

La catedral sin órganos. Elementos para la reconstrucción de una catedral a partir del arte moderno norteamericano

The cathedral without organs. Elements for the reconstruction of a cathedral from the american modern art

JAIME RIPOLLÉS LLAURADÓ

Profesor de la Escuela Contemporánea de Humanidades de Madrid, ECH
Miembro del Instituto de Humanidades Contemporáneas de la Facultad
de Filosofía de la UNED

jaime_repolles@hotmail.com

Recibido: 20 de marzo de 2006

Aprobado: 4 de abril de 2006

RESUMEN:

Este artículo propone recorrer un museo de arte contemporáneo, el Dia:Beacon de Nueva York, como si se tratara de una catedral medieval. Se señalan las similitudes y diferencias entre diversas propuestas estéticas norteamericanas de los años sesenta y setenta asociadas a las tendencias minimalistas, post-minimalistas -así cómo del Land Art y el Pop Art- y los elementos arquitectónicos catedralicios. De este modo se intenta explicar la transición del rito religioso tradicional a la fenomenología del arte moderno. Este pasaje del culto religioso al objeto de reproducción técnica era el fundamento de la modernidad estética según Walter Benjamin, así como el primer presupuesto de los comportamientos artísticos de posguerra. Sólo reconstruyendo la función simbólica de cada uno de éstos objetos de culto de las iglesias, desde el simbolismo de la planta hasta la función del sacerdote, pasando por las vidrieras o el altar, estaremos en el camino de comprender el museo moderno como una suerte de catedral sin órganos.

PALABRAS-CLAVE: Dia:Beacon, objetos específicos, Minimalismo, Land Art, fenomenología.

Repollés, J. 2006: La catedral sin órganos. Elementos para la reconstrucción de una catedral a partir del arte moderno americano *Arte, Individuo y Sociedad*, 18: 185-208

ABSTRACT

This article tries to go round a contemporary art museum: Dia:Beacon of New York, as if it were a medieval cathedral. It shows the resemblances and differences between several aesthetics proposals of the 60's and 70's associates to the minimalism, post minimalism, as Land Art, Pop Art, to the architectonic elements of a cathedral. We try to explain the transition from the traditional religious rite to the phenomenon of modern art. This passage was the ground of the modern aesthetics for Walter Benjamin, as the first assumption of the artistic behaviours after war. If we make a reconstruction of the symbolic function of the objects found in a church we will be in the way of understand the modern museum as a cathedral without organs.

KEY WORDS: Dia:Beacon, specific objects, Minimalism, Land Art, phenomenon

Repollés, J. 2006: The cathedral without organs. Elements for the reconstruction of a cathedral from the american modern art, *Individuo y Sociedad*, 18: 185-208

SUMARIO

Notas

Si leemos el relato de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust como la reconstrucción infatigable de un paraíso perdido, la estructura de la que es quizá la novela más importante del Siglo XX se nos aparecerá como la arquitectónica de una antigua catedral gótica ¹. Sólo entonces podremos estar en el camino de comprender lo que de santuario echado a perder tiene todo museo de arte contemporáneo. En realidad, el hecho de que hoy en día no sepamos apenas pasear por las salas de un museo sin desorientarnos, perdiendo a menudo el viejo hilo de escuelas y estilos para acabar confundiendo incluso las obras de arte con el mobiliario de la institución, es prueba de la escandalosa falta de referentes culturales del hombre moderno; pero, sobre todo, de su miseria cultural. Por ello, bastaría recordar el conjunto de prácticas de culto ligadas al rito cristiano de la eucaristía para desenvolvemos con soltura entre instalaciones y procesos plásticos en principio tan laicos como los norteamericanos. El sueño gótico de Proust, escritor impresionista por excelencia, nos servirá de este modo para lamentar la fugacidad de una experiencia moderna, que ha perdido la insistencia o la repetición del rito primitivo principalmente por la pérdida de los hábitos propios del culto, herederos de otras tantas prácticas medievales en el seno de una sociedad ilustrada.

Ya que en España es imposible encontrar un museo de arte moderno que reúna los fondos necesarios y las condiciones suficientes para albergar una colección de arte contemporáneo americano, el no hace mucho inaugurado Dia:Beacon situado en el estado de Nueva York, puede ser una excelente guía para desarrollar un modo de acercamiento cultural a dichas obras ² Esta antigua fábrica de galletas, adaptada por la Dia Art Foundation para la conservación y difusión exclusiva de los movimientos minimalistas y post-minimalistas, despliega en su extensa y única sala, subdividida por paneles móviles, todo lo que se puede saber de la escultura en el campo expandido ³. Este tipo de escultura de vanguardia hace tiempo que abandonó el pedestal para introducirse en los espacios, en la medida en que éstos eran generados por el propio cuerpo del espectador, que interactúa con los objetos específicos minimalistas tal y como se proponían las piedras de los antiguos lugares de culto, desde las acumulaciones monolíticas de Stonehenge hasta los altares medievales.

