

César Paternosto

**La irrupción del *otro*:
la abstracción en la modernidad tardía**



La irrupción del *otro*:
la abstracción en la modernidad tardía

César Paternosto

**La irrupción del *otro*:
la abstracción en la modernidad tardía**



Autor: César Paternosto

Editor: José María Lafuente

Coordinador editorial: Juan Antonio González Fuentes

Edición literaria y corrección de textos: Ediciones La Bahía

Diseño Gráfico: Ediciones La Bahía

© de esta primera edición:

Ediciones La Bahía, 2020
(ARCHIVO LAFUENTE, s. l. u.)
Pol. Ind. de Heras - P 304
39792 Heras (Cantabria), España
www.edicioneslabahia.com
www.archivolafuente.com
Tel.: +(34) 942 544 202

© de los textos: El autor, 2020

©The Josef and Anni Albers
Foundation / VEGAP, Santander, 2020

©The Josef and Anni Albers
Foundation / VEGAP, Santander, 2020

©Adolph and Esther Gottlieb Foundation / VAGA,
NY / VEGAP, Santander, 2020

©The Barnett Newman Foundation,
NuevaYork. VEGAP, Santander, 2020

© Sol LeWitt, VEGAP, Santander, 2020

© [2020] Agnes Martín / VEGAP, Santander

As the author of Joaquín Torres-García's catalogue raisonné (www.torresgarcia.com), and one of the copyright holders of the artist's estate, Cecilia de Torres is pleased to grant permission to reproduce the works you are requesting.

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

Imprime: Camus Impresores, S. L.

Depósito legal: SA 507-2020

ISBN: 978-84-120203-7-3

Impreso en España - Printed in Spain

Todos los derechos reservados. Queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamos públicos.



Esta obra ha sido publicada con una subvención de la Dirección General de Acción Cultural del Gobierno de Cantabria.

Prólogo



Muy pronto manifesté en mi trabajo una inclinación por la reflexión sobre la teoría y la praxis artística, una inclinación en la que pesaban, según creo, mis años de estudio de derecho, complementados también con los de distintas disciplinas humanísticas, como la filosofía, la sociología o la economía política. Esta manifiesta propensión no iba a hacer más que acentuarse en los treinta y siete años que viví en Nueva York. Han pasado ya casi sesenta años desde aquellos inicios, un periplo vital durante el cual he sido distinguido con una beca Guggenheim Fellowship, y mis obras han entrado a formar parte, por ejemplo, de las colecciones del MoMA y del Museo Guggenheim en Nueva York, del Museum of Fine Arts de Boston, del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid o del Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires.

El viaje que realicé en 1977 a la región andina (norte de Argentina, Bolivia y Perú) fue la primera y reveladora experiencia de las artes no-europeas que tuvo el artista moderno que yo era en ese entonces. Mi breve contacto anterior con las artes precolombinas en la colección en el Museo de Ciencias Naturales de mi ciudad natal, La Plata, palideció frente al encuentro con la escultura monumental del periodo inca —de insólito, inesperado carácter no figurativo, o «abstracto» en nuestra terminología actual—. Este encuentro, iba a reverberar como una epifanía para el resto de mi vida artística, porque al regreso de ese viaje comenzó una larga investigación que supuso, de hecho, mi reeducación como artista moderno, proceso que culminó con la escritura de *Piedra Abstracta*, el libro que en 1989 publiqué en el Fondo de Cultura Económica en Buenos Aires. Unas páginas que luego fueron traducidas al inglés por Esther Allen y publicadas en 1996 por la Universidad de Texas con el título *The Stone and The Thread: Andean Roots of Abstract Art*.

Finalmente, toda esta tarea culminó con la organización y comisariado de la exposición internacional «Abstraction: The Amerindian

Paradigm», inaugurada en el Palais des Beaux Arts de Bruselas (2001), muestra que más tarde itineró al IVAM de Valencia. Allí se presentaron, por vez primera, obras «abstractas» de la antigüedad americana —textiles, cerámicas, pinturas en cuero, arte plumario— y la de artistas cuyo trabajo, de alguna manera, se había entrecruzado voluntariamente con aquellas; por ejemplo, las de Paul Klee, Joaquín Torres-García, los Albers, Barnett Newman, Adolph Gottlieb y otros creadores de América y Europa. El catálogo de dicha exposición contó, además de con mi ensayo, con las contribuciones de Lucy R. Lippard, Mary Frame, Cecilia de Torres y Valentín Ferdinán.

Muchas de las páginas que ahora tiene el lector en sus manos fueron concebidas como textos o ensayos sueltos que la historiadora Lucy R. Lippard me aconsejó reunir algún día como libro. Con su conjunto me propongo analizar los orígenes y, en última instancia, la significación que el arte abstracto tiene en nuestra cultura visual, así como su confrontación con las artes de hoy. Mi foco primordial es una abstracción de orden geométrico o tectónico; y cuando no haga mención expresa a ella, estaré involucrando a todo el fenómeno del arte abstracto que comprende también las modalidades no geométricas, esas que han dado en llamarse «expresionistas», «líricas» o «gestuales».

Sin embargo, mi preocupación central es la recepción de las artes no-europeas —o de la Europa arcaica— en la abstracción moderna, una recepción que denomino «la irrupción del otro». Y es precisamente esta expresión la que da título a la primera de las dos partes en que está dividido este trabajo.

Antes de concentrarme en el foco principal de mi hipótesis, examino la historia y los fundamentos teóricos de un arte que emerge en el mundo del siglo XX con total independencia de un modelo externo, es decir, una dependencia que era la *raison d'être* del arte que conocíamos. Mi examen pone de manifiesto, asimismo, la escasa y tardía recepción

del arte abstracto en el discurso filosófico establecido. Prosigue una reflexión sobre el significado del arte abstracto y su percepción en nuestra cultura, lo que me lleva a visitar algunos textos principales sobre la materia, comenzando por los del teórico del arte Wilhem Worringer.

Es en este punto en el que desarrollo el argumento crucial de mi propuesta teórica, a saber, que no solo la abstracción moderna es enriquecida por las artes que vienen de horizontes culturales ajenos a nuestra tradición, sino que también, y muy radicalmente, que tuvo sus orígenes en el mundo arcaico. Esta es una hipótesis que ciertamente desafía la creencia sólidamente establecida de que el arte abstracto geométrico es una prerrogativa del Occidente moderno. Una creencia que hace caso omiso de las artes no-occidentales porque, erróneamente, se las percibe como «artesañías», a no ser que ilustren algún motivo iconográfico, es decir, que sean figuras antropo o zoomórficas que hagan sospechar un atisbo de producción artístico/simbólica. Por el contrario, yo afirmo que esas manifestaciones simbólicas materiales configuran el «arte central» de esas culturas y que, precisamente en la médula de estas formas abstractas arcaicas (pintura corporal, cestería, tejidos, pintura en la cerámica, técnicas constructivas), descansa un modelo conceptual eminente, si no su presencia material: me estoy refiriendo a la retícula textil. Ciertamente el textil ofrece la oportunidad de entender y revisualizar la evolución de las formas artísticas, porque anticipándose largamente a la emergencia del modelo eurocéntrico hegemónico de las «bellas artes» (centrado en la pintura figurativa de caballete), el tejido tuvo una incuestionable influencia en la evolución del arte. Es más, pienso que la abstracción geométrica moderna es una distante consecuencia de la retícula textil y, como tal, viene a ser el producto de la mente y de las manos de las mujeres tejedoras.

