

Figuras de lo visible

Francisco Jarauta

La metáfora usada por Adorno como aproximación al arte moderno: "El fragmento es la presa que hace la muerte en la obra de arte. Al destruirla le quita también la mancha de su apariencia", remite tanto a las condiciones culturales en las que surge el arte del siglo XX, cuanto a los límites que circunscriben todo intento interpretativo del mismo. Si ya al inicio de su *Teoría Estética* afirmaba que "al perder las categorías su evidencia *a priori*, también la perdieron los materiales artísticos, como las palabras en la poesía" – reconociendo en la *Chandosbrief* de Hofmannstahl su más enérgico testimonio –, más adelante y como desarrollo de los mismos supuestos precisará que todo el arte del siglo XX debe entenderse como un problema de lenguaje, fundado en la crisis que inaugura el nihilismo, interpretado éste como el abandono de una ilusión fundamental, que había regido las estrategias de la cultura del clasicismo y que no es otra que la simetría del orden del lenguaje y el orden del mundo.

Nadie sabe a ciencia cierta si la pintura, el arte, es ya el rostro del mundo o tan sólo el esfuerzo por nombrar el infinito orden de las cosas; si éstas son tan sólo esa apariencia visual que las arrastra hacia el exterior o si se ocultan, más allá de la apariencia, enigmáticos e inabarcables secretos. Unas veces, este orden mediado se nos da en su materia plástica y son los sentidos quienes lo elevan en su complejidad; otras, es la acción de la mirada la que lo escruta, analiza y compone, recreando así un orden que se cita con el tiempo, el necesario tiempo de la naturaleza, ese tiempo o que inquietaba tanto al Goethe del viaje a Silesia hasta el punto de hacerle dudar sobre qué era más real: los suaves paisajes del otoño o las oxidadas gangas de los derribos mineros.

Y es de la mano del arte que se hace materia plástica ese complejo orden del mundo, hecho representación en el espacio de la obra artística. En ella irrumpe, unas veces, el limpio, transparente cristal, el fondo en el que se halla inmersa toda latencia y aquella espuma primigenia que identificara Paracelso; otras, será aquella zona pantanosa, lugar confuso, en el que habitan mil formas en descomposición, el que se apoderará del discurso del arte hasta turbar su rostro. Aquí, es la escena misma la que arrastra la memoria de los tiempos; allí, el paisaje se fragmenta, los fondos de color y materia se interrumpen, el magma del que estaban hechas todas las cosas se ve cursado por la quilla de formas inacabadas, laberintos suspendidos que sugieren otros abismos. Una y otra vez, más que llevarnos a la búsqueda de la prehistoria de lo visible, nos acerca al tiempo de las cosas que, en tanto tiempo de los hombres, se apropia de la huella de un habitar compartido.

Le es dado al arte el privilegio de poder representar poéticamente aquellos contenidos de la experiencia que se resisten a su expresión conceptual. Esta tesis de clara inspiración romántica, bastaría volver a leer las páginas del *Bruno* de Schelling, atraviesa toda la cultura moderna que, sabedora de las dificultades de un ideal regulador de la experiencia, es decir, un orden cultural, un sistema de formas que exprese y represente los contenidos todos de la vida, confía al arte la tarea de hacer al menos verosímil aquel juego de posibles. Es así que en el arte, tras una aparente historia de gustos, preferencias o ideales, está presente otra historia: la tensión que recorre la experiencia de los hombres, atentos a dar una forma al discurrir de la vida y del tiempo, siempre distinto a sí mismo. Era Paul Klee quien escribía en su diario de 1914: "Cuanto más espantoso es el mundo, tanto más abstracto es el arte, mientras que un mundo feliz crearía un arte terrenal". No se refería a otra experiencia que la que define y organiza el programa del arte moderno. Una contumaz renuncia a ciertas evidencias no tendría otro fundamento moral y estético que el del reconocimiento de la pérdida de la transparencia del mundo, que en el ideal clasicista sirvió para hacer plausible aquella forma de pertenencia que nos permitiría reconocernos simplemente naturales. Si en algo se reconoce la fuerza de las vanguardias artísticas del siglo XX es justamente en su decidida renuncia a esta ilusión, iniciando un proceso de búsqueda de nuevos lenguajes, capaces de expresar la experiencia fragmentaria del hombre moderno. Desde entonces, el programa del arte se orienta hacia un experimento sin fin que recorrer, como el paseante de Robert Walser las interminables horas de la tarde.

