

El rizo metódico y el retruécano archivos vacíos, método necesario

The methodical curl and the play on words Empty files, necessary method

JUAN FERNANDO DELAIGLESIA
Universidad de Vigo
jfd@uvigo.es

Recibido: 28 de Junio de 2008
Aprobado: 12 de Julio de 2008

Resumen

Esta propuesta metodológica de investigación en Bellas Artes se divide en dos partes. En la Primera se expone el fenómeno autorreflejo del arte, que se propone llamar “Rizo metódico”, o inclusión en el objeto artístico de su propio criterio de comprensión. En correspondencia con este modo autorreflejo, se propone relacionar las cuatro condiciones básicas de la creación artística (capacidad fabril, pregunta conceptual, interpretación de las reglas, decisión espacial) con otras tantas fórmulas investigadoras concretas. En la segunda parte, se ensaya una “Teoría del Retruécano” como ejemplo posible de una investigación sobre la capacidad del arte de transparentar el mundo. Señalando algunos síntomas del arte y el pensamiento del s XX que revisan el programa representacional del arte, se propone el mundo como macrosujeto que nutre y modela las formas del arte más allá de la voluntad del artista.

Palabras clave:

Investigación en Bellas Artes, creación artística, rizo metódico, teoría del retruécano.

Juan Fernando Delaiglesia, 2009: El rizo metódico y el retruécano: archivos vacíos, método necesario. *Arte, Individuo y Sociedad*, 21: 171-188

Abstract:

This methodological proposal of investigation in Fine Arts is divided in two parts. Firstly the self-reflexive phenomenon of Art is exposed. We propose to call “methodical curl” the fact of inclusion in the artistic object of its own criterion of understanding. In correspondence with this self-reflexive way, sets out to relate the four basic conditions of the artistic creation (manufacturing capacity, conceptual asks, interpretation of the rules, decision about space) to other so many concrete investigating formulas. In the second part, a “Theory of play on words (retruécano)” as possible example of an investigation is tried like a special capacity of the art to be transparent the world. There are shown some symptoms of art and

thought in twentieth century reviewing the historical capacity of the art to represent. The world sets out as a great subject responsible for the forms of the art. And this entire question is proposed beyond the will of the artist.

Juan Fernando de Laiglesia, 2009: The methodical curl and the play on words: empty files, necessary method. *Arte, Individuo y Sociedad*, 21: 171-188

Keywords: Investigation in Fine Arts, artistic creation, methodical curl, Theory of play on words (retruécano).

I. EL RIZO METÓDICO:

Llamaré rizo metódico a la virtud autorrefleja del arte que le dota de propiedades operacionales coherentes tanto en su dimensión de actividad humana como en su estado de producto temporal resultante de esa acción. Esta cualidad no es exclusiva de la actividad y el pensamiento artísticos, pero en su caso parece proporcionar determinados resortes aplicables en su aprendizaje, su acción y su interpretación.

1.- *Experientia versus auctoritas*

La experiencia de la investigación en Bellas Artes comienza en España a inicios de los '80 como consecuencia de su integración en la universidad, siendo un caso especial dentro de la enseñanza de las artes en la Unión Europea. La tesis doctoral en Bellas Artes, desde la primera defendida en 1985, hasta hoy, ha sido motivo permanente de debate por razón del reto histórico que supone enlazar la complejidad de la creación artística con los protocolos de fiabilidad del sistema universitario.

Esa complejidad del arte (psicológica, axiológica, técnica, económica) y estos protocolos universitarios (oportunidad, demostración de resultados, replicabilidad) son parte esencial de las respectivas identidades históricas. En una, el argumento de experiencia anima desde su raíz el mecanismo de aprendizaje y comprensión del dato, y en otros, el fundamento está en la cortesía elemental del argumento de autoridad que certifica ese mismo dato.

Después de un cuarto de siglo de centenares de trabajos de investigación (685 tesis doctorales sólo en los 10 primeros años) realizados con considerable esfuerzo y dedicación en las facultades de Bellas Artes españolas, parece haberse llegado a ciertos pactos implícitos sobre esas dos formas de argumentar: por vía de experiencia y por vía de autoridad.

En esta breve exposición sobre el método de investigar en las Bellas Artes, expondré que no son vías mutuamente excluyentes, pero sí afirmaré que es preciso recuperar urgentemente el argumento de experiencia que ha ido perdiendo crédito en aras del prestigio de las fórmulas argumentativas de otras disciplinas.

2.- Hecho y Acto

Un análisis del porcentaje de preferencias de los métodos empleados en estas investigaciones da como resultado la importación de hábitos intelectivos de tres áreas de conocimiento vecinas: en primer lugar el área Historia del arte, y en menor medida otras dos, Filosofía (estética, semiótica) y Psicología de la percepción. Esta importación masiva nace históricamente por dos razones: una, la ausencia de un acuerdo global de las propias áreas de Bellas Artes sobre lo específico de su campo, y dos, la obligada presencia de historiadores o filósofos en los primeros tribunales de tesis desde mediados de los años ochenta, provocada por la ausencia lógica de doctores en Bellas Artes.

Ello ocasionó desde el inicio una oscilación general hacia el tratamiento “histórico-filosófico” y fue privilegiando fórmulas de comprobación documental más catalográficas y descriptivas (cercanas a la auctoritas) y menos productivo - expositivas (cercanas a la experientia), cosa que quizás podría haberse evitado de haber mantenido la natural sintonía con áreas universitarias más “politécnicas” como Arquitectura (con la que estaban hermanadas desde las Academias del XVII) o algunas ingenierías. Sin embargo, la adscripción oficial al ámbito de las Humanidades (Filosofía, Filología, Historia) fue condicionando su manera de mirar hasta ajustarse a ese nuevo aire de familia más próximo al “hecho” (participio pasado; comprobación del dato) que al “acto” (gerundio; riesgo procesual), despegándose así paulatinamente del propio carácter crítico- experiencial- sorpresivo, esencia troncal de la formación en la creación artística, que, a pesar de todo, sigue vertebrando absolutamente la licenciatura previa. La realidad es que al coronar esos estudios, que son crítico-experienciales, en lugar de establecer doctorado en algo similar a un proyecto fin de carrera (productivo – expositivo, decía antes), se suele emprender una larga travesía por hábitos intelectuales casi exclusivamente discursivos (sapiens) para los que ha existido escasa formación en los talleres de escultura, pintura y grabado, eliminándose así muchas veces todo carácter experiencial (ludens), productivo (faber) y expositivo (geographicus) que eran sus otras tres cualidades primigenias en la formación del creador en arte.