También en este contexto señalo la influencia, tan prolongadamente soslayada por el discurso histórico hegemónico, que otras fuentes

no-occidentales tuvieron en el nacimiento de la pintura abstracta. Me refiero a las formas geométricas de intensos significados metafísicos tan profundamente arraigadas en el hinduismo o el budismo, y que la doctrina teosófica sincretizó con fuentes del ocultismo occidental tales como el hermetismo, la cábala, el gnosticismo o el neoplatonismo. Creencias o teorías que, a despecho de sus manifiestas debilidades epistemológicas o teológicas, proveyeron de un apoyo espiritual/filosófico decisivo a los artistas que estaban desarrollando un nuevo lenguaje pictórico geométrico. Por ejemplo, František Kupka fue médium, Mondrian un teósofo confeso, y tanto Kandinsky como Malevich, además de la teosofía, conocieron también el budismo tántrico, el yoga y el zen.

Una apretada referencia a las fuentes artísticas aborígenes de América reitera su carácter paradigmático y, por otro lado, una señalización del uso del color en las sociedades arcaicas reafirma el papel que el arte tan a menudo tuvo como sustituto de la escritura en esas sociedades. Pienso que, en este sentido, en el color de la abstracción moderna resuenan los vestigios de aquellos antiguos simbolismos. De esta manera quedan circunscritas las condiciones de «otredad» que puntualizan al arte abstracto como ajeno a la tradición occidental. En todo caso, una aventura de resonancias metafísicas que aparece como el punto culminante de la autonomía del arte —en cuanto se había despojado a sí mismo de sus funciones rituales o cúltricas arcaicas—, pero que hoy aparece sitiado, amenazado tanto por los caprichos del mercado como por formas de arte —que así se las nombra— cada vez más cercanas al mero entretenimiento.

En la segunda parte del libro, titulada «El uso del contexto artístico versus la abstracción», mi interés primario ha sido señalar el cambio oceánico en el hacer artístico que el genio de Duchamp puso en marcha con su método de «usar el contexto del arte». O sea, que al ubicar un

objeto cotidiano en el contexto físico del arte (galería, museo), Duchamp conseguía transmutarlo ontológicamente en «arte». Dicho con otras palabras, hablo de la ideación del ready-made, una transformación que depende esencialmente —ontológicamente— de una construcción social inexistente en ninguna otra cultura: el «contexto del arte». O, como es comúnmente conocido, el «mundo del arte». Y de más está decir que —si bien admiro el genio de Duchamp— no puedo dejar de deplorar que, en estos días, cualquier cosa plantada en una galería o en un museo aspire a pasar por «arte».

A partir de estas evaluaciones, señalo el marcado descenso de expectativas visuales y el decisivo énfasis en el lenguaje que trajo el arte conceptual, quizás el más conspicuo e influyente método artístico que iba a nacer en absoluta dependencia ontológica del contexto del arte, la estela duchampiana que hoy inunda abrumadora los espacios artísticos. Así mismo, a la luz de los múltiples usos del contexto que contemplamos hoy, también enfrente la insistente producción de arte en medios técnicos reproducibles. Algo que, en su momento, me llevó a una relectura del memorable ensayo *El arte en la era de la reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin.

Por último, examino la errónea devaluación de la retícula abstracta articulada en los días culminantes de la crítica posmoderna, hoy tan desvaída. Y, más allá de reivindicar la retícula como el «grado cero» de la abstracción geométrica, concluyo con una descartada visión de la misma, ya que hoy ha perdido irremisiblemente la centralidad que tenía en la década de los años sesenta, que fue cuando maduré como artista. Efectivamente, he vivido de primera mano en mis años neoyorquinos esa creciente marginalización: desde la preeminencia del minimalismo en los años de mi llegada a ese medio al gradual e indisputado ascenso de las variopintas formas que prosperaron bajo la sombrilla del conceptualismo, sin olvidar tampoco la

toxicidad del reaccionario retorno de los figurativismos de los años ochenta. Vivencias todas ellas que apuntan hacia la triste frustración de la gran aventura espiritual de la cultura occidental que, según creo, significó el arte abstracto, y que pervive, así lo pienso, en los que todavía lo practicamos.

Para finalizar estos párrafos, quiero manifestar mi profundo agradecimiento al historiador y crítico Javier Maderuelo, no solo por su cuidadosa lectura de mi manuscrito y las oportunas y meditadas sugerencias que me ha hecho para mejorar el texto y su escritura, sino también por el ímprobo trabajo que ha realizado con la bibliografía que aquí se cita. Una labor que incluye nada menos que la minuciosa búsqueda de las versiones en español de los textos en inglés que menciono.

También agradezco mucho el exigente trabajo de Juan Antonio González Fuentes como editor literario de este libro, así como sus demandas para mejorar el sentido y la coherencia del texto. A Carmen Pedraja le debo agradecer la cuidadosa tarea de corregir estos folios desde un punto de vista ortotipográfico.

En este sentido, no puedo dejar de mencionar el enorme agrado que para mí ha supuesto el que este libro haya sido editado por Ediciones La Bahía, el sello editorial del ARCHIVO LAFUENTE, institución cuya actividad admiro desde hace tiempo.

Pero tampoco puedo olvidar que Inmaculada González Chao, desde los comienzos de mi vida en España, me reclamó insistentemente que «españolizara» mi escritura y dejara atrás los «argentinis-mos» tan caros a mi formación. Querellas que terminaban siempre en un «empate técnico». Y que espero que no deje de hacer legible mi español.

xI	Prólogo
21	Primera parte LA IRRUPCIÓN DEL «OTRO»
23	Capítulo 1. Reflexiones preliminares
49	Capítulo 2. El arte abstracto
71	Capítulo 3. Las voces de la abstracción
105	Capítulo 4. La irrupción del «otro»
147	Capítulo 5. Un lenguaje geométrico: Malevich, Mondrian
173	Capítulo 6. El (ambiguo) paradigma amerindio
191	Capítulo 7. Un constructivismo idiosincrático: Joaquín Torres-García
211	Capítulo 8. Josef y Anni Albers en América
241	Capítulo 9. Adolph Gottlieb y Barnett Newman
257	Capítulo 10. Sobre el significado del color
283	Capítulo 11. Un arte autónomo
293	Segunda parte EL USO DEL CONTEXTO ARTÍSTICO VERSUS LA ABSTRACCIÓN
295	Capítulo 1. El uso del contexto artístico
317	Capítulo 2. El arte conceptual
325	<u>Adenda al capítulo 2</u>
341	Capítulo 3. El arte en medios reproducibles (releyendo a Walter Benjamin)
349	Capítulo 4. La retícula y una lectura posmoderna
367	Capítulo 5. Coda: el destino de la abstracción
371	Bibliografía seleccionada

Primera parte

La irrupción del «otro»



Capítulo 1

REFLEXIONES PRELIMINARES

Toda la historia de la pintura en el período moderno, con sus esfuerzos por apartarse del ilusionismo y adquirir sus propias dimensiones, tiene una significación metafísica.

