



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE PUEBLA**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA SILLA Y EL ARTE MODERNO

**Un acercamiento a su devenir en la
pintura y el arte conceptual**

TESIS

Que para obtener el título de:

MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE

P r e s e n t a :

HÉCTOR VINICIO REYES CONTRERAS

Director de Tesis:

Dr. JESÚS MÁRQUEZ CARRILLO

Puebla, Pue.

Junio 2017

Introducción 6

Fundamentación 8

Planteamiento del problema 9

Evaluación del problema 10

Relevancia social 11

Implicaciones prácticas 11

Hipótesis 12

Objetivo General 12

Objetivos específicos 12

Enfoque y metodología 13

Marco teórico 16

Capítulo 1. LA SILLA. Objeto utilitario y simbólico 22

Introducción

Sobre las posiciones anatómicas

1.1 Definición de silla 24

1.2 Mutación de la silla 25

1.3 La silla en el diseño 26

1.4 La silla parte del mundo de los objetos 26

1.5 La silla como símbolo 28

Capítulo 2. LA PINTURA. De la representación sensible a la idea 36

Introducción: Sobre lo pictórico en la pintura

2.1 Del arte mimético y figurativo. Historia y características 45

2.2 Del paso de la pintura al arte del concepto 51

Introducción: Magritte y Duchamp

2.2.1 Pintores y performance 53

2.2.2 Los pintores y el arte conceptual 56

2.2.3 El objeto: entre la materialización y la extinción 65

Capítulo 3. La silla. Artistas y obras: un trayecto de lo figurativo a lo conceptual 75

Antecedentes: La silla en la antigüedad

3.1 La silla como objeto pasivo 76

Introducción

Visión de los Tronos de Giotto 77

Leonardo da Vinci y su Monalisa sentada 78

Rafael Sanzio : La Virgen de la Silla 81

La silla de James Whistler 81

Las sillas de Toulouse Lautrec 83

3.2 Cézanne y la construcción del objeto 86

3.3 La silla como “sujeto” activo 92

Dos sillas de Juan Gris 92

Silla sobre silla de René Magritte 98

La silla eléctrica de Andy Warhol 101

Las sillas de Georg Baselitz 103

Silla amarilla de Rufino Tamayo 105

3.4 Entre la silla-figura o la figura-silla 107

Las sillas mutantes de Francis Bacon 108

Las sillas de zdzislaw_beksinski (1929-2005): entre el umbral del objeto y de lo humano 121

Las sillas de Wilfredo Lam 124

Las sillas invisibles de las mujeres en De Kooning 132

El objeto como paisaje de Giorgio De Chirico 137

3.5 La silla como objeto artístico 139

La silla de Rietveld o La silla Roja y Azul de Gerrit Rietveld 140

La silla Para visitas brevísimas de Bruno Munari 140

La silla Daghdá de Leonora Carrington 144

Antoni Tapies: Reflexionar con la silla 148

Sillas de Pedro Friedeberg 150

Silla con grasa de Joseph Beuys 154

Las sillas de Tadashi Kawavata 155

Sillas de Ai Wei Wei 156

Las sillas de Doris Salcedo 157

La silla Zag de Esther Ferrer 159

Capítulo 4. Los cinco momentos de la silla 162

Primer momento de la silla. *De la silla que siente de Vincent van Gogh 165*

Segundo momento de la silla. *Naturaleza muerta con silla de rejilla* de Pablo Picasso 170

Tercer momento de la silla. *MARCEL DUCHAMP: sentarse a jugar mientras el arte agoniza* 171

Cuarto momento de la silla. *Una y tres sillas* de Joseph Kosuth 174

Quinto Momento de la silla. *La silla (y Mesa infancia)* de Max Dean y Raffaello d'Andrea 178

Conclusión 179

Índice de Imágenes 186

Imágenes 189

Bibliografía 199

INTRODUCCIÓN

Tan solo un seguimiento de la historia de la silla permitiría conocer una gran cantidad de aspectos que caracterizaron a sociedades enteras y a individuos, que abarcan una buena parte de los modos y costumbres, gustos o mentalidades en lo económico, lo político, lo artístico o los cambios de su cultura en general. Existe una historia del mueble del que la silla ha formado parte de manera significativa y en donde se reflejan procesos de los cambios de las sociedades. La presencia de este mueble se remonta a la prehistoria y continúa a lo largo del devenir de las civilizaciones. La silla es símbolo de poder o medio de descanso, objeto doméstico, artefacto de trabajo, instrumento de tortura o destino final. La filosofía ha utilizado su figura como el medio idóneo para expresar una serie de conceptos que vinculan lo tangible y lo intangible, lo concreto y lo abstracto, la idea y su materialización.

Podríamos pensar en la silla como un objeto necesario de uso cotidiano en todos los hogares, oficinas, centros de algún servicio, etc., tanto para las labores de trabajo como de recreación y descanso, en tantas instancias o situaciones de nuestra actividad del día a día en donde requerimos su uso, que intentar enumerarlos resulta una tarea por demás inútil o imposible.

La silla con el tiempo, adquirió diferentes estatus, que rebasaron su concepción original. En el arte según la época y las temáticas, se incorporó el tipo de mobiliario y de objetos de una época correspondiente, o de acuerdo a visiones de determinadas temáticas, por ejemplo de índole histórico.

Aunque, la finalidad de esta tesis no es dar cuenta de su historia como mueble, sino que la intención es de índole plástico o artístico, o de un acercamiento a la preponderancia de estilos y aspectos formales, a partir de la manera en que la realidad y los elementos que la constituyen han sido asumidos por el artista, en diversas épocas y estilos. Podemos verla, como un objeto que posee una fuerte

connotación en distintos sentidos, con posibilidades que van desde la función a la fascinación que producen sus posibilidades estéticas.

El arte ha transformado a la silla en modelo de fotografías, personaje fílmico, ayuda invaluable en la danza y el teatro, protagonista de obras pictóricas y vehículo de expresión de diseñadores.

La silla formalmente hablando desde su enfoque estético, se sostiene en dos grandes consideraciones: lo artesanal y lo artístico, la tradición y la innovación de su diseño. La silla tiene una historia en la representación artística plástica, en que evolucionó, digámoslo así, de ser un elemento secundario que formaba parte de innumerables escenas plasmadas en la pintura, hasta “independizarse”, convirtiéndose en un motivo frecuente utilizado por los creadores para expresarse, sean profesionales del diseño o artistas conceptuales.

Si bien parece ser un elemento que sólo estaba ahí, entre los demás objetos en las representaciones de las artes plásticas, no cabe duda que en la modernidad, toda vez que el objeto adquiere una importancia central, es notoria su presencia en los movimientos conceptuales que surgen desde los sesentas, como el performance o la instalación, hasta los movimientos denominados por Danto como post-históricos. Igualmente los grandes diseñadores habrían de valerse de ella y continúan haciéndolo para realizar propuestas de autor, que trascienden la idea de mueble bien diseñado y agradable estéticamente, convirtiéndose varias de estas obras en verdaderos iconos de la cultura artística mundial.

FUNDAMENTACIÓN

Justificación

Los motivos que impulsaron esta propuesta de investigación sobre el tema de la silla y el arte tienen un origen práctico y estético cuya fuente consiste en su consideración como un elemento con un impacto visual minimalista que se proyecta entrañablemente en la psique del observador.

Aunado a lo anterior, la propia experiencia en la actividad de las artes plásticas en la universidad desde el periodo de formación hasta el profesional. Sitúa una época de los últimos veinte años antes de finalizar el siglo veinte, en el cual se puede ubicar la temática de la silla como uno de los recursos empleados por los maestros de pintura y dibujo para el aprendizaje, ya sea en las poses largas de modelos que la utilizaban para sentarse o como un elemento de contraste entre el rigor estructural y lo orgánico, bastante utilizado sobre todo en los primeros semestres, como un elemento cuyas formas geométricas y sobrias permitían la claridad y limpieza en la observación y en la constatación en los ejercicios de proporción. Hay que decir que esto no era solo propio de nuestra Facultad, sino de muchas otras instituciones dedicadas a la educación artística a nivel mundial. Igualmente han existido varios métodos para aprender a dibujar que incluyen la silla. Uno de ellos es el de Betty Edwards (1984), que por esas fechas tuvo cierta connotación y atención por su libro en que se proponían ejercicios basados en la activación del hemisferio derecho del cerebro, considerado el de las actividades imaginativas y creativas que realizamos.¹

Dice la autora en su método de dibujo *Nuevo Aprender a Dibujar* en el Capítulo 7, sobre percibir las formas en los espacios y tomando como modelo una silla:

¹ La autora expone con apoyo de la silla, aspectos relacionados con la comprensión de los espacios negativos y positivos de la forma, resaltando la importancia que ello tiene para el adiestramiento y desarrollo perceptivo.

Edwards, Betty, *Nuevo Aprender a Dibujar* con el lado derecho del cerebro, ED. URANO, Barcelona, 2000

¿Por qué es tan importante aprender a ver y dibujar los espacios negativos?

Cuando una persona está aprendiendo a dibujar [e] intenta plasmar sobre el papel una silla, sabe muchas más cosas sobre sillas [...] Por ejemplo, una silla tiene que ser lo suficientemente grande para que se pueda sentar una persona en ella; las cuatro patas suelen tener la misma longitud, y sobre ellas se apoya una superficie plana, etcétera, etcétera. Sin embargo todos estos conocimientos no ayudan a dibujar una silla y, de hecho, hasta pueden suponer un serio contratiempo, ya que, mirada desde distintos ángulos, puede pasar que la información visual no concuerde con lo que sabemos.

Es decir, que a simple vista, el asiento puede parecernos muy estrecho, demasiado incluso para que nos podamos sentar, y la curva del respaldo, absolutamente diferente de como sabemos que es [...] Entonces ¿qué podemos hacer? (: 146)

En el caso de los grandes maestros, y en el nivel de modelos tanto de desnudo como de retrato posando sobre sillas, tal vez el siglo XIX y XX sean los mejores ejemplos y en donde encontramos gran cantidad de ellos. Fueron dichas imágenes una de las fuentes de consulta y aprendizaje que complementaron la formación. En el presente trabajo se muestran precisamente obras con éste carácter, como las de Cézanne y Baselitz.

Planteamiento del problema

Pregunta de investigación

La pregunta principal que tienen que ver con nuestros objetivos y que orientará el desarrollo de nuestro trabajo es:

¿Cómo el objeto, fue poco a poco emancipándose, avanzando desde planos secundarios de atención en el formato bidimensional de la pintura, a adquirir una preponderancia particular y de autonomía para la expresión o conformación de las propuestas del artista en las manifestaciones actuales? transformándose, a través del tiempo, de *objeto pasivo* en *sujeto activo* o de *objeto representativo* a *objeto artístico*.

Para poder desarrollar una visión de éste recorrido, de la emancipación del objeto, hemos considerado necesario, reflexionar de manera paralela, en cómo la pintura y los creadores plásticos, tuvieron una significativa participación, erigiéndose en uno de los factores determinantes de esta transición, de estos cambios, siendo capaces varios de ellos de pasar de un modo de hacer y concebir la obra bidimensional a propuestas con otro sustento y radicalidad en la tridimensionalidad del arte conceptual.

Evaluación del problema

Conveniencia

La silla ha sobrepasado el nivel de mera asunción como objeto utilitario, a ser un elemento infaltable y sobresaliente en los inventarios de los estilos de la historia del mueble, y en infinidad de catálogos de grandes creaciones que dan cuenta de la evolución y la riqueza del diseño y de las transformaciones mismas de las culturas, no obstante, su relevancia en el panorama artístico en las propuestas conceptuales se ve poco resaltada, si consideramos la recurrencia de su utilización y el formar parte de connotadas e interesantes obras, alcanzando en varios casos fuertes niveles de iconicidad.

Por ello nos parece pertinente intentar un acercamiento de éste singular objeto y mancomunar dicha visión a partir de la pintura. Consideramos, que desde esta primordial disciplina podemos mostrar aspectos que dan cuenta del nivel de importancia en el cauce estético que acabó por alcanzar en la visión del artista. Por una parte, porque como el grano en el arroz, la manera como la silla emerge desde niveles más o menos secundarios en las representaciones pictóricas y, cómo poco a poco va ganando terreno como elemento representativo, es de algún modo la manera en que los objetos en general se van imponiendo hasta los primeros planos, por otro lado, porque consideramos el valor central que la pintura misma ha tenido en los procesos y transformaciones hasta la irrupción y el

asentamiento de los movimientos conceptuales que hasta nuestros días se mantienen.

Relevancia social

En una sociedad saturada por la producción desmesurada del objeto, la idea que parece prevalecer es sobre su uso, su utilidad o función y, ligado en lo cotidiano a las expectativas de confort, satisfacción y diseño, situación que no ha pasado desapercibida por los movimientos y tendencias artísticas que desde la modernidad se gestaron, utilizando el objeto mismo como medio que confronta al espectador en distintos niveles de la vivencia y la reflexión estéticas. Consideramos que el presente trabajo, que pretende resaltar el valor de la silla y del objeto del que forma ésta parte, pueda mostrar las peculiares y radicales transformaciones del arte hasta nuestros días y la relación que a través del tiempo ha sostenido con su realidad inmediata.

Implicaciones prácticas

Aunque la literatura relacionada con la silla como mueble es abundante y existe una historia del diseño que la considera en particular de manera relevante, ya que es posible encontrar textos enteros dedicados a ella, a pesar de que existen páginas web o apartados en algún libro de arte en donde se reflexiona desde imágenes pictóricas sobre la silla o algún evento conceptual donde es el principal motivo; también es cierto que hay pocas obras especializadas que analizan este elemento en particular, es decir, a partir de su representación desde la pintura, su conformación como un objeto artístico y su empleo por el artista conceptual. Por esta razón, en esta investigación nos interesa explorar: cómo la silla fue transitando primero de ser mera figuración formal encajada en determinadas temáticas y estilos hasta adquirir características artísticas, cómo llega a alcanzar un nivel de “sujeto” o su incorporación a las tendencias conceptualistas en su propia realidad tridimensional.

Hipótesis

La silla es un objeto transformado en sujeto estético por medio de la asignación de un valor simbólico siempre cambiante, concepto comprendido y asimilado a través de corrientes filosóficas diversas y expresado por medio de obras artísticas. Posee características sumamente identificables y peculiares, ha sido utilizado por el artista a lo largo de la historia del arte para expresarse, por lo que una visión desde éste ámbito, nos permitirá observar la evolución e importancia del objeto en las transformaciones que el arte ha tenido.

Objetivo General

Demostrar que la silla fue mutando de objeto “pasivo” hasta adquirir característica de “sujeto activo” o de objeto artístico, mediante una aproximación histórica a partir de los movimientos pictóricos hasta la entrada al conceptualismo post-vanguardia

Objetivos específicos

- Realizar un acercamiento de la representación de la silla y su importancia en los distintos niveles del quehacer artístico.
- Señalar cómo, a través de ella, podemos comprender diferentes conceptos relacionados con la realidad, su percepción y su interpretación.
- Reflexionar en torno a la silla como parte del mundo de los objetos y su importancia entre estos
- Reflexionar sobre las variables morfológicas que ha mostrado la silla desde la visión de los diseñadores.
- Dilucidar sobre la carga simbólica y de la iconicidad de la silla dentro del arte

- Resaltar la importancia de lo *pictórico* y su valor en la creación del artista conceptual
- Asentar un panorama de la llamada pintura mimética (periodo en que el objeto se muestra en su carácter pasivo)
- Ejemplificar con algunos creadores, tendencias y estilos, que utilizaron la silla como motivo de creación en las vertientes pictóricas y conceptuales

Enfoque y metodología

Hemos mencionado cómo el objeto ha sido parte de la vida humana y, ha prácticamente invadido las vidas de nuestras sociedades actuales, a lo que el arte no ha sido ajeno, por lo que, éste trabajo puede ser de utilidad para el estudiante o aquellos que les interese el tema, pues su tratamiento centrado en la silla, implica en cierto modo una visión de algunos de los cambios importantes que han caracterizado al arte, partiendo del objeto para explicarlos.

Para realizar este estudio se presentan análisis formales de las distintas imágenes: los elementos fundamentales de las obras y sus niveles referenciales relacionados con contextos, tendencias, estilos de carácter histórico y estético, esto es, la relación que guardan con la construcción de sentido, los procesos y sus significados.

Lo anterior también implica el contraste con el contexto histórico, los medios utilizados, su interpretación, los mensajes transmitidos y, por último, cómo todo esto influyó y se cristalizó en obras de creación artística.

En este caso, nuestro elemento es la silla y el sustento de éste tránsito de su representación, tiene en una primera etapa la pintura y una segunda vertiente dentro del arte de tendencia conceptual. Dicho análisis implica un recorrido

histórico, que parte de antecedentes que se remontan hasta la antigüedad y que paralelamente, muestra aspectos que han incidido para ésta materialización en donde, tratándose de un objeto-mueble, que como modelo y parte de una realidad se fijó en la superficie pictórica entre innumerables objetos y después fue utilizado resignificándose desde su materialidad.

La manera en que desarrollaremos nuestro tema, la estructura, en los cuatro capítulos en que lo hemos configurado, la expresamos a continuación:

En el capítulo 1, se hace una breve introducción de las posiciones anatómicas; se asientan algunas consideraciones de la silla y su definición; su función significativa como un mueble; su importancia y valores de uso en la sociedad; reflexionaremos sobre su pertenencia al mundo del objeto y la amplia variedad de formas dentro del campo del diseño, en el cual ha alcanzado niveles artísticos altamente propositivos mediante infinidad de nuevos materiales y el interés de los creadores dentro de este campo que trasciende el meramente crear un objeto estéticamente agradable alcanzando valores de autoría y por último nos referiremos a la carga simbólica de su representación en la pintura y al performance. En el capítulo 2, nos enfocamos a lo pictórico no de manera reduccionista o restringido a la disciplina como tal, sino, como un concepto que surge de la experiencia de la pintura y que, se abre como parte de la actitud de aprehensión y conformación de ideas por el artista conceptual. En cuanto al desarrollo que hacemos de lo mimético, consideramos que, es el periodo del objeto representado con características “pasivas”, si bien con valoraciones plásticas o integrado a un determinado estilo. Supeditado desde la recreación de una realidad, a una plasmación temática. Por otro lado, ello nos permite confrontar todo el periodo de lo que se denomina como sensorial o retiniano en la pintura (bidimensional) y el paso en pleno al arte conceptual y el uso del objeto en tres dimensiones.

Este análisis del periodo transcurrido del llamado arte mimético o sensible, en el que la realidad, constituía el motivo de referencia, fue transformándose en razón de que el pintor, paulatinamente va asumiendo una actitud en donde se empieza a vislumbrar al sujeto creador (Renacimiento) y en donde la concepción entonces adquiriría formalmente un sentido más de índole figurativo que meramente imitativo y que, abarca hasta algunas manifestaciones de vanguardia como el dadaísmo, el surrealismo, el futurismo, el arte Pop, éstas todavía dentro de la pintura, pero cuyo trato de los elementos representativos y tendencias hacia el concepto son ya evidentes. Finalmente hacemos referencia al arte conceptual que utiliza ya abiertamente el objeto como vía de externar ideas, inquietudes, nuevas visiones o modos de arte objetual, que no son sino dinámicas de cambio de las sociedades resultados del gran avance tecnológico, que conllevan a nuevas necesidades de expresión. En consecuencia, modos, en que el arte, a la vez, se posiciona y contextualiza medios y recursos a tono con la temperatura de estos cambios. En el capítulo 3, La selección de los artistas que hemos hecho para sustentar nuestra tesis, incluye un análisis de artistas y sus concepciones sobre la silla, que contemplan distintas épocas y tendencias que nos permiten mostrar su evolución. Está basada principalmente, en que nos permitiera un seguimiento histórico desde el pasado hasta nuestros días. No representa la silla en la obra de la mayoría un elemento conscientemente o regularmente utilizado sobre el cual de manera consistente o hasta obsesiva se volviera una formulación estética intencionada, diferenciada la silla de los demás objetos, salvo algunos artistas aquí incluidos como Pedro Friedeberg, Baselitz o Francis Bacon, en donde la silla está tan presente en un alto porcentaje de su obra, que parece un recurso pegado a sus necesidades expresivas formales y conceptuales. Todo gran artista logra crear un mundo singular representativo que nos hace creer o que, como lenguaje, se vuelve una especie de equivalente de la realidad a través de su visión, y en el cual, llegamos a ver un repertorio de elementos o recursos formales persistentes en su vocabulario visual. De Chirico por ejemplo, utiliza de manera frecuente, maniqués semi-humanizados con cabezas globadas y prácticamente sin rasgos, estatuas y esculturas, torsos o cabezas escultóricas, no así la silla. Tal situación,

como hemos dicho, es en parte la de los autores aquí presentados, pero cuyas obras representan no obstante, ejemplos para lograr una visión pertinente del recorrido del objeto y más específicamente de la silla, desde su representación en la pintura a su materialización o uso tridimensional. Hacemos también, una distinción del análisis de Cézanne a partir del objeto, dadas sus aportaciones desde éste ángulo al arte subsiguiente. Un apartado del cuarto capítulo de lo que hemos dado en llamar los cinco momentos de la silla y que constituyen el punto nuclear de éste tránsito de la silla desde la pintura al arte conceptual.

Se hará la conclusión del planteamiento llevado a cabo.