3. Sobre la gestión y la producción en Humanidades

La propuesta metodológica que aquí se presenta, opta por la definición, recuperación y puesta en marcha de esos cuatro factores como motor esencial del investigar artístico. Si la articulación de esta capacidad investigadora se está aún consolidando, puede deberse no sólo a la propia dificultad de exponer adecuadamente el acto creador como forma rigurosa de conocimiento en un terreno universitario en el que se ha integrado hace apenas tres décadas, sino también a la poca importancia que parece tener su puesta en valor al eclipsarse los productos naturales de su actividad, objetos y actos artísticos, por el gigantesco y ruidoso crecimiento de las sociopolíticas de la ficción (estetización de la economía, institucionalización del arte, espectacularización de lo insignificante) que han ido convirtiéndose precisamente en mecanismos naturales de legitimación directa de ese acto cognoscitivo-creador. Es decir, en territorio lingüístico en el que el arte tiene o no tiene sentido. Este convencionalismo social, por otra parte ya clásico desde el mecenazgo renacentista, cuenta ahora desde los `80 por segunda vez (la primera fue por Ley de 9 de sept. 1857) con la existencia de rango universitario

de los estudios de Bellas Artes. Situación paradójica porque estas áreas (Pintura, Escultura, Dibujo) inscritas en el sector Humanidades, no participarán - salvo en muy contadas ocasiones - ni en el diseño ni en la aplicación de los protocolos de fiabilidad de la producción de las propias Humanidades. Veámoslo rápidamente: sabido es que estos protocolos (y las consiguientes legitimaciones que derivan de su evaluación) son de dos tipos complementarios: crítica, comisariado y museística, en el aspecto social, y publicaciones, congresos, proyectos financiados y valoración de sexenios investigadores, en el aspecto universitario. (se dan casos de expertos en protogótico comisariando arte conceptual y musicólogos juzgando sexenios de investigación en bellas artes, pero nunca al revés)

La multiseccular política de distribución de roles - Aristóteles había dejado muy clara la distinción entre *nósis* y *póiesis* -, delimitó muy bien las tareas de gestión de las de producción, dando como resultado cultural y consuetudinario que la gestión, y consiguiente elaboración de baremos de calidad, sería desde entonces competencia prioritaria de las áreas noéticas de Humanidades, es decir, de aquellas que no se entretuviesen en la producción. Desde aquella dicotomía grecolatina en disciplinas liberales y serviles, el cometido de las artes será - parece que ya para siempre - claramente *poiético* a pesar de todo el esfuerzo iniciado en el Quattrocento de mostrar su relación con el conocimiento. Buena parte de instituciones docentes europeas así lo siguen expresando, quizás simplemente por la histórica relación etimológica de “conocimiento” y “ciencia”, cosa que en España la vigente Ley de la Ciencia (13/1986 de 13 de abril) acabó asentando definiendo que el progreso del conocimiento estaba unido a la innovación y desarrollo tecnológico (art.2º.a) y la creación artística al progreso y difusión de la cultura (art.2º.i); de ahí que en la actualidad las becas de investigación se convoquen desde el Ministerio de Innovación e Industria y las de creación desde el de Cultura.

Este carácter *poiético* cultural reaparece muy recientemente en uno de los documentos de trabajo emitidos por el Ministerio de Educación y Ciencia para establecer “la clasificación definitiva de ramas de conocimiento”, distinguiendo cinco grandes conjuntos, pero al referirse a las Humanidades mantiene cierta distancia del arte dentro del propio rótulo al enunciarla como “Artes y Humanidades”. Podríamos concluir que el núcleo de lo específico bellasartiano, su otredad con respecto a las “demás humanidades”, resida precisamente en la preeminencia de su carácter experiencial, su histórica indisociabilidad de lo objetual, que es precisamente lo que está llamado a aportar como fórmula propia de conocimiento y examen de lo real.

4. El rizo metódico

Simplificando quizás indebidamente para acentuar esa indisociabilidad de lo experiencial, podríamos decir que en los estudios de Filosofía, asignaturas como Metafísica, Lógica o Epistemología exponen la articulación razonable del pensar pero no lo construyen, no necesitan que el estudiante filosofe; en los de Filología, la Gramática, la Etimología o la Teoría de la Literatura exponen también la articulación del lenguaje pero no necesitan hablarlo; en los de Historia, la Paleografía, la Periodización o la historia económica, exponen a su vez la articulación temporal de las cambiantes situaciones de la humanidad, pero tampoco

para su comprensión se hace necesario para el estudiante el acto de historiar. Parece sin embargo que el carácter crítico-experiencial de la formación en Bellas Artes necesite desde el principio construir objetos artísticos para entender las reglas de su ejecución, dado que en su caso la regla no es anterior sino simultánea. Siendo además su natural campo de actividad el horizonte de lo posible en toda su extensión, en el que no hay límite al número de soluciones viables a cada problema particular, el camino a través del ensayo y error, sea uno de los más practicados. Esta particular manera de explorar la realidad pone de manifiesto una operación por la que lo que produce es criterio de lectura de lo producido. Sólo comprendiendo correctamente lo que se acaba de producir, puede saberse hacia dónde se dirigía la intención de la obra, y qué deseaba manifestar. ¿El arte “ensimismado”? Esta atención no programática sino postgramática a lo que acontece, mantiene una enorme semejanza con la secuencia de situaciones que Watson, Crick y Wilkins (premio Nobel 1956) cuentan de su descubrimiento de la estructura en doble hélice del ADN: ideación de modelos, imaginación perspectivista, capacidad técnico-formal, interpretación de indicios, audacia en relacionar lo conocido.

Llevados por esta pulsión autorrefleja de la búsqueda creadora y arriesgada (es decir, interrogadora: García Bacca decía que quien no arriesga y juega sólo a ganar es un tramposo) llegaríamos a escribir con otras palabras la anterior definición lapidaria, para explicar este rizo metódico: la obra de arte encierra su propio código de comprensión. Esta afirmación elimina el tramo lógico que media entre el propósito y su ejecución, y por ello hemos de desarrollarla mejor en otro lugar. Digamos mientras tanto que, tratándose el arte de un ejercicio de implicación simultánea de varios estratos de realidad (ideologías, técnicas constructivas, sociopolíticas, autor, público, instituciones, difusión etc.) se producen varias elipsis; de entre ellas la más llamativa es aquella por la que los papeles de autor y espectador se confunden. Y parece que precisamente este modo de intercambiabilidad afecta a su comportamiento particular como disciplina; y que por eso, conocimiento de la cosa y ejecución física de esa cosa, no puedan distinguirse con facilidad. Al menos con la que distinguimos Gramática y poema, para diferenciarla de su “hermana humanística” la Filología, por ejemplo.