MERLEAU-PONTY, *L'oeil et l'esprit*

Es obra verdadera la que se fundamenta en su propia sustancia.

SHITAO, *Palabras sobre la pintura*

Las especulaciones filosóficas y estéticas fundamentales de nuestra cultura sobre la obra de arte se han elaborado a partir de un arte pictórico representativo. Pienso en el *Kunstwollen* y la distinción entre lo «háptico-óptico» de Alois Riegl, «lo lineal» y «lo pictórico» de Heinrich Wölfflin, el programa iconológico de Erwin Panofsky o el *Pathosformel* de Aby Warburg. En otras palabras, se ha meditado sobre un arte que se hacía en dependencia ontológica de un modelo exterior. Está claro, se me dirá que «no había otro arte». Pero —como veremos a continuación— ese colosal edificio discursivo, teórico o filosófico que ha originado el arte representativo ha llevado a una confusión epistemológica que se prolonga hasta nuestros días: cuando se habla de «arte» se tiende a creer que solo eso es el arte.

Y este fenómeno se percibe con mucha mayor claridad desde el campo de la ciencia, por ejemplo, desde la percepción de un antropólogo o de un arqueólogo: confrontados con un artefacto de otra cultura, estos solo hablarán de arte cuando vean configuraciones (representaciones) antropo o zoomórficas o del reino vegetal. Las figuraciones geométricas solo habrán de suscitar la apreciación de «decoraciones», es decir, figuraciones sin el peso simbólico de «arte».¹

Por otra parte, la emergencia del arte abstracto en Occidente plantea una serie de interrogantes que no han merecido una detenida consideración. De hecho, y como señala John Golding:

No existe una obra canónica sobre los orígenes, nacimiento y expansión del arte abstracto durante el siglo XX, y mucho menos un estudio definitivo sobre el tema: sus manifestaciones son demasiado variadas, sus ramificaciones demasiado complejas.²

En las páginas que siguen trataré, si no de llenar semejante vacío, por lo menos de aproximarme entonces a los orígenes, o, por decirlo con un vocablo más ambicioso, a la ontología de un arte independiente del modelo externo.

1 Sin olvidar que hasta el día de hoy persiste la firme creencia —en sí misma un condicionamiento cultural de arraigo milenario más allá de los círculos teóricos— de que el «gran artista» es aquel que representa lo más fielmente posible el dato de la realidad empírica. Y que —consciente de la dificultad implícita en esa tarea— frente a un Pollock le hará decir al espectador común que «eso lo puede hacer hasta mi hijo». Innegable evidencia que apunta al enrarecido y autorreferente espacio que el arte ha construido para sí en el mundo de hoy, totalmente divorciado de esa realidad. O, desde otro punto de vista, es el precio que se paga por la altísima especialización a la que han llegado todas las ramas del conocimiento y de las artes en nuestra civilización.

2 John GOLDING: *Caminos a lo absoluto: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*, Madrid: Turner, 2003, p. 15.

Como sabemos, durante la segunda década del siglo XX aparecen las primeras manifestaciones de un arte plástico que ya no responde a un modelo exterior.

En su *The Shape of Time*, George Kubler señala:

[...] [el] abrupto cambio de contenido y expresión en los intervalos en los que un entero lenguaje formal cae en desuso, siendo reemplazado por un nuevo lenguaje de componentes diferentes y una gramática desconocida. Un ejemplo es la súbita transformación que ocurre en el arte y la arquitectura occidental hacia 1910. En tanto que el tejido social no manifestaba una ruptura y el conjunto de las invenciones útiles continuaba paso a paso en un orden estrechamente relacionado, el sistema de invención artística fue sin embargo abruptamente transformado como si un gran número de personas hubiera entendido súbitamente que el repertorio de formas heredado ya no se correspondía con el significado real de la existencia. La nueva expresión con la que hoy estamos familiarizados en todas las artes figurativas y estructurales, es una manifestación que corresponde con nuevas interpretaciones de la psiquis, y con una nueva concepción de la sociedad y de la naturaleza.

Todas estas separadas renovaciones del pensamiento ocurrieron lentamente, pero la transformación en el arte fue como una configuración instantánea de lo que hoy reconocemos como arte moderno sucediendo todo al mismo tiempo y sin lazos firmes con el sistema precedente de expresión.³

Hoy podemos decir que, tal vez, la visión de Kubler era demasiado generalizadora, aunque, en efecto, en torno a 1910 es el momento en el

3 George KUBLER: *The Shape of Time*, New Haven y Londres: Yale University Press, 1962, pp. 69-70. Este fue un libro que, al menos en Nueva York, hizo época. Lucy Lippard una vez me contó que cuando apareció «todo el mundo lo leía». Hay traducción al español: *La configuración del tiempo*, Madrid: Alberto Corazón, 1975.

que la retícula cubista estaba haciendo visible una reconfiguración de la estructura de lo real. Su costado metafísico, tan escasamente señalado.

El suprematismo de Malevich en Rusia, y el incipiente neoplasticismo de Mondrian en Holanda durante la Primera Guerra, más tarde consolidado en París, son extrapolaciones de la experiencia cubista (aunque el futurismo también había sido importante entre los artistas rusos). Así, gradualmente, un vocabulario de formas geométricas fue reemplazando las últimas referencias al mundo exterior que hacía el cubismo sintético. Este nuevo vocabulario, que en palabras de Kubler constituye «nuevo lenguaje de componentes diferentes y una gramática desconocida», se transforma en la más emblemática de las formas de la modernidad.