MARCO TEÓRICO

Ha sido de manera muy general, la utilización de nuestras referencias de autores a partir de los cuales hemos desarrollado nuestra tesis, las fuentes han sido variadas y diversas, no obstante la unidad pensamos la otorga nuestro propósito del seguimiento del objeto en estas etapas y ver como emerge y se materializa desde lo representativo a su uso en las tres dimensiones. Existe un marco que abarca: los periodos del arte de la mimesis, el de la modernidad y del arte después de ésta. Podemos mencionar a algunos de estos autores, aclarando que no nos dedicamos a un análisis de sus teorías de manera directa, si bien han sido citados, cuando nos permiten clarificar y justificar el desarrollo de nuestros objetivos. Tal sería el caso de Danto, en relación a los cambios que el arte fue teniendo desde la antigüedad hasta el momento en que parece padecer un agotamiento toda vez que surge la pregunta del arte sobre el mismo arte y que permite al crítico construir su teoría sobre su fin. En su libro *Después del fin del arte* Danto intentando fijar una posición, alude a Greenberg y otros autores como Schapiro, y habla sobre la idea de mimesis y la entrada de la modernidad, en la cual llega un momento en que esta vertiente no puede ya responder a las nuevas variables de las problemáticas artísticas contemporáneas:

El cambio desde el arte «premodernista» al arte del modernismo, si seguimos a Greenberg, fue la transición desde la pintura mimética a la no mimética [...] Mi impresión es que [...] el modernismo está marcado por el ascenso a un nuevo nivel de conciencia, reflejado en la pintura como un tipo de discontinuidad, como si acentuar la representación mimética se hubiera vuelto menos importante que otro tipo de reflexión sobre los sentidos y los métodos de la representación²

Por otro lado, la “Caja Brillo Box” de Andy Warhol una obra fundamental del artista, cuya mayor producción con base en la serigrafía y una fuerte utilización del recurso del color expresivo, le sirve (dicho objeto construido a manera de un “garlito” entresacado de esta idea de lo mimético) para establecer un hito entre el rumbo que hasta entonces mantenía el arte y el nuevo paradigma conceptualista en la era bautizada por él como poshistórica.³ En éste sentido, si bien dicho autor parece radicalizar una posición, que no contempla matices relacionados con la aportación del artista y un punto medio en el cual se da el figurativismo artístico en el cual el artista está más presente en la obra. La Brillo Box, nos parece un hito importante, de las repercusiones de toda la vertiente del mimetismo, pues desde nuestro punto de vista, es una pieza cuyo principio, totalmente intencionado, en tres dimensiones, intenta crear una ilusión de parecido con el original, cuyos resultados resultan sorprendentes: a manera de una “sustitución” de la realidad a través de la apariencia, tal vez en éste sentido es la obra que más se ha acercado en relación al arte que la presidía. Ciertamente que en el periodo de la mimesis, podemos incluir la realización de escultura, pero la diferencia de esta manifestación con la obra que hablamos, es que por una parte, en las primeras, el medio usado, mármol o bronce, o simplemente aspectos como lo estático de las piezas, la dureza de los materiales, harían imposible la confusión con un modelo vivo por ejemplo de figura humana. En el caso de la caja original, hablamos de un

² Danto, Arthur C., *Después del fin del arte: el arte-contemporáneo y el linde de la historia* Ed. PAIDOS, Transiciones, España, 1994, p.30

³ A continuación agregamos una cita del autor donde define el término: “Pero eso es lo que caracteriza a las artes visuales desde el fin del modernismo, como un período que es definido por una suerte de unidad estilística, o al menos un tipo de unidad estilística que puede ser elevada a criterio y usada como base para desarrollar una capacidad de reconocimiento, y no hay en consecuencia una posible directriz. Por ello es que prefiero llamarlo simplemente arte posthistórico”.
Ibíd., p.34

objeto industrial inerte hecho en cartón, la copia de Warhol hecha en madera que, con el tratamiento del artista imita el cartón, a lo que se añan los demás componentes de tamaño, color y texto, que hacen imposible una diferenciación con el original en circunstancias igualitarias de realidad resueltas en lo artístico. En este sentido es lo más cercano que no sea una reproducción (por ejemplo de objetos industriales, o de varias piezas repetidas de un artesano que utiliza materiales y tamaños y acabados) a una imitación que engaña a la vista, a un objeto que sea su igual, en el sentido que refiere Konrad Fiedler.⁴ Fue precisamente esta experiencia, esta confusión, de acuerdo con Danto, que lo hizo preguntarse, si cualquier cosa podría ser arte, lo que implica un cuestionamiento filosófico con respecto a tratar de “distinguir entre el arte y las cosas reales que no son arte”⁵ y en donde incluso concluye Danto, podría llegar a prescindirse de la presencia misma del objeto⁶. Dichos criterios en relación al arte mimético, al

⁴ “En primer lugar, sólo se puede imitar un objeto al hacer otro igual a él, ¿pero que domina en la concordancia entre una copia y el objeto copiado? El artista puede reproducir muy poco del modelo natural de lo que constituye tal objeto natural. Si se esfuerza por imitar la naturaleza, pronto se verá en la necesidad de unir en su imitación aspectos muy diversos del modelo natural. Se encuentra en un camino en el que, en última instancia, el esfuerzo conduce a un remedo chapucero, de la naturaleza, empresa pueril y absurda en la que suele olvidar la falta de reflexión que le sirve de base, bajo la apariencia de cierta audacia que le sirve de base.”

Fiedler, Konrad, *Escritos sobre arte*, Ediciones La balsa de la Medusa/Visor, Madrid, 1991, p.80

⁵ Danto, Arthur C., *Qué es el arte*, e-books, p.32

Preguntas fundamentales en relación a esto son propias de los sesentas, los grupos y artistas de ese entonces se planteaban enfáticamente la relación del arte hasta entonces con la realidad concreta, la relación del arte con la vida, por ejemplo, el grupo fluxus insistía entre la incorporación de lo cotidiano a los niveles de arte y Joseph Beuys expresaba con gran convicción esta propagación de lo artístico dentro de todas las esferas de lo cotidiano y hasta de la especialización: “Exijo una implicación del arte en todos los reinos de la vida. De momento el arte es enseñado como un campo especial que demanda la creación de documentos en forma de obras de arte. Por eso, yo abogo por una implicación estética de la ciencia, la economía, la política, la religión, de toda esfera de la actividad humana. Incluso a acción de pelar una patata puede ser una obra de arte si es un acto consciente” (Beuys Joseph, *Ensayos y entrevistas*, Ed. SÍNTESIS, España, 2006, p.40)

⁶ “Para utilizar mi ejemplo favorito, no hay nada que marque una diferencia visible entre la Brillo Box de Andy Warhol y las cajas de Brillo de los supermercados. Además, el arte conceptual demostró que no necesariamente debe haber un objeto visual palpable para que algo sea una obra de arte. Esto significa que ya no se podría enseñar el significado del arte a través de ejemplos. También implica que en la medida en que las apariencias fueran importantes, cualquier cosa podría ser una obra de arte” Danto, Arthur C., *Op.cita*, p.35.

En su libro *Qué es el arte*, Danto habla también de este tema recurrente en sus reflexiones: “Lo bueno de los años sesenta fue el incipiente reconocimiento de que cualquier cosa podía ser una obra de arte, algo que queda patente en todos los movimientos importantes de la época: arte pop, minimalismo, fluxus, , arte conceptual y así sucesivamente. ¿Y qué explicaba la diferencia? El gran

objeto, al análisis de la modernidad y el arte de los sesentas, se erigieron en algunos de los referentes importantes para nosotros, apoyando el propósito de nuestro seguimiento del objeto e ir derivándolo en el de la silla, remarcándolo desde la idea de un paso de dos dimensiones hacia una ruptura de la estabilidad del objeto en el espacio real.

Al analizar los procesos artísticos y el desempeño del objeto, y el paso del objeto sensible al objeto conceptual, es inevitable pensar en el encuentro de esta actitud mental y la aparición y uso del objeto industrial⁷ en su realidad de tres dimensiones. Como si el concepto artístico iniciado en la pintura que intenta abatir la referencialidad de la representación encontrara en esta concordancia el factor que permitió su plena manifestación. En este sentido podría decirse del autor y sus creaciones, que ambos se hallan inmersos interactuando en la realidad misma.

Otros autores que están presentes en la concepción de nuestro marco, han sido Lucy Lippard en el sentido de su visión del arte “ultraconceptual”⁸, sus consideraciones entre otros, de artistas como Judd y LeWitt, sobre cómo se fue volviendo obsoleto el objeto ante el desinterés paulatino del artista por la obra de arte, la evolución del objeto que planteamos alcanza su punto álgido en éste principio. Marchan Fiz por similares motivos ha sido considerado, por dar

mantra del mundo era una hosca afirmación de Frank Stella que rezaba así: <<Lo que ves es lo que ves>> Pero no había mucha diferencia cuando ves una Brillo Box de Warhol y las cajas brillo diseñadas por James Harvey”. El paso a un siguiente estadio era para Danto como hemos mencionado en nuestro texto el arte poshistórico, pero también el autor culmina el párrafo al respecto de la cita que aquí acotamos, considerando que después del paso de Duchamp y Warhol “todo había cambiado en el concepto del arte. Habíamos entrado en lo que se puede denominar la segunda fase de la historia del arte”. (p.136 de Qué es el Arte en e-books). Todos estos conceptos los desarrolla pormenorizadamente Danto en su libro sobre Warhol y la Caja Brillo Box.

⁷ En esta idea del objeto industrial y las necesidades del artista ante nuevas realidades, está desde luego la intermitencia del consumo de un capitalismo inductor en auge en donde: “en los ideales de una modernidad triunfante reciclada por los avances de la ciencia se cae y aparece en la escena la ciencia aliada con la capital del mercado y del consumo, como nuevo amo. Las exposiciones se llenan de objetos cotidianos que ya no son las botellas de Morandi sino las latas de Warhol.

Oliveros, C. Amanda. Recuperado de:

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/8282>

⁸ Lippard, Lucy R. , Chandle, John r. Recuperado de: <http://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/Lucy-R-Lippard.pdf>

seguimiento, delinear, plantear una visión de aquellas condiciones, obras autore, tendencias, que indujeron desde finales de los cincuentas a el paso hacia el conceptualismo. Igualmente trajinos a colación alguna de concepción sobre la modernidad y las tendencias conceptuales de autores como Rosalind Krauss o H.D. Bouchloh. Cuando hicimos referencia a Danto Hemos mencionado a Greenberg quien representa una visión estética formalista, tanto él como Gombrich y en base a una gran variedad de criterios de distintos autores, permitieron integrar y sustentar nuestro marco de recorrido de los distintos periodos.

Habría que aclarar, que tratándose nuestra investigación desde el objeto, específicamente la silla, las consideraciones relacionadas con nuestro criterio de arte conceptual comprenden aquellas en donde el objeto es parte de las propuestas, o se mantiene aún haya sido relegado a planos secundarios y obviamente, no obstante la idea de su desmaterialización (Lippard) o el arte como tautología (Kosuth) que desmiembra el aspecto “morfológico”, sustituyéndolo por la deificación de la idea (valga en tal sentido lo que expresa Rodolfo Wenger de que para “Kosuth la reflexión no es extrínseca a la obra, sino que es la obra misma”).⁹

¿En qué casos sí y en qué casos no estamos ante esta desaparición del objeto? : consideramos que no siempre hay una consecuencia entre las posturas del artista que se manifiestan o sostienen su eliminación del discurso conceptual, pero que no necesariamente esto se lleva a cabo en los hechos, consideremos al respecto, la aseveración que hace Marchán Fiz en su libro Del arte objetual al arte de concepto:

⁹ Recuperado de Rodolfo Wenger: Kosuth la reflexión no es extrínseca a la obra, sino que es la obra mismaperspectivasesteticas.blogspot.mx/2014/05/joseph-kosuth-el-arte-como-tautologia-e.html

El arte <<conceptual>> enfatiza la eliminación del objeto artístico en sus modalidades tradicionales. Pero, salvo en casos extremos de la vertiente lingüística, existe menos una eliminación que un replanteamiento y crisis del objeto tradicional. No obstante de lo que se trata, por encima de un antiobjetualismo a ultranza e indiscriminado, es de desplazar el énfasis sobre el objeto a favor de la concepción y del proyecto¹⁰

En similar sentido H.D. Buchloh se refiere a la complejidad del entramado de las tendencias conceptualistas y las dificultades que por ello, la tarea de su desarrollo implicó:

Desde el principio el arte conceptual englobó un conjunto tan complejo de enfoques opuestos que cualquier intento de análisis tiene que tratar con extrema cautela las enérgicas voces (en su mayoría procedentes de los propios artistas) que exigen que se respete la pureza y la ortodoxia del movimiento. Esta peculiaridad del arte conceptual obliga a evitar la homogeneización estilística retrospectiva típica de los análisis que se limitan a un grupo de individuos [...] la historia de <<arte del concepto>> (por emplear el término acuñado por Henry Flint en 1961) no puede limitarse a una mera enumeración de los autores proclamados protagonistas del movimiento ni someterse académicamente a la pureza de intenciones y operaciones que reivindicaron¹¹

No se puede negar, la riqueza de estas consideraciones, reflexiones innumerables desde el arte y la filosofía, que tienden a tratar de dilucidar sobre esta consistencia o debilitación del objeto dentro de las propuestas, pero en las cuales, sea cual sea la postura del artista, el objeto, cuya presencia, se sitúa como un elemento necesario, en aquellos eventos y aquellos discursos que desde lo conceptual, se intentan erigir como prevalecientes en el mundo del arte de nuestros días

¹⁰ Fiz, Marchán, Del arte objetual al arte de concepto, p.251

¹¹ Buchloh, H.D., *Formalismo e historicidad*, AKAL/Arte Contemporáneo, Madrid, 2004, pp.168-169

Capítulo 1. LA SILLA. Objeto utilitario y simbólico

Introducción

Sobre las posiciones anatómicas

A continuación haremos algunas acotaciones en sentido de que existen diferentes posiciones anatómicas humanas: sentado, parado, acostado e hincado, que enmarcan una grandísima variedad. Varían según el deporte, el yoga, el arte, etc.

Podríamos decir que prácticamente en todas las actividades que realiza el ser humano existen recomendaciones, manuales, guías, reglamentos con respecto a los modos más adecuados relacionados con posiciones o posturas que se deben guardar, para evitar enfermedades o lesiones derivadas de los llamados *vicios posturales*, para trabajar, para conducir, para descansar, para levantar pesos, para estar sentado realizando determinada función, todo lo cual implica situaciones no sólo físicas sino de los llamados buenos modales, mayor aprovechamiento, comodidad, etc.,

Por ejemplo, hablando de estas generalidades ordinarias podría decirse que se piensa igual tanto parado, acostado o sentado, aunque sentado se daría mayormente facilidad y calma para pensar. Rodin hizo su “pensador” vaciado en bronce (1880), escultura con una expresión fuertemente dubitativa, que refleja una gran incertidumbre, sentado con el cuerpo doblado hacia delante con el rostro sostenido y semioculto en el dorso de la mano derecha y cuyo codo a la vez se apoya sobre una de la rodillas; se come en cualquiera de las tres posiciones, se sabe que los romanos antiguos de la época imperial lo hacían recostados de lado o boca abajo sobre lechos adosados alrededor de las mesas (*triclinium*) como símbolo de distinción y, otras culturas como los griegos, los fenicios y los asirios también lo hicieron; pero lo conveniente sobre todo fisiológicamente es hacerlo sentado. Se corre o se camina parado, aunque sentado se puede uno desplazar en un vehículo; no se salta ni sentado ni acostado; se ora y reza sobre todo

hincado, en una misa cristiana por ejemplo se sienta el creyente, se para, se hinca alternativamente pero no se acuesta.

En una oficina la posición por antonomasia es sentado frente a un escritorio; a un obrero se lo imagina uno sobre todo parado haciendo su trabajo frente a una máquina controlando la producción serial de la manufactura de productos, si bien se traslada de un lugar a otro o lo hace sentado manipulando máquinas; las personas que mueren son enterradas por lo general horizontalmente (en posición de descanso) dentro de un ataúd. Los Paracas que fue una civilización precolombina del antiguo Perú (700 a. C. y 200 d. C) cavaban las tumbas verticales y enterraban a los muertos en posición fetal, igual que otras civilizaciones lo hicieran antes como la Micénica (2000 a. c.). Una persona que muere por lo general la velan y la entierran en posición que técnicamente conocen los especialistas como de *decúbito supino* (o decúbito dorsal) que no es más que la posición acostada boca arriba.

La mejor posición para escribir es sentado en una silla apoyado en una mesa o escritorio, *los tlacuilos* prehispánicos lo hacían acucillados que es una variante digamos del estar sentado, en dicha posición, el cuerpo se equilibra así mismo encogiéndose y apoyando las caderas en la parte trasera de los muslos y tobillos con el pecho en su parte posterior impulsado hacia adelante. El acto de la micción lo realiza el hombre de pie, la mujer sentada. Se reza de rodillas, parado, sentado o acostado.

Difícilmente se podría llegar a una respuesta, y ni siquiera cabría hacerla seriamente, en el sentido de si fuera posible hacer un consenso de éstas posiciones arquetipos, consistente en calcular: ¿en lo que dura la vida de los seres humanos en cual posición pasan la mayor parte? considerando que hay también algún tipo de restricciones relacionadas por ejemplo con la edad o alguna restricción física. Un anciano es de esperar que pase ya un mayor tiempo entre sentado y acostado en relación a un joven, un niño más en movimiento constante de pie.

1.1 Definición de silla

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE), define a la silla como un “asiento con respaldo, por lo general con cuatro patas y en que sólo cabe una persona”.

También incluye entre otras definiciones: la *sede* como “asiento de un prelado [...] Dignidad de papa y otras eclesiásticas”; el *curul* o “Asiento semicircular con incrustaciones de marfil que ocupaban los ediles romanos; *la tumbona* o “asiento que forman entre dos personas con las cuatro manos, asiendo cada uno su muñeca y la del otro”; la silla de niño, la silla de ruedas, la silla de montar, de tijera, la silla eléctrica, la poltrona o “silla más baja de brazos que la común, y de más amplitud y comodidad”; la silla turca o “Escotadura en forma de silla que ofrece el hueso esfenoides”; dar “~alguien a otra persona” (por ejemplo dar la silla presidencial), es decir, podemos constatar el amplio espectro de denominaciones en que el concepto silla se fue abriendo y la riqueza de las mutaciones formales que ha tenido hasta nuestros días en el sentido amplio de un objeto que sirve para sentarse¹².

En la misma edición se pueden consultar algunos términos correlacionados: asiento como “mueble para sentarse”; en “los ómnibus urbanos, asiento para varias personas con el respaldo contra la ventanilla” (p. 21); sentadero como “Piedra madero, tabla, tronco de árbol, etc. que puede servir para sentarse”. De acuerdo al diccionario estar sentado es estar colocado sobre una silla, banco etc., a manera de quedar apoyado en las caderas. Resulta por demás obvio el cómo se hacen referencias cotidianas y de manera frecuente en infinidad de situaciones de que alguien está sentado en una banqueta, de que alguien usó el escritorio como silla, de que tal persona se sentó sobre una fila de libros o sobre una caja, etc., usándolos como silla, lo que en un momento nos lleva de manera experiencial y a

¹² Real Academia, Diccionario de la Lengua Española, Edición Del Tricentenario MÉXICO, 2014, pág.2012

partir del uso de nuestro sentido común a relacionar la posición de estar sentado con la idea de silla.

1.2 Mutación de la silla

A lo largo del tiempo la silla ha mostrado ser una especie de ser que ha cambiado constantemente, si lo refiriéramos con un término actual, y nos pudiéramos representar una seriación fugaz de estos cambios, el efecto que tendríamos sería el de una especie de *transformer*¹³, o produciéndonos una sensación tan fuerte como si se tratara de un rostro que cambia por efectos del paso del tiempo o por las variadísimas posibilidades de expresión que ofrece a la actividad actoral. Son tantos y tan intermitentes sus cambios que puede tener brazos, piernas gordas o angostas, curvilíneas o rectas, respaldos altos o bajos, un amplio repertorio de materiales tanto naturales como sintéticos, una especie de cilindro giratorio desde cuya base radian cuatro o cinco brazos extendidos apoyados en ruedas, puede tener una forma de cubo total sin patas, de esfera, pueden estar pendidas despegadas del suelo, tener formas de figuras humanas, de animales, incluso de otros objetos, cromadas o colores sobrios o mostrarse en coloridas creaciones, etc., y que, solo podemos enumerar muy a la ligera como generalidad; tal es el caso de la Edición de Gustavo Gili (2012) en *Cómo diseñar una silla*:

La silla es un objeto enormemente sugerente y uno de los muebles más antropomorfos que existen: tiene respaldo asiento y patas; a veces brazos; en ocasiones codos, rodillas y pies. Invita a sentarse y, ella misma se asienta en el suelo [...] progresamos de la trona a las sillas convencionales, de la silla de colegio al sillón de oficina, de ahí, al sillón de casa y, por fin, a la mecedora. Asumimos distintos papeles, ocupando el sillón del trono o bien buscando un asiento de última fila algo más discreto. De vez en cuando, nos descubrimos en la butaca del dentista y otros lugares no demasiado cómodos¹⁴

¹³ Con el término hacemos referencia a los cambios sorprendentes de robots futuristas que aparecen en películas y series animadas o comics, muy populares hoy en día y que poseen la capacidad de transformarse en otros objetos como carros o aviones

¹⁴ *Cómo Diseñar una silla*, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2012, pág.6

1.3 La silla en el diseño

Bastaría hacer una revisión de la historia del mueble actual, o consultar catálogos de las innovaciones diseñísticas, exhibiciones en museos especializados o simplemente acceder a páginas mundiales de promoción de mercado de éste producto, para percatarnos, cuanto ha cambiado la silla y digamos, su definición que por antonomasia se ha tenido como estereotipo de sólo tener cuatro patas, la llana cuadratura horizontal y el respaldo.

Si bien se continúan usando en menor escala materiales naturales, actualmente nos encontramos una gran variedad diseños que incluyen sintéticos o industriales como el plástico, el aluminio, el vidrio o el acero. Sillas de formas todas redondeadas como en cascada de colores llamativos como la “Silla Panton” de Verner Panton (1967) caracterizada por sus colores brillantes y formas futuristas; la “Silla Zigzag” de madera de cerezo del arquitecto holandés Gerrit Rietveld (entre 1932 -1934), sin patas, resuelta con sentido dinámico mediante diagonal¹⁵; la silla giratoria de oficina con brazos radiales (es común ya verlos de cinco) como patas apoyados en rueditas; las Rocking Cube o sillas cubo apoyadas de manera plana en unas de sus caras¹⁶; sillas transformes o sillas que se corren para hacer un duplicado (Silla colorida Duplique de Alejandro Figaredo¹⁷), en formas de burbuja con una sola pata que culmina en un círculo (La Ball Chair)¹⁸ o hasta sillas colgantes.

1.4 La silla parte del mundo de los objetos

Resulta obvio decirlo, pero siendo la silla un objeto, nos interesa hacer una referencia a nuestro enfoque del mismo en este trabajo. La definición de objeto, en

¹⁵ Recuperado de: <http://beatcollection.com/blog/posiblemente-las-10-mejores-sillas-de-diseno/>

¹⁶ Recuperado de: <http://decora.ddinnova.net/category/decoracion-moderna/page/2/>

¹⁷ Recuperado de: <http://www.hogarismo.es/2011/08/30/silla-colorida-duplique/>

¹⁸ <http://decora.ddinnova.net/category/decoracion-moderna/page/2/>

el sentido filosófico de lo que se contrapone o es opuesto a la idea de sujeto: “lo que existe fuera de nosotros pero que es pensado por nosotros”¹⁹.

El objeto pasó del plano artesanal que enfatizaba en su función y cierta elaboración distintiva otorgada por la manualidad al nivel del plano tecnológico de grandes producciones de características seriadas.

La cantidad de objetos que día a día saturan el entorno humano, es tan apabullante, tan desmesurada, tan intermitente, que:

¿Puede clasificarse la inmensa vegetación de los objetos como una flora o una fauna, con sus especies tropicales, polares, sus bruscas mutaciones, sus especies que están a punto de desaparecer? La civilización urbana es testigo de cómo se suceden, a ritmo acelerado, las generaciones de productos, de aparatos, de gadgets, por comparación con los cuales el hombre parece ser una especie particularmente estable. Esta abundancia, cuando lo piensa uno, no es más extraordinaria que la de las innumerables especies naturales (Baudrillard, 1981)²⁰

Esto es posible, desde que se hace uso de la máquina, que conlleva hasta la aparición del objeto tecnológico y cuya significación es tan grande y determinante en nuestras vidas que:

Este plano tecnológico es una abstracción: somos prácticamente inconscientes, en nuestra vida ordinaria, de la realidad tecnológica de los objetos. Y, sin embargo, esta abstracción es una realidad fundamental: es la que gobierna las transformaciones radicales del ambiente. Incluso es, y lo decimos sin afán de paradoja, lo que de más concreto hay en el objeto [...]21

En otros apartados de éste trabajo, se aludirá a cómo estos cambios no pasaron desapercibidos por el artista, quien despliega a partir del objeto industrialmente manufacturado (Marcel Duchamp), propuestas que desde el propio objeto como protagonista, abren amplísimos horizontes a las llamadas manifestaciones conceptuales que aparecen desde inicios del siglo XX.

