

El Signo en la pintura, cuando ya no necesita ser una obra de arte

The sign in painting, when it doesn't need to be a master piece

Mariano de BLAS ORTEGA

Departamento de Pintura. Universidad Complutense de Madrid

mariabla@art.ucm.es

RESUMEN

Definición de arte como juego, forma, estética y transformación. Aproximaciones interculturales. El arte como una propuesta de lectura. La pintura como exigencia de lectura en recogimiento. Como una propuesta que configura signos, teniendo en cuenta las características de la técnica de hacer imágenes que es ahora la pintura y la liberación programática y conceptual que ello conlleva.

PALABRAS CLAVE: Definición de arte, La pintura en el arte contemporáneo, Una propuesta para su viabilidad

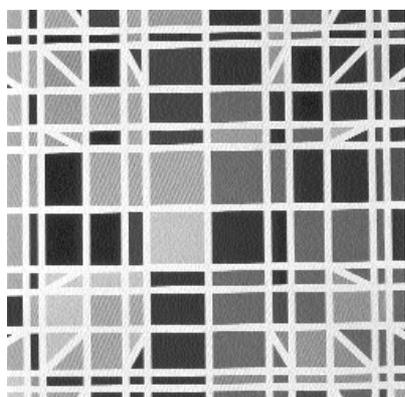
ABSTRACT

Definition of art as game, form, aesthetic and transformation. Intercultural approaches. Art as a reading proposal. Painting as a demand of a concentrated reading. Painting as a proposal of sign maker, counting on the characteristics of the technique of image maker that painting is now and the programmatic and conceptual liberation that it carries on.

KEY WORDS: Definition of art, Painting in contemporary art, a proposal for its possibility

SUMARIO 1. Definición de arte y sus aproximaciones. 2. Cultura contemporánea y arte moderno, una propuesta para lectura. 3. La pintura como propuesta de un signo. 4. La pintura ya no es una obra de arte. 5. Referencias bibliográficas

1. Definición de arte y sus aproximaciones



Sarah Morris. "Federal Reserve (Capital). 2001. Pintura brillante de paredes sobre tela. 214x214 cm. "El vacío y lo plano refleja la manera en que las cosas son. Es perverso crear un vacío seductivo".

El arte es una obra humana que expresa simbólicamente, mediante diferentes materias, un aspecto de la realidad en cuanto revestida de significados¹. Si el arte es definido como "un juego con la forma que produce algún tipo de transformación-representación estéticamente lograda" (Alland 1977: 25), se pueden analizar cuatro elementos, juego, forma, estética y transformación. El juego es algo más que su apariencia de actividad gratificante. Es "un esquema de asimilación mediante el cual el niño -y el adulto- somete la realidad al propio yo" (Marina, 1992:33). Esta aproximación supera la categoría de juego que algunos animales superiores practican, aunque comparta con ellos una función de comunicación que refuerza su cohesión, sino social al menos familiar, ya que el juego es un modo de conducta que, mediante la exploración, se ensayan nuevas resoluciones de problemas dentro de un campo de experimentación en donde se da la seguridad y el control (Alland, 1977:24). Ese "laboratorio" es una creación propiamente humana acorde a un pensamiento discursivo y simbólico. De modo que el juego, el arte y la ciencia estarían relacionados. Desde luego el juego, como el arte, es algo más que un mero placer², lo que es importante para superar una

¹ Al revestirse de significados la realidad se hace interesante, atractiva, repelente y, sobre todo, innumerable (Marina, 2001:17)

² Para Freud, dentro de su esquema de un sistema de energías limitado en el individuo que administra mediante la sublimación, el arte es un mero placer: "Cuando nuestro aparato anímico no nos es necesario para la consecución de alguna de nuestras imprescindibles necesidades, lo dejamos trabajar por puro placer" (Freud, 1905).

noción del arte como algo inútil abocado a ser un mero objeto de lujo demasiado asociado a un valor de cambio en nuestra cultura. La función inicial del arte es establecer unas señas de identidad que contribuyan a la cohesión del grupo, en cuanto que son señas de identidad colectivas, ya que "la influencia cultural determina el repertorio afectivo de una sociedad. Proporciona un repertorio de significados (...) y valores. Cada cultura describe un mundo peculiar (...), e intenta que cada uno de sus miembros se amolde afectivamente al paisaje construido" (Marina, 2001:137). En las sociedades tribales el arte se interrelaciona, a menudo inseparablemente y sin autonomía, con otras manifestaciones que contribuyen a configurar una visión de la realidad así como esa función identificadora del grupo. Esta situación es más evidente cuando el arte es un artefacto cultural de cohesión social, entre otras razones porque si se considera que las sociedades tribales tienen una visión del mundo que permanece constante o cambia muy lentamente (al menos antes de la extensión planetaria de la cultura Occidental), el arte actúa como un utensilio de perpetuación. Los objetos artísticos son realizados para una función específica, claramente compartida por toda la comunidad y que cuando el "objeto", la "cosa" física del arte, se deteriora son sustituidos por otros características similares. Este arte genera obras, objetos, que han de cumplir con los requerimientos formales que desempeñan cohesiva y consecuentemente los requisitos de la expresión simbólica de la visión de la realidad que tiene el grupo y que se manifiesta en su arte, de modo que incluso las transformaciones sociales son reflejadas por el arte (Levi-Strauss, 1968: 240/292).