Pero también la introducción de elementos de la realidad circundante dentro del contexto del arte, como los collages del cubismo sintético y los objetos —más que nada la icónica *Guitarra*, de Picasso, de 1912—, originaron en Rusia, a través de los ojos de Tatlin, toda una transformación de la escultura volumétrica: el uso de materiales de los oficios de la construcción garantizaba a los artistas una obra en la que ya no quedaban rastros de las formas naturales, como todavía existían en la síntesis de Brancusi. Ciertamente tenemos aquí otro «lenguaje formal [que] cae en desuso». (Más adelante me he de referir a la otra descendencia de la objetivación cubista, o sea, el *trouvaillé* copernicano de Marcel Duchamp, el *readymade*.)⁴

Por otros caminos, esquivando el cubismo y hasta cierto punto los rigores de la geometría, y partiendo de un clima de saturación espiritualista, los otros dos pioneros, Kupka y Kandinsky, también cortaban los lazos que hacían depender a la pintura de Occidente de la realidad empírica.

Hacia la década de los años treinta, todas estas tendencias perdieron el aliento utópico y se estabilizaron como un lenguaje de cuño

4 Ver el capítulo 1, Segunda parte.

internacionalista. Pero que, es preciso recordarlo, nunca fue dominante o excluyente.

Mientras tanto, la historia del arte moderno desvelaba toda su complejidad. El surgimiento del surrealismo artístico, de un abierto contenido literario (aunque muy inferior a la literatura o poesía surrealista propiamente dicha), restablecía un ilusionismo figurativo de nuevo cuño: la imagen onírica de reconocibles formas naturales y plena de las asociaciones sexuales del subconsciente. Fue precisamente por esto, así como por los eventos escandalosos que organizaban los miembros del movimiento, que este ganó de inmediato la atención de un público que se aburría con la severidad de la abstracción. Pero era una «vanguardia regresiva» —si es que puedo usar este oxímoron— que volvía a trabajar con los datos de la experiencia, los códigos de reconocimiento, aunque en contextos no habituales. Una contextualización inesperada, que, sin embargo, no era suficiente para borrar la persistente sensación de *dèjà vu* de esos escenarios de las anécdotas oníricas.

En todo caso, y esto es decisivo, a pesar de los avances de la abstracción, el arte representativo —la espina dorsal de la visualidad de Occidente— nunca dejó de existir. Precisamente con el *rappel a l'ordre* de comienzos de la década de los años veinte, ya se había querido cancelar la osadía del cubismo y del naciente arte abstracto. En este sentido, no deja de ser interesante recordar un antecedente lejano pero muy directo de estas páginas: en 1924, en el artículo «De Huif naar den Wind» [soplado por el viento], su última contribución para la revista *De Stijl*, Mondrian deploraba el surgimiento de esta «vuelta al orden» y decía que el arte abstracto había servido a los galeristas para valorizar, como reacción, el arte figurativo.

De una u otra manera, todo este pluralismo estético, y principalmente la abstracción, la mayor ruptura que había presenciado el arte de Occidente, eran rumores lejanos que difícilmente penetraban el gabinete de trabajo de los filósofos.

La *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, del eminente filósofo italiano Benedetto Croce, apareció en 1902,⁵ es decir, que su concepción databa de un periodo anterior a la aparición de un arte abstracto. Obviamente todas sus reflexiones se basan en un arte representativo tradicional. Pero dice Croce:

El estadio estético está completamente finiquitado cuando las impresiones han sido convertidas en expresiones. Cuando hemos capturado la palabra interior, cuando tenemos viva y apta la idea de una figura o una estatua, o hemos encontrado un motivo musical, la expresión ha empezado y terminado: no hay necesidad de nada más.

Es decir, que «tomar el pincel o el cince» para trasladar a un material lo que ya hemos concebido en una «expresión» es solo algo «adicional».⁶ Tan controvertible afirmación define virtualmente su idealismo estético.

Pero es, además, la afirmación que influyó decisivamente a R. G. Collingwood en su *The Principles of Art* (1938),⁷ donde nos dice que el artista es el que «se sienta enfrente de su sujeto». No se necesita decir más para establecer la relación esencial con el modelo empírico; sin embargo, el aspecto más difícil de aceptar de su teoría del arte es que para él la creación artística reside únicamente en la imaginación:

Una obra de arte no necesita ser lo que llamamos una cosa real. Puede ser lo que llamamos una cosa imaginaria... que puede estar completamente creada como una cosa cuyo único lugar está en la mente del artista.⁸

5 He leído la versión inglesa, *The Aesthetic as the Science of Expression and of the Linguistic in General*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

6 Benedetto CROCE: ob. cit., p. 56.

7 R. G. COLLINGWOOD: *The Principles of Art*, Londres, Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 1958.

8 R. G. COLLINGWOOD: ib., p. 130.

Por cierto, la imaginación es un factor preponderante en la creación de una obra no figurativa, o abstracta, aunque, obviamente, en Collingwood no hallamos ninguna insinuación en este sentido, a pesar de que, como ya lo señalamos, *The Principles...*, data de 1938, una fecha en la que el arte abstracto ya se había consolidado en Europa.

En este punto es evidente que lo que Collingwood llama «imaginación» es para Croce la «expresión» de una intuición de estímulos. La consecuencia es la misma: la obra no necesita traducirse en un objeto físico.

Al volver a estas manifestaciones, no puedo evitar puntualizar que parecen auspiciar el idealismo implícito en la propuesta exclusivamente lingüística de los conceptualistas de la segunda mitad del siglo XX, que, estoy seguro de ello, las ignoraban supinamente.

En el ensayo «El origen de la obra de arte», originalmente de 1935, pero publicado en 1952, Heidegger se aleja decididamente de aquella concepción idealista, y no deja de acentuar la «cosidad» de la obra de arte.⁹ Esta, la obra, define al artista, pero agrega:

Ninguno es sin el otro. Sin embargo, ninguno de los dos es por sí solo el sostén del otro, pues el artista y la obra son cada uno en sí y en su recíproca relación, por virtud de un tercero, que es lo primordial, a saber, el arte.¹⁰

Pero si la obra de arte es una cosa manufacturada, «dice algo otro de lo que es la mera cosa».¹¹ La cosa revela lo otro (es una ‘alegoría’,

9 Este ensayo, junto con «Hölderlin y la esencia de la poesía» (1937), fue editado en Martin HEIDEGGER: *Arte y poesía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

10 *Ib.*, p. 31.

11 *Ib.*, p. 33.

allo agoreuei en griego) y en ella se «junta» algo distinto (es un ‘símbolo’, *sumbalein* en griego):

Alegoría y símbolo son el marco de representaciones dentro del cual se mueve hace largo tiempo la caracterización de la obra de arte.¹²

A diferencia de una herramienta, una cosa también manufacturada por el hombre, «[...] la obra de arte se parece más por su presencia autosuficiente a la mera cosa espontánea que no tiende a nada»,¹³ y que ha ejemplificado anteriormente con el bloque de granito. Con este concepto de la autosuficiencia de la obra de arte, nos acercamos decididamente al sentido fundamental de la obra abstracta. Pero esto ha sido una ilusión momentánea; la meditación central de Heidegger acerca del arte se focaliza en un cuadro de Van Gogh que representa un par de zapatos desvencijados por el uso:

El cuadro de Van Gogh es el hacer patente lo que el útil, el par de zapatos de labriego, en verdad es. Este ente sale al estado de no ocultación de su ser». Es lo que los griegos llamaban *aletheia*, la «verdad». ¹⁴

[...] En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente [...] Un ente, un par de zapatos de labriego, se asienta en la obra establemente, a la luz de su ser.¹⁵

Pero entonces cabe la pregunta, ¿qué pasa en una pintura que no representa un ente, el par de zapatos, sino solamente una configuración de formas y colores?, ¿podemos decir que aquí se desoculta la verdad de

12 *Ib.*, p. 34.