Así, haríamos referencia, radicalizando un contraste, a estos dos elementos abarcantes de la pintura: la figura humana y el mundo de los objetos (o cosas). Las distintas épocas que comprenden la historia de la pintura, nos muestran como

¹⁹ Souriau, Etienne, *Diccionario Akal de Estética*, ED. AKAL, Madrid 1998, pág. 837

²⁰ Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos* (Introducción), SIGLO XXI, México, 1985, pág.1

²¹ *Ibidem*

estando presente la figura humana por lo general focaliza la atención y el objeto se relega, si bien con distintas connotaciones y niveles de importancia en función de ésta. Si bien existen distintas etapas, géneros o casos aislados en donde las temáticas de la obra no incluyen la presencia del motivo humano. Mencionaríamos por ejemplo: el paisaje, los temas de marinas, las naturalezas muertas o el bodegón. Existen casos excepcionales de artistas en el tratamiento pictórico del objeto y también puede afirmarse que dentro del peculiar estilo del pintor o de la corriente a la que se suscribiera (por ejemplo el surrealismo, el futurismo, el cubismo), los elementos del cuadro, los objetos, eran connotados, más o menos realistas, más o menos expresivos, más o menos presentes, más o menos llenos de simbologías, etc.

Mencionaremos por lo tanto, solo algunos de estos pintores: como Alberto Durero, Hans Holbein, David Bailly, David Teniers, Caravaggio. Cézanne, que estudió toda su vida su estructura, intentando comprender el modo en que, se articulaban las formas a partir de la geometría esencial del cilindro, el cubo y la esfera y aplicarlo incluso a la comprensión de la figura humana y la naturaleza o desde ésta aplicarlo a los objetos. Morandi (1890-1964) quien siguiendo los preceptos de Cézanne, pintó toda su vida cuadros buscando el reduccionismo visual constructivo, que incluían sobrias composiciones con botellas, vasos, jarras, paralelepípedos y otros objetos de la vida cotidiana con los que pareció obsesionarse.

1.5 La silla como símbolo

Desde luego, el objeto representado en la pintura, no solo recrea o anima aspectos temáticos o anecdóticos. A lo largo de la de la historia, se adapta al mundo iconológico de las significaciones, simboliza y potencia sentidos, requiere ser interpretado. En cada etapa del arte asistimos a esta mutación del objeto, que transita desde el mundo religioso o lo divino, al de la ciencia, lo mítico, al de lo surreal, a conformaciones geométricas, el color, la forma; del mismo modo,

participa de lo espiritual, lo violento, lo matérico, lo etéreo, etc. Pueden aparecer como símbolos religiosos cristianos: la cruz, el pez, los cuernos que encarnan en la figura del diablo, el pan, la ostia, el rosario, etc.; son símbolos de la mitología, son símbolos religiosos o lo son surrealistas.

Si grandes pintores como Cézanne (1839-1906) o Morandi (1890-1964), artistas de la modernidad, que hemos mencionado, enfocan su interés por el objeto como medio al que tratan de explorar a través de preocupaciones propiamente pictóricas, pintores como David Bailly (1584-1657) o Giorgio de Chirico (1888-1978), muestran al objeto connotándolo de simbolismos.

Giorgio de Chirico (1888-1978), pintor metafísico, es sin duda muestra de un mundo en donde los objetos se imponen dentro de una realidad nada ordinaria, un mundo que parece detenido, en suspenso, entre penumbras donde arquitecturas en espacios abiertos y extraños contribuyen a la pasmosa invención de un inmenso escenario armado. Elementos como estatuas que imperan sobre personajes vivos, maniqués semianimados, instrumentos musicales, utensilios geométricos, se encuentra en simbólicas interrelaciones que producen un fuerte sobrecogimiento y un efecto de candado al intento de racionalizar los sentidos y significados que estos guardan. En varias de sus obras están presentes las sillas, sillones o simples cajones, como en *Los juegos terribles*, *Muebles en el Valle*, *Orfeo solitario* o *el Filósofo*²². Sin duda, después de Van Gogh (1853-1890), será uno de los pintores que caracterizan al objeto de una manera preponderante, protagonista, sublimándolo como personaje. En su capítulo sobre la silla, a propósito de *Muebles en el Valle*, Francalanci (2006) habla del milagro de animar estos objetos, que logra De Chirico:

²² La influencia de lo filosófico está en De Chirico no solo en los ambientes en que evidentemente subyace en su obra, sino en los temas tratados. Cuando su familia se traslada a Munich donde permanecen de 1906 a 1910, ahí prosigue su formación artística: "Allí entra en contacto con la obra de los filósofos Nietzsche y Schopenhauer. Por estos años, de Chirico también recibe la influencia del simbolismo centroeuropeo y especialmente del pintor suizo Arnold Böcklin". Recuperado de: *Giorgio Chirico: Metafísica del tiempo*, <http://www.ccborges.org.ar/exposiciones/destacadas/expochirico.htm>

Sillas y armarios sustituyen ahora a maniqués y estatuas, que habían permanecido siempre sordos y cerrados a las vicisitudes del mundo, indiferentes, en su infinita lejanía, a la vida cotidiana de las personas. Estas sillas y estos armarios, asumen en cambio, una responsabilidad y se ofrecen para personificar vivencias humanas [...] ²³

Si en la modernidad en los grandes movimientos vanguardistas, el objeto cobra un impulso, reflejo de su presencia en una sociedad llena de intermitentes y rápidas transformaciones, el futurismo (1909) de la mano de Marinetti, pone la belleza de la máquina y de la visión que ofrece la sucesión de un objeto producto de su velocidad (un auto, un tren) por sobre la tradición escultórica clásica. La pintura metafísica con Chirico y Carrá (alrededor de 1915) y su yuxtaposición de realidades y la creación de mundos visionarios donde impera el objeto; y sobre todo el *Dadaísmo Duchampiano* (Nueva York) y sus *Ready Mades*, en donde el objeto se presenta aunque connotado en plena realidad tridimensionada y habría que reiterar que el primero realizado en 1913 es una rueda de bicicleta sobre un banco para sentarse. En estas tres manifestaciones determinantes en el auge y reconocimiento del objeto, hay un aspecto que aparece de manera inmediata: tanto el futurismo como la pintura metafísica, continúan inmersos en la bidimensionalidad de la propuesta. Es cierto que hay escultura futurista cómo la de Boccioni, pero evidentemente, es la idea de la tridimensión todavía emparentada con la tradición escultórica a la que se incorporan principios como el de la velocidad de la máquina, pero no se trata del objeto como tal, como aparece con Marcel Duchamp.

Un símbolo es la “representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con ésta por una convención socialmente aceptada” (RAE:2014). La silla no cumple únicamente las funciones de asiento sino que, a través de los años, ha significado diferentes cosas.

La silla es un objeto con interpretación social, que remite a ciertos significados y por eso adquiere un valor determinado ante los ojos de los espectadores. Su

²³ Francalanci, Ernesto L., *Estética de los objetos*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2006, pp.130-131

calidad de mueble que otorga confort y descanso alude a un privilegio, estar sentado se asume como una mezcla entre serenidad, sabiduría y don de mando.

En su asociación con el poder, tenemos una vasta cantidad de representaciones pictóricas de carácter histórico donde aparecen tronos, asociadas a ceremonias suntuosas o a su ejercicio. La palabra *trono* proviene del griego *θρόνος* (“asiento”, “silla”) y designa el asiento especial, con carácter oficial, destinado a un rey o monarca durante ceremonias especiales. Los egipcios adoraban a Ast²⁴, diosa conocida entre los griegos como Isis, cuyo nombre significa “trono” y a la cual se le representaba con el jeroglífico de un asiento real pendiendo sobre su cabeza. Según Homero, los griegos colocaban tronos vacíos en sus palacios y templos, para que los dioses pudieran sentarse donde lo desearán.²⁵

Las representaciones de tronos de reyes, emperadores, dioses, consisten comúnmente en una silla grande, cómoda y adornada con lujo, que se sitúa en lugares especiales o estratégicos. Cuando el monarca está sentado en él, se encuentra simbólicamente investido de todos sus poderes, es la encarnación del Estado y posee la capacidad de tomar decisiones que afecten a sus dominios y a sus habitantes. Hay desde luego acentos en la manera de presentar escenas de grandes personajes, como el caso del “Retrato de Napoleón en su gabinete de trabajo” (1812) realizado por Louis David; recién una derrota del conquistador en el frente ruso, se ve al personaje en un espacio estrecho, desdibujado, con la figura encorvada, inseguro, acorralado entre muebles, y una repujada silla en dorado y rojo de tela aterciopelada en la base del asiento, que da la espalda al espectador y asomando solo una parte, aunque en primer plano. Retrato que sin duda contrasta con el realizado también por quien fungiera como su pintor oficial y que representa su coronación (1804).

²⁴ “Su nombre en egipcio es Ast. Primitivamente fue una diosa-cielo, originaria de Behbet-el Hagar, en el Delta. Llevaba un trono (ast) sobre su cabeza y, originalmente, fue la representación del trono.” Recuperado de: La tierra de los faraones, <http://www.egiptologia.org/mitologia/panteon/isis.htm>

²⁵ Recuperado de: <https://www.behance.net/gallery/2393984/Omero>

Otro ejemplo son los tronos papales, uno de los símbolos mayores del poder eclesiástico, está fabricado en maderas preciosas, oro y otros metales ricamente labrados. En el respaldo se incluye la heráldica del Papa en funciones y está adornado con una cruz invertida, que simboliza a San Pedro. El trono se encuentra también relacionado fuertemente a imágenes religiosas, sobre todo de vírgenes o enunciaciones. En general podemos constatar, como este tipo de representaciones pictóricas, que tratan temáticas histórica, políticas, religiosas o de coronaciones, poseen un halo que raya en el estereotipo o resueltas bajo ciertas convenciones. Tal sería el caso igualmente, de las anunciaciones o vírgenes y el niño; desde Fra Angélico, Holbein el viejo, Simone Martini, La Anunciación del Ángel a la Virgen María de Leonardo, a *La madona de Ognissanti (Maestà di Ognissanti)* de Giotto o del Greco, en donde vemos tronos cargados de gran ornamentación o asientos que no obstante no perder sus características de enmarcar un rango a manera de tronos, reflejan humildad y sencillez. En este tipo de escenas, podemos apreciar igualmente, la presencia de tronos, no visibles al ojo del espectador, pero que se logran adivinar bajo los abultados ropajes.

En el surrealismo la silla Leda de Dalí, es un ejemplo notorio de simbolismo de la femineidad puesta sobre el objeto. Representada con suaves y sinuosas líneas, tres patas calzadas por elegantes zapatillas. El brazo y antebrazo que se curva contorneando el respaldo y extendiéndose como uno de los apoyos laterales (izquierdo) del asiento, terminando en una de las manos. El modelo se hizo a partir de una de las pinturas de Dalí (*Mujer con cabeza de rosas*)²⁶

En cuanto a manifestaciones relacionadas con tipos de performas, el gran ideólogo del Futurismo Filippo Tommaso Marinetti (1876 –1944) realiza un montaje de un espacio con ocho de sillas, en donde integra otros muebles, las sillas eran desplazadas constantemente por personal coordinado por un

²⁶ “Extraído del cuadro “Femme à la tête rose, 1935”, bastó poner en tres dimensiones el extremado detalle de la pintura para obtener una pieza fielmente daliniana. Dalí afirmó: “Una silla puede incluso servir para sentarse, pero con una sola condición: que nos sentemos mal”. Sobre el Leda podemos sentarnos, pero el hecho de que sólo tenga tres patas y el elevado peso que le da el latón macizo, lo aproximan más una obra de arte que un mueble funcional.”

Recuperado de: *Barcelona, Desig*. <http://bdbarcelona.com/es/producto/90>

mayordomo y se presentan algunos juegos de iluminación que entre otros recursos utilizan las sombras que dichas sillas proyectan acortándolas y alargándolas. El punto del drama lo constituye la espera de visitas que nunca llegan. Francalanci refiriéndose a éste hecho, rescata una cita que forma parte de las pormenorizaciones del guion, aparecida en un texto de M.Vitra, del cual exponemos dos líneas que resaltan la importancia que se le otorga a la silla para crear percepciones visuales y traslapes de sentidos encauzados al objeto, pues toda vez que los criados parecen agotados y afectados por la situación: “acurrucados en un ángulo, esperan temblorosos, con evidente angustia, a que las sillas se vayan de la sala”. Abundando en el análisis de esta historia, agrega Francalanci:

“[...] los objetos, sobre todo cuando son captados en su soledad en una habitación donde no hay seres humanos, es decir, en ausencia de los humanos que hacen uso de ellos tienen actitudes <<impresionantes y llenas de sugerencias misteriosas>>, adquiriendo poco a poco una <<extraña vida fantástica>>”²⁷

En el cuadro “Monumento marino ai miei genitori”, (*Monumento marino a mis padres*), realizado en 1950 por el pintor Savinio hermano de De Chirico, dos sillas como artefactos succionadores de cuerpos: cuadro que produce una fuerte impresión de ver a la pareja subsumida, desintegrándose como si de un material seroso se tratara y devorada por las sillas mismas y cuyo destino sería acabar mimetizados en las mismas. La visión que proyecta la obra se percibe irónica: la madre con los senos y el vientre ya descubiertos por la vestimenta atrofiada y un collar de perlas, y el padre como un obeso bulto informe, grotesco, con la enorme cabeza hundida, mostrando un reluciente anillo con una gran piedra, mirando desde un solo ojo, con todas las partes del cuerpo que carecen de proporción, el escenario es finalmente caricaturesco.²⁸

²⁷ Francalanci, Ernesto L. Op.Cit., pp.128-129

²⁸ Tal vez algunas de las líneas que integran el texto de “Poltrona de amor”, de Alberto Savinio, refleje en parte esta sensación que describimos de la obra: “Porque los hombres ceden a las

En la serie de Warhol sobre la silla eléctrica, la obviedad de la relación con la muerte deja por fuera cualquier comentario. El objeto como tal, de por sí tiene ya ese significado. En su integración a una imagen artística, siendo el arte un lenguaje y por lo tanto motivo de interpretaciones o resignificados ¿qué pasa en tal caso con un objeto que de por sí presenta tal carga simbólica como una silla eléctrica que se vuelve el motivo principal de una obra? El autor decide presentarla sin presencia humana alguna, en una habitación vacía. La primera serie de sillas están resueltas monocromáticamente, pero las de 1967 se plantean con un color que incluye rosa, verdes, azules, variables de rojizos malvas o anaranjados, cuyas gamas cromáticas, inducen fuertes sensaciones de desolación. La sensación ambigua de que hemos llegado antes del evento o después de que éste ya se ha consumado. Una relación inevitable es la que sentimos cuando vemos la imagen: de que nos introducimos a una situación anormal y de que la propia silla es quien finalmente está a la espera de la próxima víctima. La apariencia visual de todo el cuadro de la escena parece estar vibrando, como una pantalla parpadeante en la que la energía se descontrola, algo así bien podría uno imaginar tensionando los límites de la sensación, de la visión de quien precisamente está recibiendo una descarga:

impresiones físicas más groseras, pero son demasiado burdos todavía para atender a lo más sutil e inefable que circunda nuestra vida; no saben escuchar las voces de las cosas que, en su ignorancia, creen mudas; no saben ver los paisajes que pueblan el aire y que, en su maciza indiferencia, creen vacío; y con las gruesas cabezas que no entienden y los ojos velados que no ven, andan ignorantes por entre los misterios". Recuperado de:

<http://www.ellitoral.com/accesorios/imprimir.php?id=/diarios/2010/05/07/culturadiario/CULT-01.html>

En la p. 130 del libro de Francalanci aquí citado, expresa el autor: "Savinio transforma de modo surrealista a sus padres en dos sillas"

Muchos historiadores del arte, incluso aquellos que no creen que la obra de Warhol tenga un contenido profundo, están de acuerdo en interpretar estas series como una dura crítica en contra de la pena de muerte, aun cuando el propio artista no dudase en afirmar irónicamente: "No creerían la cantidad de personas que colgarían un cuadro de una silla eléctrica en su habitación, especialmente si el color del cuadro entona con las cortinas"²⁹.

Es más que evidente que estamos ante una especie de altos contrastes: humorísticos o frívolos, el sarcasmo o el desenfado, la displicencia o la denuncia.

²⁹ Cirlot, Lourdes, Andy Warhol, Editorial NEREA, Hondarribia (Guipúzcoa), pág. 39

Capítulo 2. LA PINTURA. De la representación sensible a la idea

Introducción: Sobre lo pictórico desde la pintura

Poussin llegó a referirse la pintura como la reina de todas las artes. Braque habla de la naturaleza del objeto que al volverse representación pictórica adquiere un destino nuevo y Warhol la concibe como hecho auto justificado.

La Pintura hablando de manera general, puede considerarse sustantivamente, como la plasmación de apariencias, de imágenes sobre una superficie, sea a través de plastas de color o de veladuras de color (que prevalecen y se mantienen como primordiales) y una serie de procesos, acciones o incorporaciones técnicas que acompañan a estos.

Estando de por medio el artista -sujeto experiencial- y, los factores mentales de percepción y conceptualización, en el lenguaje que es la creación de la obra plástica, difícil es eludir la reflexión sobre las implicaciones que existen entre la realidad y la representación.

Con relación a la importancia e influencia de la pintura -aún sea por aquellas posturas de artistas que actuaron por reacción a ella- en la aparición de los grandes movimientos conceptualistas, la impresión de *lo plástico* y de *lo pictórico* me ha producido siempre una fuerte sensación de haber “transmigrado” y continuar perviviendo en ellos. Considero que las características de la percepción estética de la imagen plástica y/o pictórica, se asentaron como experiencia ineludible en la relación con la recepción de la imagen contemporánea y las propuestas conceptuales. Valga la aseveración de Beuys:

Mis obras deben interpretarse como incitaciones para traspasar la idea de lo plástico. Están dirigidas a reflexionar sobre aquello que puede ser la plástica y cómo la noción de la plástica se puede ampliar a las sustancias invisibles y ser utilizada como:

Formas de pensamiento: cómo formamos nuestras ideas.

Formas de lenguaje: cómo transformamos nuestras ideas en palabras.

Plástica social: cómo formamos y damos forma al mundo en el que vivimos. La escultura es un proceso evolucionario, cada ser humano es un artista.

Es por ello que la forma plástica no se detiene ni se acaba. Los procesos continúan: reacciones químicas, procesos de fermentación, transformación del color, descomposición, desecación.

Todo se transforma¹

En la manera de cómo nos relacionamos en los niveles de lo sensitivo y de la visibilidad y, en la creación conceptual, podríamos ampliarlo a cualquier disciplina, como el teatro, la danza, las imágenes literarias o que se proyectan desde distintos medios como el cine, el video o digitales. Hay que agregar a lo anterior, que esta aseveración no estaría para nada fuera de lugar, si consideramos que la imagen pictórica, junto con la literaria, han sido fundamentales para el análisis de aspectos simbólicos o estéticos, significados y efectos, y en general los relacionados con la percepción, resignificándose constantemente hacia infinidad de disciplinas como las relacionadas con la comunicación, la psicología, la filosofía.

Si como sostenemos, la imagen pictórica, ha sido por antonomasia, tal vez, la más analizada y estudiada a lo largo de la historia del arte, es de suponer, que toda vez que nos hallamos en la *era de las imágenes*, esta experiencia se haya trasladado, sumado, al intento de comprensión y estudio de sus efectos no solo en los distintos ámbitos de la contemporaneidad, y, como decíamos como factor fundamental en la forma mental de configuración e ideación de propuestas del artista conceptual. Trátese entonces, de las imágenes que borbotan desde la masividad invasiva de los medios tecnologizados o el cine o la fotografía o los medios digitales, del diseño o la publicidad o de las imágenes relacionadas con la producción en los ámbitos conceptuales del arte contemporáneo.

¹ Joseph Beuys, Catálogo de exposición. Museo Guggenheim, Nueva York, 1979. Beuys, Joseph y Harlan Volker, en *¿Qué es el arte?*, UAEM, 2013

Podemos hacer alusión a la pintura desde lo que se ha dado en llamar “lo plástico” o lo “pictórico”. En cuanto al primer concepto, la palabra proviene del latín “plasticus”, la cual tiene por origen etimológico el término griego “plástikos”³¹ Moldear, manipular, forjar formas, cosas, empleando materiales y recursos diversos, intentando construir un visión de la realidad, sea a partir de la imaginación misma o empleando una referencia determinada de una realidad. Esto comprende las artes plásticas como la pintura, la escultura, la arquitectura, etc.

Sobre esta manipulación que en principio hacía referencia a lo escultórico tridimensional, ha expresado Jacques Aumont:

al mismo tiempo que desarrollaba una preocupación por una imagen “pura”, separada por su referencia a la realidad, apareció la noción de *plasticidad* de esta imagen. En su uso corriente, extra-artístico, esta noción significa la flexibilidad, la variabilidad, la “modelabilidad”, podría decirse. La imagen será, pues, concebida como plástica si es modelable de manera flexible, según un modo siempre implícito del arte más plástico que existe, la escultura (en particular, ese estadio de la escultura que pugna con un esbozo de arcilla, en modelación incesante)³²

También el autor narra cómo este criterio de lo plástico, pasa a ser aplicado a la pintura y otras artes:

la idea primera de la flexibilidad se perdió un poco en beneficio de un segundo sentido que el uso tendió a confundir con la idea de abstracción [...] la plasticidad de la imagen, digamos, pictórica, [...] depende de la posibilidad de manipulaciones ofrecida por la materia de que se extrae y, si el arte de la pintura ha podido ser considerado como un arte plástico (comparado con el del escultor modelando su masa de arcilla), es en primer lugar pensando en los gestos del pintor que extiende la pasta sobre la tela, la bosqueja, la trabaja con diversos instrumentos y en último recurso con sus manos [...] Hoy se habla corrientemente de las “artes plásticas” para englobar todas las artes no fotográficas³³

En cuanto a lo pictórico, surge como expresión de la pintura y su interpretación en símbolos, es finalmente el sentido en que acaban por desembocar estas acciones y/o manipulaciones de la actividad de pintor.

³¹ <http://definicion.de/artes-plasticas/>

³² Aumont, Jacques, *La imagen*, Editorial PAIDOS, España, 1992, p.279

³³ *Ibíd*em, p.281

Cuando de manera por demás sencilla externamos un parecer, cuando “algo nos gusta” o “no nos gusta”: Si observamos una representación dancística, o una escena de teatro, o un paisaje que nos agrada solemos expresarnos en términos de “es muy plástico” o una escena de una película la describimos como “muy pictórica”. Con relación a la fotografía es cierto que la pintura se sirve y aprende de ella, aspectos importantes que tenían que ver con la fijación del instante, del movimiento, y cierta manera de encuadre, sobre todo en el impresionismo y el pos impresionismo, pero finalmente la foto, acaba por emerger como una disciplina en principio en principio negada como artística considerándose mera mecanización que reproduce la realidad, pero que, termina por consolidarse como una disciplina de las artes visuales, muy importante, dentro de una época donde la imagen tiene tanta presencia. Recordemos que también, en éste tránsito, los fotógrafos se esforzaron porque la fotografía se apartara de esta simple acción mecánica de reproducir la realidad, buscando efectos en la imagen resultante que en principio fueron abiertamente y con fuertes sensaciones que se relacionaban con la pintura.¹ Hablamos entonces en general de las contribuciones esenciales de la pintura y de cómo han permeado estas hasta nuestros días, en la valoración que de las interpretaciones estéticas que de la realidad nos hacemos. Pienso que sería muy difícil, si no imposible, imaginarse algunas de éstas disciplinas sin el enriquecimiento y el apoyo que les otorga la intervención valorativa de lo pictórico o lo plástico.