Así, en la formación del creador plástico, el riesgo experimentador en la ejecución de determinado ejercicio, conducirá inevitablemente e inmediatamente a la comprensión del entorno lógico que lo rige. Por eso a menudo resulta inútil explicar previamente cómo ha de afrontarse la ejecución de una escultura sin zambullirse en la ejecución misma, y por eso también se habla de la existencia de un post-grama, más que de un pro-grama de enseñanza del arte. Por ello, las propuestas de ejercicios en la enseñanza del arte deberían reducirse a señalar entornos de problemas. De igual forma que en la investigación avanzada en artes plásticas, las formulaciones de las hipótesis de trabajo habrían de surgir también del propio y mismísimo ejercicio del arte que el doctorando esté realizando como predisposición necesaria para que la definición del problema a investigar pueda redactarse.

Luigi Pareyson ha explicado claramente los tres tipos de coincidencia o simultaneidad existentes en la obra de arte, que están fundamentando su Teoría della formatività, y que reflejan muy bien el carácter que hemos dado en llamar autorreflejo y que venimos comentando: 1º) Coincidencia de fisicidad y espiritualidad : en la obra de arte, su realidad sensible no es un soporte sobre el que se añade un significado sino que es el significado mismo. Son

realidades indescindibles. 2º) Coesencialidad del tanteo y la organización en el proceso de ejecución del arte, de tal forma que el artista “hace” inventando al mismo tiempo el “modo de hacer”. Lo “formante” que guía el proceso y la obra final “formada” no son situaciones antitéticas o cosas diferentes; Pareyson dice textualmente “son absolutamente la misma cosa”. Y 3) Identificación de “realización” de la obra con su “interpretación”, lo que conduce a que el recinto donde la obra se da sea únicamente el de su interpretación; nunca está fuera de este recinto. El intérprete no quiere tener una réplica de la obra sino la obra misma; de ahí que su interpretación sea propiamente la obra: “acceder a una obra significa realizarla, es decir, hacerla vivir su propia vida, situarla en el mundo en que ha sido hecha y en el que quiere vivir ahora y siempre, lo que no es posible sino a través de la interpretación”

Existe en este dinamismo de raíz existencial de Pareyson muchas resonancias que nos llevan de un lado a recordar la teoría de Mikel Dufrenne sobre la obra de arte: convertida por la percepción en objet esthétiqué, se logra como un quasi-sujet dotado de una cierta autor-reflexividad que le hace poder ser un en-soi-pour-autrui. De otro lado también nos recuerda el potente dinamismo interno que Gadamer atribuye a la obra de arte en su célebre obra “Verdad y Método” considerando en uno de sus capítulos “el juego como hilo ontológico de la obra de arte”, y la despsicologización del jugador al ser jugado por el juego mismo, o el vaivén intrínseco en la operación del arte entre actor y espectador, como pautas hermenéuticas. Y por último también, ese sistema de coincidencias de la Teoría della Formatività, sobre todo la 3ª, en cuanto a la identidad de interpretación y obra, recuerda la propiedad tautológica del arte, tal y como queda expresado en los escritos de los creadores conceptuales. Las palabras de J. Kosuth (Arte y Filosofía, 1969) son muy claras en este sentido: “Una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir, el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte es arte, lo cual indica que es una definición del arte. Por eso, que es arte, es ya una verdad a priori (que era precisamente lo que Judd quería decir al constatar que “si alguien dice que es arte, lo es”)”. Entre las Sentencias sobre arte conceptual de Sol Lewitt (1968) también podemos leer precisamente esta capacidad autorreflexiva del acto artístico en al menos tres de esas Sentencias: 17ª “Todas las ideas son arte y caen dentro de las convenciones del arte”, 19ª “Las convenciones del arte son alteradas por las obras de arte”, 20ª “El arte logrado, al alterar nuestras percepciones, modifica nuestra manera de entender las convenciones”

Y así, los ejemplos podrían multiplicarse y tejerse unos con otros; por ejemplo, la idea de Robert Smithson sobre la no distinción entre el objeto y la experiencia, es de una enorme importancia en este contexto. O también, la no distinción entre el yo, el mundo, las cosas y la vida, “situaciones de energía” como confesaba Giovanni Anselmo (Arte Povera, 1969), ayuda a comprender el sentido de este posible rizo metódico por el que la obra encierra en sí misma el recorrido de su propia comprensión.

La célebres litografías de M.C. Escher parecen dar figura tautológica también a esta paradoja autorrefleja del arte, esta autonomía de su lenguaje que simultáneamente parece posible e imposible y donde la única probabilidad de comprensión del acertijo está encerrada en la propia imagen que está mostrando ese acertijo. No hay que mirar fuera del papel que representa esa escalera que sube y baja al tiempo, porque sólo ahí está la solución al problema; el enunciado y la solución, mutuamente enmascarados. Así, habrá que volver una y otra vez a las obras

de arte, para realizarlas interpretándolas, o al cuadro de Rubens para entenderlo, porque su explicación no está en las ideas de la Contrarreforma sino en su modo de pintar que solo está en ese lienzo. Pero Escher nos recordaba con sus acertijos además otra importantísima situación: que el arte contemporáneo representa no ya el mundo sino los aparejos de que se vale para representarlo. Liberado ya el arte de su encargo de representación ilusionista, las capacidades gráficas mismas son las que se representan. Y al hacerlo inevitablemente empieza el arte como tal a representarse a sí mismo. Como dos manos que se dibujan mutuamente. Se puede ver este efecto de autorrepresentación del lenguaje en la obra de otro magnífico dibujante de historietas, Winsor McCay en su *Little Nemo in Slumberland*, donde entre otros muchos efectos la viñeta puede incluso desaparecer bajo los pies de Nemo, o el papel quedarse sin dibujo.

Podemos concluir lo dicho simplificándolo en las siguientes palabras:

- El ejercicio de la crisis (*ludens*) en la creación artística y el esfuerzo del criterio (*logos*) se internecesitan, se encuentran trabados en un todo indescindible que es experiencial y lógico al tiempo.