Esta somera incursión por el arte tribal tiene la intención de establecer una comparación esclarecedora con las "artes" de nuestra cultura contemporánea. Para empezar "Lo que la mayor parte de los occidentales entienden por arte es una peculiar categoría de *emic* de la moderna civilización euroamericana" (Harris, 1993:517). Entendiendo por *emic* "las descripciones o juicios concernientes a la conducta, costumbres, creencias, valores, etc., que mantienen los miembros de un grupo social como válidos y apropiados culturalmente" (Harris, 1993: 629). Partiendo de que la mayoría de las culturas no conciben la separación entre arte y objetos útiles, hay que preguntarse quién decide lo que es arte en nuestra cultura, la respuesta está en el *establisment* de directores y comisarios de

museos, galerías, críticos, marchantes, coleccionistas (Harris, 1993:519). Dentro de la premisa inicial del arte con relación a las señas de identidad colectivas, las diferentes artes de nuestra cultura occidental contemporánea conviven a diferentes niveles de intención. Desde luego las artes de masas, es decir, de una gran cantidad de personas anónimas pero con una denominación sociológica y una intención de intenciones, contribuyen decisivamente a configurar unas señas de identidad colectiva. Las intenciones de esas señas están dentro del arco de los intereses de los diferentes poderes. La intención de consumo compulsivo, de la que todos somos en cierta medida cómplices, víctimas y verdugos, en una cultura que se supone ha de funcionar bajo un crecimiento continuo de producción y consumo³. La intención de un "viscoso" Pensamiento Único⁴ que sólo entiende la realidad de una manera, estableciendo una imposibilidad "metafísica" de concebir otros modos de vivir y de pensar, en donde los cambios sean meras transformaciones de un modelo único social que muta constantemente para parecer diferente con objeto de perpetuarse. Formalmente, es lo más opuesto al modelo cultural de la sociedad tribal, en donde la forma permanecía inalterable porque el pensamiento y las pautas sociales permanecían inalterables. En la cultura del capitalismo y del consumo las formas cambian en un ir y venir de revivals, modas y nuevas presentaciones, bajo un aplastante aparato publicitario, manejando los timings en donde se presentan las "novedades" a lo largo del tiempo. Es decir, vendrá lo nuevo conforme se avance en el tiempo, cuando en realidad son cuidadosas administraciones de pseudo-novedades desde un poder anónimo y multicéfalo. Las artes "populares" del presente eluden no sólo la mención, sino la capacidad de pensar o imaginar otras realidades, para discurrir por la geografía de la Única Realidad concebible que es mostrada acrítica e incuestionablemente, en el regodeo escabroso del reality show de las miserias cotidianas, de las tragedias de grandes titulares, de las novedades cíclicas (en el fondo meras repeticiones con apariencia cambiada) de primera página, en la consecución radicalmente individual, egotista, del

³ La sociedad de consumo es, al mismo tiempo, una sociedad de solicitud y una sociedad de represión, una sociedad pacificada y una sociedad de violencia (Baudrillard, 1974:245).

⁴ Especie de doctrina viscosa que, insensiblemente, envuelve cualquier razonamiento rebelde, lo inhibe, lo perturba, lo paraliza y acaba por ahogarlo (...) el único autorizado por una invisible y omnipresente policía" (Ramonet, 1995). Ver también (Brune, 1998).

triunfo del ganador de turno como muestra inefable que algunos, pocos eso sí, privilegiados pueden escapar de la realidad común a la mayoría. Esto es, una macro *soap opera*⁵. En las sociedades tribales el acceso a otra realidad sobrenatural se hacía mediante la magia, ahora el acceso a una realidad a-normal que algunos poseen y (aparentemente) disfrutan también se hace mediante la "magia" de la suerte (entendida y presentada como un ente real), no sólo de la que depende del azar de los juegos de apuestas, sino de la genética. Los hay que tienen "suerte" en las diferentes loterías y los que la tienen en sus capacidades otorgadas en la ruleta del nacimiento que les engendra más listos, inteligentes y fuertes. Una moderna versión del Destino mezclado con determinismo calvinista. El arte del espectáculo se desliza hacia lo banal porque solo unos pocos pueden llevar una vida "interesante".

El espectáculo describe la única representación posible, un colectivo de mediocridades que contemplan admirativamente y para su entretenimiento como los "afortunados" "ganadores" viven y hacen sus vidas. El vínculo entre unos y otros son las artes, entendiéndolas en un sentido laxo, más cerca de lo (macro) tribal que de las elitistas añejas Bellas Artes. Películas, deportes, best sellers, todos de efímera existencia en los lugares de venta y en las cabezas de los consumidores, músicas de amañadas "lista de principales", rituales de "héroes" de inverosímiles revistas de papel cuché, de pasarelas de ropajes imposibles, de cantantes y actores de laboratorio enviados desde ilocalizables olimpos, pero también de grandes artistas descafeinados por el tiempo y la nueva presentación de formato. El arte del pasado, después de ser elevado a los altares de Grande y Eterno, queda momificado para servir de reliquia que adorne a una orquestación de la información y de la cultura como un ejercicio de la tontera, la alienación y la cosificación más ramplona bajo unas anónimas voluntades que se amparan en la afirmación de "es lo que la gente quiere", como si no hubiera una obligación, sino moral, desde luego ética, de elevar la dignidad de las personas mediante el ejercicio de una cultura que abriera las mentes a nuevas realidades, a nuevas capacidades que fueran hábiles en imaginar. Pero no ha de ser, porque

⁵ Un tipo de narración, en este sentido, de discurso, caracterizado por un abierta, múltiple e inacabable temática argumental con un gran número de personajes (Macey, 2000:355).

acaso la imaginación alumbra, después cobije y termine buscando, pidiendo, luchando y al fin logrando, lo que ahora puede llamarse utopía o simplemente un mundo mejor y más justo. No ha de ser (de momento), porque unos pocos contemplan el mundo desde su paraíso conquistado de bienes y poder, y acaso desde un infierno de traiciones, desprecios al semejante y una necesidad de obligarse a usar el lujo para sentirse diferentes y mejores y así acallar la bajeza de sus vidas.