Una de las definiciones del Diccionario de la Lengua española al respecto de lo plástico, se asienta en cuanto a ser un “Dicho de un estilo o una frase: Que por su concisión, exactitud y fuerza expresiva da mucho realce a las ideas o imágenes mentales”², aserto que bien podríamos hacer extensivo en el sentido de las ideas del artista conceptual y sus creaciones, en lo cual el recurso de lo plástico, de lo pictórico, como parte de su imaginación y de la generación de propuestas

¹ Tal es el caso de la *fotografía academicista* (segunda mitad del siglo XIX), y posteriormente del *pictorialismo* que se desarrolla en las dos últimas décadas del mismo siglo, fuertemente influenciado por el impresionismo.

² Diccionario de la Real Academia Española, p.1733

artísticas está presente. Esto no es de ningún modo aventurado, artistas como Jacques Calcroze hacía referencia a un modo o estilo de hacer “música plástica que modela las sonoridades según las normas rítmicas creadas directamente por los movimientos expresivos del cuerpo humano”³⁶

A la par de estos modos es también común referirse a algo que nos agrada, en términos de lo poético³⁷ o también en nuestros tiempos de lo estético o antiestético como algo desagradable. La sentencia de Simónides de Ceos *la poesía es pintura que habla y la pintura poesía muda*, se dice habría inspirado a Horacio para su famosa aseveración de *Ut pictura poesis* (que hermana ambas disciplinas)³⁸. Dice este autor en el inicio de su *Ars Poética* refiriéndose a las capacidades de la imaginación: “Verdad es que pintores y poetas tienen para fingir una licencia”. Lessing en su *Laocoonte* y su larga disertación sobre los alcances y limitaciones de la poesía (manejo del tiempo) y la pintura (su condición espacial), intenta justificar los dominios y pertinencias de ambas disciplinas, contrastando mediante ciertos supuestos o situaciones literarias, lo que mejormente pueden expresar pintores y poetas dadas las características de sus lenguajes. Así el siguiente ejemplo en que la poesía aparece como manifestación superior:

³⁶ Diccionario AKAL de Estética, p. 888

³⁷ Considerado por Janus como un artista con *alma de pintor y mente de fotógrafo*, Man Ray poseía también una actitud poética en sus búsquedas plásticas:

“Admiro a los pintores que imitan hasta el punto de engañar a las propias obras maestras de la naturaleza. Lo que impide al hombre ser como Dios ¿no es quizá esta eterna manía de imitar?

¡Aquél imita al óleo, éste en alejandrinos, este otro con una tiza!

En la imitación radica todo el arte, sus leyes, sus límites. Sin embargo, yo prefiero al poeta; este último crea y, siempre que el hombre se ha alzado hasta el orden moral, lo ha hecho a través de la creación”

Man Ray: *Apariencias engañosas*, texto publicado en 1926.

³⁸ Recuperado de http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/070/070_119.pdf

Cuanto la vida supera a la imagen, tanto el poeta supera al pintor. Apolo, irritado, con el arco y el carcaj, desciende las crestas del Olimpo. No solamente le vemos, sino que también le *oímos* descender. Cada paso del dios irritado hace resonar sus flechas en su espalda. Avanza, parecido a la noche, se sienta frente a la flota, y su arco de plata, resonando con ruido terrible, lanza su primera flecha a los mulos y los perros. En seguida, con sus flechas envenenadas, ataca a los hombres mismos, y en todas partes las piras llenas de cadáveres arden sin interrupción. Es imposible traducir a otra lengua la pintura musical producida por las palabras del poeta. Y es igualmente imposible adivinarla según la pintura material, y no obstante, es ésta la menor ventaja que sobre la pintura material tiene la pintura del poeta. La principal es que el poeta nos hace pasar por toda una galería de cuadros, hasta llevarnos al episodio del cual es copiado el cuadro material.³⁹

Desde la antigüedad clásica se intentaba dilucidar, sobre cuáles eran las características comunes a todas las artes. En el debate, llegaron a ser consideradas entre otras opciones en la edad media, la música, la pintura y la poesía. Entre los siglos XVI y XVII se propuso llamarlas *artes pictóricas*, puesto que se consideraba que era precisamente éste carácter concreto representativo y no abstracto, el que las unificaba. Claude Francois, defensor de esta postura, afirmó que todas las artes llamadas nobles “trabajan con imágenes”. Se consideró también, nombrarlas como artes poéticas, partiendo de que lo metafórico y lo figurativo era el denominador común a todas ellas. Charles Batteux a mediados del siglo XVIII⁴⁰, en 1747, acabó por establecer el nombre de bellas artes, que comprendían: pintura, escultura, música, poesía, danza, considerando también la arquitectura y retórica. Su principal justificación era, que todas imitaban la realidad y el agrado que producían y las dos últimas además su utilidad.⁴¹

Cita también Tatarkiewics en relación a Lessing un fragmento de su *Laocoonte*, libro que considera que habría de constituirse en uno de los pronunciamientos más fuertes (1766):

³⁹ Lessing, G.E., *Laocoonte*, ED. UNAM, México 1960, P.93

⁴⁰ Tatarkiewics, Wladislaw, *Historia de seis ideas*, Editorial Tecnos, España, 2001, p.90

⁴¹ Tatarkiewics, Wladislaw, *Ibidem*

«La pintura y la poesía emplean una diversidad de símbolos: los símbolos de la pintura son las figuras y los colores que se despliegan en el espacio, los símbolos de la poesía -los sonidos articulados en el tiempo. Los símbolos de la pintura son naturales, los símbolos de la poesía arbitrarios ... La pintura puede representar objetos que existen uno junto a otro en el espacio, y la poesía objetos que se suceden uno a otro en el tiempo»⁴²

Como vemos la reflexión de ésta relación entre pintura y poesía⁴³ es muy añeja, fue derivando a preocupaciones que se volvieron temas recurrentes hasta el arte de nuestros días, entre imagen y palabra, entre lo pictórico y lo lingüístico, la apariencia y la representación o el arte de la visibilidad y el arte del concepto. Se les ha puesto a competir, se les ha hermanado y contrastado o se han complejizado como problemas a tratar dentro de la estética y la filosofía. Foucault lo ha hecho en su disertación de *Esta no es una pipa* de Magritte, que le permite un motivo más para disertar sobre una de las constantes que le preocupan, relacionadas con el pensamiento y el lenguaje.

En el arte conceptual el lenguaje se convierte finalmente en el soporte, la hechura física es relegada, la idea se erige como motivo principal que incluso puede no materializarse. De ahí que la pintura recibiera tantos ataques, por -y es muy

⁴² Ibídem, p.93. Más adelante en la en la página 148, Tatarkiewics hace también alusión a estas diferencias entre pintura y poesía: “la pintura era un arte espacial, y la poesía uno temporal; la pintura no podía representar, como hacía la poesía, un curso de acontecimientos -podía presentar sólo escenas aisladas.

Los intentos de aproximar ambas artes eran, por tanto, erróneos. como también lo fue presentar la pintura como el modelo de la poesía, y la poesía como el modelo de la pintura”

⁴³ A propósito de lo poético y la pintura también dice Enrique Acuña que: “Con respecto al giro en nuestro modo de entender el arte, señala el pasaje de una perspectiva estética a una perspectiva poética. La primera es la que predominó hasta el surgimiento de las vanguardias, que conlleva la actitud estética, la del espectador o consumidor de arte, que debe ser educado para acceder a la experiencia estética. Señala que a comienzos del siglo XX colapsa la dicotomía espectador-objeto; entre los motivos incluye la emergencia y desarrollo de nuevos medios visuales como una nueva ágora, en la que cada uno debe establecer su propia imagen. Propone entonces examinar el arte contemporáneo en términos de poética, desde la perspectiva del productor de arte, no del espectador o consumidor. Agregará que esta perspectiva ya se puede pensar en artistas de la vanguardia como Kandinsky, Duchamp, Malevich, quienes crearon narrativas públicas colocando al mismo nivel artículos periodísticos, docencia, escritura, performance y producción visual”.

Acuña, Enrique, en el Seminario *Los fundamentos del psicoanálisis*.

Recuperado de: <http://analyticadelsur.com.ar/todo-hombre-es-un-artista/?output=pdf2>

importante según creo señalarlo- el carácter de la tradición y protagonismo que abanderaba, la que más se emparentó con el término de arte, al grado de llegar a convertirse prácticamente en sinónimo del mismo. Baste observar por ejemplo, un asunto que parece de menor importancia, pero habla mucho al respecto, y que es, la manera en que se encabezan diccionarios, enciclopedias, compendios o libros que se titulan como historia del arte, que refieren únicamente la pintura o que si bien incluyen algunos apartados de otras disciplinas como la arquitectura o la escultura (no es raro que si vemos una publicación por ejemplo de historia del teatro o danza, venga titulada *como Historia de la danza o como Historia del teatro*).

Antes, en los cambios históricos o en la irrupción de movimientos o ismos que irrumpían, la pintura se había mantenido, no se negaba propiamente la disciplina, sino modos de hacer y concebir el arte. Pero con el arte conceptual es distinto, se reniega finalmente de la pintura y de las formas disciplinarias artísticas que se mantenía en la tradición de lo sensible como forma de mediar con la realidad, considerándose como medios obsoletos, finitizados. A esa situación en el caso de la pintura contribuyen los propios pintores, se enuncia a la llamada muerte del arte, y muchos de los artistas plásticos hasta ese momento se convierten en conceptualistas.

Kosuth en una entrevista con la agencia EFE con motivo de una exposición en el Prado, reitera algunas de sus opiniones en el sentido de que:

ser artista significa ser un investigador” que permanece alerta a lo que acaece en su época y a través de su obra -sin usar un lenguaje tradicional como la pintura o la escultura⁴⁴

⁴⁴ Recuperado de: <http://www.noticiassin.com/2011/04/el-artista-joseph-kosuth-dice-que-pintar-hoy-un-velazquez-no-es-hacer-arte/>

Pero, esa migración de la que hablamos, no sólo es de los artistas, pensaría que la pintura en el modo de lo *pictórico* se inocula en la idea (en la idea artística) constituyéndose pienso, en parte de la experiencia, en modo importante de visualización en que el artista conceptual lleva a cabo sus concepciones y se mantiene en la esfera de lo artístico y no literalmente en la de lo filosófico y lo lingüístico. En un sentido acaso similar, podríamos hacer alusión a la “razón poética” que comenta Gerárd Vilar⁴⁵ y que “refiere la capacidad de abrir mundo del arte construyendo con los más variados e imprevisibles medios simbólicos imprevisibles espacios de sentido”.

En una época como la actual cargada de eclecticismos, pensamos igualmente junto con lo que acotamos, que la pintura continúa mostrando una fuerte presencia entre la intermitencia de las tendencias más representativas que desde finales del Siglo XX cruzaron el puente hasta éste siglo XXI globalizado. No compartimos como dice el mismo Kosuth en la entrevista citada que el motivo de dicha sobrevivencia sea una mera cuestión de mercado⁴⁶. Sin lugar a dudas el papel que representaron en el tránsito al arte conceptual los artistas con formación y práctica de la pintura fue primordial y determinante. Es así como nos proponemos en el presente trabajo, realizar una aproximación desde la pintura y, tomando como ejemplo éste asombroso objeto que es la silla, contrastar su utilización por los artistas visuales, intentando mostrar esta evolución, desde la tradición hasta la conceptualización artística. Podemos ver en ello aún sea

⁴⁵ Vilar, Gerard, *Las razones del arte*, Ediciones Antonio Machado, España, 2005

⁴⁶ Dice en una parte de la entrevista *que* para “el mercado que está interesado en nombres que, como Picasso, cotizan como “marcas” más que como artistas” Esto sin embargo, podría ser una contradicción en la que caen infinidad de artistas, la relación con el institucionalismo oficial que ellos mismos saben, no pueden evadir. Es imposible ya en nuestros días no notar que todas las grandes rebeldías de tendencias y de creadores, tarde que temprano terminan por ser absorbidas por el “sistema”, y desde ahí se impulsan y muestran. Prueba de ello es su propio caso en el que su obra forma parte de colecciones del The Art Institute (Chicago), Guggenheim, la Tate Gallery , el Museo de Arte Contemporáneo (MoMA), el Whitney Museum, el Museu Serralves (Oporto) y (Londres) y que también es comprada por coleccionistas privados.
<http://www.noticiassin.com/2011/04/el-artista-joseph-kosuth-dice-que-pintar-hoy-un-velazquez-no-es-hacer-arte/>

mostrado de manera somera con algunos cuantos ejemplos, al artista plástico y su posicionamiento hasta alcanzar el conceptualismo objetual. Cómo desde su acercamiento a la naturaleza, intenta compenetrarse en ella y plantear su visión de la misma en la superficie bidimensional, intentando “reproducirla” o trasladar las impresiones recónditas que la realidad a la que se confronta le plantean. Veremos sus intentos por compenetrar esta realidad dentro de un proceso en el cual pasa de ciertos modos de registro o recreación representacional a partir del biplano del soporte a la forma física y, en donde el mismo artista, se utiliza a sí mismo como medio en los performances y el body art. Todo ello, mediante el impulso de intentar abarcar nuevas realidades que parecían desbordar el medio pictórico, de un mundo convulsionado bajo agudos y hasta violentos cambios o inmerso en un feroz afán de transformación, de políticas tendenciarías y de fuerte desarrollo tecnológico, que requerían igual intensidad en la respuesta, modos de concepción distintos y el uso de nuevos medios

2.1 Del arte mimético y figurativo. Historia y características

De acuerdo con Tartakiewicz, en Grecia, en su primer significado la palabra imitación significaba los actos de culto que realizaba un sacerdote en los rituales dionisiacos, baile, música y canto.

También se aplicó a la danza, a la música y a la mímica, después a la escultura y las presentaciones de teatro. Contra lo que pudiera pensarse, no se concebía en el sentido de recrear la realidad externa sino la interior. No se aplicaba entonces a las artes visuales.

El siglo V, ya no es al culto sino a la reflexión filosófica y hace alusión al mundo externo. Demócrito y Platón entendieron la imitación como imitación de la naturaleza, pero de forma diferente. El primero en el sentido de que cuando tejemos imitamos a la araña o cuando construimos a la golondrina (o a la hormiga por ejemplo).

Sócrates utilizó este concepto a partir de la pintura y escultura, y el primero en señalar que se diferenciaban de otras artes en que "se dedican a construir el parecido de las cosas". Esta se volvió una teoría que predominó durante siglos, que Platón y Aristóteles asumieron, aunque interpretándola de manera diferente. Platón en un principio consideraba imitativa solo a la poesía. Después también lo hará con la pintura y la escultura al igual que Sócrates.

Su idea era la de que se trataban de copias serviles y fidedignas a la vez que cargadas de ilusionismos. Criticaba lo que consideraba como imitación porque no aceptaba que este fuera el camino para llegar a la verdad. Para Aristóteles el artista no hacía una copia fidedigna de la realidad sino lo hace de una manera general, esencial y logra plasmar aspectos personales.⁴⁷

Platón habla de la pintura en su libro de la República, en donde queda asentado que esta no es sino mera apariencia de los objetos y de ninguna manera es la realidad, esto significa que es contraria al mundo de las ideas o al mundo del "productor de naturaleza"⁴⁸, Dios, quien crea la idea categórica del objeto o de la naturaleza misma. En segundo grado de realidad pero como imitación está el artesano que produce objetos individuales y en tercer grado el pintor que es según Platón <<"imitador">> del "tercer producto" a partir de la naturaleza o de "aquello de lo cual los otros son artesanos". Esto nos pone al tanto de la manera en que el filósofo, tenía en consideración a la pintura.

Podría decirse que la teoría de la imitación surge en el periodo clásico griego en y determinados casos llega a prevalecer en su sentido de "copia de". El hombre aunque pudiera inventar algo o no someterse a la naturaleza, caería en un error dado que esta es perfecta.

En la edad media, Seudo-Dionisio y Agustín, pensaban que si el arte había de imitar algo debería ser "el mundo invisible, que es eterno y más perfecto que el visible"⁴⁹.

⁴⁷ Tatarkiewicz, Wladislaw, *Op.Cita*, p. 301-302,

⁴⁸ Platón, *La República*, Gredos, España, 597c,d,e.

⁴⁹ Tatarkiewicz, Wladislaw, *op.cita*, pág.304

Tertuliano y otros de los primeros pensadores cristianos y también los iconoclastas, caracterizados por su radicalidad creían que “Dios prohíbe incluso cualquier imitación de este mundo”⁵⁰. Los escolásticos más tolerantes, afirmaban que “las representaciones espirituales eran superiores, que tenían más valor que las materiales”⁵¹.

En el Renacimiento el concepto de imitación que había decaído cobra un nuevo auge, en pleno siglo XV es aceptado en principio por las artes visuales: apareciendo en las notas de Ghiberti y Battista Alberti, que hablan de sus esfuerzos de allegarse a la naturaleza tratando de imitarla lo mejor posible. Desde luego, también el gran Leonardo habría de expresarse al respecto, asegurando que "cuanto más fidedignamente represente un cuadro a su objeto más digno de elogio es"⁵² Con relación a la poética, el término entra con el texto de Aristóteles sobre el tema hasta el siglo XVI, apoyándose en las cuatro causas: formal (la imitación); eficiente (el poeta); Material (el poema); final (el placer).

Ya en la modernidad el artista se vuelca desde los planos subjetivos a la conformación de mundos que se erigen como equivalencias, como símiles, como interpretaciones, como subterfugios (dice Picasso que el arte es una mentira que nos hace ver la verdad), como rechazo, como competencia y hasta actitudes de superioridad de hacer una representación que poseía características de parecer “más real que lo real” (hiperrealismo).

No se puede dejar de tener en cuenta el hecho de que la pintura es plana, son formas sobre una superficie bidimensional, en ese sentido sólo podría crear una alusión del mundo de tres dimensiones, si bien la percepción pueda recibirla como semejante a éste mundo como el caso del *trompe l'oeil*, o, como el caso actual, de cuando vemos el llamado arte hiperrealista sobre todo en imágenes impresas - que nos impiden notar el marco de la obra o, ésta colgada en una pared-, de

⁵⁰ *Ibidem*

⁵¹ *Ibidem*

⁵² *Ibidem*

catálogos o libros de arte, seamos engañados al no distinguir si se trata de una fotografía tomada de un determinado motivo de la realidad o de una pintura.

Pero habría que diferenciar ésta forma de la imagen de la pintura realista de lo que expresa por ejemplo el expresionista Oskar Kokoschka, de que los cuadros pueden llegar a ser más auténticos que la realidad, pues cuando ésta logra ser subjetivada bajo los procesos íntimos y psíquicos del artista, parecen más viables las posibilidades de prescribirla.

Habría que hacer notar, cómo, en estos supuestos sobre la pintura de suplantar o constituirse tácitamente en realidad a través de la imitación de ésta, en el arte religioso tratándose de escenas de paraísos o de espacios celestiales, cómo la vivencia terrenal del artista de sus percepciones de objetos y cosas se tratan en esos planos del espíritu y la fe, en donde no está sino obligado a forzar su imaginación, de manera que el mundo de objetos o cosas a su alrededor, la naturaleza es adaptado para ambientar la narrativa de las sagradas escrituras. Igual podrías decir de las mitologías griegas y romanas y en general de escenarios descritos literariamente y que, el artista se ve en el reto de tratar de plasmar en el medio de la imagen pictórica o de la escultura.

El pintor siempre intentó con el uso de todos sus recursos técnicos y sus habilidades y talentos recrear objetos a partir de modelos de la naturaleza (igual por otro lado lo hacia la ciencia y la filosofía en distintas etapas) si dicha actitud, era bajo esta conciencia de equivalencia o de sustituto de lo real, o, un desafío a sus capacidades siendo consciente de que el medio en que se expresaba era una superficie inerte, que contendría el ánimo, la vitalidad o el virtuosismo. El ser humano inmerso en la llamada realidad natural intenta crear modos de trascender las apariencias que se presentan en la pulsión insatisfecha de su existencia, estado que en lo trágico posmoderno alcanza sus más altas tensiones, siendo el

arte de acuerdo con la concepción Nietzscheana una de esas vías⁵³. De modo que, desde éste enfoque de intentar enfrentar lo real mediante el arte:

el hombre puede y debe dar concreción a lo real, pues está condenado a no tener forma y buscar una, a encontrar formas a través del arte y, sobre todo, de la vida misma [...] Arte, sin embargo no es igual a vida; no puede haber identidad directa entre ambos, sólo una identidad mediada, dado que el arte no es en esencia una imitación de la realidad natural sino un suplemento metafísico, es decir, transfigurador de la misma, colocado junto a ella para superarla; si es cierto que algo de realidad hay en el arte tiene que ser siempre una realidad transfigurada donde todas las diferencias desaparecen. El arte no es por eso voluntad aparente, sino representación, es la compensación de la vida pero no la sustitución.⁵⁴

En el Diccionario de Estética se escribe sobre el tema de lo real y su representación en pintura (basándose en R. Passeron), en cuanto a que la pintura debe reconocerse en su “esencia de ente ilusorio” y entonces:

una pintura que se asume como tal no confunde la representación del objeto con el objeto representado y que, quizás, puede ser un alto valor poder conferir una especie de ser a lo irreal. La pintura tendría entonces una función especial, sólida, en concepto fenoménico, la función representativa de las apariencias.⁵⁵

Tal vez para las distintas épocas la opinión en torno a estos subterfugios estuvo filtrada entre varios velos de consideraciones ambiguas y poco a poco se fue estableciendo un criterio más justo de lo que la pintura ha sido. Ineluctablemente el arte considerado mimético o por lo que hemos visto, figurativo, que tiene como punto de partida la realidad, deriva en la interpretación de ésta. Como bien se pregunta Gombrich: “¿Por qué diferentes épocas y diferentes naciones han representado el mundo visible de modos tan distintos?”⁵⁶

Esto último, es muy importante resaltarlo, y es el hecho de la subjetividad insorteable que siempre va a aportar la visión del sujeto (el pintor), por lo cual,

⁵³ Al respecto se ha consultado el texto de los autores Víctor Gerardo Rivas López; Citlalli Molina Vázquez, “Muerte y renacimiento de la tragedia en la estética contemporánea”, Fraile Martín, Isabel; Rivas López, Víctor Gerardo (Coordinadores). *La experiencia actual del arte*. Colección La Fuente. BUAP. Puebla, 2011. pp. 26-27

⁵⁴ *Ibidem*, p.25-26

⁵⁵ Souriau, Etienne, Op. Cita, p.883

⁵⁶ Gombrich, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Recuperado de: http://www.inicia.es/de/diego_reina/filosofia/estetica/gombrich/textos/portada.htm

sería prácticamente imposible la copia fiel del motivo, de la realidad. Bajo éste criterio el filtro que representa la intermediación del autor, desembocará siempre en un sentido interpretativo, una visión singular, que inducen formas y /o estilos de expresión, que pueden adquirir carácter universal mediante el lenguaje del arte.