5. Los cuatro factores del arte como vías de investigación

Así las cosas, solamente a este carácter autorreflejo, poiético, y crítico-experiencial, es a quien corresponde definir el rigor en su forma de conocer la realidad y su manera de argumentar; es decir, su identidad investigadora en la comunidad universitaria, o lo que es lo mismo, la oportunidad de su aportación al conocimiento .

El autor de estas líneas propone desglosar ese carácter poiético en cuatro factores simultáneos: a) capacidad fabril (*faber*), b) voluntad comprensiva (*sapiens*), c) competencia lúdica, (*ludens*) y d) revisión ambital (*geographicus*). Estas cuatro disposiciones entrelazadas, que son necesarias para la creación, resumen de manera muy general lo que de diferentes modos se ha venido pensando sobre las condiciones básicas del acto creador, a saber: a) la ejecución de la obra, b) el entendimiento de un problema, c) la propuesta de algo nuevo, y d) su ubicación en el mundo.

Estas cuatro disposiciones íntimamente relacionadas entre sí, se dan naturalmente a la vez, sin prelación jerárquica alguna y de modo totalmente trenzado en el desarrollarse de la práctica artística. Y las cuatro tendrán sentidos bien distintos en cada una de las innumerables operaciones del arte. Lo que aquí arriesgo a manifestar es otra de las consecuencias de la existencia de ese conjunto de simultaneidades que hemos llamado rizo metódico: la utilidad exploratoria que tomadas por separado cada una de las cuatro condiciones posee como camino investigador en bellas artes. De tal modo que los factores propios de la creación, acaben siendo a la vez, desglosadamente, conductos muy prácticos para encauzar investigación. Veámoslas esquemáticamente:

5.1 Aplicaciones instrumentales. (“DESDE EL ARTE”)

El primer grupo derivado del campo Faber se desarrolla como actividad metódica que abre caminos y experimenta desarrollos, y por tanto, discurre por el cauce de las conductas del KNOW HOW propio de las disciplinas tecnológicas (ingenierías) para lo cual es preciso un ingenio especial, una predisposición para ensayar posibilidades e inventar aplicaciones, de la misma manera que Calder podía fabricar una sartén o una silla. Un escultor que conoce los moldes puede aplicar sus conocimientos para mejorar un sistema de revestimiento de fachadas, o un videoartista proponer nuevos sistemas de registro. Inventar un nuevo sistema de grabado, por ejemplo, es una tesis en toda regla. En 1987, el hoy profesor Luis J. Martínez del Río, defendió en la Facultad de Bellas Artes de Madrid un buen ejemplo de esta vía que comentamos: la tesis llevaba por título “Técnicas industriales de soldadura adaptadas a los procesos de la escultura en metal” en la que se mostró cómo la capacidad expresiva del arte adapta y reinterpreta los medios del utillaje industrial. Puede considerarse esta primera vía como una aplicación que trata de resolver problemas muy concretos DESDE las destrezas instrumentales del conocimiento y la práctica artística. “El palacio de los proyectos (1995-1998)” de Ilya y Emilia Kabakov sería un ejemplo: en esta gran obra se detectan 65 problemas y se proponen las correspondientes soluciones netamente artísticas. Si se analizara detenidamente la obra de Leonardo da Vinci podría percibirse que gran parte de su legado no se agota en la bella apariencia sino en la respuesta a problemas previamente planteados.

5.2 Elaboración discursiva. (“SOBRE EL ARTE”)

El segundo grupo recoge la posibilidad de trabajos de corte netamente reflexivo y discursivo. Básicamente se trata de preguntar en profundidad sobre el QUID de la cuestión. Es fundamentalmente un trabajo heurístico: trabajo sobre las fuentes. Estas han de ser siempre de primera mano. Es el esquema clásico de las materias “humanísticas”, que suelen estudiar en profundidad la obra – o algún aspecto - de un autor: Nietzsche, María Zambrano o Richard Long (sobre Picasso sigue sin haber tesis !!) No se olvide la ingente literatura – ¡ crítico-experiencial ! - redactada por creadores, tantas veces sustituida innecesariamente por textos escogidos de entre determinadas escuelas filosóficas. Establézcase, para esta segunda vía de trabajo investigador, un buen organigrama razonado de la escuela a estudiar, y dibújese un gráfico completo de sus autores-eje. Trazar bien este mapa es de una importancia absoluta para distinguir claramente la dirección troncal de las ideas-experiencias en la época estudiada, y el sistema de cruces, paralelismos, solapamientos, etc. No se olvide que articular nuevas teorías suele reservarse a la época de madurez: la tesis es sólo el comienzo de la vida investigadora y es recomendable estudiar algún aspecto de una escuela o un autor. Basta (nada menos) conectar con la experiencia profunda del autor que se estudia. Quien en Filosofía estudie a Karl Jaspers deberá necesariamente conocer toda su obra, y conectar con sus experiencias profundas (tiempo-eje, lo englobante, situación límite, etc.) de igual forma que quien desee trabajar sobre Auguste Rodin, Bruce Nauman o Constantin Brancusi. Un buen trabajo sobre Cézanne habrá de conocer a fondo su experiencia. Ahora bien, siempre será un trabajo SOBRE el arte de Cézanne, y además, con el deber de proponer las fórmulas intelectivas por las que esa concreta experiencia es universalizable, transmisible, interesante para quienes lleguemos a conocer esa investigación.