2. Cultura contemporánea y arte moderno, una propuesta para lectura

Ahora sí se puede empezar a hablar de arte contemporáneo. Después de haber extendido la alfombra de la manipulación en el espectáculo de lo banal⁶. En una sociedad de consumo dominada por un sistema de objetos-signos que circulan por doquier y sin parar constituyendo un orden de significación para el estatus del consumidor (Baudrillard, 1993).

Un libro, por mucho que su contenido varíe, siempre demanda una especial atención. Primero hay que estar en silencio. Dejar de oír y hablar con los sentidos para escuchar el silencio de las palabras y las frases impresas hijas de una escritura. La escritura es siempre una fabulación. Fabular es contar una realidad. Para leer hay que escuchar el susurro mudo (desde que se lee sin mover los labios) de un cuento. Cuento versus cómputo, de contar, el libro nos enumera ideas que provienen de otro que a su vez ha recogido cuentos de otros y así sucesivamente. Así que el libro es un estruendo silencioso de muchas ideas recogidas en el espacio de muchas mentes y en el tiempo de sus momentos y vidas. Y todo eso va rebotando en nuestro interior, de tal manera que leer es oírnos a nosotros mismos, a veces como un eco de lo leído, otras, como una música, porque la música no es eco sino la transformación dirigida de un sonido expresivo que a su vez es suma de otras músicas anteriores de otros. Así que leer es una inmersión en nuestro interior más personal y más colectivo. Eso es la cultura. Pero estamos en el ámbito de la mirada. Miradas como las del mítico invidente Homero. Edipo sólo acepta lo que descubre, es decir, sólo comprende cuando se arranca los ojos. Ese silencio que en la vista es

⁶ Se ha pasado del espectáculo a la banalización" (Barragán, 2002:6), en este texto se señala que el concepto de "espectáculo" fue acuñado por Debort en "La Sociedad del espectáculo" (1977).

no ver, es el oírse, es el paso de ver a mirar. Hay un arte que trata de ser como un libro, de mirada recogida, de abrir su tapa (más allá de la primera ojeada) y recorrer sus hojas (página a página). Eso exige tiempo y esfuerzo, como todo, pero en este caso, se demanda silencio, y el silencio en estos tiempos deja oír el aullido de nuestras angustias.

Daniel Richter. "King Kong". 1999. Óleo sobre tela. 225x180 cm. "La pintura es el medio más perezoso, lento y conscientemente tradicional y el más difícil de ampliar".



Propuesta de un arte que exija una lectura que a su vez requiera de un ejercicio de introspección ideológica en cuanto que formule preguntas acerca de cómo se entiende la realidad en esa dialéctica de lo socialmente compartido y lo individual. Una realidad consciente de que está configurada con el espejo de los deseos (Bodei, 1989) porque incluso "el modo de contarnos nuestra vida va a determinar nuestros sentimientos" (Marina, 2001: 171). Una obra que esté cargada de significados y propuestas y que debido a su hondura demande el tiempo necesario para ser "leída". La "realidad" constituía conceptos que habían sido combinados para formar proposiciones⁷, antes de la idea del "giro lingüístico", en la que el lenguaje y el discurso representan el límite de la Verdad, en donde no hay nada más allá del lenguaje⁸, porque "nuestra mente ha llegado a ser estructuralmente lingüística"⁹. Si leer es pasar por

⁷ De un filósofo analítico, G.E. Moore, "Principia Ethica" de 1903), recogido en (Macey, 2000:13).

⁸ Como Wittgenstein señala en su "Tractatus Logico-Philosophicus" (1921), "Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo". Derrida argumenta, "No hay nada fuera del texto" (Derrida, 1967). Es decir, el debate entre el lenguaje ordinario y la deconstrucción. La expresión linguist turn fue popularizada por el título de una colección de ensayos de teoría filosófica editada por Rorty en 1967.

⁹ Sigue la cita: "La palabra penetra hasta el fondo de nuestra inteligencia. Por eso la lingüística tiene que comenzar con un estudio de la acción humana", esto es la "Teoría del sujeto hablante" (Marina, 1999:17).

la vista los "signos"¹⁰, en este caso, de la imagen pintada para interpretar el sentido de las imágenes (textos) configuradas por esos signos. Leer es penetrar dentro de la obra artística. Una lectura y una obra que superen la trampa del "simulacro" (Baudrillard, 1983), en donde el signo no significa nada (Gane, 1991). Esto es, la superación del estudio de la vida de los signos saussureiana (la semiología) por su inversión epistemológica por la que pasa a ser parte de un estudio lingüístico del Discurso, en el que se incluyen todos los sistemas de los signos, incluyendo las imágenes (Barthes, 1967). Si se acota el campo de análisis, al referirlo a "la imagen pintada", conviene definir qué es la pintura. Es una obra cultural y artística que expresa simbólicamente un aspecto de la realidad entendida estéticamente, mediante diferentes medios materiales. La pintura es una técnica que hasta finales del XIX era la única que permitía realizar imágenes referenciales visuales. Además sirve para dotar de color a otros objetos y seres, ya que pintar o colorear son casi sinónimos, excepto que la primera conlleva asociado elemento del dibujo, que a su vez puede actuar independientemente. No quiere esto decir que el dibujo sea sólo línea y claroscuro, sino que la pintura puede portar el dibujo en sí misma en cuanto a una aproximación conceptual. Por ejemplo un brochazo es color y dibujo simultáneamente. El hecho es que, separando el cubrir de color a otros medios (a un actor, a un decorado, a una escultura), la pintura es en sí misma un hacedor de imágenes. En la cultura occidental, la pintura lo ha sido por excelencia durante milenios, cumplimentando una necesidad cultural de representación vinculada a una teoría de la realidad en la que intervienen diversos elementos tales como la belleza, la devoción o la narrativa visual de conceptos provenientes de la historia, el poder, la mitología o la religión. Cuando accede a la cultura una nueva tecnología de hacer imágenes con una mayor eficiencia en el relato y un abaratamiento sustancial en la realización, va desapareciendo paulatinamente la función documental de la pintura para ser sustituida por la fotografía y más recientemente por la infografía. El advenimiento de la