Al respecto expresa Paz, cómo la visión no puede evadir la interiorización o subjetivación humanas:

El objeto, aquello que se presenta a los ojos o a la imaginación, nunca aparece tal cual es. La forma de la aparición de la presencia es la representación. El ser es invisible y estamos condenados a verlo a través de una ventana tejida de símbolos.¹

En cuanto el énfasis creativo, vemos a través de la historia de los movimientos plásticos: como se fue trasladando cada vez más, del objeto o la realidad natural al sujeto, donde el aparato sensitivo y perceptivo se impone como singularidad de lo pintado².

Conviene traer aquí a colación la cita de Inciarte que hace Alejandro Llano en su libro:

“El concepto es lo máximamente cercano a la realidad, precisamente porque permite conocer la realidad sin ser -como las copias, imágenes o palabras- algo real; el concepto es lo únicamente inconmensurable con la realidad, lo que de ninguna manera es semejante (o desemejante) a ella”³

Nos quedamos por último, en relación a este apartado, resaltando las consideraciones de Braque, uno de los máximos representantes del cubismo, de que no es posible crear cuando solo se intenta imitar.

¹ Paz Octavio, *Presencia y presente: Baudelaire, crítico de arte*

² “Esta *teoría del arte mimética o representacional* fue con mucho predominante durante largo tiempo en Occidente hasta la aparición del Romanticismo –aunque no todo el mundo estaba de acuerdo con Platón en que fueran los elementos de la realidad física los representados por el artista–. El dominio de la teoría mimética fue roto por la insistencia de los románticos en que, más que la obra de arte sea una imitación, es el *artista* quien, con su actividad creativa, imita a Dios o a la naturaleza componiendo un objeto autónomo. Pocos teóricos contemporáneos del arte dirían que la esencia del arte es representar, la teoría mimética está muerta. En parte es un reflejo del poder de la alternativa romántica a la teoría mimética, en parte es un reflejo del ascenso durante el último siglo de la pintura y escultura abstractas, no objetivas, y de la música instrumental «absoluta». No obstante, el *fenómeno* de la representación no ha dejado de atraer a los teóricos.”
Diccionario Akal de Filosofía, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2004, p.679

³ Llano, Alejandro, *El enigma de la representación*, Editorial SÍNTESIS, España, 1999, pág. 74

2.2 Del paso de la pintura al arte del concepto

Introducción: Magritte y Duchamp

Viéndolo de cierto modo, dos procesos que se plantean en esta tesis, se relacionan del paso de la pintura al arte del concepto, de las dos dimensiones a las tres dimensiones, de manera que quisimos permitirnos una reflexión que permitiera contrastar estos ámbitos a través de dos geniales artistas: René Magritte y Marcel Duchamp.

No podríamos imaginar el impacto y el cambio radical del arte que el rebautizo de Duchamp produjo con el urinario al nombrarlo como “*Fuente*” (*Fountain 1917*), si éste no hubiera sido un objeto seriado, común y corriente entre sus iguales, sumido en el anonimato que implicaba algo “despersonalizado” elaborado por la máquina, que podría encontrarse en cualquier comercio especializado en enseres para baño.

No puedo tampoco evitar pensar en una acción que también ha trascendido por su radicalidad a través del objeto como motivo representado en una imagen plana como es la pipa de René Magritte, en donde encontramos que la crítica de Platón a la pintura como engaño, y, la obviedad fundamental de que en sentido literal, en nuestro tiempo, la pintura se entiende como representación de lo real, del objeto (es decir lo pintado no es el objeto), la aseveración textual no haría sino afirmar esto dicho; por otra parte si entendemos la representación como concepto: texto e imagen entran en conflicto; otra vía podría ser que texto e imagen pertenecen a formas de acercarse a la realidad, que en todo caso, no pueden volverse equivalentes, cuando mucho aproximarse en la descripción conceptual que intentan digamos, si se enfocaran a un mismo objeto. En un ejercicio que pudiéramos intentar, la misma sentencia “ésta no es una pipa” (*La trahison des images*, 1928–1929, serie de cuadros) se puede aplicar a la pipa usada como modelo para el cuadro; así podríamos intentar una gran variedad de especulaciones en torno al “reto” que nos propone Magritte, desarrolladas en todo

un libro por el mismo Foucault⁶⁰, y, finalmente, lo que es seguro encontrar en éste cauce de búsquedas de sentido, es que ambos, texto e imagen, han sido yuxtapuestos, conjugados creativa e ingeniosamente, para producir una propuesta plástica, un desconcierto poético (si hacemos caso al autor que consideraba la relación de la pintura con la poesía, como muy importantes en sus creaciones), un resuello mental, un efecto prolongado en la psique y el ánimo del observador, en los estados de búsqueda de certidumbre a los que tiende el pensamiento, a las tentativas del crítico, del filósofo... La alianza de estos dos medios han producido un concepto, una metáfora azahárica o especie de galimatías trascendente, una reverberación de posibilidades, que difícilmente se agotarían con el análisis.

En ambos ejemplos de Duchamp y Magritte, lo que sin duda es de notarse, es que el medio son finalmente dos objetos (uno tridimensional y otro bidimensional) los protagonistas de dos detonaciones y que en ambos casos el texto es partícipe de manera íntegra al nivel de significado esencial y provocativo que alcanza la propuesta.

Todo lo dicho hasta ahora, nos permite justificar igualmente, que el hecho de que presentemos la obra de algún artista dedicado a otras corrientes no propias de la pintura, se debe entre otras razones a dos aspectos principales: por un lado a cómo el objeto se fue imponiendo como motor de las propuestas del artista a lo largo de la historia del arte, esto, a través de la silla como ejemplo, y segundo, que finalmente, prácticamente cualquier tendencia como el performance, el cine, etc., consideramos, tienen como base en sus procesos y su visión "lo pictórico", de ahí que aparezcan sillas de artistas del performance, la concepción de sillas realizadas por pintores como objetos tridimensionales, etc., aunque desde luego el eje de nuestra tesis, se enfoca desde la pintura.

⁶⁰ Foucault, Michel, Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte, Editorial Anagrama, Barcelona, 1981

No estaría por ello fuera de lugar hacer el siguiente apunte sobre el paso desde la pintura al arte objeto, al performance y en general al arte conceptual, recordemos que Marcel Duchamp, el abridor de esta vertiente, era un pintor. En la época que hace *La rueda de bicicleta* (1913) su primer ready made (el objeto «estéticamente anestesiado» según el término creado por el propio artista en 1915), había pasado solo un año de su extraordinaria pintura del *Desnudo bajando las escaleras* (1912), dos de sus obras más importantes, que guardan entre sí, la radicalidad de un antes y un después con respecto a la historia misma del arte.

2.2.1 Pintores y performance

En relación al tránsito de la pintura al performance, no es nada raro constatar éste paso en varios artistas (o de artistas que tuvieron una formación un tanto académica o tradicional fueron grandes innovadores por la radicalidad de sus conceptos)⁶¹. Aquí incluimos un apunte sobre ello: El performance llegó a consolidarse como una manifestación artística en los años 70's. En ese período había posturas de parte de quienes veían en el arte conceptual la posibilidad de que si la idea prevalecía sobre el producto se pudiera combatir la mercantilización acendrada.

Desde el performance parecían cumplirse con plenitud estos postulados, de manera que se propagó en distintos espacios rápidamente, aparecieron entonces centros culturales patrocinadores, proliferaron los cursos y los medios que lo

⁶¹ Por ejemplo uno de los pioneros del arte Pop Richard Hamilton: “He dicho a menudo que soy un artista a la antigua usanza. Me sorprende un poco que me cuenten que no es así. Mi formación se centró sin duda en las bellas artes y podría decirse incluso que fue peculiar. En la Royal Academy Schools pasé por todas las experiencias normales de un alumno de la época, me dediqué a pintar y dibujar vaciados de escayola y modelos desnudos día tras día. En Saint Martins College, donde había asistido a mis primeras clases nocturnas de arte, había detalles de la cabeza humana en escayolas de tamaño gigantesco, un ojo, una oreja y una nariz, que los nuevos alumnos debían dibujar a lápiz.”

Recuperado de:

Conversación entre Richard Hamilton y Michael Craig-Martin. http://www.macba.cat/PDFs/hamilton_craig.pdf

difundían y analizaban. El hecho de que sus fundamentos estén basados en la actitud viva del creador inmerso de lleno en desarrollo de la propuesta, no era imprevisto, se demostró que había añejos antecedentes que de algún modo se soslayaron y que se manifestaban contra la convención del arte oficializado. Así fue como el performance se situó como un movimiento trascendente y con gran presencia en el último tercio de la modernidad, al grado de ser considerado por algunos como “la vanguardia de la vanguardia”. La preocupación que tenían los pintores hacia el objeto en la vanguardia, trátase del cubismo, el surrealismo, el dadaísmo, futurismo o el constructivismo, fue poco a poco pasando a aspectos más interdisciplinarios, el artista pasa de la experimentación, de sus búsquedas en la superficie de la tela en relación por ejemplo al movimiento de las máquinas y del cambio intermitente que presentaba la nueva realidad a la de su propio cuerpo en el performance. Ahí encontrará varias de las respuestas a las preguntas que se hacían, y que no podían tramitarse solo en el medio espacial de la pintura misma y si en la actividad espacio –temporal. En ello el sujeto se inmersiona en su cuerpo y lo expone como elemento retrotrayéndose y tensionándose, ritualiza el acto creador, entra en el entramado social de los simbolismos y abate el aislamiento ya demasiado consagrado del taller.

Tenemos el caso del francés Yves Klein (1928-1962), hijo de padres pintores, quien realizó estudios de pintura y practicaba el judo. El artista, inventor de un tipo de color azul intenso y vibrante -que incluso patentó-, tuvo la ocurrencia por los 60's, de combinar acciones a manera de performances entre estas dos disciplinas. Ello consistía en embadurnar de pintura los cuerpos de mujeres que colaboraban con él y que dirigía para realizar movimientos y “rodar” o arrastrarse sobre grandes telas extendidas en el piso. En estas acciones había también movimientos de judo, de manera que progresivamente, la tela se impregnaba aleatoriamente de color, dando como resultado una creación, sin la utilización tradicional del pincel. Podría decirse que sus preocupaciones plásticas estuvieron siempre influidas por su interés por la filosofía Zen, y en donde trató de desarrollar aspectos en su obra relacionados con la idea del vacío, la nada, el silencio, la inmaterialidad,

desaparecer la contención conceptual de forma y contenido o medio, en el sentido de concebir y explorar posibilidades en ideas relacionadas con *cuadros sin pintura* o *libros sin palabras*.

Roselee Golberg nos cuenta:

“La mayor parte de los dadaístas de Zurich, por ejemplo, eran poetas, artistas de cabaret e intérpretes de performance que, antes de crear realmente objetos dadaístas, expusieron obras de movimientos inmediatamente precedentes, como los expresionistas[...] El texto *El surrealismo y la pintura* (1928) de Breton fue un intento tardío de encontrar una salida pictoricista para la idea surrealista, y como tal continuó planteando la pregunta: “¿Qué es la pintura surrealista?” durante algunos años después de su publicación. Pues ¿no fue Breton quien, cuatro años antes, había afirmado que el acto gratuito surrealista final sería disparar un revólver al azar a una multitud en la calle?”

Del performance dice la crítica de arte Avelina Lésper:

En el Voltaire nacieron los primeros performances, cada lectura de un manifiesto era una acción y un gran escándalo, hasta que la policía suiza lo cerró para regresar la paz al barrio [...] Para ellos cada vez que había un gran escándalo, que el público gritara y protestara, les arrojaban objetos y hubiera disturbios significaba el éxito de la acción. Entraban en exposiciones de lo que llamaban arte conformista y las destruían, con el consecuente encuentro con la policía y el público. No realizaban un espectáculo, hacían un anti espectáculo, la burla del acto literario y artístico. Las manifestaciones del Dadaísmo luchaban entre el nihilismo y el exhibicionismo, lo primero a lo que se engancharon fue a la reacción del público, se convirtió en una acción para recibir respuesta [...] El dadaísmo acabó por su propia naturaleza, Breton lo anuncio claramente “Es inadmisibile que un hombre deje huellas de su paso por la Tierra”⁶³

Una vez que hubiera pasado la Segunda Guerra Mundial se abocaron a un fuerte activismo en el que estaba puesta la consigna de acabar con la pintura y lo que entonces se mostraba como anti- arte establecerlo como el nuevo arte

⁶² Goldberg, Roselee, *Performance ART*, EDICIONES DESTINO, S.A., 1996, págs. 7,8

⁶³ *Ibidem*

En 1950 Lucio Fontana con su Manifiesto Blanco realizaba acciones en las que apuñalaba un lienzo en blanco para que entrara el espacio [...] Allan Kaprow creó el happenig en 1959, incluía películas, música en vivo, danza, texto y efectos de audio, cumpliendo con la escuela de los dadaístas no dejaba memoria de estas acciones. Arman en 1963 explotó un refrigerador, el automóvil del fotógrafo Wilp, un piano y una televisión y con los restos realizó esculturas. Niki de Saint Phalle les disparaba con una pistola a sus cuadros para darlos por terminados. Yves Klein cubría de pintura a sus modelos desnudas y las pegaba a lienzos. Los vieneses adictos al dolor hicieron de sus cuerpos los objetos de la experimentación introduciendo las mutilaciones, maltrato, heridas, balazos, etc.⁶⁴

2.2.2 Los pintores y el arte conceptual

El concepto emerge como modo de abatir el formalismo que hasta las vanguardias que aparecen a inicios del siglo XX y que representan este abatimiento del estado contemplativo o emocional con que el espectador se acercaba a la obra. La idea se proyecta como el sostén de las propuestas, que contra la pasividad mostrada, buscan la conmoción, la especulación mental, la provocación. Se pasa de la imagen como representación a las expresiones de carácter espacio-temporal.

Se pueden mencionar el futurismo, el surrealismo, el cubismo, el abstraccionismo, el collage. Pero el artista va cayendo en cuenta de las limitaciones del medio. Había una ruptura con los estados de problemáticas que conllevaba la cultura moderna en que estaba inmersa la pintura y, carente de respuestas reales, subsumida en una sacralización y ontologías ya desfasadas y raquílicas, lo que la obliga a profundizar en su auto cuestionamiento y auto exigencias, a tratar de ampliar su discurso, para fortalecerse. Un periodo en que se intentan cambios todavía utilizando la misma pintura para lograrlos. Este tratar de acercarse a su propia esencia e identidad, que intentaba fortalecer la pintura misma y de ningún modo aniquilarla, parece haber acabado por mostrar su estado de debilitamiento, al mostrar un nexo con su pasado que parecía insorteable para permitir el cambio a algo más determinante en cuanto a los modos de hacer

⁶⁴ Ibídem

pintura. De esta etapa diría Kosuth que ciertamente: “uno puede ver la tendencia hacia esta autoidentificación del arte, comenzando con Manet y Cézanne hasta el Cubismo, pero las obras de éstos son tímidas y ambiguas si las comparamos con las de Duchamp” (Arte después de la filosofía). Hay entonces un contraste en el modo de asumir y reflexionar el arte, una en el sentido de un lenguaje a través de las formas que “dicen” y “expresan” de parte del artista y que deriva hacia actitudes de tipo contemplativo y apreciativo en el espectador, en contraste el que se presenta y concibe como un evento, que incluye tendencias como el performance y la instalación, y que incluye y se convierte en un modo de provocación hacia el receptor.

Esta participación del artista se incrementaría contrastantemente y el medio de la pintura cedería su lugar primario al objeto como prevalencia de la revelación conceptual. Así aparecen Marcel Duchamp, que muy cercanamente a haber pintado su *Desnudo bajando una escalera* (1912) propone su primer Ready Made su *Rueda de Bicicleta* (1913)⁶⁵. Pero esta postura de Duchamp contra lo retiniano, habría de estar presente todavía años después: entre los años 1946 y 1966 realiza *Etant donnés*, de cuyo montaje dice enfáticamente Juan Antoni Ramírez

Duchamp, que se pasó casi toda su vida denostando la pintura retiniana, sobrepasó aquí todos los extremos del ilusionismo visual. La puerta es auténtica (fue llevada a Nueva York desde Cadaqués), y el que se asoma a sus dos agujeritos tiene la sensación de contemplar un fragmento, eventualmente congelado de la realidad⁶⁶

Acabarían por abrirse así, el camino a distintos y provocativos movimientos que con la idea como bandera que no obstante privilegiarse sobre el objeto, éste no deja de ser el medio donde se concentra y adquiere sentido el concepto mismo.

⁶⁵ “Duchamp, actuando éticamente, además de como pintor, a principios del siglo XX dinamitó el concepto moderno y restringido de arte (el concepto limitado principalmente a las artes de la representación), instalando objetos de uso cotidiano en espacios reservados sólo a objetos de arte representacional”

⁶⁶ Ramírez, Juan Antonio, *Duchamp: el amor y la muerte*, Ediciones Siruela, España, 2006, p.199

Así es como veremos surgir movimientos como el Happening, el arte objeto, la instalación, el performance, las intervenciones del medio ambiente, etc.

Entre las vanguardias y la irrupción de las tendencias conceptuales de los 60's, hubo artistas que se movían entre la práctica de la pintura y cuyos modos de asumirla, actitudes y comportamientos eran los de un conceptualista o, que a la par de ésta práctica de la pintura, hacían por ejemplo actividades como performances. En ese sentido se podría decir que el arte conceptual empieza ya en la pintura y los artistas plásticos.

Mencionaremos solo algunos artistas plásticos que estuvieron en ese puente:

Jackson Pollock extiende la tela sobre el piso (1940), elimina el pincel (en su lugar utiliza palos para salpicar o jeringas o los mismos botes de pintura) y vierte directamente pintura rebajada con solvente sobre la superficie en blanco. Circula alrededor, de manera que pareciera que estuviera realizando un ritual, realiza constantes actos de escurrir la pintura de manera azahárica. Confiando en que este estado reconcentrado permitiría al instinto, al subconsciente y a la razón una alianza integral en el espacio tiempo de la acción, que acabarían por ordenar y encauzar una propuesta conceptual como resultado. Si algunas corrientes pictóricas o algunas personalidades de la pintura, dirigen su mirada al arte primitivo explorando nuevas posibilidades como el muralismo mexicano y el propio Picasso con el arte africano, Jackson Pollock parece asumir más que algún criterio que enriqueciera o influenciara la concepción de la obra, convierte el acto en sí mismo como medio trascendente del hecho creativo. Kaprow hace referencia a esto al analogar con formas ritualistas y mágicas el modo de interactuar de Pollock con la tela expuesta sobre el piso. Da lugar a la *action painting* y fija otro sentido que parece abatir el acto separado entre una circunstancia del medio y el sujeto en la forma de realización, buscando una condición integradora circunscrita entre lo aleatorio, lo inconsciente, lo psíquico, la plenitud del ser y de sus facultades activadas en el hacer creativo. Hay una cierta indeterminación en la finalidad, el proceso adquiere prioridad sobre el

resultado. Había también una nueva alteración en cómo la situación de tiempo y espacio se hacía explícita en el artista, sin embargo, dicho ingrediente no obstante la dinámica que impregnaba a la imagen resultante, no era posible dadas las condiciones de su bidimensión y ausencia de movimiento real o al menos al modo en que en el cine se hacía presente. Y si la situación del artista con la obra se volvía estrecha y envolvente, una vez presentada ésta ante el espectador la situación continuaba invariable en cuanto al modo de receptividad (y de los intentos de movimientos como el happening que pretendían otros modos de reacción y participaciones más interactivas con el público). Las acciones del pintor Pollock fueron digamos de carácter privado, existiendo conocimiento de ellas por algunas fotografías del fotógrafo Namut. Sin embargo éste protagonismo del pintor en plena actividad, sería asumido en pleno como uno de los motivos importantes de sus presentaciones por Ives Klein en 1960, a las que era convocado el sorprendido público.

Picabia (1879-1953) De origen cubano y realizador de importantes obras, muy con las características de los Dadaístas, con utilización de texto e imagen *The Cacodylic Eye, Mixed Media* (1921), en donde se evidencia su inclinación por la literatura y el lenguaje. Entre la abstracción y el surrealismo, la desmaterialización fue una de las preocupaciones que aparecen en sus pinturas.

Man Ray (1890-1976), se dedicó a la pintura, a la fotografía, al diseño, otorgándole una gran importancia al objeto como representación y al uso de técnicas no tradicionales. Sus aportaciones al retrato fotográfico fueron fundamentales para el uso y concepciones del medio. Su visión se sustentó entre cierto humor e ironía de tendencias surrealistas y la transgresión dadaísta. Utilizó el texto influido por Duchamp para descontextualizar objetos o motivos temáticos de sus fotografías o imprimir dibujos (cliché verré) u objetos (rayografía) directamente sobre los negativos o sus fotografías sin cámara (los rayo gramas).

En la pintura se mantuvo en constantes exploraciones de modos técnicos y soluciones no formales, como el uso de plantillas y objetos tridimensionales a los que aplicaba el aerógrafo para crear efectos sobre la tela. De su vertiente pictórica cabe aquí la cita que de él hace Alberto Marín en una reseña: <<Lo curioso y significativo es que durante toda su vida deseaba, por encima de todo, ser pintor, y finalmente fuera reconocido como fotógrafo. Él mismo describe, con cierta acritud, esa paradójica situación en la madurez de su trayectoria, poco antes de volver de nuevo a Francia en 1951: "A un pintor convertido en fotógrafo se le perdona fácilmente, pero un fotógrafo conocido, como era yo, que se convierte en pintor, aunque algunos lo reconozcan como pionero, siempre será mirado con recelo">>⁶⁷

En los años 30's Reinhardt (1913-1967) llevó a cabo estudios de historia del arte en la Universidad de Columbia y pintura en la Escuela Americana de Artistas, luego en la Academia Nacional de Diseño, igualmente llevó a cabo estudios de artes en la Universidad de Nueva York. Su etapa abstraccionista estuvo fundamentada en la forma geométrica e intensos coloridos, relacionado en los 40's con el expresionismo abstracto. En su etapa minimalista se distingue por sus pinturas negras (que no dejan de rememoraros a la obra de Malevich) alrededor de los sesenta, con planteamientos sobre el absoluto y la percepción del espectador confrontada a aspectos filosóficos desde la pintura. Estas pinturas han llegado a ser consideradas como aquella autocrítica última, de esa búsqueda del arte de sus propios principios esenciales:

Es importante la referencia a Reinhardt que hacen Lippard y Chandler con la frase <<Arte en tanto que arte>>, porque las Black Paintings de principios de los sesenta fueron consideradas como la última reducción del arte o el despojo del arte hasta su posición esencial:

El arte en arte es arte

El fin del arte es arte en tanto que arte

⁶⁷ LA ESTÉTICA MAN RAY. Recuperado de: http://elpais.com/diario/2007/01/07/eps/1168154812_850215.html#

El final del arte no es final⁶⁸

Esta postura se cita a menudo en relación al Arte Minimalista como una especie de fundamento o *raison d'être*. Se dota al arte de su esencia irreductible desde el punto de vista fenomenológico. Así el artista selecciona el medio como un vehículo mediante el cual entrega esta afirmación <<última>>. Con Reinhardt, la solución no venía a través del lenguaje sino a través de otra forma de absoluto, una reducción eidética mediante la cual la esencia del arte se mantenía firmemente con una presencia física. Todas las ideas eran extrañas al objeto mismo, que se presentaba, problemáticamente como la realidad del arte. Esta aparente contradicción en la postura de Reinhardt fue la base que sirvió posteriormente a Kosuth para llegar a la idea de que el propio arte debía comprometerse en la investigación del arte [...]⁶⁹

Robert Rauschenberg (1925-2008) Compañero de estudios de John Cage en la escuela de artes de Black Mountain en Carolina de Norte. En sus *combines* (1950) anexaba o combinaba todo tipo de objetos con sus pinturas. Realizó la técnica del collage, produciendo fuertes relieves (por ejemplo *First Landing Jump* 1961) o hasta objetos como bicicletas que reconvertía en coloridas esculturas.