Si estudiamos detenidamente los elementos de una catedral, empezando por su preformismo arcano en el tótem y el monolito que, piedra sobre piedra, terminaron edificando la Iglesia, nos daremos cuenta de cómo el arte norteamericano de posguerra se compone de un conjunto sólo aparentemente inconexo de experiencias plásticas con unidades de sentido sometidas a reducción fenomenológica donde cada palabra del Conceptual Art, cada cubo del Minimalismo, cada celosía del Op Art, cada territorio del Land Art, cada material del Arte Povera, cada color del Expresionismo Abstracto o cada proceso del Post-Minimalismo construye y deconstruye un elemento orgánico del templo tradicional, salvo que en el campo expandido. Luego a falta de un régimen menos pragmático que hubiera vinculado a la fuerza el trabajo de tantos y tan variados artistas americanos -auténticos artesanos medievales dedicados en exclusiva a oficios tan sencillos como plegar una espiral, desgarrar un fieltro o verter plomo líquido- se necesitan espectadores muy atentos, dotados de conocimientos muy básicos de arquitectura, y capaces de coordinar dichas cadenas de infinitivos en la experiencia inefable de la reconstrucción de una catedral moderna: una catedral sin órganos.

Naturalmente, todos y cada uno de los manifiestos de artistas y movimientos americanos niegan el vínculo con ritual religioso alguno, ciñéndose a la doctrina fenomenológica, limitada muchas veces incluso a la mera experiencia conductista. Para zanjar esta polémica es conveniente entender el arte último americano como un producto moderno, y dialéctico por moderno, entre el antes de la tradición religiosa y el ahora de la experiencia fenomenológica, en una colisión fulgurante. Por esta razón, las imágenes de los objetos específicos minimalistas que ilustran este texto se dispondrán en parejas, al estilo de la vieja iconología, acentuando las similitudes y diferencias con las obras de arte del pasado. Al fin y al cabo, la mirada moderna siempre ha basculado entre el cinismo de quien dice ver sólo aquello que ve, recogido por Frank Stella en su tautología *what you see is what you see*, y la creencia de quien dice ver mucho más de lo que ve, recogida en la frase de Paul Klee, *el arte hace visible lo invisible*⁴. Sin ánimo de convertir a nadie a una nueva profesión de fe estética, pero tampoco reduciendo la experiencia visual a la mera constatación de patrones formales, el visitante de un museo de arte contemporáneo debería oscilar siempre entre el asombro que supone toda

presentación anti-ilusionista de la forma y el misterio que encierra toda ilusión óptica, indiscernible en última instancia, de las ilusiones de la esperanza.



1.- Espiral Jetty de Robert Smithson & Mont Saint Michel, Normandía

Como lo más fácil es siempre empezar por el principio, el alzado de una catedral empieza por la selección del su lugar de edificación. El lugar escogido suele tener connotaciones sagradas, ya sea como recuerdo de algún acontecimiento trascendente allí sucedido, como pueda ser el mítico entierro del apóstol en Santiago de Compostela; ya sea como evocación de la propia geografía del lugar, como pueda ser el propio Camino de Santiago, ancestral ruta de peregrinación trazada por la Vía Láctea. En este sentido, la localización del Dia:Beacon no puede ser más simbólica, pues la antigua fábrica se estableció en una llanura de la montañosa orilla del río Hudson, es decir, en el límite de la tierra y el cielo, pero también en el límite entre la tierra y el agua. Esta conexión territorial estrecha entre mundos separados por milenios, o años luz, hizo que la Dia: Art Fundation subvencionara la célebre Espiral Jetty de Robert Smithson en el Lago Salado, donde el artista americano realizó la que pueda ser la obra maestra del Land Art: una espiral de tierra que parece perforar el agua para extraer, como de un yacimiento petrolero, los antepasados indios del lugar, concentrándose sobre sí misma.

El epicentro de la espiral, que debía ser recorrido a pie por el espectador, pretendía recoger las fuerzas ocultas de la corteza terrestre de la misma manera que las agujas de las catedrales recogían antaño la

energía celestial a modo de pararrayos. Umberto Eco, en su best-seller *El péndulo de Foucault*, ya se refirió a esta energía recogida por las antenas catedralicias, que los nazis se esmeraron en encontrar en la punta de la Torre Eiffel de París o en el campanario más alto del mundo, el de Colonia. La energía centrípeta del vértice catedralicio actuaría sobre la esfera terrestre como la espiral de Smithson, ese terremoto de arte blanco en pleno territorio hoppie. Sorprende cómo los manuales de Land Art no recogen la semejanza entre la Espiral Jetty y la estructura helicoidal del Mont Sant Michel en la costa sudoeste de Normandía. Igualmente situada entre el mar y la tierra, la mole de esta catedral-ciudad-montaña se sostiene en un solo punto, no mayor de seis metros cuadrados, a partir del cual despliega un aparatoso sistema de arcadas y contrafuertes que descienden hasta la base del monte. La diferencia entre ambas apropiaciones simbólicas del paisaje se basa en las metáforas aéreas de la Iglesia, con el arcángel San Miguel en lo alto de la punta venciendo a los demonios al más puro estilo escatológico, y las metáforas terrestres de la vanguardia con la espiral centrifugando los fantasmas del Apocalipsis indio, es decir, exorcizando el origen sobre el plano del suelo al más puro estilo del pensamiento salvaje.