13 *Ib.*, p. 43.

14 *Ib.*, p. 50.

15 *Ib.*, p. 51.

este nuevo, inesperado ente que no se corresponde con nada en el mundo exterior, sino que encuentra en sí mismo su razón de ser? Preguntas que Heidegger estuvo lejos de formularse, a pesar de que sus reflexiones datan de mediados de los años treinta, cuando, como señalamos, el arte abstracto ya se había establecido en Europa. Aunque, es preciso reconocerlo, todavía no había alcanzado la difusión que adquirió a partir de la segunda mitad del siglo.

«La esencia del arte sería, pues, esta: el ponerse en operación la verdad del ente», afirma Heidegger.¹⁶ Pero no vemos por qué la «verdad del ente» tiene que limitarse al ente representado y no al color, forma o volumen de un objeto que ingresa al mundo con independencia de este.

La obra como tal, únicamente pertenece al reino que se abre por medio de ella. Pues el ser-obra de la obra existe y solo en esa apertura.¹⁷

¿Acaso no sería esta declaración de Heidegger la mejor definición del ingreso al mundo de la obra abstracta? Sin embargo, vuelve de inmediato a reflexionar sobre los zapatos pintados por Van Gogh.

Ya he citado repetidas veces algunos aspectos del atractivo pensamiento de la filósofa Susanne K. Langer.¹⁸ Hacia mediados del siglo pasado sus ideas sobre símbolo desarrolladas en su *Philosophy in a New Key* (1954) habían adquirido gran difusión y, de hecho, cuatro años más tarde ya había sido traducida al español con el título *La nueva clave de la*

16 Ídem.

17 Ib., p. 56.

18 Ver «La pintura y la visión oblicua», en César PATERNOSTO: *Paternosto*, Madrid: TF Editores, 2007.

filosofía, obra publicada en Buenos Aires por la editorial Sur. Era uno de los textos cuya lectura recomendaba mi recordado maestro Héctor Cartier: mi ejemplar está fechado en 1959.

En lo fundamental, Langer atribuye un sentido totalizante al símbolo, que ella contempla como «la nueva clave» de la filosofía. Así, y con la finalidad de articular sus hallazgos teóricos, en el primer capítulo desarrolla una exposición sinóptica de la evolución de las ideas filosóficas. Una sinopsis que ella concluye así:

El triunfo del empirismo, en el campo científico, se halla amenazado por la sorprendente verdad de que nuestros datos sensoriales primariamente son símbolos.¹⁹

La distinción que Langer ha establecido entre simbolismo «discursivo» (lenguaje) y simbolismo «presentativo» (las artes visuales) no solo se sostiene a pesar del paso de los años y de variadas modas filosóficas, sino que es, además, de extremada relevancia para esta investigación.²⁰

Apoyándose en la psicología de la Gestalt (Wolfgang Köhler, Kurt Koffka...), afirma:

El acto de «ver» es de por sí un proceso de formulación; nuestra comprensión del mundo exterior comienza en los ojos [...] La vista y el oído hacen sus propias abstracciones y en consecuencia determinan sus formas peculiares de concepción.

19 Susanne K. LANGER: *Nueva clave de la filosofía*, Buenos Aires: Editorial Sur, 1958, p. 32.

20 Hemos de ver en el capítulo siguiente que, en 1957, Langer se refiere explícitamente a la abstracción en su ensayo «Abstraction in Science and Abstraction in Art» [la abstracción en la ciencia y en el arte], pero, en rigor, el texto se concentra en diferenciar los procesos abstractivos en ambos campos: ciencia y arte.

Y más adelante asevera que estas abstracciones, estas formas directas de percepción «[...] son nuestros instrumentos de inteligencia más primitivos. Son materiales simbólicos, medios empleados para la comprensión [...]».²¹

En consecuencia:

Las formas visuales —líneas, colores, proporciones, etcétera— tienen tanta capacidad de articulación (es decir de combinación compleja) como la tienen las palabras. Pero las leyes que rigen este tipo de articulación son completamente distintas de las leyes de sintaxis que rigen el lenguaje. La diferencia primordial consiste en que las formas visuales no son discursivas. No presentan sus ingredientes de manera sucesiva sino simultánea, de modo que las relaciones que determinan una estructura visual son captadas en un solo acto de visión.²²

Para Langer:

[Estas formas constituyen] un simbolismo no discursivo. Su función primaria —conceptualizar el flujo de sensaciones y proporcionarnos cosas concretas en lugar de colores y ruidos caleidoscópicos— es, de por sí, un oficio que no puede reemplazar ningún pensamiento originado en el lenguaje.²³

Por lo tanto, si los significados proferidos por el lenguaje son entendidos sucesivamente (el discurso), el funcionamiento simbólico de las construcciones que aquí nos preocupan «[...] depende de la circunstancia de que están implicados en una presentación simultánea e integral.

21 Susanne K. LANGER: *Nueva clave de la filosofía*, ob. cit. p. 109-111.

22 Ib., p. 112

23 Ib., p. 112-113.

Ese tipo de semántica puede denominarse ‘simbolismo presentativo’, a fin de caracterizar su diferencia esencial con respecto al ‘simbolismo discursivo’ o ‘lenguaje’ propiamente dicho». ²⁴

Al enfocar el tema desde el punto de vista psicológico, Langer percibe que en la mente humana hay un proceso central de simbolización:

El ritual, como el arte, es esencialmente la terminación activa de una transformación de la experiencia. ²⁵

No debería sorprendernos encontrar aquí ecos de Ernst Cassirer (*Filosofía de las formas simbólicas*, 1923), pues Langer fue una lúcida receptora del pensamiento del filósofo alemán. En 1945 tradujo al inglés su *Sprache und Mythos (Language and Myth, Lenguaje y mitos)*, un breve ensayo que Cassirer escribió en 1923, cuando estaba inmerso en la escritura de su monumental obra sobre las formas simbólicas.

La genealogía de esta obra nos lleva a una voz aún más lejana, la de Giambattista Vico, quien en su *Scienza nuova*, de principios del siglo XVIII, confrontaba el pensamiento matemático (cartesiano) con la vitalidad de las creaciones de la cultura humana, el lenguaje, cuyo origen Vico ubicaba en la poesía y el mito, además de la religión y el arte. Creaciones que, como productos del espíritu humano, son mucho más susceptibles de conocimiento que la naturaleza. Este «autoconocimiento» era para Vico, parte sustancial de una filosofía de la historia.

