PENSAR LA PINTURA

P R O P U E S T A

IRANZU ANTONA CHASCO

R E C O P I L A C I Ó N

T E X T O S

Traducción del francés por
Lluis Miralles

Título original:
L'avenir d'une révolte

Diseño colección:
Josep Bagà Associats

Primera edición: marzo 2000

© 1998, Calmann-Lévy

Derechos exclusivos de edición
en castellano reservados
para España:
© 2000: Editorial Seix Barral, S. A.
Provenza, 260 - 08008 Barcelona

ISBN: 84-322-0845-0
Depósito legal: B. 6.025 - 2000
Impreso en España

Ninguna parte de esta publicación, incluido
el diseño de la cubierta, puede ser
reproducida, almacenada o transmitida en
manera alguna ni por ningún medio, ya sea
eléctrico, químico, mecánico, óptico, de
grabación o de fotocopia, sin permiso
previo del editor.

PREFACIO

Mientras se celebran los acontecimientos de mayo del 68 —unos lo hacen escribiendo una novela; otros, denunciando la impostura— escucho a los analizantes insistir con palabras gastadas en su eterno retorno. Los rebeldes han retomado el camino de la revuelta íntima. Y es el mismo camino, el de los realistas que quieren lo imposible.

Desde siempre, la poesía ha sabido proclamar la voluntad del libre albedrío, volviendo a la memoria de las palabras para extraer de ella el tiempo sensible. En épocas que oscuramente sentimos en declive o, al menos, en suspenso, el cuestionamiento permanece como el único pensamiento posible. Indicio de una vida simplemente viva.

La intimidad no es la nueva prisión. Su necesidad de vínculos podría fundar, más tarde, otra política. Hoy, la vida psíquica sabe que sólo será salvada si se

concede el tiempo y el espacio de las revueltas: romper, rememorar, rehacer. De la plegaria al diálogo, pasando por el arte y el análisis, el acontecimiento capital es siempre la gran liberación infinitesimal que debe recomenzarse sin descanso. Sin ella, a la globalización sólo le queda el cálculo de los índices de crecimiento y las probabilidades genéticas.

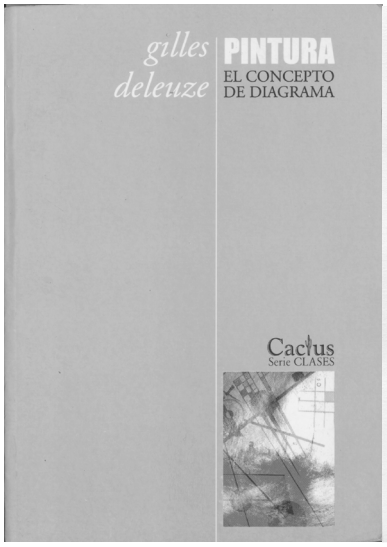
Las verdades, incluidas las científicas, tal vez sean ilusiones, pero tienen el porvenir ante sí. Como contrapunto a las certezas y las creencias, la revuelta permanente es este reiterado cuestionamiento de sí, de todo y de nada, que aparentemente ya no tiene razón de ser.

Sin embargo, si todavía estamos a tiempo, apostemos por el porvenir de la revuelta. «Me rebelo, luego somos» (Albert Camus). O más bien: Me rebelo, luego apostamos *por ser*.

Será una experiencia lúcida y de largo alcance.

Julia Kristeva

Mayo de 1998



Deleuze, Gilles
Pintura : el concepto de diagrama.
1a ed. - Buenos Aires : Cactus, 2007.
292 p. ; 18x13 cm. - (Clases)
ISBN 978-987-21000-9-4
1. Filosofía. II. Título
CDD 190

Título:
«Pintura. El concepto de diagrama»
Autor:
Gilles Deleuze

Traducción y notas
Equipo editorial Cactus

Diseño de interior y tapa:
dg/loop
Impresión:
ABRN Producciones Gráficas

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.
ISBN: 978-987-21000-9-4

1ra. edición - Buenos Aires, Septiembre de 2007.

www.editorialcactus.com.ar
editorialcactus@yahoo.com.ar

na. ¿Qué quiere decir comprender en tanto que pintor? Ese va a ser nuestro problema. Comprender una manzana quiere decir hacerla advenir como «hecho», lo que Lawrence llama «el carácter manzanesco de la manzana»[7]. Eso es lo que Cézanne supo pintar como resultado de esa lucha contra el *cliché*, de esa búsqueda en la que nunca estaba satisfecho.

En cambio, dice Lawrence: «Los paisajes no funcionan tan bien, cualquiera sea la belleza de los paisajes». Dice que el problema de Cézanne era que si había comprendido de tal manera el carácter manzanesco de la manzana, no había comprendido tanto, por ejemplo, el carácter mujeril de las mujeres. Hay una página maravillosa en la que Lawrence dice: «Bah, esas mujeres las pinta como manzanas, y es así como se las arregla». La señora Cézanne es una especie de manzana. Eso no quita que sean cuadros geniales. Y Lawrence dice que es ya formidable si al final de su vida alguien puede decir, como Cézanne: «He comprendido la manzana y uno o dos vasos»[8].

¿Qué ha comprendido Miguel Ángel? Podemos trasponer, buscar qué hecho ha ocasionado. Diría que Miguel Ángel, entre otros, no ha comprendido gran cosa. Es como todo. Un escritor no comprende gran cosa, un filósofo no comprende gran cosa. No hay que exagerar. Un pintor no pinta cualquier cosa. ¿Qué es lo que ha comprendido Miguel Ángel? Diría que ha comprendido lo que era, por ejemplo, una ancha espalda de hombre. No de mujer. Una ancha espalda de mujer o una estrecha espalda de mujer sería otra cosa, serían otros pintores. Una ancha espalda de hombre. Toda una vida para una ancha espalda de hombre. Eso vale lo que la manzana de Cézanne. Como dice Lawrence, no son ideas platónicas. Bueno, Miguel Ángel ha comprendido también otras cosas. Pero finalmente es siempre muy reducido lo que un pintor llega a comprender, es decir, los hechos pictóricos que lleva a la luz.

Puesto que hablo de hechos, me parece que esto está ligado unas veces a tal pintor, pero son también cosas que valen para la pintura. Quiero decir

[7] *No se puede imitar el carácter manzanesco. Cada cual debe crear uno nuevo y diferente. Desde el momento en que se asemeja al de Cézanne, no es nada...*

[8] *Después de una lucha encarnizada de cuarenta años logró, sin embargo, conocer una manzana, plenamente, un vaso o dos.* (Estas tres últimas citas de Lawrence fueron extraídas de Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2005).

que la tarea del pintor ha sido así siempre. Desde siempre ha sido hacer nacer el hecho pictórico, luchar contra los datos. Retomo mis tres tiempos. Son un poco escolares, pero esperemos que de allí salga algo: la lucha contra el fantasma o contra los datos, la instauración del diagrama o del caos-catástrofe, y lo que sale de allí, a saber, el hecho pictórico. Esto existe desde siempre en la pintura. Pero puede existir desde siempre de una manera más o menos larvada.

Hace un momento hablaba de Miguel Ángel. Casi diría que para mí su importancia en la pintura reside en que se trata del primer pintor –sería preciso matizar todo esto– que ha llevado a la luz, en su forma más bruta, lo que era un hecho pictórico. Si hiciera falta fechar esta noción, sería Miguel Ángel. Tomo pues un pintor completamente diferente, por las fechas, por el estilo, de aquellos que había considerado la vez pasada. Digo que el hecho pictórico nace en su realidad, es decir se impone sobre la tela, con Miguel Ángel. Ese sería el aporte insondable de Miguel Ángel.

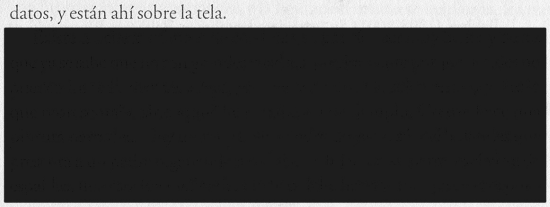
Si mi impresión es cierta, me digo que es el momento de intentar precisar a qué podríamos llamar el hecho pictórico por oposición a los datos pre-pictóricos. Una vez más, los datos pre-pictóricos son el mundo de los *clichés*, en el sentido más amplio de la palabra, o el mundo de los fantasmas, o de la fantasía, o de la imaginería –pongo allí todo lo que ustedes quieran–. Es todo eso que el pintor tiene que romper, tiene que aplastar. Si permanece allí está perdido. Si permanece allí, será un bonito pintorcito y eso es todo. Me parece que es Miguel Ángel quien, de cierta manera, inventa el hecho pictórico. Lo cual no contradice mi idea: eso existía desde siempre, pero es él quien nos lo hace ver precisamente.

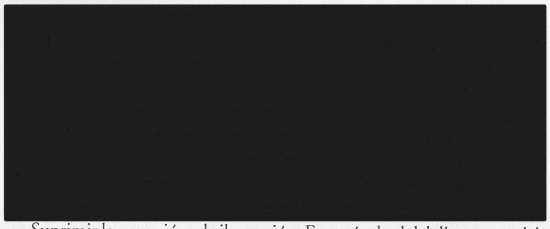
Aquí permanezco al nivel de las anécdotas, pues eso nos va a permitir avanzar. Ante todo, es con Miguel Ángel que se produce realmente un cambio en el estatuto del pintor. Quiero decir, sin dudas hacía falta toda su personalidad, hacía falta también su época –la época es buena para eso–, pero es allí que el pintor deja de ser un tipo que trabaja por encargo. Eso no les impedía a los otros ser geniales y hacer pasar todo lo que querían. Pero ellos no discutían. Si un Papa les hacía un encargo, no discutían. ¿Qué hay de nuevo con Miguel Ángel, muy importante al nivel de la anécdota?

La primera anécdota que retengo de Miguel Ángel es que Julio II le hace un encargo. Y Julio II tenía ideas muy precisas sobre lo que quería. Absolutamente nada, Miguel Ángel hace algo completamente diferente. Además

que les hablaba, Bacon. En sus entrevistas, Bacon no para de decir que no hay más que dos peligros de la pintura, la ilustración y, peor aún, la narración. Y no se trata de una idea original, pues me parece que ha sido siempre la idea de todos los pintores. Un crítico de pintura muy grande, Baudelaire, ya hablaba de esos dos peligros: ilustración y narración. Y lo que generalmente llamamos la figuración es el concepto común que agrupa estas dos cosas. Hay todo un aspecto figurativo y todo un aspecto narrativo.

Ven ustedes, a fuerza de hacer círculos y de volver siempre a mi punto de partida, diría que la lucha contra el *cliché* es la lucha contra toda referencia narrativa y figurativa. Un cuadro no tiene nada que figurar y nada que contar. Es la base. Si quieren contar algo, es preciso adoptar otras disciplinas, disciplinas narrativas. Un cuadro no tiene nada que hacer con un relato, no es un relato. Pero al mismo tiempo, las narraciones y las figuraciones existen: están dadas incluso antes de que el pintor haya comenzado a pintar, son datos, y están ahí sobre la tela.





Suprimir la narración y la ilustración. Ese sería el rol del diagrama y del caos-catástrofe. Y por tanto, suprimir todos lo datos figurativos, pues las figuraciones y las narraciones están dadas, son datos. Así pues, se trata de hacer pasar los datos figurativos y narrativos por el caos-germen, por la catástrofe-germen, para que salga de allí algo completamente distinto: el hecho.

¿Qué es el hecho? Bacon lo define muy bien y vale realmente para toda la pintura. El hecho pictórico sucede cuando ustedes tienen varias Figuras sobre el cuadro –puede verse mejor al nivel de varias- sin que eso cuente ninguna historia. Y Bacon toma un ejemplo que podría tocarnos, *Los bañistas* de Cézanne[12]. Tomen todas las versiones de *Los bañistas.* Bacon dice: «Es formidable, ha conseguido meter doce figuras o catorce figuras, hacerlas coexistir sobre la tela sin ninguna historia que contar»[13]. Se sobrentiende, «coexistir necesariamente», sino no tendría ningún sentido. Si hay una necesidad de esta coexistencia, ustedes presienten entonces lo que es el hecho pictórico. Esta necesidad propia de la pintura.

Tomo un ejemplo particularmente célebre. Un gran cuadro del siglo XIX presenta una mujer desnuda en un bosque[14]. Una mujer desnuda y hombres vestidos. Cuadro que produjo escándalo, en efecto, desde el pun-

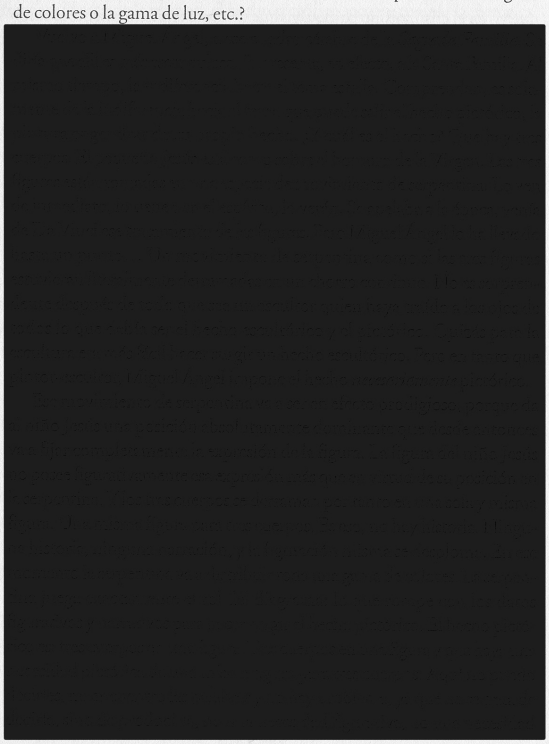
[11] Balthus (1908-2001) Su verdadero nombre es Balthasar Klossowski de Rola. Este pintor figurativo fue hermano de Pierre Klossowski.