2.- Roden Crater de James Turrell & La Pala d'Or de San Marcos en Venecia

Esta lógica del vértice como punto álgido de concentración energética, o como yacimiento arqueológico de mitos y sacrificios fundadores, no tiene que seguir forzosamente una estructura vertical o

diacrónica; de hecho, la planta de toda catedral reproduce la forma en cruz del altar, punto donde se entrecruzan sincrónicamente, es decir, horizontalmente, sacrificios humanos y ofrendas al cielo. Pero un altar moderno no puede ser sólo un pesado bloque de piedra que se eleva sobre los fieles, sino un sublime receptáculo de luz natural. Los observatorios de James Turrell en el desierto ejemplifican el pasaje de un altar entendido como epifanía divina, generalmente sobre una enorme montaña sagrada, al mero accidente meteorológico ocurrido por la caída de un meteorito en el desierto. La estética mosaica, descrita en el Éxodo del pueblo judío por el desierto ya ordenó construir altares sin imágenes donde instalar un arca de piedra; pero para la estética medieval el propio resplandor de la piedra contiene una luz divina, eterna y encarnada en las vetas del mármol, es decir, contiene la misma lógica de la epifanía divina del judaísmo empleada en las abstracciones de luz del arte californiano.

Cuando le fueron revelados los mandamientos a Moisés en el monte Sinái, éste introdujo la primera doctrina iconoclasta, prohibiendo toda imagen esculpida, todo lo que se parezca a lo que hay en los cielos, allá arriba, o sobre la tierra, aquí abajo, o en las aguas, o debajo de la tierra ⁵. La catedral de San Marcos de Venecia nos ha legado un antecedente de este altar mosaico de luz, se trata de la Pala de Oro, retablo de oro fundido con incrustaciones de toda suerte de joyas y piedras preciosas que estalla sobre los fieles como si se tratara de la mismísima zarza ardiente. Semejante saturación de luz, concentrada en los ricos materiales del retablo, desprende el brillo y la consistencia del diamante, de igual modo que las pantallas de color de Turrell reverberan en el muro de la galería, convirtiendo la pared en la más preciosa de las pinturas. En cualquier caso, la experiencia estética subvencionada por el Dia, la conversión del Roden Crater en un observatorio, sirve a Turrell para construir un altar allí donde un meteorito caído generó un enorme cráter en el vasto plano de color rojo del Painted Desert. Como una suerte de ojo lunar a través del cual mirar, y alabar, el vasto plano de color azul del firmamento, el cráter se comporta como un altar donde establecer una relación verdaderamente espiritual entre el azul del cielo y el rojo de la tierra, el paraíso y el infierno, tan íntima como el impacto de un meteorito en la corteza terrestre.



3.- The Equal Area Series de Walter de Maria & Corpus Hipercubicus de Salvador Dalí.

El siguiente paso sería el trazado del crucero. La estructura del crucero cristiano ha evolucionado con la conversión de la cruz griega de lados iguales en cruz cristiana de brazos cortos y cuerpo largo. Esta extensión antropomórfica de la cruz rompería la simetría de la planta bizantina y generaría un efecto de distancia perspectiva que acompañó el desarrollo de ésta técnica en la pintura del Renacimiento. El cuerpo de la cruz no es sino el despliegue espacial de un cubo de seis caras, cuatro de las cuales conformarían la vieja cruz griega y las otras dos, sumadas, supondrían el brazo largo. Aunque el minimalismo ha preferido trabajar con el cubo cerrado, Walter de María ha declinado esta extensión del cubo a una ilusión óptica sobre el suelo; con la particularidad de que su serie de las áreas iguales resuelve los errores de paralaje derivados de este alejamiento, corregidos en la perspectiva gracias al uso de la teoría de las ilusiones ópticas. En efecto, vistas desde ambos lados del pasillo, las series de cuadrados y círculos que componen el crucero corrigen su deformación permaneciendo paralelas tal y como si estuviesen alzadas sobre la pared. Siendo el cruce de la horizontal y la vertical el primer signo pregnante de la moderna teoría de la Gestalt.

Dalí elaboró esta misma paradoja ilusionista de la cruz desplegando el

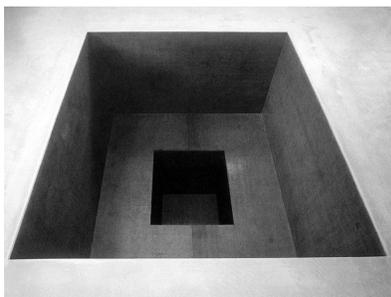
cubo de su Corpus hipercúbicus, a partir de las reflexiones de Juan de Herrera sobre la estructura cuadrangular típica de El Escorial. El resultado es una encarnación abstracta de la medida del hombre gracias al despliegue y alzado del cubo en suspensión, semejante a lo que el célebre canon de Vitrubio pintado por Leonardo consiguió gracias al círculo neoplatónico. El crucero de una catedral no es sino la declinación del cuerpo de Cristo, extendido en el suelo y con los brazos en cruz, cuyo centro es la eucaristía. Ese corazón que Rudolf Arnheim nos recordó en *El poder del centro*, recibía toda la potencia del encuadre, estableciéndose una relación entre la perfección cósmica de la que todo objeto o criatura participa en alguna medida y la lucha entre la atracción hacia abajo y el impulso hacia lo alto que caracteriza el drama de nuestra existencia. Esquema antropomórfico de la angustia existencial cristiana que, como sabemos, no sólo es devota de las formas de la cruz por su memoria del martirio sino que ha empleado esas mismas formas para colonizar el mundo durante el periodo cruzado. Semejante colonialismo está intrínsecamente ligado al urbanismo de las ciudades, que reproduce por doquier el cruciformismo, máxima expresión de la perspectiva, a la que Piero de la Francesca dedicó su ciclo de la Vera Cruz, en la iglesia de San Francisco de Arezzo ⁶.