En *An Essay on Man (Un ensayo sobre el hombre* de 1944), Cassirer resumió los puntos principales de su filosofía de las formas simbólicas. Allí plantea una concepción totalizadora del símbolo: un «indicio clave para entender la naturaleza del ser humano». Parte de la teoría biológica

²⁴ Ib., p. 116.

²⁵ Ib., p. 60.

de Johannes von Uexküll (1938) que establece que todo organismo tiene un sistema receptor y otro «efector» que sirven para adaptarse y reaccionar, respectivamente, frente al medio ambiente. En el caso del humano, dice Cassirer:

[...] encontramos una característica que aparece como la marca distintiva de la vida humana. [...] El hombre descubrió, digamos, una nueva manera de adaptarse a su medio ambiente. Entre los sistemas receptor/efector que se encuentran en todas las especies animales, encontramos en el hombre un tercer vínculo que podemos describir como el *sistema simbólico*.²⁶

El hombre ha excedido los límites de la vida orgánica, y ya no vive más en un universo físico, ahora vive en un universo simbólico.

El lenguaje, el mito, el arte y la religión son partes de ese universo. Son los variados hilos que tejen la red simbólica, la enmarañada tela de la experiencia humana. Todo progreso en el pensamiento o en la experiencia va refinando y fortificando esta red». Ya no puede confrontar la realidad física cara a cara, porque parece retroceder a medida que la actividad simbólica avanza.

En lugar de tratar con las cosas mismas, el hombre está, en un sentido, constantemente conversando consigo mismo. Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos y ritos religiosos de tal manera que ya no puede ver o conocer nada sino por la interposición de este medio artificial.²⁷

26 Ernst CASSIRER: *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Haven y Londres: Yale University Press, (1944), 1992, p. 24.

27 *Ib.*, p. 25.

Pero cuando confronta al arte como forma simbólica, si bien se distancia enfáticamente del concepto aristotélico de mimesis, no deja de pensar que el arte es «un descubrimiento de la realidad», es decir, lo opuesto a una imitación de lo dado. «El lenguaje y la ciencia son abreviaciones de la realidad; el arte es una intensificación de la realidad.»²⁸ Un concepto muy interesante para mí, porque creo que la intensificación tiene mucho que ver con la significación. De todas maneras, al insistir en que «el artista es un descubridor de las formas naturales, tanto como el científico lo es de los hechos o las leyes naturales», nos sugiere que escribiendo en los años cuarenta todavía no se ha notificado de la existencia de un arte que opera y tiene la organicidad autorreferente de la naturaleza. Con Émile Zola, persiste en definir la obra de arte como «un coin de la nature vu à travers d'un tempérament».²⁹

El pensamiento de Cassirer también influyó significativamente en la elaboración teórica del programa iconológico de Erwin Panofsky. Sin embargo —y muy sorprendentemente— Panofsky va más allá que Cassirer:

Iconología es un método de interpretación que surge de la síntesis, más que del análisis. Y así como la correcta identificación de motivos es el prerrequisito de un adecuado análisis iconográfico, el apropiado análisis de imágenes, historias y alegorías es requerido para la correcta interpretación iconológica, a menos que estemos tratando con obras de arte en las cuales toda la esfera de temas convencionales o secundarios es eliminada y se efectúa una transición directa de motivos a contenido, como es el caso de la pintura europea de paisaje, naturaleza muerta o género, sin mencionar al arte «no objetivo».³⁰

28 Ib., p. 143.

29 Ib., p. 145.

30 Ib., p. 32.

En otras palabras: estamos hablando del arte abstracto, un arte no solo ausente del pensamiento de Cassirer, sino también de la filosofía predominante. Es ciertamente sorpresiva la aparición de la abstracción en el contexto del discurso iconológico de Panofsky; sin embargo, aunque es de destacar su reconocimiento de la abstracción como portadora de contenido intrínseco, su enumeración, y consiguiente igualación con la pintura de paisaje, naturaleza muerta y de género, ignora el verdadero carácter de la abstracción como una ruptura radical con esos órdenes representativos, como he puntualizado más arriba.

Como ya vimos, Maurice Merleau-Ponty le atribuye una significación metafísica a todo el proceso moderno de la desvinculación del pasado ilusionista de la pintura y el acceso a su propia dimensión.

En 1945 publicó su ensayo dedicado a Cézanne: *La doute de Cézanne (La duda de Cézanne)*. La obra de este gigante epitomiza un momento «bisagra» del arte occidental; si la niebla colorista del impresionismo ya había diluido los contornos del modelo natural —cuestionando decisivamente la fidelidad hacia el mismo—, la visión constituyente de Cézanne lo rehace en pintura. Apartándose de la técnica renacentista de la perspectiva lineal que era un método científico, ordenador, y mediatizante, su pintura evidencia una «perspectiva vivida», una nueva aproximación que involucra una fusión del ser con la naturaleza: «El paisaje se piensa a sí mismo en mí; yo soy su conciencia», nos advertía Cézanne.³¹ Así su pintura, observante y fiel

31 Maurice MERLEAU-PONTY: «Cézanne's Doubts», en Galen A. JOHNSON (comp.): *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Illinois: Northwestern University Press, 1993, p. 67.

a la primacía de la sensación visual, deviene en una minuciosa y ordenada construcción, en la que el mundo visible es reconstruido como color, un color que recepciona la opacidad de las cosas, antes que la cualidad atmosférica que tenía el color de los impresionistas. La forma, por su parte, es monumental y es el resultado, como el mismo artista decía, de una lectura reductiva de la naturaleza a través de la geometría de los sólidos, el cono, el cubo, la esfera.

Merleau-Ponty encontró en el ejemplo de Cézanne una reafirmación para el giro que él había impreso a la fenomenología de Husserl en su *Fenomenología de la percepción* (1945), ya que comprometía a la existencia corporal, el habla, el gesto y las artes como campos de sentido, a diferencia del idealismo implícito en el pensamiento de Husserl, centralizado en percepciones singulares, en la lógica, la geometría y la ciencia. Dice en el prólogo de la obra citada:

Si la fenomenología ha sido un movimiento antes de ser una doctrina o un sistema, no es por ello por azar o impostura. Es laboriosa como la obra de Balzac, de Proust, de Valéry o de Cézanne, por el mismo tipo de atención y de admiración, por la misma exigencia de conciencia, por la misma voluntad de apresar el sentido del mundo o de la historia en su sentido naciente.³²

«Cuando el color es más rico, la forma alcanza su plenitud», había dicho Cézanne, y Merleau-Ponty no solo lo cita,³³ sino que prácticamente edifica su ensayo sobre el artista con base en la primacía del color. Pero es precisamente la aplicación minuciosa y transparente del color

32 Maurice MERLEAU-PONTY: *Fenomenología de la percepción*, México - Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1957. Leí esta obra en 1963 y he vuelto a ese prólogo una y otra vez con fruición: no conozco otra síntesis del pensamiento husserliano más bellamente escrita.