5.3 Colección razonada de obra artística. (“EN EL ARTE”)

El tercer grupo supone que el taller va a ser el escenario de la investigación. Lo que allí ocurra va a ser anotado (se es actor y espectador simultáneamente, decíamos al principio) porque dará respuesta al problema inicial planteado, y creará permanentemente nuevas definiciones del problema. Definir el problema es lo importante. Y no se define sino actuando. Tanteo y organización son la misma cosa, decía Pareyson. El campo del homo ludens necesita multiplicar situaciones de oportunidad - creación de nuevos campos de reglas de juego o nueva aplicación de viejas reglas a campos nuevos - para que la obra surja, y estudiar simultáneamente la oportunidad misma de lo que se propone, es decir, razonar si se trata de un trabajo conveniente, porque lo que va a proponerse con el desarrollo de esta investigación plástica es una imagen con incidencia cultural y no una colección de excentricidades o travesuras. Se trata de transmitir la oportunidad, o mejor, digámoslo claramente, la necesidad de la obra realizada. Una obra amplia, desarrollada durante varios años, de tal forma que acabe resultando rica en referencias y aluda claramente a un contexto de problemas concretos del arte contemporáneo. A través de las técnicas (que no es otra cosa que hacer bien lo que se hace) de ejecución, de registro, de exposición, se debería ir configurando un corpus concreto de trabajo creador cuyo sentido será el de responder al problema detectado y estudiado. Al problema, repetimos, que irá formulándose en el recorrido mismo de una acción. Esta “respuesta al problema” parece de absoluta necesidad. Es quizás lo único que distingue el trabajo del arte como recorrido investigador, del producto artístico como mercancía museística. No es difícil localizar, de la mano del director de tesis, y de acuerdo con el grupo de investigación, el statu quo en el que se encuentra la determinada parcela del arte contemporáneo en la que el doctorando está realizando su trabajo artístico, y cómo esta parcela está siendo modelada por los creadores que en la actualidad están haciéndola avanzar; y así conocer qué zonas están abriéndose y cuáles están aún sin tratar, y qué aportación concreta supondrá la exploración acometida. Exactamente igual que en cualquier otra disciplina.

Sobre esta vía de trabajo hay que decir que en la actualidad, después de más de veinte años de tesis doctorales en Bellas Artes, este camino paradójicamente casi se ha perdido. No deja de ser extraño que un Licenciado en Bellas Artes que ha dedicado su formación a la comprensión genética de la imagen produciendo en el taller esculturas, ensamblajes, piezas audiovisuales, pinturas o grabados, cuando llega el momento de aguzar los sentidos y explorar más en profundidad la posibilidad cognoscitiva de la obra de arte, abandone completamente la cercanía de la obra y su sola presencia se vea como un cuerpo extraño en el debate sobre el sentido del arte, cosa que durante toda la carrera fue el hilo conductor. La rotura de ese hilo, de esa trayectoria de pensamiento crítico - productor, precipita al doctorando al consiguiente “nihilismo”, término que significa precisamente que no hay hilo (ne-hilum), que se ha perdido el hilo de las cosas, y por tanto no hay nada, nihil en latín. Una de las medidas que consuetudinariamente se han ido adoptando para recuperar ese filum ha sido el buscarlo en las “otras humanidades”, ante el prestigio de su tradicional argumentación discursiva como ya dijimos al principio.

5.4 Diseño de modelos transmisibles. (“HACIA EL RECEPTOR”)

El cuarto grupo de posibilidades tiene que ver con el espacio en el que el arte se establece. Esto se produce también de muchas maneras posibles: tiene que ver sobre todo con los tipos de recepción del arte en el entorno, trata de los lugares nuevos que la obra determina, de los horizontes y perspectivas que abre, de los espacios públicos en los que se distribuye, del impacto cultural que promueve, de los contenidos propios que pueden difundirse con el orden necesario que requiere la didáctica. Trátase en definitiva de la Proyección y de la Recepción. Tiene que ver por tanto con la sociodinámica de la cultura (por citar el título de una célebre obra de Abraham Moles). El doctorando deberá dibujar un buen mapa que además explique claramente las rutas a seguir. “Cartografiar” la red de conceptos que están presentes en el statu quo del tema elegido, y distinguirá bien entre los mecanismos de la ficción (seducción) y las capacidades de la representación (lenguaje). Crear un buen modelo utilizable para la enseñanza, sea para educación especial, para la tercera edad, o para la E.S.O., ya es interesante aventura, como crear un proyecto de transmisión de contenidos del arte contemporáneo. Un ejemplo entre muchos sobre Didáctica defendido en 1993 “Didáctica del dibujo intuitivo. Investigación de un método para la observación del modelo en el Dibujo del natural”. Un ejemplo de investigación sobre el impacto en la sociedad: “El 1% cultural y su repercusión en el patrimonio artístico a través de la construcción”, defendida en Sevilla en 1987.

Como colofón de esta propuesta hay que decir que el trabajo de investigación comenzado por cualquiera de estos cuatro caminos, de forma natural se cruzará con alguno de los demás, lo cual será útil para ajustar bien el nervio de la pregunta inicial.

II. RETRUÉCANO

Estos cuatro campos que señalan otras tantas capacidades del arte pueden también comprenderse como horizontes de problemas, como ramas especializadas de saberes sectoriales que se cruzan entre sí. El cruce de estas cuatro capacidades se produce no sólo en la experiencia artística por su carácter crítico-poiético-experiencial, sino con toda seguridad y de muy diversas formas en otras muchas disciplinas. Gracias a la virtud autorrefleja que hemos comentado antes, que se manifiesta claramente en la historia reciente al liberarse del encargo especular-ilusionista el arte emplea esas cuatro capacidades no ya para producir un mundo sino para revisarlo. Pero ¿cuál será el resultado de este programa?

1. Las cuatro preguntas radicales

Esas cuatro facultades se temporalizan, se historian y acaban siendo nombres de grupos, corrientes, movimientos artísticos que bullen ya en el Romanticismo y que comienzan a derramarse en el Realismo. Así, la facultad del vigor fabril será ahora revisión de los gestos del trabajo, la comprensión de la idea se convertirá en repasar y criticar los modos de conocer, la emoción existencial dedicará su empeño a analizar las categorías objetuales, y por fin, la ubi-

cación en el medio se convertirá el examen detallado de espacio lingüístico de la ficción. El s XX será el campo de pruebas de esa pulsión autorrefleja. Repitémoslo aún otra vez.

En primer lugar, corrientes artísticas como el radical constructivismo ruso, el fogoso futurismo italiano, los modos de hacer en Bauhaus e incluso los resultados industriales del Mínimal, pueden considerarse en su conjunto y seguramente en paralelo con otras tendencias, como una voluntad de revisión general de los gestos del trabajo y la necesidad de replantear una teoría del deseo. Si el “sistema del mundo” es finalmente el resultado de la acción, los gestos del trabajo han de revisarse para comprobar qué tipo de realidad se enmascara en ese esfuerzo, Las formas del arte en esas corrientes citadas tienen todas ellas la vibración y el interés del trabajo.