4.- Monocromos blancos de Robert Ryman & Jerusalén Celestial de Francisco Zurbarán

El alzado de los muros es uno de los procesos más desatendidos simbólicamente por el arquitecto quien, preocupado de ordinario por los

ejes más estructurales del edificio, suele desestimar el espesor del muro por la abstracción del dibujo. Sólo un pintor podía valorar en su justa medida la potencia espaciadora del color y las texturas microscópicas del muro, por muy liso y blanco que éste sea, como generadores insólitos de lugares de visibilidad. Porque las murallas de una catedral no son sólo los límites espaciales de la misma, sino los guardianes de su contenido, y como tales, sus más claros ejemplos de virtud. Sólo la blancura dogmática de los museos de arte moderno puede rivalizar con la potencia purificadora y edificadora del blanco catedralicio. Tal es el sentido de los monocromos de Robert Ryman que ha dedicado toda su investigación plástica a la cuestión de la claridad del soporte. Bajo una doctrina suprematista, los "blancos sobre blanco" que Ryman ha trabajado sin descanso, agotando todos los matices posibles de un Pantone incoloro. Zanjando el primer capítulo de la abstracción pictórica de Malevitch, Ryman honra aquella Jerusalén Celestial aparecida al final del Apocalipsis, ese grado cero de la representación que Juan de Patmos describió sobre los inmaculados muros de la ciudad de Dios: La Ciudad Santa era un cubo perfecto e inmaculado, donde nunca se hacía la noche ni entraba jamás cosa sucia o mentirosa ⁷.



5.- Las tumbas de Michael Heizer & Cúpula del Panteón romano

Si los muros muestran el mensaje más superficial de la iglesia, la luz y la pureza de su expresión, las criptas albergan su contrario dialéctico, el contenido profundo de su comunidad. El Dia:Beacon, como todo museo de arte moderno que se precie, está lleno de tumbas. Si las cúpulas de las iglesias, alzadas como metáforas del cielo, fueron construidas sólo para poder caer mejor, esta caída en la noche existencialista cambió las puertas

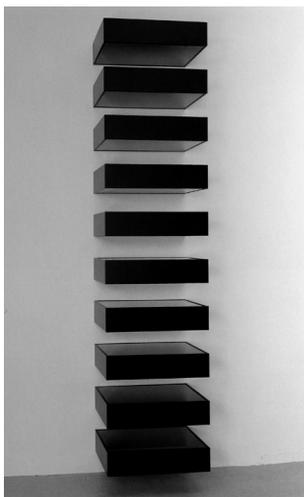
del paraíso por las fosas del infierno. La caída desde las cúpulas celestiales a las criptas del suelo, auténtico cementerio moderno, es el paso del luminoso techo de teselas doradas o vidriadas, a las piscinas de metal oscuro de Michael Heizer. La obra de Heizer, que se ha especializado en el foso para probar la vista en los límites de lo visible, cambia las luces del Más Allá por la oscuridad del Más Acá. Ya Merleau-Ponty en *La fenomenología de la percepción* describió la noche del mundo como la abolición de los objetos claros y articulados, allí donde nuestro ser perceptivo, amputado de su mundo, dibuja una espacialidad sin cosas ⁸. Porque la noche no es un objeto delante de mí, sino que me envuelve como una fosa de Heizer, penetra todos mis sentidos, sofoca mis recuerdos, borra casi mi identidad personal. Porque la noche no tiene perfiles, me toca ella misma y su unidad es la unidad mística del maná. Los gritos o una luz lejana no la pueblan más que vagamente, se anima toda entera, es una pura profundidad sin planos, sin superficies, sin distancia de ella a mí, una tumba que atrapa la luz como cada uno de los casetones decorativos graduaban la cúpula del Panteón Romano. Heizer nos ofrece, por tanto, una fosa de luz para contemplar el mundo al claro de la noche.



