modern Art. Nueva York.

Fuente: V.V.A.A. MoMa Highlights. The museum of Modern Art, Nueva York, 1999. p, 257.

III. Sujeto al arte

Fig, 11. Egon Schiele.

Hombre de pie con manta roja

1914.

48 x 32 cm.

Acuarela y lápiz.

Graphische Sammlung Albertina. Viena.

Fuente: “ Egon Schiele” en *Griselda on line. Portale di letteratura* (en línea)

http://www.griseldaonline.it/foto/schiele/schiele_6.htm febrero, 2006.

Fig. 12. Egon Schiele

Muchacha sentada,

1914.

48 x 37cm.

Acuarela y lápiz.

Graphische Sammlung Albertina. Viena.

Fuente: "Egon Schiele" en *Griselda on line. Portale di letteratura* (en línea)

http://www.griseldaonline.it/foto/schiele/schiele_6.htm febrero, 2006.

Fig. 13. Oswaldo Vigas.

El principito

1995.

50 x 60 cm.

Óleo sobre tela.

Colección privada.

Fuente: VV.AA. *Art Market*. #5. Caracas, Julio-septiembre 1999, p. 48.

Fig. 14. Alberto Durero.

Autorretrato

1498.

41 x 41 cm.

Óleo sobre tabla.

Museo del Prado.

Madrid.

Fuente: "Alberto Durero" en *El poder de la palabra* (en línea)

<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=237> febrero, 2006.

Fig. 15. Vincent Van Gogh.

Árbol florido

1888.

45,5 x 30,5 cm.

Carboncillo y aguada sobre papel.

Rijksmuseum Vincent van Gogh.

Amsterdam.

Fuente: VAN UITERT. Evert. *Vincent van Gogh. Dibujos*. Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.178.

IV. Esto no es una obra de arte

Fig. 16. Jackson Pollock.

Numero 5

1950.

138 x 102 cm.

Óleo sobre tela.

The Cleveland Museum of Art.

Cleveland.

Fuente: Jackson Pollock en *Rabean 2000* (en línea)

<http://www.ravena2000.it/lapiazza\2006\060314\20.asp> febrero 2006.

Fig.17. Salvador Dalí.

La metamorfosis de Narciso

1937.

50 x 75 cm.

Óleo sobre lienzo.

Tate Gallery.

Londres.

Fuente: Salvador Dalí en *docentes.vacj.mx* (en línea)

<http://www.docentes.vacj.mx/fgomez/museoglobal\carpeta\D\Dali.htm>

febrero 2006.

Bibliografía

- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós, Barcelona, 1996.
- BATAILLE, Georges. *Lascaux o el nacimiento del arte*. Alción Editora, Córdoba, Argentina, 2003.
- BENN, Gottfried. *El yo moderno*. Pre-textos. Valencia, España, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *La bestia de Lascaux. El último en hablar*. Tecnos, Madrid, 1999.
- . *El diálogo inconcluso*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1974.
- CHAR, René. *Poesía esencial*. Círculo de lectores, Barcelona, 2005.
- CHEDID, Andrée. *Antología poética*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1992.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Cubismo y figuración*. Seix Barral, Barcelona, 1957.
- CELAN, Paul. *Poemas*. Visor, Madrid, 1972.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros, Madrid, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *No escribo sin luz artificial*. Cuatro, Madrid, 1999.
- . *La voz y el fenómeno*. Pre-textos, Valencia, España, 1995.

- DICKINSON, Emily. *Cartas a T.W. Higginson*. Universidad de León, España, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, México, 1997.
- . *Esto no es una pipa*. Anagrama, España, 1997.
- . *La verdad y las formas jurídicas*. Gedisa, Barcelona, 1998.
- FREGE, Gottlob. *Estudios sobre semántica*. Folio, Barcelona, 2002.
- KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*. Editorial Labor, Barcelona, 1993.
- KANT, Emmanuel. *Crítica de la razón pura*. Losada, España, 2005.
- KOSUTH, Josef. "Arte y filosofía I y II" en *El arte como idea*. Gregory Battcoj, Gregory. Gustavo Pili, Barcelona, 1977.
- LEVINAS, Emmanuel. *La realidad y su sombra, libertad y mandato y transparencia y altura*. Trotta, España, 2001.
- . *El Tiempo y el Otro*. Paidós, Barcelona, 1993.
- . *Sobre Maurice Blanchot*. Trotta, Madrid, 2000.
- LEZAMA LIMA, José. *Muerte de narciso. Antología poética*. Alianza, Madrid, 1988.
- LYOTARD, Jean-Francois. *Discurso, figura*. Gustavo Pili, Madrid, 1979.
- PONGE, Francis. *De parte de las cosas*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1992.
- PORTILLO, Ronald. "El concepto de vacío en la obra artística" en *Psicoanálisis y arte*. Fondo editorial MACCSI, Caracas, 1998.
- SÁNCHEZ PELÁEZ, Juan. *Poesía*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1984.

SAUSSURE, F. *Curso de lingüística general*. Losada, Buenos Aires, 1978.

SHCHEHADÉ, Georges. *Las poesías. El nadador de un solo amor*. Ediciones Angria, Caracas, 1999.

VALERY, Paul. *La libertad del espíritu*. Ediciones Angria, Caracas, 2002.

Paginas web:

DELEUZE, Gilles “ Tours Vincennes: Síntesis y Tiempo”, 14\03\1978, en:

Les tours de Gilles Deleuze, (en línea)

<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=62&groupe=kant&lanjue=3>

febrero, 2006.

----- “ Tours Vincennes-St.Denis: Bergson, proposiciones sobre el cine” 18\05\1983, en: *Les tours de Gilles Deleuze*, (en línea)

<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=80&groupe=langue%20mouvement%20image%20temps&lanjue=3>

febrero, 2006.

HEIDEGGER, Martin “ El origen de la obra de arte” en Horacio Potel

Heidegger en Castellano (en línea)

http://www.heideggeriana.com.ar/textos/origen_obra_arte.htm enero, 2006.

----- “La cosa” en Horacio Potel *Heidegger en Castellano*

(en línea) http://www.heideggeriana.com.ar/textos/la_cosa..htm enero, 2006.

Índice

Resumen.....	I
Introducción.....	III
I. Lo real en pintura.....	1
II. Pintar, Decir.....	30
III. Sujeto al arte.....	52
IV. Esto no es una obra de arte.....	71
Conclusiones.....	86
Índice de ilustraciones.....	93
Bibliografía.....	100