Entrelazadas con estas, otras escuelas orientan su interés hacia otra pregunta diferente. Una segunda pregunta fuerte. Las reglas del proceso cognitivo habían de ser igualmente revisadas; de lo contrario, qué sentido tendrían las veladas Dadá, o los excesos del Surrealismo; o ¿cómo si no podríamos entender la preocupación simbólica de Malévitch en el Suprematismo, o la exactitud de las propuestas del Neoplasticismo, de no ser por su pregunta sobre la cognición? La importancia del arte conceptual, parece residir precisamente en buscar también el límite posible a esa pregunta. Una teoría de la “verdad” está presente en los textos de los conceptualistas, y una vía abierta en la que lo inabarcable y lo concreto finito parecen identificarse.

Una tercera pregunta es lanzada por otros movimientos artísticos. Esta vez la pregunta es sobre la existencia física de las cosas mundanas. El carácter objetual, táctil, vivencial de las formas del arte contemporáneo, suponen una interrogación sobre el sentido del objeto, su transmisión emocional. No se cuestionan aquí las estrategias intelectivas, como en el caso anterior, sino la oportunidad que ha hecho posible esa objetualidad. La presentación que el Expresionismo (como el gestualismo o el Action painting) hace de las cosas dejándolas huérfanas de filiación, arrojándolas a la mirada, o la aparición de los productos de mercado colocados en el suelo de la galería – que es el del mundo – sea del Arte Povera o del Pop Art conducen al espectador a una pregunta sobre la insistencia de los cuerpos. Sobre la existencia misma como sensibilidad, emoción y oportunidad. También el diseño industrial por su parte renovará el escenario comunicativo de los afectos sobre la base de la materia de los cuerpos fabricados.

Una cuarta pregunta hará el arte a su propia capacidad de representar. Es la pregunta que sobreentiende que el “dónde” es el “qué”. No es casual que el Land Art, las preocupaciones sobre los modelos de asentamiento y habitación, o las fórmulas expositivas de la instalación, los usos del espacio público desde el living theater o el fluxus, recorran permanentemente y de muy diferentes maneras la percepción del arte actual. Las nuevas topologías serán el lugar del lenguaje. El lenguaje como manifestación espacial, y el espacio como ficción geográfica esencial.

2. Teoría del desalojo

Eso quiere decir que el arte durante el siglo xx se ha estado despidiendo, como la ciencia en general, del isomorfismo, de la confianza en la coincidencia entre lo real y lo representado. y ha estado desalojando de entre las tareas que se le habían asignado la más llamativa: la destreza en

el ilusionismo representacional. Estaba, por tanto, desalojándose a sí misma como protagonista. O si preferimos decirlo de otra manera, estaba representando su propio desalojo, su desahucio, su puesta en crisis con las mismas herramientas expresivas que le habían servido hasta ahora para representar el mundo. Empezaba a representarse a sí misma, comprendiendo que ya no le correspondía protagonizar el argumento intelectual sobre el sentido del mundo que el Clasicismo le había encargado (La apoteosis de Homero o El Juramento de los Horacios debían reflejar con toda exactitud los atributos del pedigrí grecolatino); como en un espejo donde Occidente debía confirmar su propia imagen genética encargando a las Academias que la encomienda fuera aprendida... La enseñanza del arte y toda su compleja maquinaria consistía básicamente en esa pedagogía del espejo.

Pero este histórico papel mimético de *speculum* debía convertirse en criterio especulativo, autoconsciente. Como si la *tabula rasa* de su superficie especular sobre la que se habían ido depositando tan cómodamente los encargos de archivo, de registro notarial y de reproducción fiel de la imagen simbólica prediseñada por el Mecenas, se volviera de pronto piel sensible y reflexiva, no sólo meramente fotosensible y sumisa. A partir de entonces, los mismos temas tomarán un sentido radicalmente diferente, casi opuesto: por ejemplo, entre un sendero pintado en el paisaje de Gainsborough y las caminatas de Richard Long, las derivas postdadá de Guy Débord o los recorridos cotidianos de Sophie Calle, existe un abismo. Ya no se trata de representar el camino sino de dejar que el camino sea, y que sea como una zona de mundo que eclosiona y se autorrepresenta, utilizando eso que aún seguimos llamando arte.

Entre el espacio clásico del orden cartesiano prefigurado, y la percepción de la retícula móvil-simultánea de nodos internecesitados que se conectan o desconectan según reglas azarosas, media – eso quiero mostrar - un retruécano. Veamos cómo.

Ese lento giro que ha ido produciéndose hasta nuestros días en la noción de mundo y en la relación que el arte mantiene con él, se resumiría en la figura gramatical del retruécano, que – recordémoslo - consiste en invertir o cambiar de lugar los términos de una proposición obteniendo otra de significado antitético con respecto a la primera.

Para ilustrarlo tomemos la frase lapidaria siguiente: “EL ARTE REPRESENTA EL MUNDO”; esta sentencia resume con bastante exactitud el espíritu clásico que la Academia proponía como tarea al artista, es decir, la de aproximarse a la naturaleza como *optima magistra*. La absolutez de lo natural, trasplantado luego al idealismo trascendental kantiano cuyo sujeto posee la fortaleza de poner las cosas del mundo, forcejeará con el subjetivismo romántico, para quien lo natural era fascinans pero al mismo tiempo tremendum, por citar los términos de R. Otto. El flujo del pensamiento occidental, entre el intelectualismo y el empirismo, que transcurre a través del debate de fondo entre el dogmatismo spinozista del *ordo geometricus* (explicación del ser de arriba abajo) y el criticismo kantiano (o de abajo arriba, la inmanencia desplazando la trascendencia), o en fin, entre la Idea y la Naturaleza, va llegando a la Existencia como método mismo. La corriente existencialista, atenta simultáneamente a la Ontología y la Antropología, usa el método fenomenológico para rescatar la manera en la que el ser humano accede a la presencia del mundo y éste se hace presente al sujeto. Se inaugura una especie de agudeza sineidética que contempla el mundo como fenómeno, como “cifra” dirá Jaspers, como conjunto real,

accesible no por vía cognoscitiva exclusivamente lógica sino por presencia vivencial y cotidiana. Se superaba así la fase del psicologismo que comprendía la relación con el mundo a través del esquema mecánico stimulus – reactivitas, y se entraba en el territorio del lenguaje como espacio en el que se es. El esquema positivista de la “explicación” experimental parecía dejar paso a las hermenéuticas de la “comprensión” de los contextos. Así, el complejo y entrecruzado sistema occidental de relaciones entre el mundo y el hombre que se va tejiendo desde Goethe a Hofmannstahl, o desde Baudelaire y Rilke a André Masson, por muchos caminos, desde Pessoa a Joyce y de Ingres a Picasso, desarrolla en las conciencias un estilo de permeabilidad mundana, que va dejando el mundo propiamente al descubierto, va dejando ser al ser.