6.- Los pasillos de Bruce Nauman & Atrios medievales

El origen del pensamiento, nacido en Grecia a partir de una serie de paseos por el Ágora, buscaba una verdad supraterrrenal mediante una dialéctica peripatética. La escolástica, en cambio, tornó aquel paseo

charlatán por el silencio bien demorado de una reflexión horizontal sobre este valle de lágrimas, es decir, un paseo por el atrio. Tal es la mera experiencia conductista de Bruce Nauman. A medio camino entre la dialéctica urdida en el pasear y la conciencia experimental del atravesar, los pasillos (corridors) de Nauman reproducen esencialmente la lógica del Dia:Beacon pues el prefijo dia quiere decir a través, como diáfano significaba a través del templo. Los atrios son los lugares del devenir, del llegar a ser, lo mismo que los primeros laboratorios experimentales se constituyeron como laberintos y pasillos al final de los cuales las cobayas aprendían algo. El pasaje a través es también el comienzo del arte y la filosofía moderna elaborados por Walter Benjamin en su proyecto de los Passagenwerke de París, como capital cultural del siglo XIX, que fueron capaces de convertir el cajero de la tienda en el mito de Danae, las bocas de metro en las fauces del infierno, el vagabundo de la esquina en el antiguo mendigo Diógenes, el desfile militar bajo el Arco del Triunfo en los antiguos ritos de paso⁹. En efecto, al final de cada pasillo de Nauman espera un circuito cerrado de televisión que recoge las observaciones científicas de este comportamiento pasajero, cuna de la fenomenología, si se quiere, de la fenaumanología de la experiencia estética bajo tutela norteamericana.



7.- Los módulos de Donald Judd & Canon antropométrico de la columna griega

Luego están las columnas, ejes antropométricos de la catedral, que tienen su propia evolución desde la columna grecolatina, basada en la medida del hombre en pie, hasta la columna medieval, de altura arborescente e inalcanzable. Es el paso de una arquitectura armoniosa con el hombre a una medida sublimada por Dios y la naturaleza. Como si los tambores estriados de las viejas columnas jónicas, dóricas y corintias, unidades de medida parejos al canon antropométrico, se elevasen hasta el infinito. La propuesta de Donald Judd no es exactamente esta elevación filiforme de la columna, pero sí su fragmentación sucesiva, reproducida industrialmente. La medición industrial nos ha legado, pues, un sentido de la proporción en serie donde los módulos metálicos de Judd hacen que la altura se convierta en anchura. El minimalismo ha convertido la medida del hombre en seis pies, una medida que nos mira, una medida que para Robert Morris es la estatura puesta en pie, frente a nosotros y, por lo tanto, nuestro negativo. Este carácter esencial de las estatuas, este estado de tenerse en pie que se dice primero de los hombres vivos para diferenciarlos de todo el resto de animales o cosas de la creación, es una medida que se mueve o que se planta delante de nosotros. ¹⁰



8.- Los órdenes industriales de Bernd y Hilla Becher & órdenes de capiteles medievales

Toda columna reproduce un orden distinto de capitel. El capitel era el elemento simbólico de la columna, es decir, su lógica de fusión con la naturaleza, ya sea ésta animal, vegetal o mineral. Hoy en día esta lógica es necesariamente industrial y los órdenes de los capiteles aluden al diseño funcional, es decir, al diseño fabril. La singular obra del

matrimonio Becher ha recogido todos los géneros y especies posibles de fábricas, transformando la ortopedia medieval de las grecas en la simetría vocacional de la arquitectura industrial. Respecto de las hojas de acanto o las gárgolas, la frialdad mecánica de las máquinas hace de las fotografías de los Becher una sorprendente teratología de turbinas, andamios, contenedores y chimeneas: la gramática del capitel moderno bajo la óptica de la Edad Media fantástica de Jürgis Baltrusaitis ¹¹. Ya lo decía Adolf Loos, si lo ornamental es constitutivo de delito, los detalles más accesorios de estas fotografías aparentemente asépticas se revelan al puro formalismo como testimonios del más surtido catálogo de monstruos y tiranías del Capitalismo.



9.- Las Torsiones Elípticas de Richard Serra & Escalinata de la cúpula del Vaticano

Lo mismo sucede con las célebres Torsiones Elípticas de Richard Serra que, aparentemente libres del espacio arquitectónico, bien pueden leerse como las paredes interiores de la rampa que asciende a la cúpula de San Pedro en el Vaticano, gracias a una autonomía escultórica basada en una peculiar búsqueda de equilibrio estático. Haciendo otro salto más de lo eclesiástico a lo industrial, Serra nos sumerge en los efímeros astilleros industriales donde se producen barcos, o en la osamenta milenaria de las viejas canteras que suministraban las catedrales, tal y como el insólito viaje de Jonás accedía al interior de la ballena. No es casualidad que Herman Melville haya anticipado la poética de Serra en su *Moby Dick*, enteramente escrita con la línea de lo Sublime: ¿Qué me ocurriría a mí al escribir sobre éste leviatán? Inconscientemente, mi caligrafía se expande en mayúsculas de letreros, ¡Denme una pluma de cóndor! ¡Sostengan mis

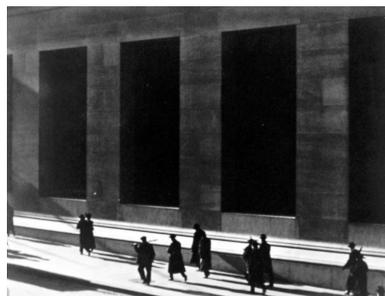
brazos sobre ese leviatán, esos pensamientos me agotan, me consumen con la extensión de su envergadura, como si quisieran incluir todo el ámbito de las ciencias y todas las generaciones presentes pasadas y futuras de ballenas, hombres, mastodontes, con todos los mudables panoramas de los imperios terrestres y del universo entero, sin excluir los suburbios. ¡Tal es la virtud magnificadora de un tema inmenso y libre! ¹².