¹⁰ Con este término se apela a la teoría de Saussure en su binomio "Significador y Significado" que conduce al referente y al símbolo. A la de Jakobson en donde el lenguaje referido a la estructura del signo aplicada a la pintura se podía enunciar como un "código y un mensaje" (Bradford, 1994). Al trinomio de Peirce: "ícono, índice y símbolo" (Feibleman, 1960). Lo que, pasando a un segundo nivel, se referiría a la semiología (estudio de la vida de los signos en la vida social) y su "Sistema de signos" ambos de Saussure (Gadet, 1986), al "Imperio de los signos" de Barthes (1983), al "signo de la simulación" de Baudrillard (1993), enfilando directamente a la teoría de la Postmodernidad.

abstracción genera toda una teoría sobre la autonomía de los elementos antañón formales de la pintura (Danto, 1999). Greenberg lo llega a reducir a la planitud (cualidad de lo plano) y a la forma del formato¹¹. Empero, otras características formales de la pintura también se tuvieron en cuenta a la hora de desarrollar esa autonomía, a saber, la textura, no sólo la planitud de la "no textura" del color plano; la materia que confiere un cierto grosor y el signo, entendido como la caligrafía con que la pintura es aplicada. En esta última sentencia se asimila el signo a la teoría del arte moderno, en uno de sus mecanismos de funcionamiento, la caligrafía. La capacidad tecnológica no había permitido hasta muy recientemente superar el nivel artesanal de la fabricación, por ello, la evidencia de la huella en la manufactura de los medios físicos humanos, principalmente las manos. Así pues, a la hora de hacer una imagen bidimensional, enmarcada en un espacio acotado con colores mediante la pintura había siempre una intervención de signos físicos, esto es, de elementos que evocaban en el entendimiento la idea de un referente. La urdimbre con que se construía esa imagen estaba exclusivamente configurada por elementos controlados por la mano directamente con medios que relacionaban gestos humanos. Pinceles, brochas, espátulas, trapos, carboncillos, lápices, incluso las teselas, portaban inefablemente una huella humana, de tal manera que quedaba inexorablemente vinculada al signo. Ahora, puestos a establecer un modelo estético que desguazara el aparato operativo con que se realizaban las imágenes figuradas de la tradición pictórica, el elemento del signo caligráfico formaba parte del nuevo vocabulario de la pintura como ente autónomo. A finales de los setenta la pintura aparece como un replanteamiento de la subjetividad incluso con una intención salvadora del arte (Rose, 1979) (Crimp, 1993:91), en donde el signo caligráfico se adecuaba perfectamente a un despliegue de subjetividad kinestésica. Empero, al inicio del siglo XXI la pintura puede plantear un "estilo de ver", en la que la mirada dirige "su actividad mediante proyectos" (Marina 1995:34), el proyecto poético de la pintura.

¹¹ Señala que como quiera que el arte naturalista disimula el medio, el arte moderno llama la atención de su capacidad artística, así pues la concentración en el medio es la característica de la modernidad como un todo (Greenberg, 1960).



John Currin. "La Vieja Valla". 1999. Óleo sobre lienzo, 193 x102 cm.

Mezcla de iconografía historicista en donde la mitología (Venus y Gracias) convive con lo religioso (Madonna), tratado con un estilo entre pintura flamenca, caricatura sutil e ilustración. El signo es una mezcla de retóricas.

3. La pintura como propuesta de un signo

Hay dos elementos, la traza humana en la realización y la tecnología de la pintura que han de incluirse en un apartado más general, en el que ahora, con las nuevas tecnologías, se denomina imagen (en este caso artística). Conviene delimitar perfectamente el carácter ontológico de la pintura (su concepto del ser) después de que fuera considerada como un concepto independiente en el periodo de las Vanguardias (Danto, 1999). La "mística" de la pintura, en la que lo pictórico (lo relativo a la pintura) se trata, sustituyendo el concepto de hacer imágenes por el mecanismo de cómo hacer estas imágenes. En este mecanismo quizás tenga mucho que decir el proceso de cosificación de las personas en una cultura basada en el valor de cambio, en el que las cosas se divinizan de tal modo que generan muchos recursos para la realización de tantas señas de identidad encadenadas a proyectos existenciales. Es decir, estamos en presencia de una cultura que considera que se es lo que se tiene, o lo que se gana, que es una forma de tener, porque permite "tener la capacidad de gastar". La sociedad consumista no es acumuladora, sino acaparadora de riqueza para poder exhibir capacidad de consumo. Si la capacidad de producir cosas está relacionada con su insaciable capacidad de consumirlas, la producción artesanal que requiere la pintura la ha abocado a una cierta inferioridad productiva. Incluso el fechichismo por los objetos tecnológicamente avanzados tan adecuados a un "uso excesivo de todas las formas"¹², le sitúan en desventaja. Sin embargo, la pintura puede