Este viaje inacabado del arte moderno hace suya la propuesta que Klee ya asume en su *Schöpferische Konfession*, en 1920, en la que afirma que **"el arte no reproduce lo visible, sino que hace visible"**, es decir, que al viejo concepto del arte, regulado por la idea de correspondencia y adecuación, la clásica teoría de la mimesis entre el lenguaje y el mundo —simetría que haría posible aquella amada transparencia, lograda desde la eficacia del nombrar y del conocer—, le sucede ahora esa inversión del programa del arte, convirtiéndolo en una especie de máquina de proyectar modernos estados de conciencia, con toda la complicidad, disociación y capacidad constructora que rigen el nuevo sistema de percepción.

Se consuma así la inversión del programa anunciada por Klee. **El arte no debe imitar el mundo, debe inventarlo.** Y para ello inicia un camino provisional e hipotético de conocimiento del mundo, asumiendo como criterio epistemológico el principio general de que ningún discurso, ninguna forma, ningún nombre, pretenderá ser el discurso, forma o nombre, sino apenas un nombre entre los mil nombres posibles. Este límite riguroso, escrito en el corazón mismo del arte moderno, se convertirá en el verdadero horizonte de todos aquellos modos de expresar y narrar los contenidos de la experiencia.

Atrás queda, abandonada, la supuesta evidencia del naturalismo, aquella evidencia mediante la que se nos daban las cosas y se nos imponían en su presencia inequívoca. De ella surgía un orden del mundo que se reconocía como natural y habitable. Ahora, aquel orden se transforma, se derrumba. Ya Goethe había advertido esta metamorfosis de la mirada, esta dificultad, esta condición del hombre moderno. En las páginas sobre el siglo de Winckelmann anotaba: "Mientras el hombre moderno, casi en todos sus pasos, se lanza hacia el infinito, para después regresar, cuando lo consigue, a un punto determinado; los antiguos se sentían, sin más dificultades, a gusto dentro de los confines gozosos del mundo". Este disímil estar en el mundo, propio del sujeto moderno, se convierte en nostalgia de aquel otro habitar antiguo, que reconocía el mundo, la tierra como casa. Esta idea del clasicismo, entendido como nostalgia de la casa, del habitar conciliados en la bella morada terrestre, es ahora abandonada. Goethe sabe bien que lo moderno es *Umweg*: su condición es viajar, merodear, ir de un sitio a otro, errar. **El hombre moderno es viajero, viandante, vagabundo, su andar es oblicuo. Esta errancia no consigue borrar la nostalgia de la casa y por medios varios intentará al menos reformar, restaurar aquel lugar, aquella ilusión.** Y es justamente este propósito —el de la *Dichtung und Wahrheit* goethianas— el que ahora naufraga. Se ha desvanecido aquel orden, regido por la

"profunda, íntima, verdadera forma" que penetra, ordena y eleva la materia, expresando su verdad. Es ahora esta verdad, la de la apariencia perceptible, la que resulta insuficiente; en su lugar, otro orden, otro tiempo, otro discurso.

La mirada orientase de nuevo hacia la naturaleza, pero desde la distancia que nace de la pérdida de aquel lenguaje o forma capaz de nombrar el mundo. Se pierde ahora el artista en el orden de las hipótesis, de los juegos lingüísticos, que proyectan sobre el infinito orden del mundo el provisional sistema de formas, gestos, proposiciones, sabiendo que ninguna de ellas es su medida, su *metron*, su verdad.