10.- Los hilos de Fred Sandback & La puerta del infierno de Rodin

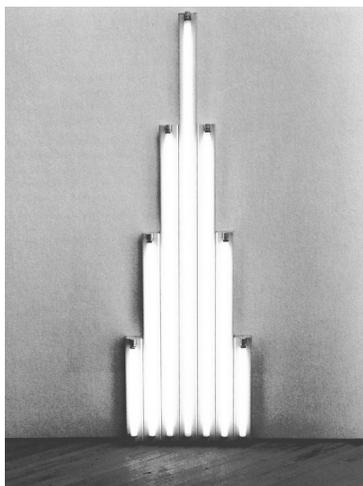
La cartografía de la modernidad es la medición del afuera de nuestro cuerpo. El afuera es el límite, casi imperceptible, en el que dejamos de ser nosotros para ponernos en el lugar del otro. Rosalind Krauss ha demostrado en sus Pasajes de la escultura moderna ¹³ que el salvoconducto del arte moderno consiste sencillamente en cruzar las Puertas del Infierno de Rodin hacia el campo expandido del minimalismo: allí donde una obra no se define por lo que es sino por lo que la rodea. Tal es la propuesta de Fred Sandback, cuyos hilos de colores acotan puertas y espacios en el interior del museo, sin cerrar ningún espacio. Un fino hilo de color distingue, como una puerta abstracta que sólo puede recorrerse

con el conveniente rito de paso, la diferencia entre el adentro y el afuera, es decir, la sensibilidad. Los umbrales de ese infierno corporal, que para Sartre eran precisamente los otros, ya los midió Kafka en su parábola de El Proceso, Ante la ley, donde cada uno tiene ante sí una puerta que jamás logrará traspasar ¹⁴.



11.- Los Paneles grises de Gérrhard Richter & las ventanas de Wall Stret de Paul Strand

Si una puerta se alza frente a mi impidiéndome pasar, entonces ya no es una puerta sino un muro. Del mismo modo, si una ventana es tan opaca que ya casi no se puede ver a través, entonces ya no es una ventana sino un espejo. El pintor Gérrhard Richter se ha especializado en el cuadro gris hasta el punto de construir espejos opacos para reflejar el mundo en grisalla. La pintura moderna ha sufrido dicha transformación de la ventana albertiana en un oscuro cuadro negro, donde ya sólo se puede reflejar el pintor. Ovidio nos cuenta en Las metamorfosis, la experiencia de Narciso y la pérdida de Eco. Eco era un cuerpo, una imagen y no una voz, que no hacía otro uso de su boca que el poder para repetir, de entre muchas, las últimas palabras ¹⁵. El eco de este cuadro no puede ser sino una sombra, como son las figuras que pasean junto a los escaparates en las fotografías de Alfred Stiegliz. Es el pasaje de las ventanas del alma ilustrada a las mónadas de Leibniz, celdas oscuras que iluminan pero que no pueden ser iluminadas.



12.- Los neones de Dan Flavin & las vidrieras de la Saint Chapelle

Si la mónada expresa el mundo, con el secreto de una luz interior, alimentada por la oscuridad del ego, entonces la monadología de Leibniz es un mirar a tientas como el del psicoanálisis. Si la luz interior de la mónada ilumina pero no puede ser iluminada, la luz enfermiza de los neones de Dan Flavin ilumina simbólicamente los interiores, dotándoles de significado, pero no puede ser nunca mirada. Al contrario que las antiguas vidrieras, cuyos cristales coloreados dotaban de cuerpo y sentido al rayo de luz, el minimalismo convierte ese pigmento traslúcido en un opaco material incandescente. Nuevo pasaje de la epifanía de la luz al resplandor material del objeto. La transparencia del cristal y la incorporación atmosférica eran ya las claves de la Saint Chapelle de París, el milagro de la transubstanciación de la luz en espacio, que Flavin neutraliza en su fetichismo industrial. Proust, ya dedicó extensos párrafos a los cristales del tiempo, resaltando que las vidrieras nunca tornasolaban tanto como en los días de poco sol, de modo que si afuera hacía mal tiempo, de seguro que en la iglesia le hacía hermoso ¹⁶.



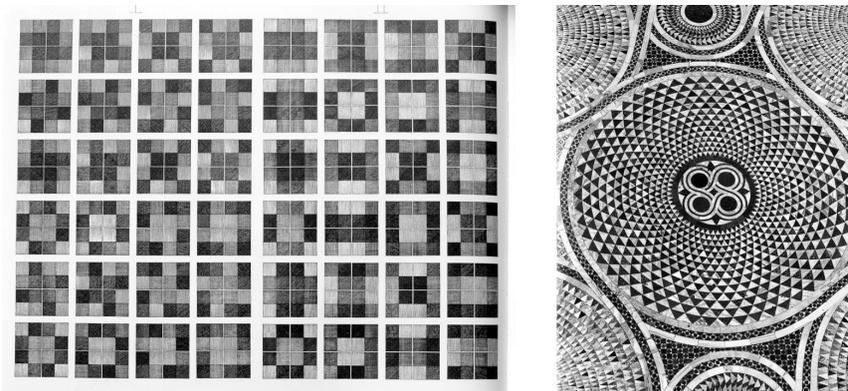
13.- Las Celdas de Louise Bourgeois & un relicario medieval