33 Maurice MERLEAU-PONTY: «Cézanne's Doubt...», ob. cit., p. 65.

cezannesco que redunda casi paradójicamente en una entidad pictórica robusta, una suerte de «bajorrelieve». Como ya había advertido Picasso, que lo consideraba «el padre de todos nosotros»: «Cézanne va por la arquitectura [...]».

No obstante, de alguna manera Merleau-Ponty olvida este aspecto de la solidez de la forma. Y aquí no quiero significar la lectura formalista de Clive Bell o de Roger Fry, que atendieron primordialmente al dibujo, a la planicidad de Cézanne. Me refiero a la forma que, generada por el color, erige la naturaleza como un «relieve». Esto es lo que fascinó tanto a Picasso como a Braque. Y la lectura iluminada que estos hicieron del maestro de Aix-en-Provence resultó en el cubismo, hasta ese momento el cambio más radical en la visión de Occidente y que, más allá de representar el antecedente que directamente posibilitó la llegada de un arte abstracto, implicaba llevar a Cézanne un paso más allá: reordenar la experiencia de lo real en el plano pictórico.

«El lenguaje indirecto y las voces del silencio», de 1952, es el segundo ensayo de Merleau-Ponty sobre arte. En él se aleja de la fenomenología para acoger el estructuralismo de Lévi-Strauss y la lingüística de Ferdinand de Saussure.

Merleau-Ponty se enfrenta a una larga lista de pensadores racionalistas que, a partir de Descartes, han devaluado la imagen como una entidad pobre y desierta en comparación con el pensamiento reflexivo y el conocimiento, cuyo vehículo es la prosa. Para él, en cambio, el silencio, o la mudez, no es un fenómeno negativo, la ausencia de pensamiento o significado. Dentro del habla o la escritura el silencio es la «voz del espíritu» que habita en las pausas y espacios entre los signos, en lo que no es dicho, más que en lo que se dice. Y esto nos lleva a una de las percepciones más agudas y poéticas del pensamiento de Merleau-Ponty: apoyándose en Saussure, señala que la *liaison* lateral de signo a signo es la fundación de la relación última entre signo y significado («tomados

singularmente los signos no significan nada», había dicho el lingüista suizo). Pero Merleau-Ponty va un paso más allá cuando establece que «[...] es la relación lateral de un signo con otro lo que hace significantes a cada uno de ellos, de tal forma que el significado aparece en la intersección, o en el “intervalo” entre las palabras». ³⁴ (Leí este ensayo por primera vez en 1974, en la versión inglesa de *Signes*, publicada por Northwestern University Press, cuando trabajaba en la «visión lateral» de la pintura. Ese «intervalo», según anoté al margen, era el «blanco de las superficies frontales de mi pintura», era donde radicaba el significado, la *liaison* entre las notaciones pictóricas ancladas en los costados y ocultas desde el frente. Esta iba a ser, años más tarde, la lectura de ese período de mi obra que, con mayor rigor, iba a desarrollar otro saussuriano, el desaparecido crítico Ricardo Martín-Crosa.)

Pero volvamos a nuestro tema central. Tanto el ensayo sobre Cézanne como el de las «voces del silencio» abundan, obviamente, en expresiones que se refieren a la pintura representativa. Dice Merleau-Ponty que Cézanne «[...] atendía con exactitud a la naturaleza y al color» y que tenía «[...] devoción al mundo visible». En una clara reminiscencia del pensamiento husserliano («retornar a las cosas mismas»), señala:

Cézanne deseaba retornar al objeto sin abandonar la estética de los impresionistas que tomaban a la naturaleza como modelo. Émile Bernard le recordó que para los artistas clásicos la pintura reclamaba contornos, composición y distribución de la luz. Cézanne respondió: «Ellos creaban pinturas; nosotros intentamos un pedazo de naturaleza».

No obstante, las palabras del mismo Cézanne pueden inducir a engaño. Bernard creía que lo que hacía Cézanne, concentrarse en la naturaleza,

³⁴ Maurice MERLEAU-PONTY: «Indirect Language and the Voices of Silence», en Galen JOHNSON (ed.): ob. cit., p. 79.

pero negándose a sí mismo los instrumentos (el uso de la perspectiva tradicional), era como un suicidio.³⁵ Como ya señalamos más arriba, con su lenguaje pictórico reduccionista, Cézanne consigue un «relieve de color» que se alejaba irreversiblemente de las correspondencias, o fidelidad a los detalles del paisaje. En ese momento esto molestaba tanto al público como a los críticos, que percibían la infidelidad a las formas naturales como una «distorsión» irritante. Pero, en último análisis, esa «distorsión» era la primera puesta en escena de un arte pictórico que, aunque representativo, ya estaba infiltrado por reducciones geometrizaras y con el tiempo iba a llegar a ser totalmente abstracto. Porque había en las aspiraciones de Cézanne una suerte de locura genial: quería identificar el «arte y la naturaleza», y, sin embargo, el resultado de su obstinado trabajo fue una entidad pictórica que, si bien partía de la experiencia visible frente al paisaje o al objeto de la naturaleza muerta, llegaba a establecer una serie de correlaciones que se validaban dentro de la misma obra. Uno de los primeros, y quizás el más acentuado esbozo de su autonomía.

En este sentido, en el ensayo sobre las voces del silencio, de 1952, encontramos un pasaje notable:

¿Cómo podría un pintor o un poeta expresar otra cosa que su encuentro con el mundo? ¿De qué habla el arte abstracto sino de una negación o rechazo del mundo? Sin embargo, la austeridad y la obsesión con superficies y formas geométricas (o la obsesión con infusorios y microbios) tiene todavía un olor a vida, aunque carezca de aliento o sea indecorosa. Entonces la pintura siempre dice algo. Es un nuevo sistema de equivalencias que requiere precisamente esta revuelta, y que, para encontrar una relación *más verdadera* entre las cosas, sus lazos ordinarios se rompen.³⁶

35 Ver Maurice MERLEAU-PONTY: «Cézanne's Doubt», ob. cit., pp. 62-63.

36 Maurice MERLEAU-PONTY: «Indirect Language and the Voices of Silence», en Galen JOHNSON (ed.): ob. cit., p. 93.

Creo que esto muestra a las claras el dilema o el desconcierto de Merleau-Ponty frente al arte abstracto. Entiende muy bien ese punto de quiebra de la pintura figurativa en la que los lazos ordinarios de las cosas han sido cortados, y, sin embargo, pensando en la pintura de Cézanne, percibe que ello establece una relación más verdadera entre ellas. Pero al enfrentarse con el arte abstracto se advierte una incompreensión de su sentido porque aspira a encontrar en la abstracción, ya sea de formas geométricas o biomórficas, un «olor a vida». En otras palabras, una vida vicaria del «encuentro con el mundo». Y creo que este es el camino errado, porque hay que empezar por acceder a la abstracción como un «mundo en sí». Precisamente algo que la pintura de Cézanne ya ofrecía en estado germinal.