¹² "Ahora los objetos tienen solamente esa función supersticiosa que provoca un (sic) desaparición de ipso de la forma debido a un exceso de formalización, es decir, por un uso excesivo de todas las formas" (Baudrillard, 2002:43).

funcionar en el esquema que se daba en la definición inicial de arte en este texto, referido a la "forma", en cuanto que "designa un conjunto de restricciones que afectan a la organización espacial y temporal del juego artístico" (Harris, 1993:517). Como quiera, se puede ir más allá de la afirmación de entender la pintura como una técnica productiva en cuanto que las connotaciones estéticas contemporáneas la llevan por otros derroteros. El precio, esto es, el valor de las obras de arte "modernas"¹³, no radica en su grado de artesanía. La inversión en la producción no está directamente relacionada con el valor, ni estético ni de mercancía de la obra. Así que tampoco le sirve a la pintura agarrarse al marchamo "hecho a mano". Desde otra perspectiva, la pintura forma parte de las técnicas de producción que Benjamín suponía que al desaparecer cambiarían la percepción del arte en cuanto que atentaría contra la "contemplación" propia del burgués frente a la del proletario que recibiría al arte de una manera "divertida y racional a la vez" (Benjamín, 1982). Así el "ritual"¹⁴ en el que el arte se basaba sería sustituido por un interés "político". Esa aproximación "marxista" del arte¹⁵ chocó con el retorno a la pintura y su subjetivismo ornamental de los ochenta, pues entonces la pintura aparecía como una reacción a un arte más volcado en el concepto racional y la Idea. En el comienzo del siglo XXI, la aproximación de y por la pintura puede interesarse dentro de la "transformación", citada en la definición inicial de arte, enmarcado en una idea de la "estética" como una comunicación capaz de generar respuestas emocionales de apreciación frente a la obra y al fenómeno del arte. Esta es una comunicación referida a un tipo de información relacionada con el pensamiento simbólico. El lenguaje simbólico es capaz de formar significados a partir de estímulos para, a continuación, prescindir de esos estímulos y seguir construyendo significados, esto es "manejar la realidad mediante irrealidades (...). Inventamos verdades" (Marina 1999: 38-39), de tal manera que todo arte es hacedor de imágenes y toda creación de imágenes es la creación de

¹³ Contemporáneo es todo lo que se hace en el presente más reciente, pero no todo lo contemporáneo es "moderno". Sobre modernism y modernity ver (Macey, 2000:258 y 259).

¹⁴ "Ritual" entendido por Benjamín como actividad del "arte por el arte", en cuanto que la autonomía del arte genera el "aura" con la que el arte es impregnado por el individualismo burgués (Benjamín, 1982: 22-23). Esta idea del "aura", que es aplicada también a la naturaleza, es una crítica a la aproximación de Adorno en cuanto que "aura" sería la huella de la mano de la persona que hace la obra de arte (Adorno, 1997).

¹⁵ Ver Marxist Criticism (Macey, 2000:243).

sustitutos (Gombrich, 1.968). Ahora, el hincapié en la representación pasaría al de la transformación.

La posición que la pintura puede tener respecto a su realización la permite tener una cierta inclinación al mensaje elaborado. En las antiguas técnicas hacedoras de imagen, en las que la pintura era la más sofisticada por su grado de profundización en la presentación de ideas visuales, los estudiantes aprendían y "aprehendían" los "signos" caligráficos mediante los cuales se podía hacer una imagen. Todos podían percibir un rostro y sus partes, pero a la hora de realizar un retrato había que saber "cómo" configurar el color, "cómo" aplicar la pintura para que aquello que se veía pudiera quedar plasmado (reflejado)¹⁶ en una superficie plana. Esos modos de hacer, consecuencia de unos "modos de ver"¹⁷ permitían la "fabricación" de las imágenes. El estudiante era aleccionado por sus maestros cómo adquirir una técnica, cómo establecer un puente entre la praxis de hacer y la de ver. Hasta las Vanguardias de finales del XIX, la parte sónica era desdeñada, lo que contaba era el resultado de una imagen en la que no se percatara la urdimbre mecánica del artista, el cómo había hecho las cosas. La repugnancia hacia los artistas que sí la mostraban (desde el Greco y Rembrandt, a los Impresionistas y Van Gogh), puede relacionarse con una represión hacia un acto "impúdico", "exhibicionista", del artista. Gombrich lo explica como la ocultación del trabajo del artista sobre los materiales, en donde "la pintura no existiría excepto para eliminar su propia producción"¹⁸. La pintura ocultaba su mecanismo en aras de la presentación. Los mecanismos de producción de la pintura la otorgan unas características formales. Esas características surgieron y fueron desarrolladas por una necesidad, entre otras desde luego, de documentar la realidad. En la actualidad, tanto la crónica documental mediante la pintura ha quedado obsoleta por obvias razones tecnológicas, como la mística del informalismo y de la abstracción en una supuesta ontología de la pintura y finalmente, el pictoricismo de los

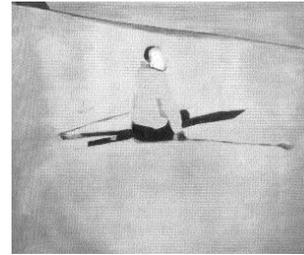
¹⁶ Plasmar es figurar una cosa. Reflejar es manifestar y hacer patente una cosa. Tomado del diccionario de Encarta 2000.

¹⁷ "Modos de Ver" es un conocido libro de ensayos de John Berger. En España publicado por Gustavo Gili. Barcelona, 1974.

¹⁸ Según Norman Bryson. Asimismo Gombrich "consideraba la imagen como una 'copia esencial', una réplica que trata de 'presentar lo que representa' " (Martín Prada, 2001: 31 y 166). También ver a Greenberg en la cita 11.

ochenta, mostrando una imagen "ornamental", en cuanto acompaña a un concepto "incrédulo" del hecho mismo de pintar¹⁹. Desde entonces los pintores conscientes buscan una justificación a la pintura.