Allan Kaprow (1927-2006) En los cincuentas y sesentas considerado el fundador de los happenings (1959) y quién le otorgó dicho nombre. Hemos planteado en la presente tesis la importancia de la formación plástica de la mayoría de los artistas que abrieron vías y participaron hacia lo que sería el arte conceptual, así, en relación a éste artista que estudió composición con John Cage⁷⁰ y pintura con Han

⁶⁸ Estas expresiones son de Ad Reinhardt de "Art-as-Art Dogma", tomamos del propio Morgan el dato que él mismo cita.

⁶⁹ Morgan, Robert C., *Del arte a la idea, ensayos sobre arte conceptual*, AKAL, Madrid, 2003, p.19

⁷⁰ Dice Kaprow en una entrevista con Joan Mater (1995) en relación a cuando escucha por primera vez a Cage en 1950-1951 en el Cherry Lane Theatre a propósito de lo pictórico-visual: <<Lo entendí como un tipo de música neo-impresionista; escuchaba las equivalencias de silencio y las equivalencias de sonido como un tipo de fondo, de escaso contraste similar a los de Monet, como una de esas enormes pinturas de nenúfares. Menciono esto porque era fácil para los artistas visuales entender a John Cage y no tanto para los músicos, que estaban dominados por un estructuralismo al estilo de Schönberg o por una tendencia igualmente de aquel periodo neoclásica y conservadora. Cage no encajaba en nada de eso, estaba en terreno aparte, pero lo percibíamos como la clase de pintura que estaba empezando a desarrollarse, una suerte de abstracción impresionista tipo [Milton] Resnick. Probablemente la idea de asumir que el músico era como un pintor nos atrajo a mí y a otros jóvenes artistas de aquel entonces. Estaban intentando encasillar a Monet en un tipo de abstracción pura y *tachismo*, y Cage encajaba muy fácilmente ahí. De modo que yo no lo veía como un especialista en música, más bien como un equivalente de la pintura>>.

Recuperado de: <https://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/html/kaprow.html>

Hofman, en el dossier de prensa para *Otras Maneras* (6 de marzo – 30 de mayo 2014 por la Fundación Tapies) se puede leer:

En la segunda mitad de la década de 1940, Kaprow estudia pintura junto con Hans Hofmann, y es entonces cuando descubre el potencial performativo de la misma. Consciente de que los límites de los medios del arte son cada vez más orgánicos y difusos, comienza a explorar primero los collages, después los assemblages y más tarde los environments (instalaciones de objetos en las que invita a participar a los espectadores). Para él, la pintura deja de ser ente estático para, a través de composiciones formadas por diversos elementos, construir nuevos espacios más allá del propio lienzo, apelando a los sentidos y poniendo el acento en aspectos visuales, táctiles y de manipulación

El mismo Kaprow habla de cómo pasa de su experiencia de la pintura a finales de los cincuentas:

[...] estoy hablando de finales del 57 o principios del 58, cuando sentía que tenía que sacar el cuadro de la pared. Comencé a realizar collages de acciones que eran cada vez más y más grandes. Materiales como luces eléctricas o mecanismos que producían sonido llenaban toda la galería, así que uno podía caminar por la obra. Tenía la idea de trabajar con la imagen del espacio einsteniano de un campo total, un campo unido, nada tenía una frontera. Ni mi idea ni mi presencia física eran el fin de la obra, era un campo en el que las acciones se interpenetraban. "*Events*" (acciones) era una palabra que -prestada de la ciencia, de la física- Cage usaba para su música, palabra que mi amigo y colega George Brecht adoptó a su manera.⁷¹

Sol Lewitt (1928-2007) Fue de alguna manera un teórico que comprendió perfectamente los rumbos en que se iba encauzando el arte y su relación con el concepto y la realidad misma en lo formal y en la mente del artista. Su visión es cierto, tiene mucho de la avalancha que se desató en relación a los conceptos y su posición como artista, se dio en un contraste entre la tradición que es la pintura y el concepto que intentó amalgamar en un medio que por tradición se había encauzado sobre lo sensible. El no elaboraba sus pinturas sino que contaba con un equipo que se encargaba, bajo sus instrucciones, consideraba que la realización era superficial, y ello se entendería si nos preguntáramos ¿qué aporta la realización del artista a la obra?, una de las respuestas sería la de lo anímico y expresivo (como valores emotivos en la obra), lo cual para los conceptualistas no

⁷¹ *Ibidem*

era ya un aspecto a considerar. Su obra era arte como idea pero no dejaba de acudir a la tradición. Sin embargo a la par de ello, sus reflexiones, fueron las de un artista que aportó mucho material a la teorización del arte conceptual que habría de renegar de la pintura misma, cuestionar la materialidad del objeto como presencia importante de los resultados o del medio mismo y llegar en caso a extremo a considerar que la idea como arte incluso no necesariamente desembocaría en un testimonio, en una obra que diera cuenta de una determinada propuesta:

Las ideas pueden ser obras de arte; están en una cadena de desarrollo que puede llegar a encontrar alguna forma. No todas las ideas necesitan materializarse en una obra⁷²

Y también, en todo caso, por cada obra que vemos materializada, hay muchas ideas que se presentaron en la mente del artista, muchas variantes, que finalmente, no se formalizaron como obra. Si bien podríamos suponer que parte de ellas se sintetizaron en algunos de los trabajos que se concretizaron.

Afirma que las ideas pueden plasmarse mediante números o fotografías o palabras, a través de dos o tres dimensiones, de manera que el medio es lo de menos.

Robert Ryman (1930) Artista que se desplazaba entre el minimalismo y el arte conceptual. Podría decirse que se formó de manera autodidacta, poco a poco la curiosidad lo llevó a experimentar con las técnicas pictóricas (fibra de vidrio, acero, plexiglás, aluminio, lumasite, vinilo) enfocadas con principios de la idea de síntesis, de manera que realiza su primera pintura de carácter monocromático alrededor de 1955-1959, a partir de la cual se iría asentando ya como pintor profesional. De él quien no se ha considerado pintor de imágenes sino que trabaja a partir de la luz y espacio real, ha comentado Lucy L. Lippard hablando del período de los sesentas:

⁷² Sol Lewitt, recuperado de texto en inglés: http://ddooss.org/articulos/idiomas/Sol_Lewitt.htm

[...] nunca fue apodado entonces minimalista porque las raíces de sus pinturas blancas de finales de los años cincuenta estaban en el expresionismo abstracto; fue <<descubierto>> alrededor de 1967 con el advenimiento del más confuso <<arte procesual>> y fue incluido en una cantidad sorprendente de <<arte conceptual>>, aunque el término resulte realmente inapropiado para alguien con su obsesión por la pintura y la superficie, la luz y el espacio⁷³

En éste sentido había que enfatizar aquí los criterios que se refieren a arte conceptual, considerando aún medios convencionales como el de la pintura, pero que están sustentados en aspectos evidentemente muy intelectualizados en sus procesos y en el sentido de la propuesta final. Lippard no lo consideraba así, y hacía una diferenciación que intentaba ser más radical enfatizando la liberación de la imaginación del <status de objeto>> y hasta cierto punto apenas resaltando el puente que se traza, el proceso que se fue desarrollando desde las artes en las vanguardias, algunas de sus manifestaciones que llegan a alcanzar el nivel o enfoques de lo conceptual, como el dadaísmo, el expresionismo abstracto, y el mismo minimalismo en los 60's en donde la idea y el objeto están en planos similares de importancia. Dice la autora:

El arte conceptual (o <<arte ultraconceptual>>, como lo denominé al principio para distinguirlo de la pintura y escultura minimalistas, de las *earthworks* y de otras amplias tentativas que aparecieron a principios de los años sesenta como algo inusualmente cerebral) era muy abierto en cuanto a estilo y contenido, pero muy específico desde el punto de vista material.

Para mí el arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o desmaterializada. Sol Lewitt distinguió entre arte conceptual <<con "c" minúscula>> (por ejemplo, su propia obra, en la que las formas materiales eran a menudo convencionales, aunque generadas por una idea importante) y Arte Conceptual <<con mayúscula>> (más o menos lo que he descrito más arriba...)⁷⁴

Robert Barry (1936) En el tiempo de su exposición en la Galería Parra y Romero (05-2015), el artista aclaró que su obra << no tiene absolutamente nada que ver ni con la poesía ni con la literatura, sino que pertenece exclusivamente a la esfera de

⁷³ Lippard, Lucy R., SEIS AÑOS: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972, Ed. AKAL, Madrid, 2004, p.9

⁷⁴ *Ibidem*, p.7-8

lo artístico. “No quiero que mis obras sean leídas como parte de un texto, sino como partes de una obra de arte”⁷⁵. La atención de la palabra como material y motivo de sus obras, es aplicado entre otros medios a bastidores de madera fondeados lisos de color que, como sea, no deja por un lado de remitirnos al uso de los textos dadaístas de autores como el mismo Picabia, con formas compositivas distintas, utilizando el corte de los mismos y en que parecen salirse de la superficie o rondar sus aristas. Sus preocupaciones sin embargo parecen ser las de “la de la luz y el tiempo” (que también plantea de acuerdo a la reseña que aquí citamos, en el medio del video y un performance). El escenario al menos en una parte de la muestra es cuadros colgados en las paredes de la galería a manera de cualquier exposición de pintura. Su interés evidente por ésta última, parece confirmarlo la obra en que se sirve de un espejo, a través de lo cual “engulle al espectador en su lámina, situándole, dice Barry, en la misma posición que ocupa el espectador de modo virtual en *Las Meninas*, ese espacio “entre” que este artista norteamericano ocupa por voluntad propia”.

2.2.3 El objeto: entre la materialización y la extinción

El objeto como elemento que es consustancial a la creación de obra, en la historia del arte puede resumirse en etapas dada su importancia y la manera en que pasa de lo representativo (bidimensional) a su tridimensionalidad. Desde la representación pictórica en sus etapas consideradas de mimetismo o de su uso dentro de la expresión sensible, en la modernidad donde el objeto acaba por aparecer físicamente con una valoración estética (Duchamp) y conceptualmente ser considerado en su desmaterialización (Lippard) dando lugar al reino de la idea sobre el motivo.

En el primer caso, se nos presenta de ser simplemente un elemento desarrollado dentro de preocupaciones temáticas, con cierta importancia o más o menos

⁷⁵ Recuperado de: *Robert Barry: la historia más veces jamás contada*, <http://www.elcultural.com/revista/arte/Robert-Barry-la-historia-mas-veces-jamas-contada/36485>

énfasis, de acuerdo con algunos artistas o estilos, hasta la silla de Van Gogh o las obras de De Chirico y más adelante de Bacon.

En el minimalismo⁷⁶ surgido en los 60's, lo objetual tiene una atención primordial. En distintas disciplinas como la pintura (Ad Reinhard, Ives Klein), escultura (Donald Judd, Sol LeWitt, Dan Flavin y Robert Morris), arquitectura, diseño (De Stijl). Hay algunas posturas en relación por un lado a la manufactura (que Duchamp empieza por cuestionar) y por el otro a la vida del objeto artístico en cuanto a su inclusión necesaria e importancia en la obra conceptual y su desmaterialización, en que se llega a considerar prácticamente no indispensable.

La idea de compartir un espacio real con el objeto, que sale al encuentro del espectador ofreciendo su enigmática opacidad y su implacable fisicidad, será consustancial a la práctica del arte minimalista. Por tal razón, aunque las obras se encarguen y diseñen, aunque se pase "del taller al estudio" en sentido intelectual y arquitectónico, aunque se llegue a afirmar como hace Dan Flavin que "es fundamental para mí no ensuciarme las manos" (Meyer, 2000: 42), difícilmente un minimalista podría aceptar una sentencia como la de Lawrence Weiner: "la obra no necesita ser construida" (Lippard, 2004: 21).⁷⁷

El periodo en el que se da el paso de la construcción de muebles industriales (seriación por la máquina contra seriación a partir de estrategias manufactureras o de objeto único artístico contra objeto modelo diseñado, que tendiera a reproducirse en grandes cantidades), a partir de la silla Thonet (1859-1860), nos hallamos ante una especie de distensión entre movimientos que tendían a tratar de mantener ciertas tradiciones hacia los oficios (William Morris) y el fuerte empuje de cambios que representaron las posturas que alrededor de 1890 sostuvieron algunos pintores como Cézanne:

⁷⁶ <<La mayor parte de los estudios sobre el arte minimalista toman como punto de partida las *Pinturas negras* de Stella>>

Arte Minimalista, Edición por Franz Meyer, Editorial PHAIDON, p.20
Americans, en The Museum of Modern Art de Nueva York en 1959,'

⁷⁷ Navarro, Hernández, Miguel Ángel, *Cuando lo sólido se desvanece en el aire Marcel Duchamp y las políticas de lo inmaterial*. Recuperado de:

<http://www.creatividadysociedad.com/articulos/19/Cuando%20lo%20solido%20se%20desvanece%20en%20el%20aire.pdf>

Luchaban por algo que nunca había existido antes. En general, su estilo, libre de toda imitación de época, era un estilo sin trabas y sin compromisos. Esto podría aplicarse también a la arquitectura y a la decoración del *Art Nouveau*; pero el movimiento lo llevaron a cabo los pintores antes que los arquitectos...(Cézanne) se propone expresar las cualidades perdurables de los objetos; ninguna belleza perecedera ocupa su mente [...] se esforzaba por parafrasear las leyes eternas de la naturaleza⁷⁸

En la transición justa del objeto artesanal al industrial presenciamos dos direcciones contrarias: en éste caso y refiriéndonos a la pintura, se intenta de una vez por todas apartarse del erróneo supuesto de lo fidedigno o de la mimesis con respecto a la realidad, por un arte que aspiraba a ahondar en el sentido de lo permanente mediante la trascendencia de la mera apariencia de los objetos. Esto implicaba la reafirmación de la singularidad de las cosas mediante la interpretación del sujeto –artista. En cambio el objeto industrial tendía a perder éste valor *individuado* al multiplicarse. En éste periodo es cuando Van Gogh realiza su obra de la Silla (1888), de la que ya hablamos en éste trabajo y que curiosamente es una silla artesanal seriada, que adquiere carácter único, no por éste hecho rústico y agradable que el objeto de por sí posee, sino por la extraordinaria personalización que el autor realiza de ella. Cabe señalar cómo tendencias del diseño como las de la escuela Bauhaus (1919), pugnaba por el principio artesanal como fundamento de la creación plástica, y que De Stijl (Leiden, Holanda 1917) en donde entre otros objetos, se crearon grandes propuestas de sillas como *La Silla roja y azul* (1918-1923) y la *Silla Zigzag* (1932) de Gerrit Rietveld o *La silla de Madera y el Diván Lockheed Lounge* de Mark Newson quién narraba los varios meses de trabajo, que le llevó armar y martillar personalmente este mueble construido con fibra de vidrio y recortes de aluminio. Estos peculiares muebles, acaban como obras de edición limitada, siendo considerados en el nivel de propuestas artísticas que llegan a iconizarse⁷⁹ y

⁷⁸ Pevsner, Nikolaus, *Pioneros del Diseño moderno: De William Morris A Walter Gropius*, Ediciones Infinito, Buenos Aires 2000, págs. 68-69

⁷⁹ Ejemplos los hay innumerables, como algunos de los mencionados en éste trabajo recepcional y a los que se pueden agregar sillas como la Silla Hill House, René Macintosh 1902; Silla Cantilever, Mart Stam 1926, innovadora porque rompe con el diseño de la silla con cuatro patas; la primera silla fabricada en material plástico fue Eames Plastic Side Chair, Charles y Ray Eames, en 1950; está la Tulip Chair, Eero Saarinen, 1955; Panton Chair, Verner Panton, 1967 que forma parte de la colección del Museo de Arte moderno de Nueva York y considerada un clásico del siglo XX; Silla Wiggle Side Chair, Frank Gehry, 1969, un sinuoso modelo formado a partir de capas sobrepuestas

subastarse en grandes casas dedicadas a la venta de arte. En el diseño contemporáneo podemos observar éste fenómeno singular, cómo el prototipo, adquiere éstas dimensiones, no obstante sea reproducido o ya sea numerando una cantidad limitada de unidades o produciéndolas masivamente para el mercado. Tales serían los casos por ejemplo del gran diseñador Ron Arad que ha hecho de la silla uno de sus grandes motivos creativos, que ha expuesto en grandes museos del mundo y de Zaha Hadid.

Al emerger el objeto producido industrialmente⁸⁰ y multiplicarse cada vez más en grandes cantidades, constituyéndose en una realidad en la que nos vemos circunscritos cotidianamente: entre el consumo y la búsqueda de confort, la aparición de “nuevas necesidades”, la sofisticación a través de la diferenciación distintiva de gustos de clase, la estandarización también del gusto en niveles masivos, ...paralelamente, desde la pintura, el objeto representado, va ganando espacio, imponiéndose como problemática a considerar, ya no meramente como parte de un tema en donde la figura humana por lo general, es el centro de atención y los demás elementos son subalternos, sino el objeto como motivo en sí. Consideremos que en los antecedentes de la *naturaleza muerta* y el *bodegón*, elementos y objetos excluyen la figura humana y son el tema, pero la atención que ahora posee el objeto, es más similar a la que venía teniendo dicha figura humana, con criterios y valoración de problemáticas plásticas que implican el camino hacia el divorcio con el modelo al que se acerca el artista cuestionando

de cartón. Recuperado de: <http://tallersmariavictrix.blogspot.mx/2014/03/sillas-clasicas-del-diseno-industrial.html>

⁸⁰ Podemos asentar aquí algunas ideas relacionadas ahora con el objeto industrial y sus características: Horst Oehlke afirma en su Guía Metodológica: “La determinación de las formas estéticas y la funcionalidad de estos objetos que la empresa produce, ya no pueden basarse ni en la intuición ni en la experimentación, como se viene haciendo hasta el momento, porque si es verdad que hasta ahora la empresa ha trabajado de esta manera y aparentemente sus resultados no han variado, sin embargo las nuevas exigencias del mercado hacen que esos productos deban tener una identidad propia y personal para un cliente que es cada vez más exigente.” En 1988 sintetizó en tres aspectos fundamentales su teoría sobre la ideación del objeto industrial en el sentido de que debería poseer una función práctica _instrumental que se relaciona con su utilidad de uso, el objeto ha de poseer una carga simbólica y establecer una relación interactiva y en planos sensitivos y perceptivos en el diseño mismo en cuanto a su conformación estética. Se trata de acuerdo con Baudillard de “personificar las relaciones humanas, pues “seres y objetos están ligados” (Lo que puede aplicarse al objeto sea artesanal o industrial). Si como dice también “el objeto funcional es el objeto real”, cuando adquiere dimensión estética o se iconiza se convierte en irreal en su uso y pasa a poseer carácter artístico. Baudrillard, Jean, *Op.cita*, pp. 14,54.

más los modos que asume: la ilusión del uso de la perspectiva, la creación de atmósferas, ciertas teorías físicas empleadas sueltamente o con fuerte carácter gestual en el impresionismo, pero que finalmente, continuaban sometidos a ciertos esquemas de similitud analógica y referencial del escenario del cual se partía.

Entonces, ciertamente la atención hacia el objeto, empieza desde la pintura, pero no fue esta estrictamente hablando, la vía (hablando del objeto) aunque sí el impulso mediador, la que finalmente permitiría su liberación hacia las nuevas posibilidades que llegaría a alcanzar, para erigirse en fundamento de las grandes avalanchas de conceptualizaciones que emergerían a finales del siglo XX hasta la era posmoderna.

Fue a principios de la modernidad que con Duchamp se abre el camino con toda claridad y posteriormente en el arte Pop principalmente en la obra de Andy Warhol (contradictoriamente en formato biplano de la serigrafía) y sus cajas brillo donde testimoniamos respuestas artísticas -utilizando el objeto como motivo-, confrontadas a la oleada social despabilada alrededor de una marejada de publicidad que invitaba al consumo, donde el capitalismo y la tecnología mostraban su apabullante alianza, promoviendo una gran cantidad de productos a los que el ciudadano se vertía desafortadamente.

El punto crítico, más importante para el objeto y sus posibilidades artísticas se da sin duda en la modernidad. Es el emerger y también la pronta desmaterialización del objeto. Es también en la modernidad.- en un contexto poco a poco en quiebra de todo un sistema de pensamiento paradigmático de los absolutos- donde la pintura alcanza estados que rayan en lo exacerbado, en que a partir de los enfoques de las vanguardias, se acaba por desembocar hacia las inflexiones filosóficas y las autocríticas de los propios artistas, que habrían de poner a la pintura en tela de juicio, como medio en desuso.

Parte de éste proceso se sintetiza en la reflexión de Greensberg:

Identifico lo moderno con la intensificación, casi la exacerbación, de la tendencia autocrítica que empezó con Kant [...] La esencia de lo moderno consiste, en mi opinión, en el uso de los métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina. Esta crítica no se realiza con la finalidad de subvertir la disciplina, sino para afianzarla más sólidamente en su área de competencia [...]

[...] La autocrítica moderna se desarrolla a partir de la crítica ilustrada, pero no son lo mismo. La Ilustración criticaba desde el exterior, según se desprende del sentido más aceptado de la palabra crítica; lo moderno, en cambio, critica desde el interior, empleando los métodos propios de lo que está siendo criticado [...] Al serles denegadas por la Ilustración todas las tareas que podían llevar a cabo seriamente, parecía que estaban abocadas al puro y simple entretenimiento y, en tanto que tal, a una labor [...] La labor de la autocrítica consistió en eliminar de los efectos específicos de las distintas artes todo aquello que hubiera podido ser pedido en préstamo al medio por las otras artes restantes. Así cada arte se volvería <pura> y en su (pureza) hallaría la garantía de sus patrones de calidad y de su independencia, <pureza> significa autodefinición y el proyecto de la autocrítica en las artes se convirtió en un proyecto de autodefinición con mayúsculas. El arte realista o naturalista encubría el medio y usaba el arte para ocultar el arte. El arte moderno, en cambio, utiliza el arte para llamar la atención sobre el arte. Las limitaciones que constituyen el medio de la pintura -la superficie plana, la forma soporte, las propiedades del pigmento- eran tratadas por los maestros del pasado como factores negativos que sólo podían ser reconocidos implícita o indirectamente. La pintura moderna contempló estas mismas limitaciones como factores positivos y las reconoció abiertamente.⁸¹

Todo esto nos hablaba ya de una preocupación del artista por el medio que utilizaba y las posibilidades que pudiera hallar para lograr potenciar la fuerza como pintura misma y a la vez dejaba ya entrever el desfasamiento con relación a la realidad misma que no dejaba de ser el parámetro referencial de la obra.

Ya no parecía suficiente el estado contemplativo y sensible en que el espectador se plantaba, especie de disfrute recreativo y apreciativo cuyo estado no carente de pasividad y muy unilateral puesto que ignoraba la dinámica del intercambio activo receptor-obra artista-realidad, y otra suerte de aspectos correlacionados que pudieran conllevar una relación más plena, intensa e integral. Entre otros elementos, la materia del cuadro se volvió un foco de atención que el pintor se abocó a tratar de resolver:

⁸¹ Greenberg, Clement, *La pintura Moderna y otros ensayos*, Edición de Felix Fanés, SIRUELA, España, 2006, pp.111,112,113.