El mundo mismo es quien va diciéndose cada vez más claramente utilizando la voz del arte, las ciencias, y los acontecimientos. Va haciéndose presente una sintomatología inédita: el descubrimiento del ruido y del silencio como sonidos puros en música, la percepción del azar como humus nutricio en el que evolucionan los nuevos sistemas de coordinación de las decisiones y la generación misma de las formas, la comprobación cada vez más rápida de la repercusión de las decisiones económicas en la ecosociología, la percepción general del descenramiento de antigua raíz copernicana que convierte al sujeto clásico en algo marginal, la introducción en el imaginario colectivo de la experiencia topológica de lo cósmico-geográfico como ecoescenario vulnerable y finito a lo que ayudaron sobremanera las expediciones espaciales.

La naturaleza misma será quien empieza a tomar la palabra. Gran parte de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1967) y obras posteriores de Mikel Dufrenne, que pone a punto la epojè de Husserl a través de Sartre y Merleau-Ponty, se articula alrededor de una interesante noción importada de Escoto Eriúgena, teólogo y filósofo irlandés del s. IX: la *Natura naturans*. La labor del poeta, para M. Dufrenne, se ceñirá a recuperar la inocencia para poder oír la voz de esa naturaleza y dejar que su rumor se transmita a través del verso. Dejar que el mundo se escriba a través de quien es capaz de presentarse a él de forma permeable. La obra de arte, texto o escultura, espejo de Pistoletto o fractales de Mandelbrot, no será ya una cosa, un objeto entre los objetos, sino un acontecimiento más (entre otros muchos) de revelación. Será la ocasión (metafísica heideggeriana) para la desocultación del ser. El ejercicio que vendrá después por vía de la *déconstruction* podrá entonces ser precisamente el de desvelar el significado mundano que empuja por manifestarse por entre los resquicios del texto, loas “afueras” de la ciencia, del arte, de las situaciones sociológicas coordinadas y, por qué no, del presente geopolítico en su conjunto.

El trabajo del arte, ya no *speculum opaco* sino especulativo y autoconsciente, va a dejar transparentar el mundo. Aparecer a través, *trans-parire*. El trabajo de proponer imágenes del mundo ya nunca podrá - al menos desde la vanguardias históricas, al menos desde las contiendas bélicas mundiales -, hacerse separadamente de los procesos mundanos. Desde *La liberté guidant le peuple* de Délaacroix serán los procesos mundanos los que ellos mismos se manifiesten. Las fluctuaciones económicas y su volatilidad manipulada multinacionalmente, las migraciones masivas de desheredados, el equilibrio inestable entre las potencias o entre las reivindicaciones identitarias frente a los sistemas blindados de homologación, son algunos de los procesos que ya se van diciendo ellos solos. A través de la Economía, del instrumental de las

TIC o del cambio climático, exactamente igual que a través del arte. No importa ya el medio, lo que sí importa es la enorme y urgente necesidad de manifestarse del mundo como nuevo sujeto. Nuevo macrosujeto.

3. Frase de ida y vuelta

De esta manera, el retruécano, que cambia de lugar las palabras en la frase, transformaría nuestra sentencia inicial en esta otra: “EL MUDO REPRESENTA EL ARTE”. Quizás sea este el lema central del arte moderno, el surgido desde el ciclo histórico que arranca desde mediados del XVIII con la inauguración de la Estética como disciplina y la autonomía del ejercicio artístico que a su vez se entrelaza con el resto de las actividades humanas.

No es exagerado pensar que la cultura visual contemporánea ha ido elaborando su noción de Arte desde el presupuesto decimonónico realista (courbetista) que consideraba la actividad creadora como una privilegiada capacidad mimética: el arte de la pintura, la escultura y el dibujo se fue consolidando como la sorprendente capacidad de representar lo visible, y según G. Courbet sólo lo visible, ni ángeles ni figuras de la fantasía. Sólo aquello que el ojo percibe. Pero cuando la fotografía, como nuevo ojo autónomo, separado y obediente, empezó a lo largo del s. XIX a reproducir lo visible con mayor precisión que el trazo realizado por mano humana, y además sin sus titubeos gestuales ni sus dudas interpretativas, la destreza del dibujante, que había sido pacientemente educada por las instituciones para lograr la exactitud de transcripción, podía ya orientarse a resolver otros problemas. Como por ejemplo, el de responder a Baudelaire cuando se quejaba de lo “bien” que llegaban a pintar algunos artistas, llevados por su exceso de preocupación, y así comenzar a decidir cuándo una obra está acabada sin necesidad perfilar el detalle. Pues bien, a fines del XIX, cuando ya estaban bien experimentados los métodos fotográficos, nacieron Maurits C. Escher (1898-1972) y René Magritte (1898-1967), artistas reconocidos por el carácter cuasi-fotográfico de sus obras. Ambos creadores podrían ser buenos ejemplos de esos otros problemas, que siendo imposible resolver por vía fotográfica, eran puestos al descubierto con los sencillos, manuales y escuetos medios del histórico arte de representar. La exactitud de ejecución en el acabado en el caso de estos dos artistas singulares y representativos del giro que comentamos, no parece ya querer atrapar la realidad, no se trata de un virtuoso ejercicio de reproducción, de traslación de aquello que vemos al soporte plano de la pintura, sino más bien de un acontecimiento de permeabilidad en el que lo real complejo mundano está atrapando, apoderándose de esa exactitud para poder manifestarse. Es el mundo quien hace exacto al dibujante que intenta acercarse a él.

4. Husserl, Monet, Nadar

Acabemos proponiendo que si Courbet no quería pintar ángeles porque nunca los había visto, sólo pretendía con su Realismo, que el mundo circundante se pudiera manifestar a través de su pintura, y anticiparse así más de un siglo al grito *Vers le concret !* de su compatriota Mikel Dufrenne (*Pour l'homme*, 1968). ¡A las cosas mismas! había proclamado la fenomenología de Edmund Husserl. Al decir de G. Carlo Argan, la práctica artística de Courbet no es realista

sino verista, dice la verdad concreta del mundo. Su cuadro que representa unos picapedreros tomados de improviso, arreglando una cuneta, abrirá una manera de ver las cosas en presente de indicativo. El cogito ergo sum cartesiano se traduce ahora por un veo, luego pinto. La existencia como tal, paulatinamente a través de las transformaciones del pensamiento moderno, se irá convirtiendo en método. Y así, los aires existencialistas del convulso siglo XX europeo irán poniendo entre paréntesis la “verdad coactiva” – como decía K. Jaspers – de corte racionalista para ir dejando paso a un tipo de aproximación a la verdad como acontecimiento que se desvela (Heidegger), que se presenta fenoménicamente, y que el receptor atiende dejando en suspensión sus prejuicios logicistas.