[12] Paul Cézanne, *Les Grandes Baigneuses*, 1895-1905, óleo sobre tela, National Gallery, Londres.

[13] *Siempre conservo la esperanza de poder hacer un cuadro con gran número de figuras sin una historia.* Cf. David Sylvester, *Entretivista con Francis Bacon*, op. cit., pág. 61.

[14] Cf. Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), Museo de Orsay.

to de vista figurativo. Ustedes lo aprehenden pictóricamente cuando suprimen toda historia. Si hubiera una historia, esa historia no podría ser más que repugnante. ¿Qué es esa mujer desnuda sentada en la hierba con esos hombres vestidos? Sería una historia de pequeños perversos. ¿Cómo suprimir todo dato narrativo, todo dato figurativo, para hacer surgir el hecho pictórico de ese cuerpo desnudo en relación a los cuerpos vestidos, la gama de colores o la gama de luz, etc.?



El asunto de la pintura, en virtud de lo que acabamos de ver –pero ustedes ya lo saben–, no es pintar cosas visibles. Es evidentemente pintar cosas invisibles. El pintor no reproduce lo visible más que precisamente para captar lo invisible. Ahora bien, ¿qué es pintar una ancha espalda de hombre? No es pintar una espalda, es pintar fuerzas que se ejercen sobre una espalda o fuerzas que una espalda ejerce. Es pintar fuerzas, no es pintar formas. El acto de la pintura, el hecho pictórico, ocurre cuando la forma es puesta en relación con una fuerza. Ahora bien, las fuerzas no son visibles. Pintar fuerzas es, en efecto, el hecho.

Todo el mundo conoce la palabra de Klee sobre la pintura. Él dice: *No se trata de reproducir lo visible, se trata de volver visible*[16]. Sobrentendido: volver visible lo invisible, algo invisible. Hacer lo visible es la figuración, sería el «dato pictórico», lo que debe ser destruido. Y es destruido por la catástrofe. ¿Qué es la catástrofe? Podemos hacer entonces un pequeño progreso: la catástrofe es el lugar de las fuerzas. Evidentemente no es cualquier fuerza.

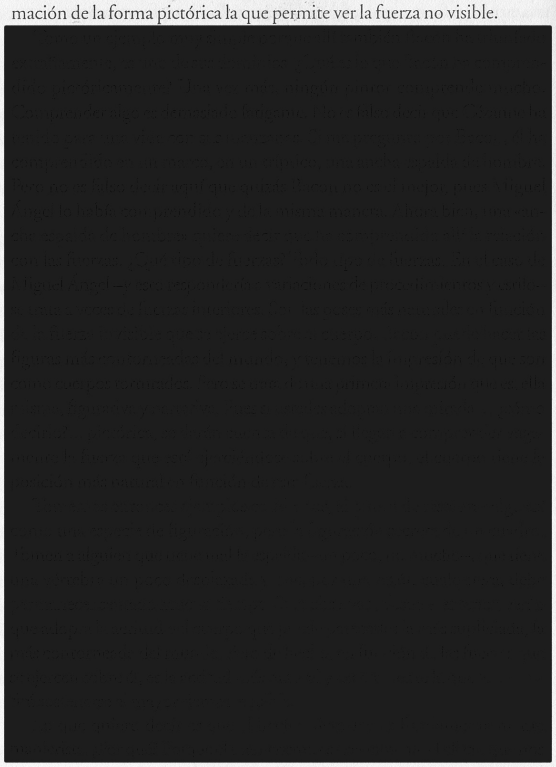
El hecho pictórico es la forma deformada. ¿Qué es una forma deformada? La deformación es un concepto cézanniano. No se trata de transformar. Los pintores no transforman, deforman. La deformación como concepto pictórico es la deformación de la forma, es la forma en tanto que una fuerza se ejerce sobre ella. La fuerza, por su parte, no tiene forma. Es por tanto la deformación de la forma lo que debe volver visible a la fuerza que no tiene forma.

Si no hay fuerza en un cuadro, no hay cuadro. Digo esto porque a menudo se confunde este con otro problema, que es más visible pero que es mucho menos importante. Se confunde esto con un problema completamente distinto que es el de la descomposición y la recomposición de un efecto. Ejemplos. Pintura del Renacimiento: descomposición-recomposición de la profundidad. Siglos después, el impresionismo: descomposición-recomposición del color. Después el cubismo, o de otra manera, el futurismo: descomposición-recomposición del movimiento. Esto es muy interesante pero no concierne más que a los efectos.

No es eso el acto de pintar, no es descomponer- recomponer un efecto. ¿Qué es? Yo digo que es capturar una fuerza. Y me parece que es eso lo que quiere decir Klee cuando dice: *No se trata de reproducir lo visible, se trata de volver visible.*

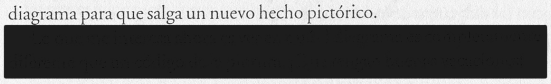
[16] Paul Klee, *Teoría del arte moderno*, op. cit., pág. 35.

Así pues, será preciso que la forma esté suficientemente deformada para que una fuerza sea capturada. No es una historia, no es una figuración, no es una narración. Y el rol del diagrama va a ser el de establecer un lugar de las fuerzas tal que la forma saldrá de allí como hecho pictórico, es decir como forma deformada, en relación con una fuerza. Desde entonces, es la deformación de la forma pictórica la que permite ver la fuerza no visible.

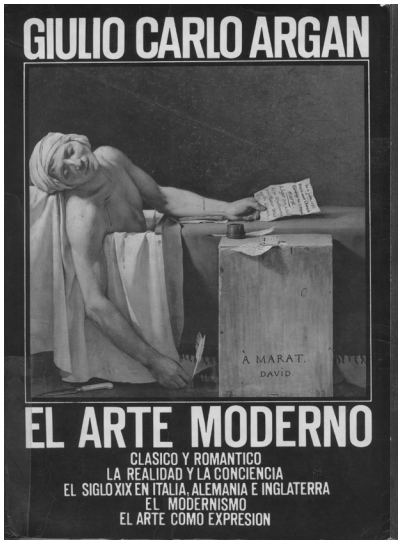


Una vez más, a cada instante y hasta el final existen posibilidades de que el diagrama se malogre. En ese momento, sí, el cuadro deviene un desastre. Si en un cuadro no ven dónde ha rozado el desastre, dónde estuvo a punto de estropearse, no podrán tener suficiente admiración por el pintor. Frente a los cuadros de Courbet –o de cualquiera, sólo cito un nombre que me viene a la mente–decimos: «¡Es admirable! Surge realmente como un milagro, roza de tal modo algo que lo iba a estropear, y luego no, se recupera». ¡Prodigioso! Todos los grandes pintores dan ese efecto. Faltó casi nada para que en Miguel Ángel todo se convirtiera en una bola de músculos. Es la diferencia entre un discípulo y el creador. No es ni siquiera la cuestión de los auténticos y de los falsos, es la cuestión de los discípulos y los creadores. Después de Cézanne, lo que era en él lucha contra el *cliché* ha devenido en los imitadores inevitablemente un *cliché*. Es preciso entonces que a cada instante la pintura se vuelva a sustraer de su estado de *cliché*.

Hay una cosa que siempre me ha impresionado. En un momento, en sus períodos de provocación, Rauschenberg, que me parece que es un gran pintor, tomó un boceto de un cuadro de un pintor anterior a él y también muy grande y sencillamente lo borró y le puso: *Cuadro borrado por Rauschenberg*[32]. Es estúpido, pero es la ilustración misma de esta zona de borramiento, de limpieza. No es que el cuadro del otro fuera mediocre; al contrario, era prodigioso, era un muy buen dibujo. Pero es cierto que cuando el pintor lo ha conseguido, deviene *cliché* a una velocidad tremenda. Entonces, un gran pintor que realiza estudios, es decir que copia el cuadro de otro gran pintor –hay ejemplos célebres- o un pintor que simplemente lo borra remiten a lo mismo: hay una especie de voluntad de pasar por el diagrama para que salga un nuevo hecho pictórico.



[32] Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing* (1953), Museo de Arte Moderno de San Francisco.



Título original: **L'Arte Moderna 1770/1970**
Traducido por: **Joaquín Espinosa Carbonell**
Diseño Cubiertas: **Jorge Ballester**
© **Giulio Carlo Argan**
© **De la edición castellana: Fernando Torres - Editor, Valencia 1975**
6ª Reimpresión, 1984

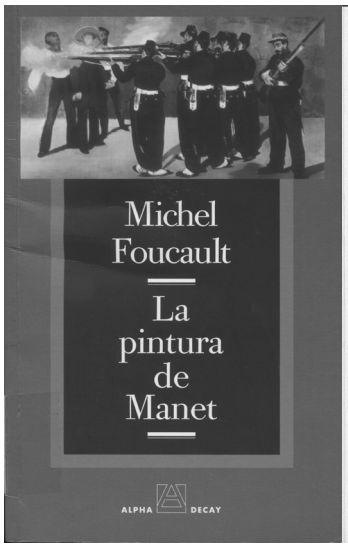
© **Del prólogo: Vicente Aguilera Cerni**
© **De las ilustraciones: S.I.A.E. Roma, S.P.A.D.E.M. Paris, A.D.A.G.P. Paris, 1970**

Depósito Legal: V. 3288 - 1977 (I)
I.S.B.N. - 84-7386-036-6 (Tomo I)
I.S.B.N. - 84-7386-035-8 (Obra Completa)

Impreso en G. TORSAN, S.L. - Mosén Femollar, 14 - Teléfono 376 17 89 - VALENCIA-7

Está claro que, si la luz forma un todo con el color, y en consecuencia no tiene una incidencia exacta, no puede modelar la forma con los claroscuros y que, al no haber un efecto de volumen, no puede haber un efecto correspondiente de vacío. Ya no hay distinción entre los cuerpos sólidos y el espacio que los contiene; en la imagen (y para Manet la imagen es la sensación visual) no hay elementos positivos y negativos, todo se ofrece a la vista mediante el color. Por ello, figuras y espacio forman un solo contexto. Manet no ve las figuras *dentro de*, sino *con* el ambiente. En la sensación visual no hay distinción entre el espacio y las cosas como entre continente y contenido. Si el artista se propone manifestar la sensación en su estado puro, antes de ser elaborada y corregida por el intelecto, es porque considera que la sensación es una experiencia auténtica y que la noción intelectual es una experiencia falsa viciada por prejuicios o convencionalismos. Por tanto, la sensación no es un *dato* sino un *estado* de la conciencia; y no sólo eso, sino que la conciencia no se realiza en la experiencia ya elaborada y meditada, sino en la experiencia que se hace. Se identifica, pues, con la propia existencia.

Así como no hay distinción entre el espacio y las cosas, tampoco la hay entre luz y sombra; la sombra es sólo una mancha de color que se yuxtapone a las otras, más o menos luminosas. Existen relaciones entre todas las manchas de color: cada una de ellas está influenciada por las demás y, a su vez, las influencia. Aun-



Título original: *La peinture de Manet*
© 2004, Éditions du Seuil
© de la traducción: 2005 Roser Vilagrassa
Ilustración de la cubierta: Manet
©2005 Ediciones Alpha Decay, S.A.
Gran Via Carles III, 94 – 08028 Barcelona
editorial@alphadecay.org
Primera edición: marzo de 2004
Serie dirigida por Arnold I. Davidson y Enric Cucurella
Pere Trilla: Corrección de primeras pruebas
Alicia Ferran: Corrección de segundas pruebas
Tipografía y diseño: Norbert Denkel
Preimpresión: Fotocomposición gama, sl
Impresión: Thau, S.L.
ISBN: 84-933332-9-8
Depósito legal: B-9.932-2005

Así pues, podría decirse que éste era el juego de ardides, de artificios, de ilusiones o elisiones que se aplicaba en la pintura representativa occidental a partir del *quattrocento*.

En cierto modo, dentro mismo de lo que se representaba en el cuadro, Manet hizo resaltar (y, a mi parecer, éste es uno de los aspectos más importantes del cambio que Manet aportó a la pintura occidental) las propiedades, las cualidades o las limitaciones materiales del lienzo, que de alguna manera la pintura, o la tradición pictórica, había tratado de eludir o de velar hasta el momento.

La superficie rectangular, los grandes ejes verticales y horizontales, la iluminación real del lienzo, la posibilidad de que el espectador pudiera contemplarlo desde una óptica u otra, todo ello está presente en los cuadros de Manet, se recupera, se restituye con los cuadros de Manet. Y Manet reinventa (¿o acaso inventa?) el cuadro-objeto, el cuadro como materialidad, el cuadro como objeto pintado que refleja una luz exterior, y frente al cual o en torno al cual se mueve el espectador. Tal invención del cuadro-objeto, la reinserción de la materialidad del lienzo en aquello que se representa en él es, en mi opinión, la esencia del importante cambio que Manet aportó a la pintura, y en este sentido puede decirse que Manet alteró –más allá de preparar el terreno para el impresionismo– los valores fundamentales de la pintura occidental desde el *quattrocento*.