Los cuadros de Manet son las primeras pinturas modernas a causa de la franqueza con que confiesan la superficie plana en que fueron pintados [...] Los impresionistas, en la estela de Manet, renunciaron a las preparaciones previas de la tela y a los barnices para que resultara visualmente claro que los colores utilizados estaban hechos con pintura procedente de tubos y potes. Cézanne sacrificaba la verosimilitud o la exactitud con el fin de adaptar su dibujo y composición más explícitamente a la forma rectangular de la tela.⁸²

Para Lippard⁸³ a partir de los años sesenta empieza el proceso en el cual el arte tradicional basado en la sensibilidad visual y al que otorgaba una importancia prioritaria al objeto (en el ya iniciado arte conceptual), estaba ya en camino de convertirse en un arte en donde la idea se impondría como el fundamento en el sentido de medio y fin que incluso prescindiría del motivo mismo, concentrándose en el artista y los procesos mentales (la desmaterialización del objeto en el arte conceptual plenamente basado en criterios filosóficos y lingüísticos):

[...] un paso –por decirlo con las palabras de clásico ensayo de Simón Marchán– *del arte objetual al arte de concepto* (Marchán, 1997). Lippard y Chandler llamaron a este nuevo arte, para diferenciarlo de otros donde lo mental también tenía un dimensión importante, “arte ultraconceptual”, y consideraron que emergía en dos direcciones: el arte como idea y el arte como acción; el primero negaba la materia; el segundo la ponía en movimiento.⁸⁴

Esta desaparición paulatina del objeto se contraponía a las tesis del minimalismo que aparece también en los 60’s, preocupado por la estructura y lo material del objeto y sustentado por ciertos principios teóricos de carácter esencialista, de tendencias pictóricas, arquitectónicas, musicales, diseñísticas. El término lo utilizó el filósofo Richard Wollheim (1965), para hacer alusión “a las pinturas de Ad Reinhardt y a otros objetos de muy alto contenido intelectual pero de bajo contenido formal o de manufactura, como los «ready-made» de Marcel Duchamp”.⁸⁵

⁸² *Ibidem*, pág.113

⁸³ LIPPARD, Lucy, *Op.cita*

⁸⁴ Hernández; Navarro, Miguel Ángel. Recuperado de:

<http://www.creatividadysociedad.com/articulos/19/Cuando%20lo%20solido%20se%20desvanece%20en%20el%20aire.pdf>

Desde este referente que los minimalistas imponían desde la idea a las creaciones y en el que el objeto mantenía cierta importancia, se contrasta con la llamada “desmaterialización del objeto artístico” en el arte conceptual :

En cualquier caso, lo que está claro es que en el minimalismo se daban sólo algunas de las condiciones para la mencionada desmaterialización y que, salvo LeWitt, y algunas obras de Robert Morris, ningún minimalista “canónico” aceptaría su vinculación con el conceptual (Colpitt, 2004). Para el minimalismo el objeto y su presencia sigue siendo fundamental[...] En cualquier caso, lo que está claro es que en el minimalismo se daban sólo algunas de las condiciones para la mencionada desmaterialización y que, salvo LeWitt, y algunas obras de Robert Morris, ningún minimalista “canónico” aceptaría su vinculación con el conceptual (Colpitt, 2004). Para el minimalismo el objeto y su presencia sigue siendo fundamental [...] afirmar que el arte conceptual, en tanto que arte de la idea, estaría cerca de lo “no-visible”, mientras que el arte de “la materia débil” en el que se produce una pérdida de visibilidad de algo que pertenece al mundo visible, estaría del lado de lo “in-visible”, ya que incluso en su sutil invisibilidad sigue siendo “constitutivamente visible”.⁸⁶

Podría pensarse entonces, a grandes rasgos, en sucesiones que se van presentando con cierta lógica, en las que el objeto representativo, primero, lo vemos en la pintura, en función del desarrollo de temáticas que el pintor plasma; poco a poco muestra mayor presencia en distintas tendencias desarrolladas en la modernidad, como el futurismo y el cubismo por ejemplo y, adquiere un nivel de objeto artístico en el minimalismo. Si bien habría que decir, que antes del minimalismo, en los 20’s, con los Ready Mades, el germen de este proceso hacia la desmaterialización, había sido inculcado en la corriente sanguínea de los futuros movimientos que irían apareciendo:

⁸⁶ Ibídem, pp. 21, 8

La historia de la desmaterialización contada por Lippard y Chandler, vista con distancia llega a ser tan teleológica y escorada como la propia narrativa modernista, pues mientras que un crítico como Clement Greenberg veía en la pintura norteamericana contemporánea el lugar de resolución y culminación del *bildungsroman* comenzado en Manet, Lippard observaba en el conceptualismo la lógica evolución de un arte que dejaba de lado el objeto y se centraba en la idea, y que tendría su origen en Duchamp, si bien era lo que estaba en el fondo de gran parte del arte avanzado del siglo XX. El minimalismo pondría en juego la idea a la par del objeto, para después contribuir a su propio enterramiento. Una obra como el *Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value*, realizada por Sol LeWitt en 1968, ejemplifica quizá mejor que ninguna otra el enterramiento del objeto, de su epítome, el cubo, y el comienzo de una nueva era en el arte, la del arte de la idea, emancipado del objeto.

La historia anterior, a pesar de lo atractiva que pueda parecer a simple vista, es sólo una de las muchas “historias del arte conceptual” (Crow, 2002: 217-246).⁸⁷

Sobre esto mismo, la estudiosa Neida Urbina ejemplifica haciendo mención a Kosuth:

El grado “cero” referencial de la obra artística, al que había llegado el arte conceptual (es el caso de *One and three chairs* de J. Kosuth en 1965), fruto de la “drástica desmaterialización” del objeto artístico, (De la Calle, 1983, p. 104) significó el punto culminante de la denominada “estética procesual”. La atención exclusiva hacia la idea creativa, y con ello, a todo el “proceso previo”, a la propia constitución material de la obra, tienen el especial interés por explicitar sus procesos formativos.⁸⁸

Se trasciende del límite de lo percibido a la de lo deconstruido para ser interpretado. La correspondencia mental-conceptual con toda realidad y la condición de la actividad artística generada como situaciones temporal-espaciales dentro de los procesos gestados:

⁸⁷ *Ibidem*

⁸⁸ Urbina, Neida. Recuperado de: http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20361/2/neida_urbina.pdf

En tal sentido, como se comprende, queda *aparentemente* invertido el proceso artístico, al subrayarse sólo la importancia de la idea, la teoría y el pensamiento en detrimento de la obra (objeto). Del mismo modo, queda puesta en cuestión la realidad del arte, si la *idea* junto al *proceso* (ya ampliado su contexto con el arte conceptual) pasan a constituir la realidad artística.

El valor óptico de la obra, en sí misma, ya no cuenta, sino el proceso intelectual que ésta provoca tanto en el artista como en el espectador. El objeto, en el arte conceptual, es reducido a un proceso lingüístico que resulta como uno de sus estratos, dentro de otro *proceso*, el de la penetración óptica del mismo. (Van Lier, 1974). Apuntando así, a una nueva dimensión (lingüística) del objeto, en paralelo, a la tarea de Duchamp, al colocar en el tapete del Arte Moderno, el problema del objeto artístico.⁸⁹

El aspecto mental, de la idea como fundamento, es tal que incluso se sostiene, que puede prescindir de un testimonio que dé cuenta de esta estructura o aquellas secuencias creativas que se conformaron en el cerebro del artista o incluso:

Como artista conceptual americano, Sol Lewitt afirmó<<La obra de arte se puede entender como un hilo conductor que va de la mente del artista a la del espectador. Pero puede suceder que no llegue nunca al espectador, o que no salga de la mente del artista>>⁹⁰

Una extrema manera de concebir el arte, implicaría ya no sólo la idea ditirámica de la desaparición del objeto, sino también de los espectadores, una especie de ensimismamiento de la creación cercada en el mundo de la individualidad, y, finalmente, la tan mentada ¿verdadera muerte del arte?

⁸⁹ *Ibidem*

⁹⁰ Morgan, Robert C., *Op. cita*, p.9

CAPÍTULO 3 La silla. Artistas y obras: un trayecto de lo figurativo a lo conceptual

Antecedentes

La silla en la antigüedad

Hablando de la silla en el arte y algunos de sus antecedentes, existen datos de su uso en el antiguo Egipto. Las pinturas murales y los bajorrelieves donde vemos abundantes representaciones de este mueble, o a manera de taburetes o de especie de butacas, hace unos 3000 años antes de nuestra era. Se dice que las sillas denotaban rangos entre los gobernantes y la gente humilde del pueblo. El taburete era usado por todas las clases sociales. Ejemplo de la silla que remarca un status lo podemos observar en la imagen del bajorrelieve de Neferetiabec, 2600 a.c. (Fig.1).

Los motivos tienen una base geométrica, sobria, cuya decoración en los muebles de lujo principalmente, era resuelta con el recurso de ensambladuras, las piezas se unían con espigas y mortajas o también eran pegadas. Se realizan en bajorrelieves que incluyen incrustaciones de oro, marfil o piedras preciosas como gemas y diamantes o adiciones de variedades de madera. Los animales representados, extremidades y cabezas, sobre todo, obviamente, son los que caracterizaban la rica fauna de ésta civilización. En cuanto a las pinturas murales, existen extraordinarios ejemplos que muestran la representación de la silla como el *Fresco de la tumba de Nebanón* (1400 a.c. imagen superior), arquitecto real, que actualmente se encuentra en el Museo Británico, En ésta imagen podemos apreciar más de una decena de sillas con patas zoomórficas, colocadas serialmente, con figuras sentadas sobre ella. Otros ejemplos pueden ser el de la pintura mural del Banquete funerario de la tumba de los escultores en Tebas, de la Dinastía XVIII. Según Davies.⁹¹ La pintura de el Juicio de Osiris en el Papiro de Hunefer (1275 a. C.).

⁹¹ Observamos una imagen llena de naturalidad y gracia de las mujeres sentadas. Un ambiente relajado que parece haber alcanzado a la manera como están representadas las sillas en donde se encuentran aposentadas, objetos que poseen un énfasis en el tratamiento, una atención y observación detallada en el modo en que se plantea la perspectiva (aunque con cambios de la ubicación del punto de vista de los respaldos y las patas, si vemos cada silla aislada), una sinuosidad y encanto, que no desmerece al de las figuras. Reina una atmósfera que transmite prosperidad, producto de los tributos de Asia: “En este ambiente de opulencia se refinó el gusto. La desnuda robustez, no obstante tan sabrosa del arte del Imperio Antiguo, de la que éste del Imperio Medio representaba el academicismo, llegó a parecer sencillez anticuada, incluso pobreza. Se abrió paso la noción de lo bonito.”

Se han detectado la existencia de sillas en la cultura griega alrededor de 600 años A.C. las cuales eran realizadas principalmente en mármol. La influencia que el arte griego ejerció sobre el romano, podría aplicarse igualmente a la elaboración de las sillas, aquellas que poseían respaldo se llamaban cátedras⁹², las más elegantes, construidas con costosas incrustaciones, estaban destinadas a los personajes de mayor jerarquía. Encontramos también ejemplos de sillas en Penélope and telemachus y la silla Klismos (Fig.2) pintadas ambas en vasijas Cerámicas, encontrándose igualmente representaciones de la Silla de Klismos en bajorelieve (alrededor de 430 a.c.)⁹³ y escultura.

3.1 La silla como objeto pasivo

Introducción

Consideraremos esta condición, como el periodo (y tal vez más que el periodo las características de las representaciones) que abarcan desde la antigüedad (considerando desde los griegos S.V a.c., todo el periodo de la llamada pintura mimética y/o figurativa, que mayor o menormente tomaron como referencia la naturaleza o algún modelo de la realidad o de un tema y, cuya raíz latina *imitatio* se relaciona con imagen de semejanza. En ello se intenta crear en un medio distinto como por ejemplo, el de la pintura, una situación representacional del motivo. El término ha estado sujeto a polémicas⁹⁴ e interpretaciones que de

⁸⁶Se llama **cátedra** al sillón en que se sienta el obispo en los oficios litúrgicos. De acuerdo con el RAE se llama así a: Especie de púlpito con asiento, donde los catedráticos y maestros leen y explican las ciencias a sus discípulos. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=7vyScEn>

⁹³ Se habla de que las sillas Klismos cayeron en desuso durante la época helenística. Las patas de esta silla están curvadas hacia afuera, alargándose la curva de las patas de atrás hacia el respaldo (en la parte superior). Se dice que fueron nuevamente utilizadas durante el neoclasicismo europeo. En París, el pintor Jacques-Louis David de Georges Jacob en 1788 las empleó como modelo para dar una mayor veracidad a sus obras históricas. En su obra *Penelope disfa il suo lavoro* (Penélope deshace su trabajo) el pintor J. Wright of Derby representa una silla inspirada en la silla de Klismos. Información recuperada de: <http://en.wikipedia.org/wiki/Klismos>

⁹⁴ Pero también ha trascendido las fronteras del arte y se ha planteado su importancia no sólo filosófica sino de los procesos cognitivos inherentes a las sociedades. De acuerdo con Suñol Viviana <<una de las principales dificultades que enfrenta el estudio de la mimesis reside en el hecho de que es un concepto capital de la cultura occidental>> (:31)
Suñol, Viviana, *Más allá del arte: mimesis en Aristóteles*, Editorial de la Universidad de la Plata, Argentina, 2012

manera sintética se conciben desde una copia fiel de las apariencias (Platón) a la posición de Gombrich de que lograr el parecido fuera la constante, de que estuviera en el centro y predominara en las manifestaciones de distintas épocas y estilos, en donde se presentaban aspectos formales que equivalían a interpretaciones alejadas del realismo mimético.

Visión de los Tronos de Giotto

Giotto di Bondone fue un artista italiano del Trecento, dedicado a la pintura, la escultura y la arquitectura. Alumno de Cimabue, su extraordinario talento lo llevo siempre algunos pasos delante de los prejuicios y las visiones que sobre el arte prevalecían y en buena parte condicionaban la expresión de los artistas de su época, singularidad que es propia de los genios y grandes creadores. En éste sentido había de romper con las limitaciones y con los conceptos medievales, contribuyendo con algunas de las nociones y características que habrían de dar lugar al Renacimiento (podría decirse que el punto de inflexión que desde el arte bizantino de la Baja Edad Media alcanza al humanismo y realismo que floreció en el Renacimiento).

El Fresco que se encuentra en la basílica de San Francisco de Asís (Fig.3), se basa en el estado de iluminación que invadió a un hermano franciscano cuando se encontraba acompañando a San Francisco de Asís y quien al estar orando cayó en estado de éxtasis, apareciéndosele la imagen de cinco tronos. Se le ve volteando la cabeza asombrado ante el milagroso acontecimiento, hacia arriba, al tiempo que un ángel le da la noticia de que el trono más majestuoso estaba destinado en el cielo al santo de Asís. En el fresco vemos representados tres

niveles: en el superior que se relaciona con la zona simbólica celestial, se encuentran los cinco tronos en medio de los cuales ésta el que posee una mayor magnificencia, de mayor tamaño incluyendo la base, los otros cuatro son prácticamente iguales en sus características, todos visto desde una posición desde arriba desde el ángulo lateral izquierdo; en la parte intermedia se encuentra el ángel que anuncia la noticia y en la parte inferior la dimensión terrenal donde están los dos frailes. Vemos que San Francisco absorto, ajeno a la escena, se encuentra orando frente a la capilla. La caja que forma el pedestal de mármol tiene una perspectiva óptica distinta, vemos igualmente sobre el altar un crucifijo y una lámpara. El protagonismo que tienen los tronos en la imagen, y la relación como enunciación del sujeto, podría considerarse como antecedente del devenir de la silla en su carácter activo que inicia en la modernidad.

Leonardo da Vinci y su Monalisa sentada

En el alcance de la simplicidad reside la máxima satisfacción (...) Quien condena la pintura condena la naturaleza.

La actitud de la Monalisa (Fig.4) es con el cuerpo totalmente erguido, como si recién hubiera empezado a posar, la columna muy vertical, no vemos el cuerpo aflojado como debía ser después de algún tiempo de estar sentada. Pero en esa sensación hay también gran relajamiento, tranquilidad, prestancia y satisfacción de sí. Los brazos acomodados, dejados caer con naturalidad, sin esfuerzo y sin rebuscamientos: observamos el detalle del brazo, apoyado en la silla que apenas asoma, el codo, el antebrazo y la mano (izquierdos) sujeta del extremo. La mano derecha posada sobre la muñeca del brazo izquierdo. En este retrato, el largo historial religioso de vírgenes parece metamorfosearse en una sensación de inmutabilidad de la imagen, la beatitud de una virgen parece haberse transmutado en la aureolada impenetrabilidad de lo misterioso y lo etéreo, y dicho en nuestros

términos actuales, sería algo así como una sensación de lo intemporal a partir de una instantánea fotográfica. Veamos qué dice Alexander Rauch de éste cuadro tomando como base algunas citas de Leonardo:

Quizás fue Leonardo el primero en incorporar el fenómeno del “tiempo” en la pintura [...] Si pusiéramos a su lado todos y cada uno de los retratos de cualquier otro pintor no volveríamos a encontrar una variedad tan rica en las posibles interpretaciones [...] hablando sobre la belleza acuñó la siguiente frase “ mira la luz y observa su belleza; cierra un instante los ojos y mírala de nuevo: lo que veas ahora de ella no existía antes, y lo que antes había en ella ya no existe”. La belleza de la Monalisa es la belleza de lo intangible, como lo es precisamente el tiempo. El tiempo y el movimiento son los fenómenos que Leonardo plasmó en el lienzo de una manera completamente nueva. Tampoco la mano derecha del retrato, apoyada en el antebrazo izquierdo, está realmente en reposo: parece haberse apoyado ahí justamente en el momento en que fijamos la mirada en ella, como si fuera a deslizarse de nuevo un instante después. Tampoco podemos decir si el dedo índice de su mano izquierda se acaba de doblar o está a punto de estirarse. La ambivalencia se muestra por doquier en el cuadro: ¿es el primer esbozo de una sonrisa, o acaso está a punto de extinguirse la misma?⁹⁵

En el Renacimiento se empieza a dar paso al retrato más caracterizado y psicológico de reyes y cortesanos y de personas que no pertenecen necesariamente a la elite del poder sea éste del clero o de los monarcas, sino personas del pueblo (y en éste sentido, los retratos de Rafael y sus madonas constituyen un caso singular). Vemos entre otras cosas cómo en el Alto Renacimiento (1490 --1530) al que pertenece ésta obra, las figuras son representadas con mayor tamaño en la pintura. De la Monalisa se ha dicho que fue una amante de Giuliano de Médici o la esposa del marqués de Giocondo de acuerdo con Vasari.

⁹⁵ Rauch, Alexander, *La pintura en el Alto Renacimiento y del Manierismo en Roma e Italia central* (Apartado del libro *El arte en la Italia del Renacimiento*), Alemania, 2007 pp. 315 --316

Casi no aparecen sillas visibles en las figuras sentadas de Leonardo, salvo algunas excepciones como la Madona de Benois (Fig.5) en donde apenas se deja ver un fragmento de base de madera, o se adivinan como formas de tronos entre la caída y el abultamiento de los largos ropajes de las madonas sentadas como el caso de la Anunciación (donde observamos a María y el ángel, 1475-1480). Estas caídas eran similares en otras obras de otros autores en temas de vírgenes y anunciaciones.

La Última Cena (Fig.6) encargada por Ludovico, pertenece a las creaciones de Leonardo de su estancia en Milán. La escena posee un gran dinamismo debido a la actitud ferviente con que los comensales intercambian opiniones, los gestos y ademanes y la variedad de las posturas. A pesar de que los apóstoles Tomás, Santiago el Mayor y Felipe, parecen intentar comunicarse con él, Jesús se ve solitario, detalle, que le confiere el drama a la escena sobre el suceso que está a punto de ocurrir. La obra, fue pintada en el refectorio de Santa María de las Gracias. Sabemos de los constantes experimentos de Leonardo probando distintas técnicas, que llevó a que parte de su obra se perdiera o deteriorara, afectando detalles y expresiones de las figuras.

Lo que ha quedado es tan solo una pálida muestra del original [...] Leonardo quería, con lo que llamaba “la poesía silenciosa” de la pintura, representar el drama de la sagrada escritura.⁹⁶

En la Última Cena las patas de la larga mesa consisten en bancos o “burros” de madera, siendo dos de ellos visibles, ya que en el centro donde habría que suponer debía haber al menos otro soporte por lo largo de la mesa, ya se interpone el recuadro arquitectónico. En el primer plano a la izquierda, la posición

⁹⁶ Mann, Nicholas Coordinador, *Renacimiento* (Título original: *Cultural Atlas of Renaissance*), folio, España, 2005, pág.82

del apóstol Bartolomé parado e impulsado hacia adelante nos permite ver los banquillos⁹⁷ de base redonda de madera, rústicamente elaborados.

Rafael Sanzio : La Virgen de la Silla

La obra *Madonna della seggiola* (Fig.7), fue realizada en la técnica de óleo sobre una superficie de madera en el periodo considerado como pleno Renacimiento, cuando Roma es el centro artístico de Europa.. Como era característico en las madonas de Rafael (sus vírgenes) tienen un halo terrenal y a la vez celestial. La virgen carga al niño Jesús y San Juan Bautista (joven) la observa con actitud devota. Esta triada aparece en otras obras de su periodo florentino, como la *Virgen de la tienda* (*Madonna della tenda*), *Virgen de la Casa de Alba* (*Madonna d'Alba*), *Virgen del jilguero* (*Madonna del cardellino*). En el cuadro la virgen voltea ligeramente el rostro con la cabeza semi- inclinada y dirige la mirada hacia el frente, abraza amorosamente al hijo Jesús. Se dice que la modelo era una campesina del pueblo romano de Velletri, a quien el artista vio, sintiéndose admirado realizó un dibujo con una tiza en una tapadera de barrica de árbol de encina. En primer plano se deja ver una parte de los elegantes detalles de la silla (podríamos pensar en un trono) que hace contraste con las sencillas vestimentas. Se dice que el Renacimiento enriqueció el diseño en las sillas, incluyendo piel y tejidos, haciéndolas más cómodas.

Una silla de James Whistler

El nombre completo de este pintor americano, era James Abbott McNeill Whistler (1834-1903). La pintura de ***Arreglo en gris y negro No.1*** (Fig.8), conocido como *Retrato de la*

⁹⁷ Con referencia al uso de sillas en los tiempos bíblicos, se ha dicho: "En ocasiones ordinarias se sientan o agachan en derredor de una mesa baja, mientras que cuando están en comidas de ceremonia, se sientan en sillas o banquillos". Las veces que la Biblia habla del uso de sillas o banquillos en las comidas, incluye a hermanos de José sentados en banquillos en el banquete de Egipto (Gen. 43:33); y de David al tener un asiento en la mesa del Saúl (I Sam. 20:5-18)."

Wight, Fred H. Recuperado de:<http://www.seminarioabierto.com/tiempos13.htm>

madre del artista, realizada en 1871 ha sido una de las más manipuladas con intervenciones de carácter humorístico, de manera similar a como ha sucedido con la Mona Lisa de Leonardo, Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa de van Eyck el nacimiento de Venus de Boticelli, American Gothic de Grant Wood y otras grandes obras iconizadas en la modernidad.