Es esta provisionalidad radical la que hace necesaria una nueva experiencia artística, que convertirá al arte en el discurso de la posibilidad y de los infinitos juegos y combinaciones. El espacio blanco mallarmiano se ve atravesado ahora por el fluir de una materia inédita, sistema de afinidades y relaciones impensadas, que se instala en él ofreciéndonos, como si de iluminación rimbaudiana se tratara, aquella extraña luz procedente de un espacio intransitable. El nuevo lenguaje es entendido como un estado de condensación de la materia y en su hermetismo protege el enigma de los tiempos primeros y el movimiento que los arrastra a su destino. Unas veces será la secuencia infinita de planos y superficies de grafismo luminoso y transparente, espacios heridos, cifras inacabadas, los que anuncien desde el logaritmo de su construcción el juego de la presencia u ocultamiento de la naturaleza. Otras, cada forma se convertirá en entidad orgánica que aletea, vibra, llevada por el registro pulsional de lo inerte. En ambos casos, domina la complicidad de los extremos que convierte al arte en el lugar por excelencia de la manifestación o representación del mundo.

De Cézanne a Picasso, de Kandinsky a Pollock... qué insistente trabajo y voluntad por recorrer el espacio blanco mallarmiano, verdadera alegoría del mundo. Sobre él, una contumaz voluntad de intervención. En plena experiencia bauhausiana, Klee se hacía testigo de excepción de esta voluntad al hablar de la necesidad de construir nuevos entes, nuevos gestos, nuevos proyectos, dejándolos abandonados al instante de su tiempo, al automatismo de su caducidad.. El hecho de que nada es definitivamente dado, que no pueda ser considerado como un horizonte cerrado, como *natura dissecata*, comporta una modificación radical de nuestra mirada sobre el mundo, abriéndola a nuevos órdenes posibles, cuya secuencia ningún lenguaje podrá establecer. Sólo queda, dirá Klee, "dejarse

llevar hacia ese océano vivificante ya sea por grandes ríos ya por arroyos llenos de hechizos, como los aforismos del campo gráfico con sus múltiples ramificaciones".

Un juego de presencias, de paisajes abstractos e interiores, de morfologías reconocibles, resueltos mediante una combinatoria de elementos formales alusivos, nos lleva, arrastra hacia un supuesto origen, que nadie se atreve a nombrar. Tras ellos, el enigma restaurado. Una especie de cosmogonía, que sólo el mito puede narrar, se desplaza aquí sobre muros y bóveda del antiguo templo para hacer visible el relato de una historia custodiada.

Esta obsesión narrativa se traza siguiendo claras estrategias alegóricas que bien puede interpretarse como próximas al barroco. En efecto, la alegoría es como el alma inaccesible de las cosas y rige la estrategia discursiva de lo moderno. "Tout pour moi devient allégorie", escribe Baudelaire más allá de toda retórica. Si el Barroco naturaliza la historia y artificializa la naturaleza, es conociendo que todo saber se ve sometido a la misma dificultad, la dificultad del nombrar, de un nombre que nos remita a la esencia de las cosas. De ahí la deriva tanto epistemológica como estética hacia una poderosa voluntad de forma, el *Kunstwollen* que Alois Riegl reconociera como inquietante y eficaz voluntad artística de la época. De ahí, esa fuga y pasión representativas, ese gesto, delirio, invención de formas infinitas, laberínticas, retorizadas, de proporciones excesivas, efectistas, que, en su conjunto constituyen una unidad ante la que la mirada se extravía como en los juegos ópticos del Barroco. Sólo que aquí se contrasta con el aparente hilo rojo de una narración que sólo el mito puede ayudarnos a entender.

De nuevo el mito abraza el mundo con un velo de niebla y luz, restituyéndole las memoria del origen. Y al invocar el origen, lo recrea en su visibilidad, en el momento en que las cosas se muestran. La intensidad cromática asiste al momento de esta revelación. Vuelve así a mostrarse en toda su grandeza una historia cuyo relato había sido suspendido. "¿Acaso sólo hay sombra?", se preguntaba T. S. Elliot. Cada signo se comporta como momento o parte de una genealogía que procede del origen de los tiempos. La pintura hace de nuevo presente lo otro, la diferencia radical, la tensión del tiempo de las cosas. Tras la historia pintada se anuncia ese otro absoluto en el que germina el azaroso orden del mundo. Pasado y presente, lugar y no lugar en su tensión devienen todos los tiempos: absoluto y ente, nacimiento y muerte, afirmación y pérdida. Ninguna tarea resulta más

ardua que la de nombrar este precipitarse de las cosas en el abismo del tiempo. Si una vez irrumpían como epifanía en el tejido del cuadro, otras se arruinan y pierden en el abismo de la nada, convirtiendo la pintura en metáfora de su silencio. Es este eterno retorno lo que sorprende al lenguaje, impidiéndole toda pretensión de eternidad.