Más recóndita aún que el interior de la mónada es la reliquia. Toda capilla católica accede al culto del relicario que, si seguimos a Benjamin, es como una alegoría moderna ¹⁷. El pasaje del relicario medieval a las celdas de la memoria psíquica del psicoanálisis sólo podemos hacerlo con Louise Bourgeois, cuyas reconstrucciones de los episodios traumáticos de la infancia hacen de sus instalaciones la mejor pervivencia de la encarnación de la memoria trágica de los mártires. Si repasamos el santoral descubriremos historias tan horribles como las evocadas por las arañas tejedoras de Bourgeois, relatos que, como cuadros clínicos, deshacen el ovillo de lana del sujeto: esa construcción y deconstrucción del padre con que identifica su obra ¹⁸.



14.- Los mobiliarios de Imi Knoebel como sacristía.

La vicaría y la sacristía son los únicos lugares habitados de la catedral, allí donde los sacerdotes reposan el oficio y se acumulan los restos del rito. Imi Knoebel ha recogido los restos de la forma, las sobras del proceso plástico para habitar este espacio privado del sacerdote, que no es sino el desorden de todo atelier d'artiste. Es el pasaje del modernismo funcional de la Bauhaus, al contenedor de restos del posmodernismo. Restos que constituyen, precisamente, el fundamento del Art Decó, constituido en su origen de vaciados, retales, sobras, ángulos y demás usos del work in progress reciclados en una forma definitiva. Adentrándonos en la sacristía accedemos a la vida privada de la forma, al único lugar donde reposa el proceso artístico.



15.- Las retículas de Sol LeWitt & el pavimento de San Marcos de Venecia

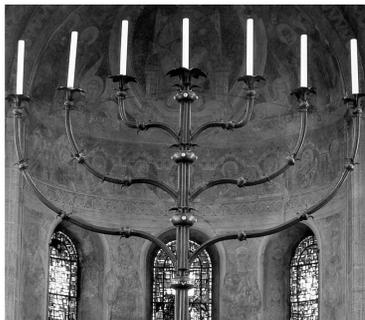
Donde no existe comparación posible entre procesos plásticos modernos y tradicionales sin sentir cierta vergüenza es en el pavimentado o reticulado del suelo, allí donde las tramas de Sol Le Witt rayan geoméricamente el plano de las paredes y los techos más blancos de los museos. El mapa geopolítico moderno es una deconstrucción de las infinitas aristas del cubo en la pared, así como antaño los artesanos pavimentaban con pedazos de mármol y teselas la cosmología helénica o tomista, justo a los pies del creyente. Mientras que la cartografía moderna del espacio está basada en la conquista del infinito y, por tanto, en el cierre

de los límites del cubo, el inalcanzable cosmos antiguo se abría cada vez más dando paso del espacio liso al estriado que Deleuze explica en su Mil mesetas ¹⁹. Paradójicamente, la astronomía parece proliferar en mundos que abren otros mundos, por una geometría fractal no exenta de orden.



16.- Los coches prensados de John Chamberlain & el cementerio

Aunque cualquier antropólogo sabe muy bien que no son los mapas celestes sino los muertos aquellos que fundan una comunidad religiosa. Por eso, el cementerio, en principio exterior a la arquitectura de la catedral, es la verdadera galaxia subterránea a la que se torna la mirada moderna. Desde que el hombre dejó de mirar el cielo, el recuerdo de los antepasados permanece constante ante tanto estercolero de novedades. Los coches prensados de John Chamberlain, de formas totémicas, sustituyen a las tumbas en piedra de los hombres célebres, para recordarnos el amasijo de metal en que terminará nuestra vida, ese accidente minúsculo en la galaxia de los productos caducos. Chamberlain nos ofrece el pasaje de aquella población de muertos que arrastraba el primitivo allá donde fuere, en un desmemoriado vertedero de la industria moderna. En palabras de James Dean, vive deprisa, muere joven y deja un bonito cadáver.