A continuación me gustaría ejemplificar esto con hechos, es decir, con los propios cuadros. Para ello proyectaré una serie de pinturas, una serie de lienzos, que intentaré analizar con ustedes a grandes rasgos. Si les parece bien, para facilitar la exposición las agruparé en tres apartados. En primer lugar, el tratamiento que Manet dio al espacio del lienzo: el modo en que se sirvió de las propiedades materiales de la tela, la superficie, la altura y la anchura; la forma en que se sirvió de estas características espaciales del lienzo para aplicarlas a la pintura que representaba sobre el lienzo. Éste será, pues, el primer grupo de cuadros que examinaré. Después, con un segundo grupo, trataré de mostrarles cómo abordó el problema de la iluminación, cómo empleó en estos cuadros no ya una luz representada que procediera del interior del cuadro, sino la luz real, procedente del exterior del lienzo. En tercer lugar, también analizaré la posición del espectador con respecto al cuadro. Para este último aspecto no

Georges Bataille

MANET

Colección de Arquitectura 48
IVAM Documentos 9

Consejo Rector del IVAM

Presidente
Manuel Tarancón Fandos
Conseller de Cultura y Educación de la Generalitat Valenciana

Vicepresidenta
Consuelo Ciscar Casabán

Secretario
Fernando Cano Pérez

Vocales
Kosme de Barañano
Román de la Calle
Susan Ferleger-Brades
Carmina Nácher
Felipe Garín Llombart
Eloy Jiménez Cantos
Manuel Muñoz Ibáñez
Earl A. Powell III
Peter-Klaus Schuster

Directores honorarios
Tomás Llorens Serra
Carmen Alborch Bataller
J. F. Yvars
Juan Manuel Bonet

IVAM Institut Valencià d'Art Modern

Dirección
Kosme de Barañano

Dirección adjunta
Esther Rovira

Comunicación y desarrollo
Javier Molins

Gestión interna
Vicent Todolí

Área Técnico Artística
Marta Arroyo

Registro
Cristina Mulinas

Restauración
Maite Martínez

Conservación
Irene Bonilla
Maita Cañamás
J. Ramon Escrivà
Mª Jesús Folch
Teresa Millet
Josep Vicent Monzó
Josep Salvador
Isabel Serra

Publicaciones
Manuel Granell

Biblioteca
Mª Victoria Gobema

Fotografía
Juan García Rosell

Montaje
Julio Soriano

Junta de Gobierno del COAAT Murcia

Presidente
Antonio Garrido

Vicepresidente
Francisco López Soler

Secretario
Angel Ludeña López

Presidenta Delegación
M.ª Teresa Hernández

Secretario Delegación
Salvador Carlos Mas

Administrador Delegación
Juan Isidro Ros

Vocales
Teresa Barceló
Carmelo Carrasco
Antonio M.ª Cubero
Miguel Mengual
Luis Enrique Mora

Con la colaboración de

Región de Murcia
Consejería de educación y Cultura

FUNDACIÓN CAJAMURCIA

La edición empleada para la presente traducción ha sido: Georges Bataille, *Manet*, Genève, Skira, collection "Le goût de notre temps", 1955
© De esta edición: IVAM y José López Albaladejo, 2003
Ilustración de la cubierta: Edouard Manet, *Berthe Morisot*, 1872-74. Litografía sobre papel blanco, Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes.
I.S.B.N.: 84-89882-19-3
Depósito legal: V. 5.258 - 2003
Artes Gráficas Soler, S. L. - La Olivereta, 28 - 46018 Valencia - 2003

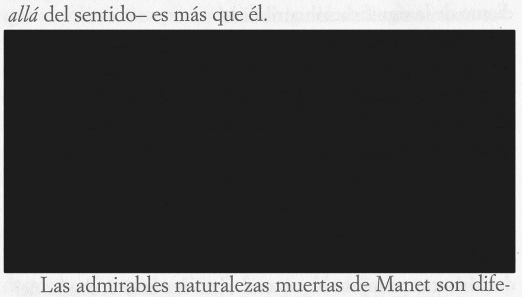
[redacted]

Aun sin que nos comprometa a creer en ello, la pintura moderna alcanza mediante la *ausencia* –en esa mirada blanca y perdida que, sin decir palabra, se abre a los ojos de la luz– lo que en un mundo sobrecargado de solemnidad, de respeto, alcanzó el *exceso* de Goya. Manet permaneció *ausente* de esa gravedad que Goya convertía en exceso –llevándola hasta lo intolerable–. En ocasiones, el mundo de Goya es sagrado, pero surge de profundidades primitivas; entonces niega con violencia las *convenciones* solemnes del presente. Por su parte, la nitidez moderna –la abolición de los sentimientos convencionales, el silencio– está hecha de una violencia interior que constituye su esencia. A esa nitidez llegó Goya, en medio de sus tinieblas, mediante una

igualdad con lo peor. Es por ello por lo que fue el primero de los modernos, aunque sólo la modernidad de Manet haya abierto expresamente el camino.

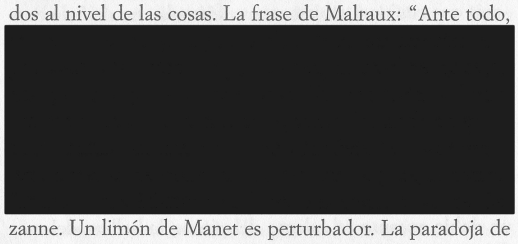
[redacted]

Insisto: en los lienzos de Manet, lo que cuenta no es el tema. Lo que cuenta es la vibración de la luz. Pero esto no tiene la simplicidad que hay en la fórmula de Malraux, o en los presupuestos del impresionismo. El intento de un deslizamiento en el que se pierde el sentido inmediato no supone una negligencia respecto al tema, sino otra cosa: sucede como en el sacrificio, que altera, que destruye a la víctima, que la mata, *sin ignorarla*. Después de todo, el tema de los lienzos de Manet está menos destruido que rebasado; más que anulado en beneficio de la pintura desnuda, está *transfigurado* en la desnudez de esa pintura. Manet inscribió un universo de indagaciones tendidas en la singularidad de los temas. ¿Está Manet en el origen del impresionismo? Es posible. Pero se mantuvo en una profundidad ajena al impresionismo. Nadie sobrecargó el tema más que él: si no de sentido, de lo que –no siendo sino el *más allá* del sentido– es más que él.



Las admirables naturalezas muertas de Manet son diferentes; no son, como las del pasado, meros entremeses decorativos. Son cuadros como los otros: es que Manet, en primer lugar, había puesto la imagen del hombre en el

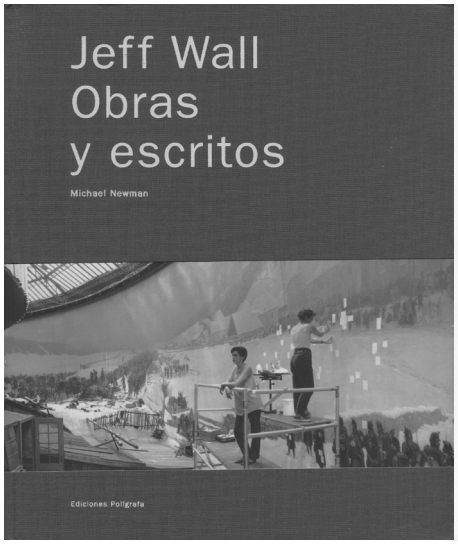
mismo nivel que la de la rosa o la de un pastel: las naturalezas muertas de *El almuerzo en el estudio* están tan elevadas al nivel de personajes cuanto los personajes están rebajados al nivel de las cosas. La frase de Malraux: "Ante todo,



zanne. Un limón de Manet es perturbador. La paradoja de *El espárrago* agudiza ese carácter: ilustra el deslizamiento al que dio pie la indiferencia de Manet.

Con frecuencia el conjunto de una obra tan variada nos escapa, tanta es su diversidad (aunque Manet, que murió joven, no haya dejado más que un número reducido de cuadros). Con frecuencia, no podríamos reducir ese conjunto a nada enunciable. Sólo subsiste la base común de las obras de arte, la que –a primera vista y sin poder dar razón de ello– hace que reconozcamos un Cézanne, un Seurat. Pero la excesiva diversidad de la obra se opone a esa base simple, hacia la que nos esforzamos en remitir al artista. No la suprime, pero la hace vana. La diversidad la sustituye con algo que nos cuesta creer: la incertidumbre en la que vivió el pintor respecto a sus lienzos futuros; él no pudo conocer lo que nosotros conocemos sin esfuerzo: la configuración del conjunto acabado o, podríamos decir, interrumpido por la muerte... Malamente imaginamos el cuadro que nos causa admiración, suspendido como estuvo

entre la incertidumbre que, al principio, constituía para el pintor y la certeza que es para nosotros. Si se trata de Manet, que nunca supo con claridad lo que quería, que –más que conjugar sabiamente su fórmula– no dejó de buscar, de dudar, de temer el juicio ajeno, ¿cómo no poner a la luz ese albur interminable del arte, del que sólo dan cuenta la confianza excesiva y la fatiga? Si no nos volviéramos a situar bajo la luz dudosa del nacimiento de estos lienzos tan diversos, ¡cómo nos equivocaríamos sobre ellos!



COLECCIÓN 20_21 dirigida por Gloria Moure

Títulos publicados

Vito Acconci
Cristina Iglesias
Jannis Kounellis
Gordon Matta-Clark
Tony Oursler
Sigmar Polke
Júlio Sarmento
Robert Wilson

A Joachim y Emilio

Quiero mostrar mi agradecimiento a Jeff y Jeanette Wall por su hospitalidad durante una visita a Vancouver en el verano del año 2004 que se coloró con una beca de formación continuada de la School of the Art Institute of Chicago. Durante el otoño de aquel año impartí en ese centro una asignatura sobre la obra de Jeff Wall, y este volumen ha sacado mucho provecho de las aportaciones de los alumnos. Algunas ideas se desarrollaron más para la conferencia Grunfeld del Bryn Mawr College, el 24 de marzo del año 2005 (agradezco a David Cast y Lisa Saltzman su invitación, y al profesorado y a los alumnos asistentes sus valiosos comentarios y propuestas). Este libro debe su existencia a Gloria Moure, que me lo encargó, y a sus dotes de insistencia, con las que consiguió que llegara a escribirlo, así como a Francisco Ifer, de Ediciones Polígrafa, por su gran paciencia para llevar el proyecto a buen puerto. Gracias a Chelsea Tonelli Knight por su colaboración durante el proceso de investigación. La brillante revisión de Deirdre O'Dwyer's en cada etapa ha hecho el libro más ameno. Por último, quiero expresar mi gratitud hacia mi madre, Hana Newman, por su apoyo incondicional a mis esfuerzos a lo largo de todos estos años.

Concepto y dirección: Gloria Moure
Coordinación: Montse Holgado
Traducción: Carlos Mayor (texto de M. Newman), Antonio Fernández Lera, Elena Vilallonga
Corrección: Puri Durán, Sol García
Diseño/Maquetación: makinglooks / Carlos Santos
Fotomecánica: Estudio Polígrafa / Borja Avilés
Impresión y encuadernación: Novoprint, Barcelona

© de la edición: 2007 Ediciones Polígrafa, Barcelona
Balmes, 54 1-08007 Barcelona
www.edicionespoligrafa.com

© de las imágenes de Jeff Wall: Jeff Wall
© de los textos y traducciones: los autores

ISBN: 978-84-343-1132-9
ISBN 10: 84-343-1132-11
Dep. legal: B. 28. 915 - 2007 (Printed in Spain)

Reservados todos los derechos. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida sin previa autorización escrita del editor.

Para el siglo XIX, el modernismo, ejemplificado por Manet, la fragmentación del ideal de integridad y armonía del cuerpo y de su espacio –y por tanto de las condiciones de representación espacial– no es algo impuesto desde el exterior del régimen del cuadro, desde la «industria» o los «medios de masas». Surge del interior del propio concepto de cuadro históricamente regido por una ley. En el momento en el que la ciencia empieza a aparecer culturalmente como condicionada por la dominación, la pintura comienza su repulsión de sí misma desde la ciencia, desde la totalidad que produce la antítesis de integración, que produce el cuerpo-pieza viviente, el «ornamento de masas»[2], el moderno trabajador, consumidor y espectador.

La expresión de estas condiciones se intensifica tanto en Manet que es posible ver su obra como un clasicismo del distanciamiento. Las figuras que pinta y representa son a la vez palpables, es decir, tradicionalmente erotizadas, y sin embargo desintegradas, vaciadas e incluso incipientemente «desconstruidas» por su inscripción en esta crisis de la perspectiva. En este proceso de vaciado, son emblemáticas del nuevo tipo «fragmentario» de persona producido en el seno del capitalismo, la persona que «empatiza con las mercancías»[3].