Ahora entendemos por qué el 25 de abril de 1874 El cuadro *Impression, Soleil levant* de Claude Monet, era ridiculizado por Louis Leroy en la revista *Charivari* como una mera “impresión” peor acabada que un boceto de papel pintado (“le papier peint à l’état embryonnaire est encore plus fait que cette marine-là!”).

Desconcertaba todavía que el arte empezara a ser transparente; estaba empezando a dejar de opinar y a dejar ser a la luz lo que luz era. Precisamente en los locales prestados por el fotógrafo Nadar.

Referencias bibliográficas

Por citar una frase que resume bien el problema reproduzco la de José Vidal-Beneyto en el segundo Encuentro Mundial de las Artes, celebrado en Valencia en octubre 2002 con el título *La responsabilidad cívica de las artes*, “El producto cultural no sólo ha sucumbido al destino mercantil de todo lo que cuenta en las sociedades actuales, sino que la proliferación y el poliformismo de sus usos lo ha convertido en mercancía inevitable y trivial” (El PAIS, 4 oct. 2002)

Francisco Fernández del Buey. “La ilusión del método” Editorial Crítica. Barcelona 1991, p 141.

Luigi Pareyson “Conversaciones de estética” Madrid Visor 1987 (pp. 129 y ss) Los tres puntos son:

1º) una teoría de las relaciones entre la corporeidad y la espiritualidad en la obra de arte “La obra de arte es ciertamente una cosa, y objeto producido, pero al mismo tiempo, es un mundo, un sentido personal de las cosas. El hecho misterioso que acontece en la interpretación de la obra de arte es precisamente que se encuentra frente a un “cosa” y nos evoca un ”mundo”...”la extrema dificultad de la lectura, que consiste en hacer hablar al mismo rostro físico de la obra discursos espirituales y en saber comprender su realidad sensible como significado”

2º) una teoría del proceso artístico. “Esta teoría (de la Formatividad) es la de la distinción-unidad de forma formante y de forma formada, por la que la obra misma, aun antes de existir como formada, actúa como formante, guiando el proceso de su formación, sin que por ello se pueda decir que la forma formante sea algo distinto de forma formada, sino que, por el contrario,

son absolutamente la misma cosa. Todo esto se puede explicar diciendo que la simultaneidad de invención y realización no se puede admitir sino coesencialidad del tanteo y la organización” Cita a Paul Valéry en su frase “En la obra de arte se combinan la idea de composición y la idea de desarrollo”. El tanteo y la organización, - “como la incertidumbre de una aventura que no se sabe a dónde irá a parar y la seguridad de un camino trazado de antemano que tiende a su consecución final “

3º) Una teoría de la interpretación: “No hay realización que no sea a la vez interpretación: acceder a una obra significa realizarla, es decir, hacerla vivir su propia vida, situarla en el mundo en que ha sido hecha y en el que quiere vivir ahora y siempre, lo que no es posible sino a través de la interpretación, es decir a través de una actividad personalísima e irreplicable que, lejos de añadir a la necesaria realización al que le sea extraño, se sirve por el contrario del único órgano eficiente de la intuición que puede disponer la persona humana: su misma personalidad”. Y lo explica así: “la obra no se ofrece fuera de la interpretación que de ella se hace, lo que significa que en cierto sentido, obra e interpretación se identifican”..”La interpretación de la obra es la obra misma porque el intérprete no quiere tener una réplica de la obra sino captar y poseer la obra misma tal y como es en sí”

Los textos de Kosuth y Sol Lewitt están tomados respectivamente de las páginas 416 y 414 de la obra de Simón Marchán *Del arte objetual al arte de concepto* Akal, Madrid, 1986

“Yo , el mundo, las cosas, la vida, somos situaciones de energía y lo importante es precisamente no cristalizar estas situaciones, sino mantenerlas abiertas y vivas en función de nuestro vivir. Ya que a toda manera de pensar o de ser debe corresponder un modo de actuar, mis trabajos son verdaderamente la corporeidad de la fuerza de una acción, de la energía de una situación o de un acontecimiento, etc. No la experiencia de esto en un nivel de anotación o de signo, o solamente de naturaleza muerta...” (Arte Povera, Milán, Mazzotta, 1969)

El pensador español Ismael Quilis desarrolló la noción de “Sistencia” en su obra “Mas allá del existencialismo”, como capacidad de estar o ser en sí mismo. El pintor coruñés José María de Labra en sus escritos, por su parte, desarrolló la relación entre los verbos SER y ESTAR, asegurando que su cruce daba como resultado el verbo SISTIR

Cfr. Mario Ceruti “El mito de la omnisciencia y el ojo del observador” y Ernst von Glasersfeld “Despedida de la objetividad”, trabajos recogidos en la obra colectiva “El ojo del observador: contribuciones al constructivismo” de Paul Watzlawick y Peter Krieg (comps.) Gedisa, Barcelona, 1994.

Cfr. J. F. de Laiglesia *La inocencia poética como método: Mikel Dufrenne. Teknè. Revista de arte*, nº3.. Madrid. 1989. pp 147-160

9 “El cuadro no ofrece un episodio o una anécdota, sino un fragmento de realidad; el paisaje no quiere representar la naturaleza sino un lugar cualquiera; las figuras son meras presencias físicas, sin pretensiones de interpretar sus sentimientos. – dice G.C.Argan comentando el cuadro *Les demoiselles des bords de la Seine (été) de 1857 - /.../ La realidad es complejidad, provocación*

e indolencia. La realidad es compleja, incluso a veces confusa, y hay que captarla tal como es. No hay ninguna necesidad que el pintor ame lo que pinta, ni de que el espectador se enamore del cuadro. El propio cuadro no es pura proyección de lo real sino un fragmento de la realidad: los empastes de Courbet son espesos y pesados y la materia pictórica es como una creta en la que el artista plasma esa cosa real que es el cuadro". (El arte moderno. 1770-1970. Fernando Torres editor Valencia 1977 3ª ed. pp 108-111)