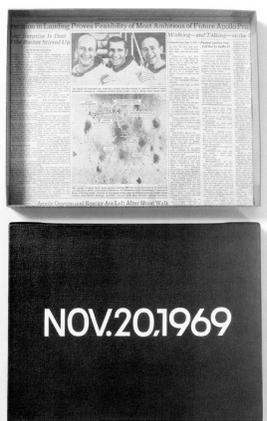


17.- Las serigrafías de Andy Warhol & los candelabros de siete brazos

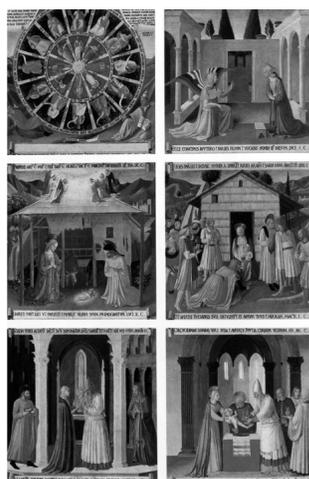
Pero lo que no puede morir de ninguna manera en la cultura es el icono. El pasaje del icono religioso de la Madonna a la foto de las estrellas de Hollywood estrelladas, ha sido la patente del éxito de Andy Warhol. El gurú del Pop Art desarrolló toda su estética de la adulación a partir de los nítidos perfiles del icono bizantino, pero la reciente teoría del arte norteamericana, profundamente judaizada, ha rechazado la figuración y el populismo warholita para admitir sólo en el Dia:Beacon sus pinturas más abstractas. Un centenar de pinturas monocromas sobre los brillos y sombras de un estudio fotográfico se convierte de pronto en el espectáculo de la luz en movimiento; una suerte de candelabro de siete brazos, o de arquitectura de velas que recuerda a las procesiones de antorchas de las iglesias, antesala del proyecto moderno de luz, el cine.

Podría seguirse hasta el infinito esta larga lista de afinidades electivas entre los infinitivos minimalistas y los ritos medievales; de esta forma no costaría nada comprender que las fechas de On Kawara transmiten religiosamente las horas del misal; que las postales de Hanne Dardoven son como las secuencias del Vía Crucis; incluso las performances de Joseph Beuys harían las delicias de las distintas ocupaciones del sacerdote, ese chamán moderno, siempre ocupado en exorcizar los rituales del pasado. Sacerdote y cuerpo sacerdotal que estaría vestido y

engalanado con las banderas abstractas de Blinky Palermo. Pero todo esto que salta a la vista con sólo juntar dos fotografías, no lo hemos podido realmente leer en la vida cotidiana porque quizá nos faltan metáforas visuales, cuando no un buen Libro Santo, que sin contar con Marcel Proust, tampoco esté escrito en el inefable lenguaje de las retículas de Agnes Martin, sino en las bellas ilustraciones de Fra Angelico sobre la Sagrada Biblia.



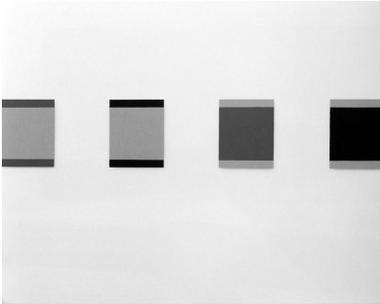
18.- Las fechas de On Kawara & las horas del misal



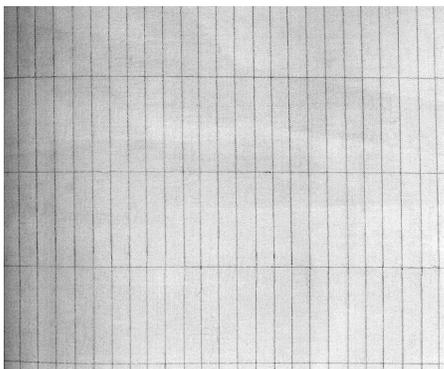
19.- Las postales de Hanne Dardoven & el Vía Crucis



20.- El chamanismo de Joseph Beuys & el sacerdote



21.- Las banderas abstractas de Blinky Palermo & las togas sacerdotales



22.- La retícula de Agnes Martin & las ilustraciones de la Biblia

Notas

- 1 Cfr. M. Proust, *En busca del tiempo perdido*, ed. Alianza, Madrid, 1998.
- 2 Cfr. *Día: Beacon*
- 3 Cfr. R. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, ed. Akal, Madrid, 2002.
- 4 Cfr. G. Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, ed. Manantial, Buenos Aires, 1997.
- 5 Cfr. *Éxodo*, XX, 3-6, *Biblia cultural*, ed. Sm, Madrid, 1998.
- 6 Cfr. K. Clarck, *Piero della Francesca*, ed. Alianza Forma, Madrid, 1995.
- 7 Cfr. *Apocalipsis*, Cap. 21, vs. 10-14, *Biblia cultural*.
- 8 Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, ed. Península, Barcelona, 2000.
- 9 Cfr. W. Benjamin, *Paris Capitale du XIX siècle*, ed. Cerf, Paris, 2000.
- 10 Cfr. E. Canetti, *Masa y poder*, ed. Muchnik, Barcelona, 1994.
- 11 Cfr. J. Baltrusaitis, *Le Moyen Âge fantastique*, ed. Flammarion, Paris, 1993.
- 12 Cfr. H. Melville, *Moby Dick*, ed. Debate, Barcelona, 2001.
- 13 Cfr. R. Krauss, *op. cit.*
- 14 Cfr. F. Kafka, *El proceso*, ed. Cátedra, Madrid, 1994.
- 15 Cfr. Ovidio, *Las metamorfosis*, ed. Cátedra, Madrid, 1997.
- 16 Cfr. M. Proust, *En busca del tiempo perdido*, *op. cit.*
- 17 Cfr. W. Benjamin, *Origine du drame Baroque Allemand*, ed. Flammarion, Paris, 1985.
- 18 Cfr. L. Bourgeois, *Deconstrucción del padre*, ed. Síntesis, Madrid, 2002.
- 19 Cfr. G. Deleuze, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, ed. Pre-textos, Valencia, 1997.