Algunos críticos neoconservadores de la reciente exposición de Manet en el Metropolitan Museum de Nueva York le consideraron algo inferior a un gran pintor, principalmente porque, en efecto, no trascendió a las dificultades de su época. Pero su relevancia para nosotros está en esa aparente no trascendencia. Es la apariencia de una expresión cultural no trascendente lo único que puede traer consigo la angustia implícita en la «empatía con las mercancías». En *La fenomenología del espíritu,* Hegel afirma: «El alma angustiada y desintegrada es... consciente de inversión; es, de hecho, una conciencia de absoluta inversión... El contenido expresado por el espíritu y expresado sobre sí mismo es, por tanto, la inversión y la perversión de todos los conceptos y realidades, un engaño universal de sí mismo y de los demás. La desvergüenza manifestada al afirmar este engaño es por ello mismo la máxima verdad»[4]. Hegel, en la misma página, identifica la conciencia angustiada con el *ingenio,* y un par de páginas antes se refiere a esta completa inversión de realidad y pensamiento, este estado de puro distanciamiento como «pura cultura»[5]. Esta angustia mundial-histórica aparece como la crisis de la unidad clásica en los cuadros de Manet. Esta crisis está constituida por el posicionamiento del cuerpo pagano negado –el cuerpo recientemente distanciado– dentro de la persistencia negativa de la perspectiva. La perspectiva, en el caso de Manet, no puede ser abolida ni trascendida sin abolir por completo el concepto clásico del cuadro y sin quedar fuera de la ley. Al mismo tiempo, la posición histórica de la perspectiva como ley garante de la unidad ya no puede experimentarse en forma de cuadro. En Manet, la perspectiva empieza su existencia como ley que no puede vivir «en y para sí misma»; persiste solamente a través de las transgresiones que provoca en el concepto del cuadro. La perspectiva es por tanto una ley que garantiza el distanciamiento en la experiencia de la pintura.

2 El término es de Siegfried Kracauer. Su ensayo *The Mass Ornament* [El ornamento de masas] fue publicado en inglés en *New German Critique,* nº 5, primavera de 1975, pp. 67-76.

3 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era High Capitalism*, New Left Books, Londres, 1973.

4 G. W. F. Hegel, *The Phenomenology of Mind*, [trad. inglesa de J. B. Baillie], George Allen & Unwin, Londres, 1910, p. 543. Edición española: *Fenomenología del espíritu*, trad. de Wenceslao Roces en colaboración con Ricardo Guerra, México: Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 308. Se incluye esta traducción española en esta nota, por diferir ligeramente de la versión inglesa: «En cambio, la conciencia desgarrada es la conciencia de la inversión, y además de la inversion absoluta... El contenido del discurso que el espíritu dice de sí y en torno a sí mismo es, por tanto, la inversión de todos los conceptos y realidades, el fraude universal contenido contra sí mismo y contra los otros, y la impudicia de expresar este fraude es precisamente y por ello mismo la más grande verdad».

5 La frase es: «Este tipo de vida espiritual es la inversión absoluta y universal de realidad y pensamiento, su completo distanciamiento del uno respecto del otro; es pura cultura». *Ibid.*, p. 541. [La versión española ya citada dice (página 307): «El espíritu es esta absoluta y universal inversión y extrañamiento de la realidad y del pensamiento; la pura cultura»].

El distanciamiento experimentado en la experiencia del cuadro se ha convertido en nuestra forma ortodoxa de lucidez cultural. La lucidez cultural está, en el ejemplo de Manet, enraizada en un proceso histórico en el cual el antiguo concepto de la armonía y unidad del cuerpo y de su espacio es destruido por la sociedad y reconstituido por el artista en un estado «arruinado», un estado emblemático en el cual resultan perceptibles su carácter y su significado históricamente negados o anticuados. De hecho, sin esta percepción, la obra de Manet puede haber sido difícil de percibir como cuadro, como algo regido y garantizado como tal cuadro por la ley. Muchas de sus obras sufrieron al parecer esta dificultad en sus diversas muestras iniciales, especialmente en el Salón.

Para Manet, este estado de tensión sin tregua frente a la obra es la antítesis específica del estado sonambulístico de «unidad artificial» que caracteriza a los cuadros del Salón. Los maestros del Salón del Segundo Imperio y de la Tercera República eran de hecho mucho más *collagistas* en su eclecticismo que Manet en su elegante agudeza. Pero la perspectiva de aquellos niega su condición de ruina social y trata de afianzarse como hipnótica, instrumental y profesional. Estos hombres son «expertos».

Dado que Manet no puede romper con la perspectiva y con su concepto del cuadro, sigue considerando el Salón como el ineludible punto central de la lucidez cultural, por grande que pueda llegar a ser su degradación. Tal degradación, como prueba de la completa inversión de la verdad que representa, convierte el Salón en el lugar de la «pura cultura» de Hegel, y como tal, en el lugar inmanente de los escándalos de Manet.

En el Salón y a su alrededor, Manet demuestra de forma decisiva que la antítesis radical de la unidad instrumental, artificial, no es simplemente la fragmentación, la cultura del montaje y de la instantánea que ya es visible en el informalismo impresionista. La antítesis tampoco es un ideal primitivista de armonía construida a partir de cuerpos arquetípicos que sólo pueden ocupar el espacio perfecto de la perspectiva desalienada –o de la no perspectiva–, como en las obras protosimbolistas de Puvis de Chavannes o de Gauguin. La alternativa de Manet consiste en la unificación negativa, casi conmemorativa, de la imagen en torno a un concepto arruinado e inclusive muerto del cuadro.

El concepto muerto del cuadro, cuando se relaciona con su tema inmanente, *la pintura de la vida moderna,* produce una imagen que es la de la mortificación de la modernidad. Con Manet, el ámbito de la «pura cultura», el Salón, el régimen de la perspectiva, estalla y queda reducido a polvo. En su obra, el cuerpo de la antigüedad y de la Europa barroca aparece por última vez en un cuadro.

Manet es la lápida sepulcral del Salón. Como tal, es puesto fuera de moda por los avances ocurridos en los nuevos ámbitos del arte moderno, los «espacios independientes» que alcanzan su primera madurez en los años 1870 y 1880, y que, en el siglo transcurrido, se han convertido en *nuestro* lugar de inversión absoluta, de «pura cultura». Manet se quedó, en un sentido real, sin seguidores después de su muerte. Todavía ocupa la feliz posición de no tener seguidores. Pero la cultura contemporánea de fragmentación absoluta, que aparece y domina en las galerías de 1984, tanto en pintura como en fotografía, ha surgido históricamente de la prolongada transformación de los «espacios independientes» del arte moderno del siglo XIX, en los recintos de nuestra época parecidos a museos y a salones. Manet muestra que una expresión decisiva del modernismo surgió del proceso de revelación de un concepto interiormente mortificado del cuadro, y que dicha exposición no se circunscribía a la pintura. Por el contrario, constituía la imagen social de una época cultural en descomposición, y de ese modo redefinía el espacio cultural. En este sentido, participaba en el desarrollo de conceptos críticos sobre el espacio cultural en general, conceptos que fueron agudamente formulados unos 50 años después de la muerte de Manet por Brecht, entre otros. El concepto de Brecht sobre la «transformación funcional» *[Umfunktionierung]* de los modos de producción cultural debe relacionarse con la insistencia de Manet en la imagen «occidental» como una ruina. Semejante esfuerzo de relación crearía posiblemente un medio de acceso al interior cerrado de la imagen en el concepto muerto del cuadro que constituye el centro vacío del *salonismo* de nuestra época. Éste es un tipo de cuadro dual enraizado en la cultura institucionalizada de la fragmentación: el montaje totalizado y el «arte abstracto».

O N C E

A R T I S T A S

I N V I T A D X S

E S C R I T O S

-

-

Pintura / Pronunciación

Sherezade es una reducción de *Sheherezade*. La duplicidad es innecesaria. Ciertos seres humanos consideran que la duplicidad es innecesaria. Se la asocia a la idea de imprecisión. La traducción al francés de *Las Mil y Una Noches* observó que otra *e* separada por un sonido evanescente (una hache aspirada) era divagar y exceder. El exceso es odioso, también. La *e* geminada, múliple, de *Sheherezade* es lo que podríamos llamar un adorno. Pertenece a una forma de pensamiento y, en consecuencia, a una forma de pronunciación, obsoletos. Un hache aspirada, geografía hostil, antisonido, antiplenitud, impureza, es un amaneramiento en la pronunciación. El *h* aspirada de *Sheherezade* comparada con lenguajes tan expulsivos, directos, despiadados como los nuestros, es sencillamente absurda.

Que *Sheherezade* contenga una *h* aspirada induce a pensar que algo perdido ha ido desapareciendo entre las dos *es*. Que se ha ido ausentando un fonema, una parte de la realidad. La palabra *Sheherezade*, aún así, parece obsesionarse en recordar la ausencia de lo desaparecido. Y un sonido que se ausenta describe un objeto que se ha ausentado. Ésta sería una hipótesis especulativa sobre el origen del *h* aspirada. Otra hipótesis observaría que en ese ir hacia fuera, en ese golpear de nuestro lenguaje tan poderoso, hubiera parcelas de la realidad cuya sutileza, cuya imprecisión, cuya vaguedad, más que un sonido, requiriesen un antisonido, más que la presencia de una voz, su desaparición.

Este segundo párrafo intenta defender *Sheherezade* frente a *Sherezade*. Usa dos intuiciones. La primera piensa que la *e* múltiple y su *h* en desaparición son residuos, en el más puro sentido etimológico: lo que queda de algo, lo que queda después de la destrucción, el eco de un desplome, el índice de la memoria. Piensa, en consecuencia, en una fonética que contiene tiempo. Piensa que el adornarse en una *e* doble unida por una desaparición, es una forma de volver o de no abandonar algo anterior. Piensa que el adorno es una fragilidad entre dos tiempos, una tensión entre la pronunciación y lo que ya se pronunció con ese mismo grupo de fonemas. La segunda intuición que intenta justificar la persistencia del sonido desaparecido entre dos vocales idénticas, se refiere a la sutileza de ciertos aspectos del mundo que se pretende describir con la palabra, sutileza tal que el sonido de una consonante llena destruiría o se vería incapaz de percibir. Concibe, en consecuencia, que entre los objetos, existen variedades tan frágiles, lábiles y ambiguas como una h aspirada, como una ausencia. Concibe que el adorno es un espejo turbio que permite entrever volúmenes tan imprecisos que su prueba más clara es su estar siempre al borde de la desaparición.

Pero no olvidemos que la duplicidad es innecesaria, que el exceso es aborrecible, que el lenguaje de las cosas nunca debe ser divagante, que la pronunciación de nuestro tiempo requiere aún una mayor impiedad.

albert corbí
madrid, junio 2011

~~*En el fondo –o en el límite– para ver bien una foto vale más levantar la cabeza o cerrar los ojos. "La condición previa de la imagen es la vista", decía Janouch a Kafka. Y Kafka, sonriendo, respondía: "Fotografiamos cosas para ahuyentarlas del espíritu. Mis historias son una forma de cerrar los ojos".*~~

~~*La Camara Lúcida, Roland Barthes.*~~

~~*(...) Quien no entienda que Barthes nos diga que para ver bien es mejor cerrar los ojos, perderá el tiempo leyendo este texto. Los que crean que la pintura es una forma de contar historias, los que la vean como una técnica clásica, los que la entiendan como una disciplina que representa lo que podría hacerse a través de la fotografía o piensen que crea una mentira evidente, los que la entiendan como –o hagan de ella– un mercado paralelo dentro del sistema arte, los que no sepan diferenciar los artistas que usan la pintura como técnica, de los que únicamente se consideran pintores y o los pintores aficionados; (...) también los individuos que consideren que un cuadro es mejor por lo bonito, por lo amable, por lo colorista, por su dibujo, por composición, por su originalidad, por su "buena técnica" o por lo bien que combina con el sofá y el color de la pared de su salón (...) pueden ahorrarse leer este texto. (...)*~~

Este que iba a ser el comienzo del texto, indicaba quienes perderían el tiempo leyéndolo. Entendía que tenían que leerlo esos que en algún momento de su vida han entendido la pintura, esos que se han visto tentados de perder su timidez por pintar un cuadro; los artistas que sin nunca antes haber cogido un pincel se han visto tentados a realizar una exposición de cuadros y arriesgarse así a perder con ello su estatus.

Ahora que el texto ha sido suprimido, únicamente he salvado el borrador del primer párrafo y solo queda el recuerdo de ese boceto, diría que el texto tendría que haber sido pensado para los que en un primer momento habían sido excluidos.

En el texto se partía de la abstracción de la inmersión de las imágenes que van componiendo cada vida y se reflexionaba acerca de cómo se conforman dichas imágenes y de las relaciones imperceptibles entre ellas; Se analizaba cómo tras el advenimiento de la fotografía, la pintura había sido exonerada de toda función de reportaje y de cómo no tendría más opción que desarrollar nuevos modos de figuración.

Lo que me interesaba era ver como la pintura contemporánea juega con representar lo irrepresentable sin la necesidad de inventar nada; entendiendo la pintura como un proceso de decisión que formalmente bebe directamente de la relación entre pintura y fotografía, caminando hacia la destrucción de la imagen.

Sin embargo, la decisión de no mostrar jamás este texto es, aparte de un modo de proteger esa reflexión, una forma muy sutil de regalar al lector una idea sin mostrársela. Un modo de *"pensar la pintura"*.

PENSAR LA PINTURA

Tengo la impresión de que al decir *pensar la pintura* damos por sentado que hay cuestiones que necesitan ser dichas y que somos nosotros quienes podemos decirlas. Pero la pintura, más que ser pensada, nos piensa.

Estos días en que mucha gente se ha juntado en algunas plazas, recuerdo bien la razón que me puso en marcha como pintor: no quería protestar ni quejarme, odiaba los gritos, sufría, como todos, lo que se nos hacía, pero podría haber llegado a decir que ni siquiera deseaba cambiar nada. Entendía y vivía la urgencia de tener que huir del dolor, pero así y todo, me veía incapaz de esperanza. Todavía ahora es así para mí. Vivo bien y otros no, ya lo sé, por eso seguramente puedo decir lo que digo, pero lo cierto es que siento el mundo como circunstancia, no como objeto, y circunstancia, obviamente, siempre va a haber.