El espacio blanco del cuadro no puede ser entendido como el lugar de revelación de la palabra, sino del fugitivo manifestarse del mundo. Es así que el lenguaje se configura como una especie de alquimia que guarda los secretos del azar del mundo. En sus redes y tramas se anclan los mil y uno viajes de la multiplicidad de lo natural, ese zigzag en el que se resuelve el sistema de la materia. Más que buscar un método para su comprensión, lo que importa es imaginar supuestos órdenes, composiciones que recreen los hipotéticos modos de ser. **Si el artista es un creador lo es en la medida en que es capaz de mirar con otros ojos la naturaleza. Ésta se nos ofrece como el lugar de la posibilidad, de los infinitos juegos y combinaciones.** "Cada porción de materia puede ser representada como un jardín lleno de peces. Y la rama de una planta, el miembro de un animal, son también aquel jardín y aquel estanque". Es Leibniz, pero podría ser Klee. Más que fijar un código, un saber establecido, importa disociarlo. A la destrucción de una sintaxis fija, le sucede la emergencia de otros lenguajes que en su provisionalidad se convierten en el verdadero discurso sobre el mundo. Son estructuras en fuga que renuncian a la transparencia de un orden ideal, para aceptar perderse en el esfuerzo de los nuevos nombres.

Georges Bataille descubría en los trazos del hombre de Lascaux, en las primitivas formas que con su gesto abrían el tiempo de una nueva época humana, el momento inaugural que permitirá al hombre construir modelos representativos de su mundo por elementales que nos puedan parecer. Eran las pinturas de Lascaux el momento en el que el hombre dibujaba ante sus ojos las formas de los seres vivos como también la de los espectros que habitaban ya sus sueños. Ese poder de representar resultaba ser decisivo como lo será también el momento en el que se inauguren las escrituras y los relatos que más tarde les acompañarán. Se abría así un largo viaje en el que arte, una y otra vez, desde concepciones y perspectivas distintas volverá a recrear un orden del mundo, ya sea a través del dibujo marcado por las caligrafías chinas, ya por los dibujos que marcarán al inicio de la época moderna desde las bases de una nueva perspectiva. En uno y otro caso,

se cumple el destino inaugurado por el hombre de Lascaux y que permitirá que mundo y lenguaje se encuentren. "Comme le rêve, le dessin!".

Un difícil viaje que el arte moderno explora desde escenarios diversos. Unas veces, construyendo aquellas dramaturgias que como en el caso de **Bernardí Roig** o **Fabián Marcaccio** expresan una nueva lectura del límite de la condición humana, transfigurada en la forma de la existencia humana o de sus símbolos. Otras veces, desde la alegoría de la fiesta barroca, sometiendo la obra a la profusión ornamental, al juego de espejos que todo sueño recrea, para más tarde en una suerte de combinatoria artificiosa, recrear el orden del mundo en el instante de su caducidad, tal como ocurre con **Joana Vasconcellos**. **Gary Hume** se decide por recorrer ese umbral de apariencias que sutilmente afirma en un juego de presencias casi ausentes. La idea zen detiene el aparecer natural, lo suspende para permitir sólo su sombra o aquí su dibujo, tintado con la luz del estanque oriental. O **Kiki Smith** en un escenario claramente alegórico, transformado en una especie de juego especular, nos mostrará la anomalía de lo evidente pensada como hipérbole del gesto, en la secuencia de aquel orden natural ahora expuesto a las irregularidades de los actos fallidos. Y finalmente **Helena Almeida** seguirá el rastro de una distancia marcada por el abandono o pérdida que sólo su gesto puede interpretar. La fotografía nos sitúa mejor que otro discurso frente a la verdad que inscribe la mirada sobre los límites del mundo, que como escribía Wittgenstein coincide con los límites de nuestro lenguaje.

Son todos momentos de un viaje por el arte contemporáneo que Ana Serratosa nos propone en esta cuarta sesión y última parte de su proyecto visión del arte contemporáneo.