Curiosamente, Merleau-Ponty parece ratificar esto cuando afirma, en el mismo texto:

La pintura moderna, como en general el pensamiento contemporáneo, nos obliga a admitir una verdad que no se parece a las cosas, que no tiene un modelo externo ni un instrumento de expresión predeterminado, y que es, no obstante, una verdad.³⁷

«L'oeil et l'esprit» es el tercer ensayo de Merleau-Ponty sobre la pintura y fue el último que él vio publicado, porque apareció en el primer número de *Arts de France* en 1961, el año de su fallecimiento. Allí explora decididamente el sentido metafísico de ese encuentro de la visión del artista y el mundo: algo que ya había anticipado al afirmar que «toda teoría de la pintura es una metafísica».³⁸ En la concepción de

37 *Ib.*, p. 94.

38 Maurice MERLEAU-PONTY: *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques* (1933), 1947, Grenoble: Cynara, 1989. Reimpresión, Lagrasse: Verdier, 1996.

este texto hay una aspiración a dialogar con la postura de Heidegger (*El origen de la obra de arte*) e, influido por este, a exponer una ontología de la pintura y, más aún, de lo visible:

[...] desde Lascaux hasta nuestro tiempo, pura o impura, figurativa o no, la pintura no celebra otro enigma que el de la visibilidad [...] —nos dice. Pero añade—: [...] lo que hemos dicho es un truismo. El mundo del pintor es un mundo visible, nada más que eso [...] La pintura despierta y lleva a su nivel más alto el delirio que es la misma visión, porque ver es *tener a la distancia*; ella extiende esa extraña posesión de todos los aspectos del Ser, que debe de algún modo hacerse visible para entrar en la obra de arte.

Luego critica los valores táctiles que Berenson apreciaba en la pintura italiana renacentista:

[...] la pintura no evoca nada, menos aún lo táctil. Lo que hace es enteramente diferente, casi lo opuesto. Le da existencia visible a lo que la visión profana cree que es invisible; gracias a esto no necesitamos un «sentido muscular» para poseer la voluminosidad del mundo. Esta visión voraz, alcanzando más allá de los «supuestos visuales» se abre a una textura del Ser del cual los discretos mensajes sensoriales son solamente las puntuaciones y las cesuras. El ojo vive en esta textura como un hombre en su casa.

[Y así] el pintor, cualquiera de ellos, *mientras está pintando*, practica una teoría mágica de la visión... no hace ninguna diferencia si no pinta «del natural»; pinta, en todo caso porque ha visto, porque al menos una vez el mundo ha iluminado en él las cifras de lo visible.³⁹

39 Maurice MERLEAU-PONTY: «Eye and Mind», en Galen JOHNSON (ed.): ob. cit., pp. 127-128.

En este ensayo se observa que la obra de Klee adquiere una preponderancia que casi alcanza a substituir la presencia de Cézanne. Pero esta identificación con un artista que solo ocasionalmente accedió a una abstracción radical, y que siempre dejó abierta la conexión entre el mundo visible y su transfiguración metafórica, refleja las dudas y reticencias conceptuales de Merleau-Ponty frente al arte abstracto. Precisamente, la elección de imágenes que Merleau-Ponty hizo para ilustrar su ensayo: dos retratos dibujados por Giacometti; una acuarela de Cézanne, una pintura de Klee, otra de Nicolas de Staël; un dibujo de Matisse y dos esculturas: una de Germaine Richier y la otra de Rodin, mal podrían indicar una apertura hacia el arte abstracto. *Parque en Lucerna* (1938), de Klee, es una obra característica del período tardío, en la que los «signos caligráficos» son lejanamente derivados de formas vegetales. Esta aparece como la obra más «avanzada». De De Staël elige una obra de 1954, en la que después de su tan popular como flácida abstracción, retorna a una figuración semiabstracta. El resto son obras modernas, aunque de una u otra manera, figurativas. Toda una reafirmación de su pensamiento que, aunque tan rico filosóficamente, se detiene y no aprecia el arte que rompía definitivamente con su dependencia de la realidad empírica. ¿Es que su formación fenomenológica original, su «volver a las cosas mismas», inhibía su percepción del arte abstracto?

Cada nuevo realismo en pintura solamente puede serlo *más allá* del arte académico que ha sido sobrepasado y suplantado por la fotografía y el *film*; pero, sin embargo, en la pintura moderna, encontramos una interacción productiva entre el realismo fotográfico y el de la pintura, lo cual no tiene nada que ver con un retorno al academicismo.⁴⁰

ALBRECHT WELLMER

Esto es lo que yo he llamado la «nueva iconicidad».⁴¹ Para mi sorpresa he encontrado una voz amiga en Lyotard, porque este considera que lo experimental y los procedimientos realistas son mutuamente excluyentes. En este punto Wellmer señala que hay una coincidencia entre Lyotard y Adorno, ya que puede decirse que ambos conciben la negación progresiva del significado como el principio del arte moderno.⁴²

Para Lyotard «negación de significado» significa negación de representación, o de realidad. Podemos decir entonces que para estos autores «significado» se iguala a «representación», porque —como dice Wellmer— «ambos definen la ‘negación progresiva del significado’ —es decir, representación— como el principio del arte moderno; pero también para ambos es ese movimiento hacia la negación que transforma al arte en una cifra de lo absoluto».⁴³ Para Adorno la obra de arte es

40 Albrecht WELLMER: *The Persistence of Modernity: Essays on Aesthetics, Ethics and Postmodernism*, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1993, p. 47.

41 Véanse mis comentarios en la «Chronology in Several Voices», *White / Red: Cesar Paternosto*, Nueva York: Cecilia de Torres Ltd., 2001.

42 Por el momento dejaré de lado la hermenéutica de Wellmer con respecto al pensamiento de Adorno porque me es de suma importancia y habré de recurrir frecuentemente a mi lectura de su obra. *La Teoría estética*, de Theodor W. Adorno, (un tratado póstumo, ya que la muerte impidió al autor hacer la revisión final del texto), es un libro que no ofrece fácil acceso. No obstante, y más allá de la aparente desorganización de su a menudo tumultuosa forma dialéctica, he encontrado en él iluminadoras percepciones sobre el arte, y no pocas de ellas inciden directamente en la fundación filosófica de un arte abstracto.

43 Albrecht WELLMER: ob. cit., p. 48.