Sea cual sea, la circunstancia social es represión. La pintura, siendo imagen, no es nada idealista, y acepta el trabajo de enfrentar la que le toca. Se pinta porque el mundo es circunstancia. No hay situación de hecho ni tampoco imaginable en la que, bajo una forma u otra, la pintura no sea necesaria: el pueblo no existe decía Klee, y yo ahora lo cito al sentirlo también ausente de las asambleas populares. El pintor enfrenta esa falta y sabe que ni la buena ni la mala vida, ni la proximidad de otros cuerpos ni el entusiasmo revolucionario lo pueden distraer. Su pensar es celebrar el no decir para dejar que la pintura piense, para tratar de forzar el silencio necesario que haga audible el rumor de ese pueblo que no está. Sé que hay quien percibe ese mismo murmullo en los momentos de máximo griterío de la multitud, pero a mi carácter le está vedada esa experiencia. Necesito otro volumen, otra duración y sobre todo huir por todos los medios de la habitual conversión del grito en himno.

Hoy he leído que Jorge Semprún, que murió ayer, previendo su desaparición y rememorando su paso por un campo de concentración decía: *"... ¿Sabe usted qué es lo más importante de haber pasado por un campo? ¿Sabe usted qué es exactamente? ¿Sabe usted que eso, que es lo más importante y lo más terrible, es lo único que no se puede explicar? El olor a carne quemada. ¿Qué haces con el recuerdo del olor a carne quemada? Para esas circunstancias está, precisamente, la literatura. ¿Pero cómo hablas de eso? ¿Comparas? ¿La obscenidad de la comparación? ¿Dices, por ejemplo, que huele como a pollo quemado? ¿O intentas una reconstrucción minuciosa de las circunstancias generales del recuerdo, dando vueltas en torno al olor, vueltas y más vueltas, sin encararlo? Yo tengo dentro de mi cabeza, vivo, el olor más importante de un campo de concentración. Y no puedo explicarlo. Y ese olor se va a ir conmigo como ya se ha ido con otros".*

Pero, ¿nuestra dificultad hoy no es precisamente consecuencia de ese humanismo poético que reconoce demasiado bien lo inefable? Todas las metáforas o todo el no decir de la pintura se positivizan en la institución: la dificultad de quemar el pollo se entiende demasiado bien, el no decir es decir nada. Y decir nada, aparentando ser un no decir, es todo lo contrario. Decir nada es el estilo de mucha pintura hoy, también de la mía.
El reto entonces, es desarrollar una técnica suficiente, no para amplificar el murmullo de lo, por definición, inexistente, sino para provocar la vivencia de su creación como ficción: el pueblo no existe, por eso lo pinto. Quiero no decir y por eso cada vez

entiendo más lo que a menudo he odiado. Entiendo mejor que antes el trabajo que al jugar con cierta información y flirtear con el deseo de comunicación, trata de conjurar los peligros de un no decir que el mundo fuerza a convertirse en un decir nada. Sueño con una pintura que no dude en renegar de su mudez si con eso consigue pensar por sí misma, sin interpretantes.

Habrá quien opine que la renovación es desfallecimiento; habrá quien afirme que frente a la injusticia del mundo, frente al poder del Estado, de la Economía y también de la Asamblea, la pintura que no dice y sólo nos piensa es inofensiva, pero, indudablemente, unos y otros se equivocan.

Y es que decía pensar la pintura y no pintar lo pensado, y me quede atrapada ahí, tres semanas atrapada en esa frase... que a priori parecia algo natural, pero de lo que yo sacaba mis demonios. Por que no decia pensar el arte, ni la escultura, sino la pintura, y empezaron a planear de aquí para alli los demonios. Me quede dias levitando en la frase, como un mal esfumato, que no consigue ser trampantojo, ni construcción ni nada, como una nube ácida intentando hacer frente al hecho.... Al hecho pictórico que se me proponía.

Escapar del cliché... como poder hacerlo? como poder asumirlo sin matar al padre del formalismo vasco y por que no a la madre del conceptualismo tambien?
Ahogarlos a todos para que el hecho, el suceso pueda nacer. Como diria Proust, para hacer que aquello que esta alli entre las sombras, pase aquí. Enseñarle el camino de llegada o mas bien que el hecho en si nos lo enseñe.

Asimilar su exceso, ese exceso inasible que la pintura, al igual que el cuerpo humano exhala desbordando lo esperado, regalando, quebrando cualquier lógica sobre lo concebido, lo deseado. El resto, el trazo, la huella que se escapa sobre lo cedido y permanece levitando sin poder ser comprendida, haciendo camino desde lo obscuro,
a la luz,
al color,
a la imagen.

No puedo más que apasionarme cuando ello ocurre, e inevitablemente reprimo mis ganas de aplastar mi cabeza contra el lienzo, intentado descubrir cual es la razón de la batalla que alli dentro se combate. Tratar de meter la cabeza, para ver el otro lado del espejo, el lado donde se formula el truco de magia y que siempre queda oculto a los ojos frontales del espectador. El dia que lo consiga, si es que lo hago me la decapitaran, al igual que en la revolución francesa, por que no es licito comprender ni explicar con palabras aquello que no tienen nombre, no tiene nombre por que es inombrable, es en si un acto,
un hecho,
un ser sin explicación.
Un ser siendo.

He ahi mi limite con la pintura, que siendo un acto, un ser, limita mi inaccesibilidad, me pinta los limites que impone mi propia corporeidad. Pintando limites en el paisaje como horizontes en fuga,
como escapadas del espíritu,
como el mar de Zarautz en Septiembre,
cuando hablo con aita.

Escribir sobre pintura. Dejar que todo lo que he aprehendido de esa manera salga ahora en unas líneas como un final feliz, siempre deseado, siempre a punto. Esculpir en barro frente, insurrección.
Es la historia de la revuelta permitida y brillante. ¿Tan bien brillas?
Ver un cuerpo dos veces más grande que yo, y en todos sus huecos sentir que se me ha hecho un sitio. Y una flor con las hojas grandes de papel y los estambres cargados de polen que mancha, algo casi burdo. El tallo grueso y pelusón, casi con pinchitos o casi como belcro. Y la flor granate solemne pero un poco de risa. Una flor tan vulgar que quita el pecado del mundo.
En la pintura realmente se tiene en cuenta tantas cosas que dura mucho.
Y quien sólo quiere dejar una marca o quien no quiere dejar ni rastro, esculpir en barro frente, escalpelo, insurrección. Una balsa. Magma, contorno, sobre todo un esfuerzo por hacer existir algo que no podamos ya decir que es un reflejo, una fantasía. Y todo nuestro buen destino.
Los cuadros más bellos que no miran ni para un lado ni para el otro. Completamente en el centro de una historia de la que no saben nada inventan a cada instante cada vez otra vez el mundo, una nueva historia de amor. Y los campos guerreados, los cuerpos pisoteados brillan entre las remolachas. Un dolor que ya no duele y un brillo que no le corresponde y sin vergüenza brilla. Amarillo ocre entre, más arriba azul ultramar hacen una escena que lo levanta todo. Yo no me di cuenta que ella estaba cogiendo la manzana, solo vi que se amaban. Igual vi una acción, no lo recuerdo. Simplemente una mujer cogía una manzana y un hombre parece que le acaricia un pecho. Y esa flor que estaba en el paraíso y en el Renacimiento y en la casa de mi vecina Mariluz. Esa flor tosca que quita el pecado del mundo. Un tiempo un poco tonto, que no sabes si va ha haber tormenta o no. Una acción tonta como todas, sin significado. La pintura (amarillo ocre y encima ultramar) en el centro de la imagen disimulada del tema (los cuerpos), y la imagen como imagen en el centro de todo capaz de todo, bella, sin significado, fuente.

Ni de pintor a pintor.
Ni de pintor a pintora.
Ni de pintora a pintor.
Ni de pintora a pintora.
De pintura a pintura.
Ni de cita en cita ni tiro porque me toca.
Propongo contorno.

La pintura no se piensa. La pintura tiene que estar viva –para que no deje de pasar a otras vidas-. La pintura no es una línea estirada. La pintura son manchas. De color. Y es independiente. El color existe sólo en las relaciones. Todo se toca.

Muchas inteligencias y faltan núcleos duros, cuando la pintura no se piensa. La pintura se actúa. Actitud frontal; el arte de la pintura no es escrito. Lo frontal no como resultado, sino como motivo de representación. Desde una pintura entera, al mundo entero.

Un acto de amor. Un acto de mear la esquina agachada por perra. Producir la palabra y producir el lugar de la palabra del artista. No sería este.

Si no, censura. Obviarlo. No necesitamos ser tan revolucionarios: faltó casi nada.

A mí como a ti como a cualquiera la superficie, lo más inmediato del soporte. Y el tema menos destruido que rebasado.

Nuestra manifestación más íntima corre con la edad.

Espero viva muchos años más. BRAVA, BRAVA, BRAVA, BRAVA, BRAVA...

* He podado un arbusto para llegar a otro. De mi matriuska te doy la última, la que ya no se puede abrir más. Creo que la cuestión de que este texto se traduzca no tiene tanto que ver con la profesionalidad, sino con la contemporaneidad.

PENSAR LA PINTURA

La pintura piensa. ¿Cómo? Esta es una cuestión infernal. Quizás inabordable para el pensamiento. (G.Didi-Hubermann *la pintura encarnada).*

Acabo de pintar un cuadro (creo que un poco mal) y no sé muy bien qué pensar. Del cuadro en particular y de la pintura en general. Y si como dice Didi "la pintura piensa" y encima es como es, pues mejor limitarnos a hablar de la pintura desde la propia experiencia de un pintor normal y corriente.

Una cosa está bastante clara. Pintar compromete. No sé si ese hacer comprometido es específico. Si se dará igualmente en otras disciplinas artísticas o no.

En cualquier caso pintar absorbe, requiere intensidad sensorial y complejidad intelectual. Esa combinación si es un poco peculiar y bastante paradójica sobre todo en un plano técnico se puede decir que es una técnica difícil, te lleva mucho tiempo de aprendizaje, a un cierto ensimismamiento que te puede hacer perder de vista otras cosas igual más importantes. Para cuando controlas medianamente la técnica es muy tentador hacer lo que llaman "ejercicios de estilo", o caer en lo que se dice que son los "clichés". Y te vuelves, en el mejor de los casos un académico, que no un clásico.

Si además asumes cuestiones que tienen que ver con la Modernidad, todo esto se hace más difícil todavía; vas buscando entonces algo extraño, diferente, que te sorprenda, no tanto que las cosas que hagas estén bien hechas sino que, además, aparezca por algún lado algo nuevo y como personal. Y ese algo hace que las dudas aumenten.

Así, más que un análisis de la pintura en sí misma (que, por otra parte, siempre tiene algo de práctica forense), creo que es mejor buscar relaciones, asociaciones o algo así, dentro del propio acto pictórico; mas que hablar de lo que és la pintura, de esencias, mejor hablar de lo que la pintura hace o nos hace. A mi, por ejemplo, la sangre; un análisis de sangre no me interesaría, no querría saber de que está compuesta, sus elementos y todo eso. Me interesaría mucho más la sangre como flujo vital, y como se asociaba, por ejemplo, en la Antigüedad a uno de los caracteres de la personalidad junto con la bilis negra, las flemas y no sé que más. Bueno pues eso, yo, de relacionar la pintura con algo la relacionaría con dos cosas que tienen ese algo de flujo vital: con las sensaciones en general y la pasión en particular, con toda esa gama de sucesos irracionales que ocurren, a veces, en el acto pictórico, con esa especie de lógica paradójica basada en contradicciones de la que hablan algunos autores**.

Por un lado, entonces, las sensaciones. Pues eso es lo que dicen que hacemos; pintamos con sensaciones y pintamos sensaciones, somos una especie de receptáculo de

sensaciones***. A veces es el punto de partida de un proyecto artístico a nivel emocional e intelectual. Aunque este varíe en el propio proceso, este es una especie de principio organizativo.

Si esas sensaciones pueden ser el origen o la causa de un proceso creador, a esas sensaciones le damos, queramos o no, un cierto sesgo, un sesgo, que creo que es consecuencia, tiene que ver, con la mayor o menor pasión que ponemos o sentimos en la realización de una obra.

Por otro lado, la pasión: Lo primero, pasión no significa deseo, amor, o goce, sino algo más ambivalente. Nos dicen que la pasión quiere un imposible, algo así como "el dos en uno"****: la pasión produce insatisfacción, padecimiento e infelicidad pero todo ello no como una imperfección, o una carencia o falta. Esta insatisfacción puede ser sentida como suma perfección y maravilla, puede llegar a tener un estatuto reflexivo. Lo que menos puede llegar a querer es satisfacerse. Lo que quiere es retroalimentarse. Y ese sujeto pasional, que es lo que puede llegar a ser un pintor en relación a su obra, puede llegar a tener un poder fundacional, una base firme, una premisa, un orden estético, epistemológico, con el que abordar el acto artístico, en concreto el pictórico.

Creo que este conjunto de sensaciones que tenemos como marco de referencia y la pasión que podamos imprimir en el propio acto de pintar se concreta en pintar fuerzas, fuerzas que deforman y ejercen una influencia sobre la forma. Si no hay fuerzas no hay cuadro*****. O algo así.

Y si no es así, siempre tendremos al "inabordable" de Didí.