Luc Tuymans. "El arquitecto". 1997. Óleo sobre tela. 113x145 cm. "Hay una cierta indiferencia en mis pinturas que las hacen más violentas, porque cualesquiera objetos están en ellas como si borrados, cancelados".



Los elementos formales de otras manifestaciones artísticas actuales ajenas a la pintura, permiten combinar automáticamente técnica, forma, contenido y concepto en una obra que se entiende inmediatamente como parte de las señas de identidad de la cultura más avanzada y sofisticada. En ese sentido, la pintura se ha vuelto vieja. Estableciendo una relación entre el joven y el viejo y las posibilidades de elección con una alegoría de las formas artísticas, el enunciado es que el joven sólo tiene la referencia, y por tanto una opción, la del presente. El joven no tiene que recapitular sobre el presente, "es presente", está haciendo el presente, pero sobre todo no tiene ningún pasado. Al joven le basta con vivir su presente para vivir en la actualidad. El viejo tiene otras referencias. Constantemente tiene que elegir entre lo que le ha pasado y lo que le está pasando. Entre su memoria que le ha configurado y el presente que aparece como un intruso en un ya conocido, asimilado y confortable mundo (mental). Quizás la sabiduría sea la capacidad de no sólo vivir el presente sino entenderlo, gracias a que se puede establecer una comparación vital entre el pasado que anida en la memoria y el presente en que se vive. Así el presente se puede vivir en perspectiva, lo que le hace aún más rico e interesante. El joven parece vivir un presente más intenso por el ruido vital con que lo recibe. El viejo, ahora (si es) sabio, lo vive más intensamente, precisamente porque el silencio después de muchos ruidos permite escuchar con mucho más detalle. Esto es, una justificación consciente, elaborada, superando una respuesta inducida irreflexiva (la del presente irrumpiendo en la juventud). Esas serían las artes actuales de

¹⁹ Ornamental en cuanto que es adorno, pieza que acompaña a la principal.²⁰ Incardinado realmente significa admitir a un eclesiástico de otra diócesis.

las nuevas tecnologías y materiales. Relacionando la pintura con el personaje del viejo, su discurso en el presente puede relacionarlo con diferentes memorias. Esto es, primero, como elección entre el pasado (reiteración) y el presente (creación); segundo, creación del presente referenciado con y entre pasados (memorias). Ahora la pintura puede hacer hincapié en sus signos desarrollando explícitamente el concepto de que un signo "Es un saber plegado, tácito. Representa algo que sabemos, pero que no conocemos" (Marina 1999:32). Tesis, la pintura puede ser sabia. Para Barthes, la imagen fotográfica es la reproducción analógica de la realidad, sin partículas aislables que puedan ser consideradas signo. Esa es la aportación que la pintura puede hacer, su signo. La pintura está libre de esa "obstinación del referente en estar siempre ahí" de la que la fotografía no puede escapar. Los elementos retóricos de la fotografía es la connotación que produce un estilo y hace que sea un lenguaje (Barthes, 1989: 20 y 24). Pero la pintura, además de su signo también puede recurrir a esa retórica del lenguaje. Esa es su sabiduría, porque puede hacer una epistemología de sus elementos, los sígnicos y los connotativos.

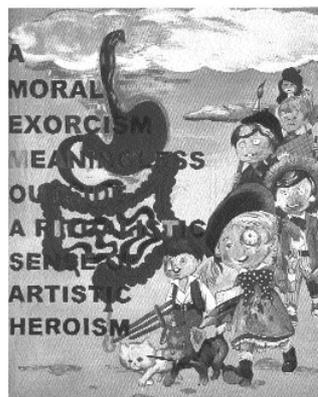
Contemporáneamente, la pintura con la mera presentación de sus formas no aporta un concepto inmediato. De hecho, sus maneras apuntan directamente a lo obsoleto, se refiere a un pasado como primer referente. Esto ocurre precisamente por estar preñada de memoria. Sus formas ya no pueden competir con la novedad radical de otras técnicas (a las que irremediamente les llegará su turno porque también son entrópicas). Soluciones rechazables para conservar la pintura. Primera, apelar a una supuesta eternidad en la Belleza porque es ontológicamente un ideal que existe más allá, con un antes y un después a las personas. El idealismo está ya desmantelado. Segunda, sostener un discurso conservador de valores interesados e incardinados²⁰ en la pintura, otorgándole supuestamente más prestigio a la presentación formal. Así un retrato al óleo es más "importante" que una fotografía cuando su imagen preside alegóricamente o referencia testimonialmente. En este contexto, el viejo no es sabio, sino

²⁰ Incardinado realmente significa admitir a un eclesiástico de otra diócesis.

²¹ "Ciertamente, se puede decir que el mundo estético es un mundo de fetichización. En la esfera económica, el dinero tiene que circular sea como sea, de otro modo no habrá valor. La misma ley rige a los objetos artísticos: se necesitan cada vez más para que pueda existir un universo estético" (Baudrillard, 2002:43).

una momia, una reliquia reseca en un imposible logro de eternidad; un figurón, un personaje de paja para encubrir manejos y corruptelas, el del negocio de perpetuar privilegios y desigualdades injustas e inmerecidas. Un mundo estético de fechitización²¹, en donde la pintura no debe de quedar devaluada en "un signo, una vez fetichizado, fragmentado y exhibido como tal, se resuelve en una apariencia de estilo, encerrada en un marco" (Foster 1994:261)²².

Manuel Ocampo. "Un exorcismo moral sin significado fuera del sentido del ritual del heroísmo de lo artístico". 2000. Acrílico sobre tela. 213x167 cm. "Quiero crear un paisaje literal con la pintura no sólo una ventana de un espacio imaginario, sino un ambiente".



4. La pintura ya no es una obra de arte

Tesis para la significación de la pintura. Como lo formal ya no puede acceder a lo novedoso le exime de la carga de cumplir la función de la novedad. De la misma manera que en un momento dado se libró del peso de aportar el testimonio documental, ahora lo puede hacer de la novedad, para concentrarse en el concepto, en las ideas que quiere mostrar. Incluso puede ser ajena a los peligros de la "hiperrealidad"²³ al no adecuarse técnicamente a los requerimientos de ésta, en la tecnología de los parques temáticos, en los paisajes urbanos de Las Vegas, librándose así de esa transformación que deviene en kitsch todo lo estético (Baudrillard, 1993). Al estar confabulada con la memoria histórica, puede presentar lecturas y relecturas que no estén distraídas por el ruido de la novedad. Lo pictórico-

²² Foster se refiere a "Las prácticas modernas de collage crítico se han convertido en meros recursos, trucos instrumentales".

²³ Hiperrealidad es un término acuñado por Eco (1986) referido a los museos y parque temáticos en donde la ilusión de realidad absoluta era creada por hologramas, dioramas y reproducciones detalladas de los trabajos originales de arte. Su tesis es que la imaginación americana demanda la cosa verdadera para poseerla mediante el fraude absoluto. Eco y Baudrillard (1987) describen en términos parecidos Disneylandia en donde lo presentando es más real que lo real. Por ejemplo, un cocodrilo (no real) nunca está dormido.

plástico ya no puede ni tiene que ser novedad. Ha de aceptar y aprovechar que el signo con que trabaja, los portadores de significado, significante y su connotación, se han convertido en la cita, la referencia y el estereotipo (Barthes, 1994). La pintura "sabía" puede ser combativa en su aporte a pergeñar (no ya relatar) la realidad presente porque también está libre de retóricas sobre la perfección de la maestría de una presentación (Danto, 1995), ahora inmersos en "la teoría postmoderna exige, pues, la crítica a la concepción tradicional de la representación como sustitución o como imitación"²⁴. La pintura ya no tiene que ser ni (obra) "maestra", ni pura. Ni siquiera una obra de arte, sino un arte mediante una obra. Antes era obra porque era connotación²⁵, ahora puede ser denotación²⁶ porque es obra. Un discurso que reclame atención, no por su pérdida juventud en la novedad, tampoco desde su torre de marfil de (boba²⁷) sofisticación de añeja factura: "lo pictórico". La capacidad de producir discursos estéticos ya no puede basarse en una presentación visual de una retórica (la antigua pintura figurativa), ni en representación del símbolo mediante la "plasticidad pictórica pura" (la antigua pintura abstracta). Es el final de la tradición basada en la realidad versus apariencia y la presencia versus ausencia (González Marín, 1989:11). En medio de la avalancha de información, paisaje en cacofonía, en la apariencia de noticias supuestamente novedosas, supuestamente frescas, supuestamente virginales, por ser la audiencia del momento "la primera" que lo recibe, en un supuesto rito de posesión. Es el gran fraude de la libertad del consumidor que cree comprar, usar, gozar y desechar, cuando él es comprado, usado, explotado (en complicidad ínter colectiva) y luego despedido, jubilado, abandonado, cuando ya no es rentable. En donde el arte parece que ya no tenga una función vital precisamente por la "hipervisibilidad"²⁸ (Baudrillard 2002:39). En medio de esta cartografía, la pintura, como otras manifestaciones y lenguajes, puede aparecer silenciosa solicitando silencio²⁹. La pintura no necesita ser una obra

²⁴ Sigue la cita: "(Vorstellung, representación, en el sentido de una actividad simbólica y Darstellung, presentación, pero en el sentido de una presentación teatral), es decir la polarización de este concepto en torno a los principios de ausencia-presencia" (Martín Prada, 2001:30).

²⁵ Connotar en el sentido de hacer una relación.

²⁶ Denotar en el sentido de significar algo mediante una señal.

²⁷ De corto entendimiento y extremada candidez.

²⁸ "La hipervisibilidad es, de hecho, una manera de exterminar la mirada. Puedo consumir visualmente este tipo de arte, incluso disfrutarlo, pero no me da ni ilusión ni verdad".

(cosa) de arte, pero puede pintar (i-maginar) el mundo y sus realidades con otras miradas (fabulación de la vista mediante un gesto que es actitud), mediante sus conocidos colores y formas, sin pudor a ser impura, mestiza y bastarda, pero nunca prostituida por equívocos compradores. Una característica propia de la pintura es la de su irrepitibilidad. La pintura no puede ser reproducida y menos aún clonificada³⁰. Esta propiedad puede constituirse en un "modelo de intención" en donde la pintura como obra reconstruya en ella "la existencia de un propósito o intención" (Baxandall 1989:29), en donde sea una suerte de "máscara" que sirva de intermediaria entre una realidad propia inventada y el mundo normal. Porque ella puede enmascarar y desenmascarar al mismo tiempo³¹.

Carlos Vidal. "Lluvia de Arena". 2003. Óleo sobre lienzo, 146x114cm.

El artista retoma la imagen publicada y dibujada por otro, repintándola sobre su tela, en donde se produce una mezcla de signos



²⁹ Como un silencioso bañista ondulante entre la inmensidad en homenaje a Alcolea y su "aprender a nadar" (Alcolea, 1980).