*G. Didi-Hubermann *La pintura encarnada*

** Erich Froom *El arte de amar*

***Gilles Deleuze *Percepto, concepto, afecto*

****Eugenio Trías *Tratado de la Pasión*

*****Gilles Deleuze *Pintura. El concepto de diagrama*

La idea que extraigo de los textos de los que partimos, y que inspira este breve comentario, es la actitud de hacer arte desde un espacio no controlado. Con las palabras y con las pinceladas, o cualquiera que sea la herramienta que utilicemos en nuestra búsqueda hay una sensación de incertidumbre.
En otras palabras, en todo proceso creativo hay una brecha entre lo que se intuye que se quiere y lo que va surgiendo en el proceso. Brecha en cuanto a espacio intersticial en el que se forman asociaciones entre lo ya está trazado y lo que puede acontecer.

Apropiándome de las palabras de Deleuze, que denomina esta abertura como *centro de indeterminación*, este concepto creo, se acerca a la actitud que tomas en tu proceso artístico. Acercándome a tu obra me parece reconocer un grado de lucha, de inconformidad, de hurgarse a uno mismo para sorprenderse en el transcurso de la investigación que es el arte. La lucha entre la Idea y el hecho, lo intangible y lo tangible.

Sobre el tiempo de hacer y el tiempo de mirar, el hecho artístico necesita tanto de esa actitud de búsqueda como de un espacio-tiempo; ritmos, pausas y reposo para conseguir trabajar en y desde la abertura. Y por parte del Otro también necesita un tiempo de observación para poder *entrar* en el hecho artístico.

Con esta exposición, y haciendo un seguimiento tan de cerca del desarrollo de tu obra, estoy convencida de que aprehendemos tu forma de entender y hacer pintura. Como también tenemos la ocasión de ver en estado puro las preocupaciones de las que nos has hecho cómplices con estos textos.

Por último, agradecerte que hayas compartido este proyecto con nosotros y que te hayas situado una vez más en posición de entrega.

Besarkada bat ;)
Olatz

Orain dela ez asko, ikerketa lerroen topagune batean parte hartu nuen, non, nik ere nire doktorego ikerketaren nondik-norakoak azaldu nizkien bertaratu zirenei. Nire agerraldiaren amaiera aldera, zinema pintura baino errealagoa zela bota nuen, horrela *brutoan*, bat-batean eta pentsatu gabe. Astakeri galanta esandakoa nolanahi ere.
Nire agerraldiak zinema eta pintura diziplinak gai baten ingurura elkartzen zituen, eta itxuraz hitzaldiari amaiera "biribil" bat eman nahian edo, zinema pintura baino errealagoa zela esan nuen. Agian akatsa, hitz desegokiak erabiltzearena izan zen.

Iranzuk planteatu dizkigun testu hauek, pinturari buruz ari zaizkigu hitz egiten eta zehazki eta oker ez banago, pintura beraren etengabeko berplanteamenduaz. Mahai gainean jarri zazkigun testu ezberdinen zati hauek, arreta pintatzearen ekintza soilean jartzen dutelakoan nago. Hau da, pintura beraren esentziara bueltatzearen nahi bat, eta ez hainbeste pintatu nahi denera. Nik nere burua pinturaren aurrean, *pintatu nahi den* horretan kokatuta nuen edo dut (azkenaldian ez dut pintura jorratu), eta emaitza *pintatu nahi den* horren araberakoa zen edo da. Baina Iranzuk pasa dizkigun testu horietako batean, pinturak (pintura figuratiboak zehazki), narrazioa alde batera utzi behar dela ulertu dut, hau da, *pintatu nahi den* hori albo batera uztea. Honela pintura figuratiboa deritzon hori, pinturaren jatorrira itzultzea eta pintura beraren lengoaia ardatz hartzea gomendatzen dela dirudi. Azken puntu honek argitzen du nire ustez, hitzaldian pentsatu gabe botatakoa: "zinema errealagoa da pintura baino". Nire ustez hau esatearen arrazoia, pinturaren eramuan *pintau nahi den* horretan eta narrazioan sartuta egon naizelako edo nagoelako da. Azken finean, *pintatu nahi den* horretatik abiatzearen ondorioz, pintura bera, pintatzearen ekintza, ahazten dela dirudi. Badirudi, pintura obren prozesu horretan narrazioak, pintura, pintatzearen ekintza soila, jan egiten duela, irudipen hori dut behintzat nik momentu honetan. Eta beraz, zinemak errepresentatu behar duen hori, pinturak pintatu nahi duen hori baino errealagoa iruditzen zitzaidan, eta momentu batean ozen, inkontzienteki esan nuen. Egia da baita ere, zinemak narrazioarekin lotura estua duela, baina zinema pintura bezala legoaia bat den heinean, ondo legoke zinema bere esentziaren begiradatik ikustea eta ez hainbeste bera medio dela, kontatzen edo errepresentatu nahi denaren begietatik ikustea. Zinemaren kasuan gehiago kostatzen da narrazio horretatik askatzea, baina pinturaren kasuan ohartu naiz, beranduegi bada ere, obra piktoriko batean pintura bera dela garrantzitsua eta ez hainbeste errepresentatzen dena, honek emaitza erabat baldintzatu duelako nire obretan.

Iranzuk bere burua, pinturaren lengoaia horretan kokatua du, hau da, pintura, pintura beraren begietatik begiratzen du, eta ez *pintatu nahi den* horretatik. Iranzu jabetu da, ezberdintasun honek duen garrantziaz, eta horregaitik bidali dizkigu idatzi hauek, beretzat oinarri-oinarrizkoak baitira. Iranzuren lana ezagutzen dut, eta nabari da ez zaiola hainbeste axola narrazioa edo *pintatu nahi den* hori, azken finean berari pintura interesatzen zaio. Askotan hitzegin dugu elkarrekin pintura edo zinemari buruz, eta nik beti narrazio horren eremutik ikusten nituen obrak eta berak aldiz lengoiaren beraren eremutik. Honela, eta askotan ados egon arren zenbait kontuetan, berak argi uzten zidan narrazioarekin lotura zuten gauza oro ez zirela garrantzizkoak beretzat. Kuriosoa da, Iranzuk Mark Lewis-en lana gogoko izatea, badirudi zinema ere pinturaren begirada berberetik begiratzen duela, hau da, Mark Lewisek zinemaren lengoaia du ardatz bere lanetan eta ez narrazioa. Ez dakit zehazki zergaitik, baina Iranzuk oso gogoko du bere obra, nik uste Lewisek erabiltzen dituen motiboekiko lotura estua sentitzen duela, zuhaitzekin eta basoarekin esaterako.

Gogoko dut Iranzuren obra, eta gogoko dut baita ere bere ikuspuntua pinturari dagokionez; "pintura pintura da eta kitto". Gustatzen zaizkit berari arreta deitzen dioten elementu eta momentuak, zuhaitzen eta arkitekturen arteko elkar-jatea, etxeetako balaustradak edo baso iluna bera. Jakitun gara biok ere, bion lana puntu batean elkartu ere egiten dela, hau da, elementu berberekin esperimentatzen dugula momentu batean gero bakoitzak bere bidea jarraitzeko. Gustatzen zait baita ere, narrazioa eta *pintatu nahi den* horrekiko duen ahaztura, bere kezkak pinturaren inguruan daude eta ez beste inon. Bere obraren emaitzan nabaritzen da hau, ikusten da pinturaren inguruko sakontze bat, baina aldi berean errepresentatzen denak, narrazioa izan daitekeenak, ere egoki funtzionatzen du. Prozesuan axola ez zaion hori, emaitzean bere kabuz agertzen da, baso ilunek edo zuhaitzen artetik ageri diren eraikinek esaterako, badute gogoko dudan kezkagarri kutsua. Berak askotan dioen bezala, arteak etengabe jartzen du zalantzan bere eginkizun edo izaera, eta nik uste bidalitako testu hauek bide horretatik doazela, pinturaren etengabeko zalantza horretan etenik gabe pintura bera birplanteatzen dela. Iranzuren lana ere nire ustez, etengabeko birplanteamendu horretan doa aurrera, eta honi esker, egiten duenak egoki funtzionatzen du.

Berriro hasierara itzuliz, oraingoan ere ez dakit hitz egokiak erabili ditudan nahi dudana paperean azaltzeko, baina pintura beraren eginkizuna behintzat argi eta garbi geratu zait buruan.

Paseando por aquel paisaje, sentí girar todo en un orden preestablecido.

Pronto empecé a ver la belleza, donde tú la habías visto. La dirección de la mirada determinaba el sentido de la imagen. Sentí un goce muy especial, al comprobar que aquel paisaje se correspondía con una de tus pinturas. Allí donde posaba la mirada, contemplaba el claroscuro de tu cuadro.

Estos nuevos ojos de tonalidades, me permitían acceder a una multiplicidad de imágenes. El paisaje se convertía en una repetición de la imagen precedente.

El paisaje y el cuadro, se mantuvieron inmóviles, uno en frente del otro, a lo largo de todo el viaje. Ambos permanecían en una especie de reciprocidad visual. Presentaban una duplicidad simultánea entre aquello informe y aquello mimético.

Primero dirigí la vista hacia arriba. Ahí nada detiene la mirada, solo los límites de la propia vista. Bajé la cabeza, era primavera. Las hojas se unían en la regularidad de su propio dibujo. La repetición de sus colores y formas me ayudó a la composición.

Se trata de la duplicación de la figura situada en frente. Tu cuadro, conforme se separa del objeto registrado, se abre, se transforma y se deforma. Batallamos en esa confrontación entre la acción y su reproducción. Esta experiencia quedará acentuada en el propio lienzo.

Estos nuevos ojos presentaban esa mirada en espera, siempre en espera de la imagen.

Desde el inicio hasta el final del paseo, he podido ver de manera gradual como se construye la imagen, esta imagen. Gracias Iranzu.

El Arte de la Pintura.

La Pintura es un arte con reglas de juego específicas. Arte es habilidad: tecne. Traducido por los latinos como ars, de ahí arte. Algún mitógrafo alejandrino, por supuesto mucho antes de Hipatia, para explicar la relación tecne con la diosa Atenea, tuvo que remontarse a la Temis divinidad antigua que significaba la prudencia, la astucia y la oportunidad -cuyo máximo modelo en la épica griega era Odiseo, que según Homero se atrevió a engañar a la misma Atenea-. Esta Temis, era solicitada por Zeus que acabó tragándosela, como consecuencia le sobrevino un tremendo dolor de cabeza, tanto que tuvo que intervenir Hefesto abriéndole la cabeza con un hacha provocando el nacimiento de Atenea adulta y armada. ¿Qué seria del poder sin la tecne? Armada quiere decir que era diosa del arte militar, no de la guerra; de la guerra era Ares el más funesto de los dioses, como decía Homero. Además de la guerra o la milicia era de otras artes implicaban habilidad, lo textil, la cerámica, la escultura, la pintura. A propósito de engañar y poner trampas, Oteiza decía que de artista viene artero que pone trampas, hasta a dios. Atenea está en la tecne, habilidad del pintor, no precisamente en la imagen que elige, que también, pues a veces se le impone desde fuera, sino en la capacidad de, con la mínima materia, en el espacio plano que menos estorba, ordenar la mano que obedece al cerebro para que se atenga al peso, volumen y figura de las cosas. Y si la mano toma la iniciativa y se rebela… eso es lo indecible. Mientras eso exista y tenga lugar la pintura permanecerá. Eso no lo harán nunca todas las nuevas pseudotecnologías. Heidegger decía que el nuevo pensar tendrá que ser como quien trabaja con las manos.
El suegro de Velázquez en una obra que escribió sobre el Arte de la Pintura recomienda mucho los años de aprendizaje en los que es imprescindible el natural, para hacerse con la ciencia (habla de ciencia como los teólogos de Salamanca) y llegar a maestro que le habilita para enseñar. Pacheco nunca hubiera pensado que se le pediría al maestro además ser visionario, que la ciencia se redujera a recetario de trucos como en cocina y el natural-habilidad-arte : "un manitas", Atenea un manitas…

.....

Lo que Pacheco quería significar cuando hablaba de ciencia era un saber más o menos sistemático que se podía enseñar y aprender y era lo que después de Saussure los pintores del siglo XX han llamado lenguaje de la pintura como Klee o lenguaje plástico como Mondrian, etc. En la pintura hay que distinguir entre lenguaje instrumental que todo pintor tiene que aprender y manejar como la caja de herramientas para pintar cosas y el lenguaje diríamos absoluto que se va adueñando de la personalidad, la habilidad, la vida del pintor para convertirse en un trabajador al servicio de su arte. Como el pintor chino que no murió sino que desapareció entre los bambúes del bosque que había estado pintando toda la vida.

.....

En toda pintura, en toda representación gráfica conviene distinguir entre el elemento imagen que es lo reconocible y el elemento pictórico que es el modo en que se da a ver. A Greimas el gran semiólogo que escribía en francés le preguntaron al final de su vida porque no decía algo sobre la relación entre imagen y la pintura clásica y respondió con

un artículo. En él decía que el signo se compone íntimamente de significante y significado, pero el significante a su vez, en el caso del signo visual, estaban íntimamente unidos el significante imagen y el significante pintura. Por significante pintura entendía el modo que se da a ver la imagen. La distinción es sutil e interesante. El pintor hasta hace poco ha trabajado con la imagen y los modos de dar a ver. Pero además –cosa que los semióticos por prejuicio neokantiano lo desprecian –propio del pintor es atenerse a las cosa en su peso, volumen y figura, es decir, lo real. Estamos hablando de dar a ver. Otra cosa es dar a leer que también hizo la pintura clásica.

.....

Dar a ver, dar a leer. Dar a leer es acción temporal. El pensamiento racionalista, muy deductivo es temporal y lineal. El mítico, no. La narrativa, las novelas, los cuentacuentos es temporalidad recitada que roba el tiempo al aburrimiento para suspender la tiranía de cronos y dejar entrar en el eón, especie de eternidad en manos del arte. Leer es oír, no es ver. Por otra parte, la parte mala, leer es descodificar mucho códigos superpuestos. En Psicología hay muchas dificultades derivadas de la codificación gráfica. Como dislexias. Dar a ver conlleva el mínimo de codificación, máxima universalidad. Pero dar a ver no es solo apertura al mundo o acercar a lo que es digno de ser visto, sino hacer de la misma visión lo más digno de ver. Cuando esto ocurre es el mayor goce, como cuando decía Homero que "una risa interminable recorrió todo el Olimpo". El dar a ver no es temporal ni lineal, es más bien instantáneo; de instantes concéntricos, repetidos y recurrentes. Esta recurrencia genera una temporalidad, que no es del dominio de cronos, el reloj. En la actualidad hay una tendencia a leerlo todo: un partido de fútbol, una votación, una tortilla de patatas, el Guernica de Picasso, el pecado original, etc. La tecnología lo convierte todo en códigos y recódigo. Lo que es dar a ver lo resuelven con una interminable lista de lecturas. El timo de Eco con la obra abierta.

.....

En la práctica de la Pintura como en otras artes hay un tránsito, al que yo llamo transposición que consiste en pasar del lado de la experiencia a la producción de la obra. El pintor en su experiencia ya hace una selección o serie de elecciones libres y las vive con una intencionalidad dirigida a la obra. La obra misma va modelando la experiencia, y ésta a su vez se va haciendo obra. En este proceso va apareciendo lo que siempre está en juego en la Pintura desde el paleolítico a la actualidad. El soporte donde pintar: techo, pared, papel, el artilugio del bastidor etc. Cómo abordar la superficie es el gran problema. Según sea más ilusionista o más estrictamente pictórica. Si es ilusionista tendrá que pensar en cómo abordo la forma de las cosas, de modo que sean verosímiles, el color verosímil, la puesta en escena verosímil, la composición de modo que invite a entrar al espectador en el cuadro. Aquí el cuadro da a leer y excepcionalmente da a ver. La pintura que, sin saber de qué se trata, es un goce para la vista. Otra cosa es, que el pintor más allá de representar nada se deja llevar libremente de las invitaciones y emplazamientos que le hacen los elementos del lenguaje de la pintura, como el secreto del color en relación a la forma, a la superficie, el ritmo de su distribución el trazo, la materia, etc. En esta pretensión de interesarse más o únicamente por lo pictórico, en detrimento de lo ilusionista, convierte a la pintura como un arte para pintores. Se hace elitista, la Pintura ha sido siempre un arte del engaño oportuno. Esta función la ha tomado el cine y la televisión. Algunos entienden lo pictórico como "resistencia" sobre

todo después de la vanguardia y creen que sobrevive en lo conceptual, entendiendo que el concepto, la idea es el último registro de lo pictórico por escudriñar. ¿La nueva habilidad residiría en la capacidad de movilizar y coordinar objetos, tecnologías, personas e instituciones en función de la obra?

C U A T R O
A R T I S T A S
I N V I T A D X S

R E C O P I L A C I Ó N

-

-

Gilles Deleuze
PINTURA. El concepto de diagrama

Traducción: Equipo editorial Cactus
Editorial Cactus. Buenos Aires, Argentina, 2008

[...] tenía mucho sentido pictórico de la risa. ■

■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■

Henri Bergson
LA RISA. Ensayo sobre el significado de la comicidad

Traducción: Rafael Blanco
Ediciones Godto. Buenos Aires, Argentina, 2016

[...] la insensibilidad que suele acompañar a la risa. ■
La comicidad exige [...] una anestesia momentánea del corazón. ■
Lo risible en ambos casos es una cierta rigidez de mecanismo ahí donde nos gustaría encontrar la atenta agilidad y la viva flexibilidad de una persona. ■
[...] hay algo estético en ella ya que la comicidad nace en el preciso instante en que la sociedad y la persona, liberadas de la preocupación por su conservación, empiezan a tratarse a sí mismas como obras de arte. ■
¿Y dónde está aquí la diferencia entre la comicidad y la fealdad? ■
[...] una expresión cómica del rostro es la que no promete nada más de lo que da. ■
ya que queríamos definir la comicidad relacionándola con su contrario, habría que oponerla a la gracia más aún que a la belleza, puesto que es más rigidez que fealdad. ■
Ya no es vida, es un automatismo instalado en la vida y que imita a la vida. Es comicidad. ■
Imitar a alguien es extraer el automatismo que ha dejado que se introduzca en su persona. ■
Ahí donde hay repetición, completa similitud, sospechamos que hay un mecanismo funcionando detrás de lo vivo. ■
El tímido puede parecer una persona a la que su cuerpo molesta y que busca a su alrededor un lugar donde dejarlo. ■
[...] reímos todas las veces que una persona nos parece una cosa. ■
Herbert Spencer: la risa sería el indicio de un esfuerzo que de pronto se encuentra con el vacío. [...] Kant: "La risa proviene de una espera que desemboca súbitamente en nada". ■
[...] hay que distinguir entre la comicidad que el lenguaje expresa y la que el lenguaje crea. La primera tal vez podría traducirse de una lengua a otra, [...] Pero la segunda es por regla general intraducible. [...] Lo que hace es subrayar las distracciones del lenguaje mismo. Es el lenguaje mismo lo que aquí se vuelve cómico. ■
[...] la creación poética exige un cierto olvido de sí mismo, característica por lo general impropia del hombre ingenioso. Este se insinúa más o menos detrás de lo que dice y hace. No se deja absorber, porque solo pone en ello su inteligencia. ■
[...] la mayoría de las palabras presentan un sentido *físico* y un sentido *moral*, dependiendo de si las tomamos en sentido literal o figurado. ■

Jean Paul: "El cielo empezaba a pasar del negro al rojo, parecido a un bogavante cocinándose". ■
El humor [...] es lo contrario de la ironía. Son, el uno y la otra, formas de la sátira, pero la ironía es de naturaleza oratoria, mientras que el humor tiene un toque más científico. [...] Se acentúa el humor [...] descendiendo cada vez más en el interior del mal que es, para señalar sus particularidades con una indiferencia más fría. [...] al humor le gustan los términos concretos, los detalles técnicos, los hechos precisos. [...] donde se encuentra su esencia misma. ■
Cuando el otro deja de emocionarnos, y solo entonces, puede empezar la comedia. Y esta empieza con lo que podríamos llamar la *rigidez contra la vida social*. ■
De ahí el carácter equívoco de la comicidad. Ni pertenece por completo al arte ni pertenece por completo a la vida. ■
Todo lo que se aísla se expone al ridículo, porque la comicidad está hecha, en gran parte, de este mismo aislamiento. ■
[...] dichos defectos nos hacen reír en razón de su insociabilidad más que de su inmoralidad. ■
[...] en la emoción que nos deja indiferentes y se volverá cómica, hay una rigidez que le impide entrar en relación con el resto del alma en que se aloja. ■
[...] la comicidad será directamente proporcional a la cantidad de rigidez que en ella se manifieste. ■
Entre la naturaleza y nosotros, ¿qué digo? [...] lo que veo y oigo del mundo exterior es tan solo lo que mis sentidos extraen de él para alumbrar mi conducta; lo que conozco de mí mismo es lo que aflora a la superficie, lo que participa en la acción. [...] mis sentidos y mi conciencia solo me proporcionan de la realidad una simplificación práctica. [...] los caminos en que mi acción se internará están trazados de antemano. Dichos caminos son aquellos por que la humanidad entera ha pasado antes que yo. [...] no vemos las cosas mismas; nos limitamos [...] a leer etiquetas pegadas encima. Esta tendencia [...] se acentuó bajo la influencia del lenguaje. [...] Solo aprehendemos de nuestros sentimientos su aspecto impersonal, ese que el lenguaje ha podido registrar de una vez por todas porque en líneas generales es el mismo, en las mismas condiciones, para todas las personas. [...] hasta en nuestro propio individuo, la individualidad nos escapa. ■
[...] ya sea debilitando la sociedad ya sea reforzando la naturaleza, persigue el mismo objetivo, [...] descubrirnos una parte oculta de nosotros mismos, eso que podríamos llamar el elemento trágico de nuestra personalidad. ■
[...] una persona solo puede ser ridícula [...] por algo que vive encima de ella sin organizarse con ella, a la manera de un parásito: [...] ■
Un estudio completo de las ilusiones de la vanidad, y del ridículo que va aparejado, arrojaría una luz singular sobre la teoría de la risa. ■
Todo efecto cómico implicaría contradicción por algún lado. Lo que nos hace reír sería el absurdo realizado bajo una forma concreta, un "absurdo visible", [...] ■
Permanecer en contacto con las cosas y las personas, [...] exige un esfuerzo ininterrumpido de tensión intelectual. La sensatez es ese esfuerzo. Es trabajo. ¿Pero qué es desligarse de las cosas y sin embargo seguir percibiendo imágenes, romper con la lógica y sin embargo seguir ensamblando ideas? Pues no es más que un juego o, si se prefiere, pereza. [...] pues nos permite descansar de la fatiga de pensar. [...] pues nos permite descansar de la fatiga de vivir. ■
[...] la risa es simplemente el efecto de un mecanismo montado en nosotros por la naturaleza o, lo que es más o menos lo mismo, por una muy prolongada práctica de la vida social. ■
Es por la alegría. ■

Usoa Fullaondo Zabala

Treta

No entre aquí quien sea ignorante en geometría.
(Inscripción sobre la puerta de la entrada a la Academia platónica)

Hay algo puro e indudable en la noción de que Eros es carencia. Además, es una noción que, una vez adoptada, tiene un efecto poderoso en nuestros hábitos y representaciones. Podemos ver esto más claramente con un ejemplo: consideremos el fragmento 31 de Safo, que es uno de los poemas de amor más conocidos de nuestra tradición:

(*en el libro original, texto original en griego)

(*traducción a castellano)

Me parece igual a los dioses aquel varón
que está sentado frente a ti
y a tu lado te escucha
mientras le hablas dulcemente

y mientras ríes con amor.
Ello en verdad ha hecho desmayarse mi corazón
dentro del pecho:
pues si te miro un punto, mi voz no me obedece,

mi lengua queda rota,
un suave fuego corre bajo mi piel,
nada veo con mis ojos,
me zumban los oídos,

...brota de mí un sudor, un temblor se apodera
de mí toda,
pálida cual la hierba me quedo
y a punto de morir
me veo a mí misma.

(SAFO, fragmento 31)

El poema flota hacia nosotros como sobre un decorado. Pero carecemos de programa. Los actores entran y salen de foco de forma anónima. La acción no tiene localización. No sabemos por qué se está riendo la muchacha ni lo que siente por este hombre. Él surge de un lugar más allá de las candilejas, algo más que mortal en el verso 1 (*isos theoisin*) y se desvanece en el verso 2 en un pronombre (*ottis*) tan indefinido que los eruditos no pueden ponerse de acuerdo sobre qué significa. La poeta que está montando la puesta en escena aparece misteriosamente desde las alas de una cláusula de relativo en el verso 5 (*to*) y se hace cargo de la acción.

No es un poema sobre los tres como individuos, sino sobre la figura geométrica formada por la percepción que tienen unos de otros y los huecos en esa percepción. Es la imagen de las distancias que median entre ellos. Delgadas líneas de fuerza los coordinan a los tres. A lo largo de una línea se desplazan la voz y la risa de la muchacha, hacia un hombre que la escucha a su lado; una segunda tangente conecta la muchacha con la poeta; entre el ojo de la poeta y el hombre que escucha bulle una tercera corriente. La figura es un triángulo. ¿Por qué?

Una respuesta obvia es decir que es un poema sobre los celos, y así han hecho ciertos críticos, aunque otros tantos lectores niegan que haya en él rastro alguno de celos*. ¿Cómo es posible semejante desacuerdo total? ¿Manejamos todos la misma idea de lo que son los celos?

La palabra "celo" viene del griego *zelos*, que significa "recelo" o "interés ferviente". Es un movimiento espiritual ardiente y corrosivo que surge del temor y se alimenta del resentimiento. El amante celoso teme que su amado prefiera a otra persona y se molesta por cualquier relación entre el amado y otro. Es una emoción que se preocupa por el emplazamiento y el desplazamiento: el amante celoso codicia un lugar particular en el afecto del amado y se llena de ansiedad por si otra persona lo llegase a ocupar. Traigamos de tiempos más modernos una imagen del modelo cambiante que son los celos: durante la primera mitad del siglo XV un tipo de baile de ritmo lento llamado *bassa danza* se hizo popular en Italia. Estos bailes eran semidramáticos y evidenciaban la naturaleza de sus relaciones psicológicas: "En una danza llamada *Celos*, tres hombres y tres mujeres cambian de pareja y cada hombre pasa por un estadio de quedarse de pie solo, apartado de los otros "[1]. Los celos son una danza en la que todo el mundo se mueve, ya que es la "inestabilidad" de la situación emocional la que hace presa de la mente del que ama.

Permutaciones de semejante clase no amenzan a Safo en el fragmento 31. De hecho, su caso es el contrario: si tuviera que intercambiar posiciones con el hombre que escucha de cerca, parece probable que quedaría destrozada por entero. Ni codicia el

*Los dos comentaristas más recientes de este poema reúnen estudios eruditos a favor y en contra de los celos; véanse Burnett, 1983, 232-243; Race, 1983, 92-101.