³⁰ Sería pertinente la distinción que en su día hizo Benjamín entre imagen y reproducción. (Benjamín, 1982).

³¹ (Gómez García, 1981:118) se refiere a la máscara como intermediaria entre "el mundo simbólico sobrenatural y el mundo normal".

5. Referencias bibliográficas

ADORNO, T. W.

1997 *Aesthetic Theory*. Londres: Gretel Adorno y Rolf Tiedermann. Athlone Press (Ed. Orig. 1970).

ALCOLEA, C.

1980 *Aprender a nadar*. Madrid: Francisco Rivas.

ALLAND, A.

1977 *The Artistic Animal: An Inquiry into the Biological Roots of Art* New York: Doubleday (Anchor Books). Garden City.

BARRAGÁN, F.

2002 Banalización, en el catálogo "De Luxe". Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de las Artes.

BARTHES, R.

1967 *Elements of Semiology*. Londres: Jonathan Cape. (Ed. Orig. 1964).

1983 *Empire of Signs*. Londres: Jonathan Cape. (Ed. Orig. 1970).

1989 *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós. (Ed. Orig. 1980)

2002 *Mitológicas*. Madrid: Siglo XXI (Ed. Orig. 1957).

BAUDRILLARD, J.

2002 La Comedia del arte. *LAPIZ (187-188). Noviembre-diciembre* (Ed. Orig. 1996, en una entrevista con Catherine Francklin).

1993 *Symbolic Exchange and Death*. Londres: Sage (Ed. Orig. 1976).

1987 *América*. Barcelona: Anagrama (Ed. Orig. 1986).

1974 *Simulacra and Simulations*. Nueva Cork: Semiotext(e). (Ed. Orig. 1981).

1974 *La sociedad de consumo*. Barcelona: Plaza & Janes (Ed. Orig. 1970).

BAXANDALL, M.

1989 *Modelos de Intención*. Barcelona: Blume.

BENJAMÍN, W.

1982 La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus (Ed. Orig. 1936).

BODEI, R.

1989 Pensar el Futuro. En *Pensar el Presente*. F. Jarauta. Madrid: Cuadernos del Círculo de Bellas Artes

BRADFORD, R.

- 1994 *Roman Jakobson: Life, Language, Art*. Londres y Nueva York: Cork Routledge

BRUNE, F.

- 1998 Mitologías Contemporáneas. Sobre la ideología hoy. En VVAA *Pensamiento Crítico vs. Pensamiento único*. Le Monde Diplomatique edición española. Madrid: Temas para el Debate Con una introducción de Ignacio Ramonet, "El Pensamiento Único" (expresión acuñada por éste en 1995).

CRIMP, D.

- 1993 *The End of Painting*. En *On The Museum's ruins*. Massachusetts: The MIT Press, Cambridge.

DANTO, A. C.

- 1995 El final del arte. *EL PASEANTE* (25-28). Madrid

DANTO, A. C.

- 1999 *Después del fin Arte*. Barcelona: Paidós. (Ed. Orig. 1997).

DEBORT, G.

- 1977 *The Society of the Spectacle*. Detroit: Black and Red (1967).

DERRIDA, J.

- 1977 *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press (1967).

ECO, H.

- 1986 *Travels in Hyperreality*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich. (1966).

FEIBLEMAN, J. K.

- 1960 *An Introduction to Pierce's Philosophy*. Londres: Allen & Unwin.

FOSTER, H.

- 1994 *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid: Alianza (1984).

FREUD, S.

- 1970 *El Chiste y su relación con el inconsciente*. Alianza. Madrid (1905).

GADET, F.

- 1989 *Saussure and Contemporary Culture*. Londres: Radius.(1986).

GANE, M.

- 1991 *Baudrillard: Critical and Fatal Theory*. Londres: Routledge.

GOMBRICH, E. H.

1968 *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Museo, Barcelona: Seix Barral. (1951).

GÓMEZ GARCÍA, P.

1981 *La Antropología Estructural de Claude Levi-Strauss*. Madrid: Tecnos.

GONZÁLEZ MARÍN, C.

1989 Presentación. En Jacques Derrida, *Márgenes de la Filosofía*. Madrid: Cátedra.

GREENBERG, C.

1993 *Modernist Painter (1960)*. en John O'Brian (comp.), Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism. Modernism with a vengeance. 1957-60*. London-Chicago: The University of Chicago Press. (1986), 4 vols.

HARRIS, M.

1993 *Introducción a la antropología general*. Madrid: Alianza Universidad Textos. (edición revisada y ampliada de la primera en inglés de 1981).

LEVI-STRAUSS.

1968 *Antropología estructural*. Buenos Aires: EUDEBA (1945).

MACEY, DAVID.

2000 *The Penguin Dictionary of Critical Theory*. Londres: Penguin Books.

MARINA, J. A.

1992 *Elogio y Refutación del ingenio*. Barcelona: Anagrama.

1995 *Teoría de la Inteligencia Creadora*. Barcelona: Argumentos Ed. Anagrama, (1993).

1999 *La selva del lenguaje*. Barcelona: Argumentos Ed. Anagrama (1998).

2001 *El Laberinto Sentimental*. Barcelona: Argumentos Ed. Anagrama (1996).

MARTÍN PRADA, J.

2001 *La apropiación postmoderna*. Madrid: Fundamentos.

RAMONET

1995 *Ver Brune*, 1998.

ROSE, B..

1979 *Texto de la exposición American Painting, The Eighties*. Nueva York: Museum of Modern Art.

Mariano de Blas

El signo en la pintura, cuando ya no necesita ser una obra de arte

RORTY, R. ed.

1967 *The linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago:
University of Chicago Press.