[1] Véase Baxandall, 1972, p.78.

lugar del hombre ni teme que le usurpen el suyo. No le guarda resentimiento alguno, simplemente se asombra ante su intrepidez. El papel de este hombre en la estructura poética refleja el de los celos dentro de los sentimientos de Safo: no se nombra a ninguno de los dos. Es la belleza de la amada la que afecta a Safo; la presencia del hombre es necesaria de alguna forma para delinear ese acontecimiento emocional, queda ver cómo. "Todos los que aman muestran síntomas semejantes a estos", dice Longino, el crítico clásico a quien debemos la preservación del texto de Safo[2]. Los celos pueden estar implícitos en los síntomas del amor cuando aparecen, pero no explican la geometría de este poema.

Otra teoría muy conocida sobre el fragmento 31 es la teoría retórica, que explica al hombre que escucha como necesidad poética. Esto es, no hay que considerarlo como persona real, sino como hipótesis poética, concebida para mostrar por contraste cuán profundamente afecta a Safo estar en presencia de su amada. Por definición, él es un cliché de la poesía erótica, ya que es una maniobra retórica común alabar a la amada diciendo "debe de ser de piedra aquel que te resista". Píndaro, por ejemplo, en un fragmento muy conocido[3], contrasta su propia reacción ante un muchacho hermoso ("me derrito como cera de sagradas abejas por el calor mordida") con la de un observador impasible ("tiene forjado de bronce o de hierro su negro corazón, en la llama de una frígida fragua"). El argumento retórico puede verse forzado al añadir una comparación con la impasividad divina, como en el epigrama helenístico que dice: "Si al verlo, extranjero, ardientes deseos no te han dominado, en verdad dios o piedra eres"[4]. Con esta técnica de contraste, el que ama alaba a su amado, y de paso ruega simpatía para su propia causa, alineándose con la reacción humana normal: sería un corazoón antinatural o sobrenatural el que no se conmoviese de deseo por objeto semejante. ¿Es esto lo que hace Safo en el fragmento 31?

No. En primer lugar, en el poema de Safo falta el registro de normalidad. En él, el registro de la emoción erótica es singular. Recococemos los síntomas desde la memoria personal, pero es imposible creer que Safo se esté representando a sí misma como amante ordinaria. Por otra parte, la alabanza de la amada no destaca como propósito principal del poema. La voz y la risa de la muchacha son una provocaión significativa, pero ella desaparece en el verso 5, y el cuerpo y la mente de Safo son el sujeto inequívoso de todo lo que sigue. La alabanza y las reacciones eróticas normales son cosas que ocurren en el mundo real: este poema no. Safo nos indica dos veces, con énfasis, la verdadera ubicaión del poema: "Me parece (…) Me veo a mí misma." Es una disquisición sobre lo aparente y tiene lugar por entero dentro de la mente*.

Los celos no vienen al caso; el mundo corriente de las reacciones eróticas no vienen al caso; la alabanza no viene al caso. Es un poema sobre el pensamiento del amante en el acto de construir el deseo para sí misma. El sujeto de Safo es Eros tal como se le "aparece" a ella; no pretende nada más de eso. Una única consciencia se muestra a sí misma; un estado mental queda al descubierto.

Vemos claramente qué forma toma allí el deseo: un circuito de tres puntos salta a la vista en la mente de Safo. El hombre que scucha de cerca no es un cliché sentimental o un recurso retórico. Es una necesidad cognitiva e intencional. Safo percibe el deseo al identificarlo como una estructura tripartita. Podemos, con la terminología tradicional de la teorización erótica, referirnos a esta estructura como un triángulo amoroso y vernos tentados, con la acritud del posromanticismo, a descartarlo como una treta; pero la treta del triángulo no es una maniobra mental trivial. Vemos en ella la constitución radical del deseo porque, donde Eros es carencia, su activación precisa de tres componentes estructurales: amante, amado y lo que media entre ellos. Son tres puntos de transformación en un circuito de relación posible, electrificado por el deseo de manera que se tocan sin tocarse. Conjugados, están separados. El tercer componente desempeña un papel paradójico ya que conecta y separa, remarcando que dos no son uno, irradiando la ausencia cuya presencia demanda Eros. Cuando los puntos del circuito se conectan, la percepción brota y algo se vuelve visible en este recorrido triangular por el que se mueven los voltios, que no sería visible sin la estructura tripartita. El ideal se proyecta en una pantalla de lo actual, como una especie de estereoscopía. El hombre se sienta como un dios, la poeta casi muere: dos polos de respuesta dentro de la misma mente deseante. La triangulación los hace presentes al mismo tiempo mediante un desplazamiento de la distancia, al reemplazar la acción erótica con una treta del corazón y del lenguaje. Porque en esta danza la gente no se mueve. El deseo se mueve. Eros es un verbo.

*Sobre lo aparente en este poema, véase Robbins, 1980, 255-261.

(Transcripción del capítulo *Treta* del libro *Eros. Dulce y amargo* de Anne Carson publicado por Editorial Lumen en Barcelona en 2020. Año de la primera edición: 1986)

---

[2] Longino, D*e lo Sublime*, 10.

[3] Píndaro, fragmento 23.

[4] Antología palatina, 12, 151.

Las dos fuentes de la pintura

Escritura y cocina

Hacia finales del siglo XVII, los pintores neoclásicos representaban así el origen de la pintura: la hija de un alfarero corintio, enamorada, reprodujo la silueta de su amante trazando sobre una pared, con carbón, el contorno de su sombra. Vamos a sustituir esta imagen romántica que, por otra parte no es falsa en absoluto, ya que recurre al deseo, otro mito, más abstracto y, a la vez, más trivial; vamos a concebir, al margen de la historia, un doble origen para la pintura.

El primero de estos orígenes sería la escritura, el trazado de los futuros signos, el ejercicio de la punta: el pincel, la mina, el punzón, cualquier cosa que socabe o estríe, incluso bajo el artificio de una línea depositada por el color. El segundo sería la cocina, es decir, todas las prácticas que tienden a transformar la materia de acuerdo con la escala completa de sus consistencias, gracias a múltiples operaciones como son el ablandamiento, el espesamiento, la fluidificación, la granulación, la lubricación, para producir lo que en gastronomía se llama lo untado, lo ligado, lo espesado, lo cremoso, lo crocante, etcétera. (...)

Ambos orígenes resultarían relacionados con los dos gestos de la mano, que tanto rasca como alisa, ahueca o desarruga, en definitiva, al dedo y la palma, a la uña y al monte de Venus. Esta mano doble es la que se reparte el imperio de la pintura, pues es la mano la verdad de la pintura, y no el ojo (la <<representación>>, o la figuración, o la copia, no sería en definitiva sino un accidente derivado o incorporado, una coartada, un celofán colocado sobre la red de los trazos y las capas, una sombra inscrita, un espejismo inesencial. Sería posible escribir una historia distinta de la pintura, que no sería la de las obras y los artistas, sino la de los instrumentos y los materiales (...)

La cocina

Los alimentos

¿Han visto ustedes alguna vez preparar la *raclette,* ese plato suizo? El hemisferio de un hermoso queso se sostiene verticalmente sobre la parrilla; se esponja, se abomba, crepita pastoso; un cuchillo rebaña delicadamente la líquida hinchazón, el baboso suplemento de la forma; se desploma como un blanco excremento que se pega en el plato y se amarillea; el cuchillo alisa la sección amputada y se vuelve a empezar.

Se trata de una operación de pintura, en sentido estricto. Pues, en la pintura, como en la cocina, *se tiene que dejar caer algo sobre algún lugar*: y es en esta caída donde la materia se transforma (se deforma): la gota se extiende y el alimento se ablanda: hay producción de materia nueva (el movimiento crea la materia) (...)

Roland Barthes

Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces.

Paidos Comunicación, 1986

"Con las tres cuartas partes de la fuerza.- Una obra, para que dé la impresión de cosa sana, debe estar producida, a lo más, con las tres cuartas partes de la fuerza de su autor. Si éste ha avanzado hasta su límite extremo, la obra excita al observador y lo asusta por lo tensa que es. Todas las cosas buenas tienen algo de indolente y están ahí cual vacas tendidas en el pasto".

Friedrich Nietzsche : Opiniones y sentencias varias

Ediciones prestigio, Buenos Aires, 1970

Andress, Sarah (Ed.) Bancroft, Shelly (Ed.) Nesbett, Peter (Ed.)
Cartas a un joven artista. Ediciones el ciprés. 2010.

Querido joven artista,

Pintar es una actividad social y se realiza en una comunidad.

Encuentra tu comunidad.

Confía en tu intuición y en tu gusto. El gusto es un código moral.

Comprende el arte que no "entiendes". El gran arte define lo que vemos. Vemos culturalmente.

Ver es una variable determinada por aquello que nos sorprende. La aspiración del arte con mayúsculas debería ser una visión y un arte nuevos.

Trabaja tan duro como puedas para desarrollar tus habilidades técnicas.

Lee todo lo que puedas y recuerda que, en cuanto lo hayas leído, una gran parte ya estará obsoleta.

Tienes el público que te mereces. Ampliar o mejorar tu público requiere toda tu energía. Se te devuelve lo que pones.

Si fracasas por lo menos habrás aprendido algo.

Buena suerte.

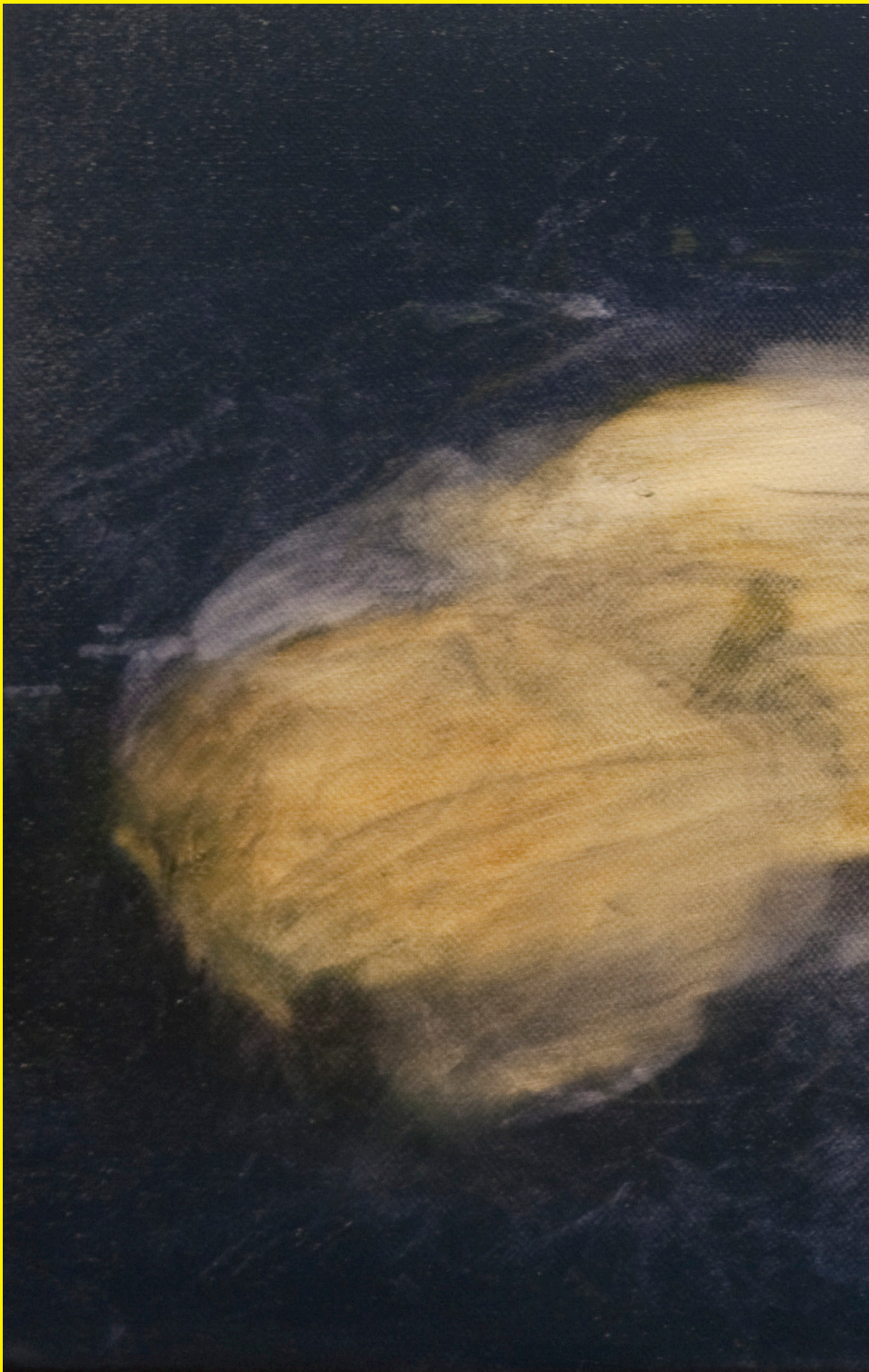
Sinceramente.

Alex Katz.
Nueva York.

A R T I S T A S

2011

Albert Corbí Llorens
Alain M. Urrutia
Iñaki Imaz Urrutikoetxea
Zuhar Iruretagoiena Labeaga
Elena Aitzkoa Reinoso Prusilla
Lorea Alfaro Garcia
Fito Ramirez-Escudero Prado
Olatz Vilariño Etxebeste
Julen Agirre Egibar
Irantzu Sanzo San Martín
José Luis Casado Arsuaga

2021

Damaris Pan Vega
Usoa Fullaondo Zabala
Joseba Eskubi Munatis
Luis Candaudap Guinea