La silla, no obstante de participar como un componente necesario en la situación y contribuir fundamentalmente al efecto tanto emotivo como intelectual, logrado por la posición, funge sin embargo como un recurso más de los elementos que aparecen en relación a la propuesta central que es el retrato mismo o el fuerte magnetismo que ejerce la majestuosidad de la figura.

Su obra posee fuertes nexos e influencias impresionistas y como el presente cuadro del arte oriental. Trabajaba mediante sobreposiciones de capas o veladuras. Evade el detalle minucioso y se concentra en formas totales que conjuga e integra sea bajo el logro de atmósferas en sus paisajes o cargando las formas a manera de delimitaciones totales de color en la forma, siendo el negro uno de sus más recurrentes recursos para estabilizar y crear profundidades anímicas en la imagen.

El manejo formal de los elementos en esta obra es extremo, a partir de verticales y horizontales, resalta y transmite una imponente psicología y de sensación de constreñimiento producida por el modo en que el muro y la cortina cierran el espacio, en el que el piso fuga hacia los extremos y la posición ladeada de la figura que rechaza abiertamente cualquier intromisión de la mirada del espectador, que buscaría indagar en el rostro de la anciana madre, quien ve sostenidamente hacia su frente o hacia el lado izquierdo de la escena que presenciamos. La escena es apretada, tanto anímicamente hablando, como espacialmente. Esto último, es acentuado por la desproporción que posee la figura ya que de ponerse en pie, saldría de los límites del cuadro, evidenciaría lo bajo que están colocadas las pinturas en la pared inmediata y por otro lado, esta especie de gigantismo se obvia cuando la relacionamos con la silla que se ve muy pequeña proporcionalmente.

Son visibles el respaldo y, las partes traseras de la silla en posición angulada, sobrecubierta por los ropajes, posición que junto con las piernas que conforman la base de apoyo y descanso, se constituyen como nacimiento de una composición piramidal que realza la esbelta silueta y concentra y culmina en el rostro la sensación de una recia personalidad. Vemos en la pared un fragmento de cuadro y otro de un paisaje como tantos que recreó el autor y que no logran alegrar o animar la parca situación que se nos presenta:

La agudeza psicológica del retrato se impone con fuerza en la austeridad formal de la composición. La obra, en su rigor lineal y cromático dominado por los tonos neutrales, prolonga las investigaciones del pintor en el ámbito de la estampa, evocadas en el cuadro con una *Vista de la Tamisa*, colocada en el muro⁹⁸

El título de la obra, y que en determinado momento empezó a utilizar, hace referencia a la inclinación de Whistler por privilegiar más un sentido de carácter musical que se sobrepusiera a la idea anecdótica.⁹⁹

Las sillas de Toulouse Lautrec

La pintura *The Moulin Rouge* (Fig.9) forma parte del Art Institute of Chicago. Se sabe que Toulouse era un permanente visitante del Moulin Rouge situado en la calle de Des Moulins de París. El tema de éste lugar fue uno de los más característicos del artista. De éste lugar pintó tanto su vida cotidiana fuera del espectáculo, como la del espectáculo nocturno, entre contrastes tanto celebrativos como melancólicos, tristes o decadentes; desde distintos ángulos que incluía a las prostitutas, cantantes, actrices y clientes, escenas que se constituyen en un testimonio de época de lo que era la vida bohemia y el fuerte dinamismo y ánimo que inundaba estos ambientes¹⁰⁰. Era común que asistiera acompañado del doctor Tapié de Celeyran que era su primo. Ambos, Lautrec y su primo se encuentran incluidos en el cuadro, atrás del grupo de personas conviviendo en la mesa del primer plano. La mujer más cerca, en semi close up --a la derecha-- es la cantante inglesa Mayo Milton que se dice era mu desparpajada y extrovertida en su manera de comportarse, domina fuertemente la visión del cuadro, debido tanto a la colocación y el acercamiento como al imponente retrato de su personalidad.

⁹⁸ Recuperado de: http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda/commentaire_id/arrangement-en-gris-et-noir-n1-445.html?no_cache=1

⁹⁹ Aseveración recuperada de la misma página del Museo de Orsay

¹⁰⁰ Sobre las representaciones que tratan estos temas observa Cortenova del "Moulin de la Galette" (1876) pintado por Renoir, en donde la *atmósfera emerge claramente* y: "triunfa el color, , todo parece alegre y los personajes se comunican entre sí; en la obra de Lautrec, el dibujo prevalece claramente sobre el color, los tonos son oscuros y los personajes aparecen irremediamente encerrados en su propia personalidad". Cortenova, Giorgio, *Toulouse Lautrec*, Planeta Agostini, MADRID, 1998, p. 15

Atrás, de espaldas, la mujer viéndose en el espejo es la Goulue. Las personas que se encuentran sentadas en la mesa son amistades de Lautrec: La mujer en primer plano dando la espalda de cabello rojo recogido se cree que es Jane Avril, a su derecha Maurice Guilbert, le sigue Paul Sescou, después la Mascarona y en la otra silla visible a la izquierda de la mesa Edouard Dujardin.

En la pintura al óleo de Lautrec, se puede observar el modelo de silla que parece ser la legendaria silla No. 14 de Michael Thonet (fig.10). Dicha silla (de la cual también se incluyen un serial de dibujos) es considerada la primera en producirse industrialmente (1859-1860), en serie y a grandes tirajes, acabando con la era de la fabricación artesanal que se había mantenido hasta mediados del siglo XIX, por tal motivo es considerada la “silla de sillas”. En lo que alcanzamos a notar, hay pequeñas diferencias entre los detalles de las dos sillas de la mesa principal como la línea horizontal que atraviesa el respaldo de una de ellas, sabemos que Lautrec y otros artistas, hacían variantes en los motivos que les servían de modelos, utilizaban entre ellos como base la fotografía, adicionando, eliminando o transformando características de estos, incluyendo aspectos relacionados con la proporción de las figuras humanas. De esto último, podemos considerar el caso por ejemplo la obra “Yvette Guilbert canta Linger Longer Loo (1894)” y compararla con la fotografía de Ivette Guilbert¹⁰¹ que sirvió de base y, en donde podemos observar modificaciones en el diseño del vestido, el color del cabello y la forma del peinado, la inclinación de la figura, cierta estilización en las facciones. Ello muestra la tendencia de Lautrec, a la caricaturización o a la ilustración, digamos, hasta ciertos límites en los retratos.

Lautrec, aquejado por múltiples enfermedades, afecciones físicas y psicológicas y por complejos derivados igualmente de la relación con su padre y de los problemas continuos en la relación entre éste y su madre, era muy dado a disfrazarse y mostrar una faceta estafalaria (su padre se sabía, era sumamente

¹⁰¹ íbidem

extravagante, se usaba atuendos raros en las fiestas que organizaba en su castillo, era un fumador y bebedor fuerte), cómica, retadora para su época y un modo de desenfado sarcástico hacia su propia imagen, tal es el caso de las fotografías que le fueron tomadas por Maurice Guibert en las cuales aparece vestido de oriental o de Samurai, con llamativos ropajes y haciendo algún ademán o gesto, o la rimbombante imagen que adquiere al posar con los atuendos de Jane Avril y algunos acentos de maquillaje. Y aún va más lejos en esta actitud de sorna y reto, en la serie de fotos (1898) en donde aparece defecando, sentado al vacío (cuerpo silla), bajándose los pantalones, mostrando las posaderas y realizando el acto. Un año antes los efectos del alcohol habían hecho una fuerte mella en su salud mental, padeciendo fuertes depresiones, delirium tremens, así como parálisis en partes del cuerpo. En 1899 lo internaron en un sanatorio mental. Todo ello aunado a la sífilis contraída años antes, acabaron finalmente con su vida en 1901.

Visto desde los ojos de nuestro tiempo, la acción registrada en estas fotografías (Fig.11) representa un modo de performance, del cual desde luego, es de suponer, no estaba en la psique consciente del artista, pero sin duda el espíritu irreverente y retador con que fue realizado es uno de los ingredientes que caracterizan éste movimiento surgido entre los 40's y 50's del S. XX. Algunas décadas después no podríamos dejar de notar la relación con una obra que parte del uso del excremento, en 1991 Piero Manzoni empacó de manera industrial 90 latas con 90 grs. de su propio excremento y en la etiqueta el texto ofrecía el producto como *Mierda de artista*, traducido en distintos idiomas como el francés, el alemán, italiano. El colombiano Fernando Pertuz que dedicado a éste tipo de eventos desde 1992, defecó ante la presencia de varios espectadores en una galería y posteriormente sentado en una silla ante una mesa se comió sus propios excrementos untados en pan. En la modernidad proliferaron innumerables actos relacionados con el excremento que se erigieron en verdaderos espectáculos de ésta disciplina performativa, no exentos de ninguna manera de fuertes polémicas y algunos de ellos siendo ya tan repetitivos vistos con indiferencia.

3.2 Cézanne y la construcción del objeto

*Quiero conquistar París con una manzana (...) El ojo absorbe... El cerebro produce formas (...)
Cuando juzgo el arte, tomo mi pintura y la pongo al lado de un Dios hecho objeto, como un árbol o
una flor. Si choca, no es arte.*

Cézanne, uno de los artistas que más se interesaron por estudiar a fondo, las problemáticas formales que se relacionaban con la representación plástica. Lo extraordinario de ello, es que nunca haya perdido el sentido espontáneo en sus cuadros. Le preocupaban aspectos de cómo lograr la representación de los objetos de la naturaleza, el objeto ordinario del día a día, intentando una síntesis que permitiera observar lo que de esencial había en ellos. Constituye desde nuestro punto de vista, el primero en intentar explorarlo, realizar un análisis profundo de su estructura de manera sistemática, convirtiéndolo en uno de los centros del estudio de sus posibilidades plásticas y expresivas, creando un paralelismo equivalente al de la figura humana y el paisaje. Cabe aclarar sin embargo, que hacemos referencia al objeto en general, y que, tratándose de la silla, de las obras que presentamos, no adquiere esta, desde nuestro punto de vista el carácter de sujeto activo. Sus investigaciones sin duda, entre otros aspectos se constituyen como un puente de esta emancipación posterior que el objeto habría de alcanzar. No pretende una copia de la realidad sino mediante la abstracción de la misma crear e intensificar la impresión de los elementos, de los escenarios, y en esta tarea no habría de ningún modo de descuidar la expresión personal:¹⁰²

¹⁰²Valga aquí la reflexión de Émile Bernard “El objetivo fundamental es lograr vincular con precisión la naturaleza, la creación individual y las reglas del arte”. *Recuerdos de Cézanne y Cartas Inéditas*. 2013. Recuperado de: <http://latorredelvirrey.org/ltv/wp-content/uploads/2013/09/1.recuerdosdecezanneycartasineditas.pdf>

La concepción de Cézanne, establecida ya finales de los años setenta, no es una restitución de la realidad, sino el análisis de su estructura. Incluso el color se separa (...) orientándose a acentuar la evidencia volumétrica de las formas, que se caracterizan por una rigurosa constructividad.¹⁰³

Esta empresa habrían de convertirlo en el pintor más influyente en relación al surgimiento de las vanguardias, considerado por ello, uno de los artistas más influyentes en la configuración del arte moderno. Se centró en temas que se dedicó a repetir de manera incansable: las naturalezas muertas, casi siempre en encuadres de acercamientos donde observamos como constantes: frutas, manteles, botellas, vasos, platos, jarrones y partes de una mesa en donde se encuentra asentados; paisajes donde predomina la vegetación y algunas construcciones, almuerzos al aire libre o sus bañistas y sus retratos en ambientes íntimos y hogareños principalmente. Estos temas no eran desde luego exclusivos de él, también los impresionistas los trataron y podríamos decir que con las diferencias de concepciones y estilos que son de esperar, son temas pictóricos por antonomasia.

En todos sus cuadros se siente esa intención de equilibrio entre los elementos, su preocupación por articularlos en lo singular y como conjunto, la parte y el todo en una reducción que dé un sentido de totalidad integrada: el objeto, lo humano y lo natural. Pero en ésta posición de lo natural y su reflejo a lo pictórico, éste paso de no ser mera mimesis a ser un planteamiento que mostraba preocupaciones teóricas y reflexiones sobre el espacio, estableciendo cierta dicotomía: la forma geométrica como sostén de la construcción del objeto, el espacio, los ángulos de visión de los objetos, y la aspiración hacia lo natural de lo representado con lo cual bastaría la huella de la inmediatez de la naturaleza y la impresión que causa. Había sí, un desfase de sentidos, en el proceso que se daba a esa impresión que de algún modo debía ser pasada por el tamiz del raciocinio, y que, queda como una pregunta que inevitablemente aparece cuando se analiza la obra de Cézanne. Merleau Ponty alude en su libro sobre este aspecto fundamental:

¹⁰³ Maestros de la pintura, Vol.2, *CÉZANNE*, ANESA.NOGUER.RIZZOLI, Barcelona, 1973.

En sus diálogos con Émile Bernard queda claro que Cézanne siempre intentó eludir las alternativas al uso que se le proponían –entre sentido e inteligencia, entre el pintor que mira y el pintor que piensa, entre naturaleza y composición, entre primitivismo y tradición. “Hay que dar con una óptica -dijo-, y entiendo por lógica una visión óptica, es decir sin nada absurdo”. “¿Se refiere a la naturaleza?”, le pregunta Bernard, y Cézanne responde: “Se trata de las dos cosas. ¿No son naturaleza y arte dos cosas diferente? Yo quisiera unir las. El arte es una percepción personal. Sitúo esta percepción en la sensación y pido a la inteligencia que la organice en obra “Pero incluso estas fórmulas conceden demasiada relevancia a nociones al uso como “sensibilidad” y “sensación” o “inteligencia”, motivo por el cual Cézanne no lograba convencer con sus palabra y prefería pintar.¹⁰⁴

Habría que preguntarse, sí, en el hecho que era la obra terminada: estas estratificaciones de los objetos y de los elementos que caracterizan las imágenes, que aluden al tiempo y la duración, el espacio real, su percepción, su efecto psicológico hacia la imposibilidad representativa fidedigna- realista, puesta frente al intento de intelectualizar y explicar estos procesos, de clarificar y justificar la manera de enfrentar su lógica y, la posible contradicción a que ello pueda llevar, para que: los supuestos teóricos no traben la libertad y el genio para expresarse, es pues vital, la capacidad que posea el artista de liberarse de pre-juicios en las pulsaciones del acto creativo¹⁰⁵, factor que finalmente posee una preponderancia que es determinante en la concepción final:

El arte no significaría nada si pudiera prescindir del temperamento. Ni siquiera el marco que proporciona la cultura, puede dar una orientación válida a la expresión estética [...] unos pocos de los más grandes pintores europeos han redescubierto, reencontrado en su arte, con creciente amplitud, su propio yo: esos descubrimientos y expansiones de su yo han provenido directamente de la exploración estética.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Merleau –Ponty, *La Duda de Cézanne*, CASIMIRO, Madrid, 2012, págs..30,31.

¹⁰⁵ Cabe aquí incluir la cita de Cézanne: “Básicamente, yo no pienso en nada cuando pinto. Veo colores. Me esfuerzo con alegría para transmitirlos a mi lienzo como yo los veo. Se organizan a sí mismos como lo desean, de cualquier manera”. Recuperado de: <http://www.jmhdezhdez.com/2013/11/frases-cezanne-paul-phrases-citas-quotes.html>

¹⁰⁶ Stokes, Adrian, *La pintura y el mundo interior*, EEdiciones Hormé S. A.E., Buenos, Aires, 1967, pág. 16

Difícil me parece es cerrar conclusivamente –y en este caso hablo de la pintura– cómo logra salvar o dar curso a esta problemática el artista que pretende aplicar al procesamiento de la obra teorizaciones y esquemas de conocimiento como si eso garantizara de por sí su calidad y profundidad, considero que estas pre-intenciones continúan aún sin responderse claramente: en la manera en que una determinada convicción filosófica o una idea o intención planteada con determinadas lógicas guarde una literalidad o especificidad de relación con el concepto o el mundo que se nos revela con el cuadro terminado. De lo anteriormente citado de Merleau –Ponty, agrego a continuación uno más de sus comentarios:

En lugar de aplicar a su obra unas dicotomías, más propias en definitivas de las tradiciones que de los fundadores –filósofos o pintores- de las mismas, mejor haríamos en atender al sentido específico de su pintura que no es otro que el de poner en cuestión esas dicotomías. Cézanne no creyó tener que escoger entre sensación y pensamiento, o entre caos y orden. No quiso separar las cosas fijas que aparecen ante nuestra mirada de la manera fugaz en que se muestran; quiso pintar la materia mientras se va dando forma a sí misma, pintar el orden que nace de la organización espontánea. No quiso subrayar la diferencia entre “los sentidos” y la “inteligencia” sino entre el orden espontáneo de las cosas percibidas y el orden humano de las ideas y las ciencias.¹⁰⁷

En los tres retratos que mostramos (Fig.12), de “Campesino con un sombrero de paja”, “El viejo jardinero”, “Retrato de Víctor Chocquet sentado”, vemos a los retratados no en actitud de total reposo que, como es de suponer, podría otorgarles la silla, sino que hay una cierta actitud de su atención como modelos viendo al artista, de estar en sesiones de ser pintados, escudriñados, atentos para que el ojo del artista registre el detalle, hablamos de gente que pertenecía a la cotidianeidad del artista, entre ellos sus amigos:

¹⁰⁷ Op.. Cita, Merleau –Ponty, pág.31

Trabajando en un retrato, el pintor procede con extrema lentitud, en condiciones constantes: Ambroise Vollard recuerda en sus memorias las ciento cuarenta sesiones para su retrato, con la tensión y la dificultad de un diálogo que no provocase la ira de Cézanne que incluso le hiciera destruir a golpes de espátula, la obra comenzada (....) Nadie había de mirar a Cézanne mientras pintaba. El modelo debía permanecer absolutamente inmóvil.¹⁰⁸

Se hace referencia al cuidado en todos los detalles constructivos, y del ambiente que los rodeaba, una construcción de elementos y de la personalidad del retratado a fin de expresar con plenitud su carácter. Por lo general en los retratos de personas sentadas como los aquí incluidos como ejemplo y cuadros como “Madame Cézanne en una silla amarilla, las sillas de Cézanne, se alternan como objetos modestos, de un sencillo banco de madera a sillones un poco más sofisticados mostrados en alternancia con la intensidad de los elementos que conformaban sus naturalezas muertas, incluyendo las mesas, que de igual manera que con los retratos con modelos, dedicaba largas sesiones:

Como el insaciable deseo de perfección aumenta en él, le place encontrar en los objetos inertes unos modelos completamente inmóviles, que no se cansan nunca ni le distraen con gestos o palabras, y le dejan así a él enteramente libre y lúcido para sus ejercicios espirituales. Cézanne copiaba flores, frutos. ¡Cuán pasivos estos modelos! Sin embargo, las flores, los frutos, se secan, se pudren: su aspecto cambia antes de que el pintor haya, en su combate obstinado y magnífico, llegado a resolver el problema de su forma. Por esto el pintor había acabado por recurrir a las flores artificiales. <<¡ Y éstas también --decía quejándose-- cambian de color a la larga!>>¹⁰⁹

¹⁰⁸ Op. Cit, Maestros de la pintura

¹⁰⁹ D’Ors, Eugenio, *C é z a n n e*, EL ACANTILADO, Barcelona, 1999, pp. 124,125.

Habría que decir, que el estado efímero de varios de los motivos, su rápida descomposición, obligaba también a al artista tan despacioso en sus procesos a trabajar de memoria.

Los jugadores de naipes

Se trata de una serie de cinco cuadros sobre el tema del juego de cartas. El aquí mostrado (Fig.13) es el último de la serie. Como en buena parte de la obra de Cézanne, su interés por los bodegones, no desaparece cuando trata temas de otra complejidad. Aparecen las cartas, sombreros, pipa, una botella de vino, las dos sillas. El aislamiento cada vez más evidente del manchado que se resalta para definir límites precisos dentro de la de la figura y la forma en que los objetos sustentan su estructura. Un intento de síntesis del todo compositivo y a la vez la convicción que ésta búsqueda, habría de culminar en la comprensión de la realidad representada. Vemos las dos figuras concentradas, totalmente ajenas a quien los observe, entrelazadas por la mesa desde las sillas donde están sentadas, que si bien aparecen incompletas, no puede uno evitar percibir su fuerte presencia. La inclinación de Cézanne por la importancia que le dio a los objetos constituye un enorme puente, un antecedente que parecería presagio, sobre la importancia que habrían de adquirir a los ojos de las siguientes generaciones de artistas. Sobre éste hecho da constancia el siguiente texto sobre las naturalezas de Cézanne, aparecido en una edición, que incluye en su mayor parte obras del *Museo d'Orsay* en Francia:

Parece que sus objetos, al introducirse en un lienzo, determinen su propio espacio de representación, su propio punto de vista y no como había ocurrido hasta entonces, en que el espacio inicial de la tela configuraba los objetos que se situaban en su interior. Es así como cabe entender aquella famosa expresión de Cézanne según la cual quería asombrar a París con una manzana [...] En definitiva, estamos ante una pintura donde las estructuras, los volúmenes y las arquitecturas compositivas tienen un papel predominante.

En esas preocupaciones, en la notoriedad alcanzada por Cézanne, habrían de ser definitivos, la naturaleza y los objetos a los que exploró, desde sus posibilidades simples, como medios fundamentales de la expresión.

3.3 La silla como “sujeto activo”

Dos sillas de Juan Gris

“Después de todo, la pintura se ha de hacer tal como uno es”. “Trabajo con los elementos del intelecto. Intento transformar en concreto lo que es abstracto. Mi camino es a partir de lo general para llegar a un hecho real. Mi arte es de síntesis y de deducción”

El Cubismo (1908-1914) representa el primer movimiento de vanguardia que, de manera radical, plantea ya una ruptura del lenguaje de la pintura, ante los modos representativos que se mantuvieron hasta el impresionismo. Uno de estos grandes cambios, es el abatimiento del uso de la perspectiva renacentista, que se planteaban desde problemáticas de profundidad, de las cosas que se encontraban más cerca o más lejos y de cómo lograr plasmarlas, o, de lo que era únicamente perceptible a la función o el registro del ojo del artista. El cubismo en cambio:

“[...] intenta reproducir la realidad según la propia idea de ella, de una forma total, sin tener en cuenta la visión que de la misma se puede tener; la ofrece como observada desde todos sus ángulos, en una única composición que engloba a la vez sus distintos aspectos, según los diferentes puntos de vista”.¹¹⁰

Es decir, es ya una pintura donde lo mental es un factor primordial para la configuración de la realidad del cuadro mismo y que, se espera que esto que deriva en un modo de interpretación de objetos y cosas o elementos que se

¹¹⁰ Historia del Arte Espasa, ESPASA CALPE, España, 2004, P.1162

plasman inciten a una actitud más de carácter reflexivo que de delectación de parte del espectador.

A Juan Gris se le considera el creador del cubismo sintético (1912-1914), una de las tres fases en que se divide esta corriente (las otras dos son: los inicios (1907-1909, siendo un ejemplo *La mujer con Mandolina* de 1909, resuelta en incipientes formas y representada en medio cuerpo, sentada sobre una silla de un largo respaldo; el cubismo analítico (1909-1912) por ejemplo el cuadro *Muchacha con mandolina* (1910), de rigurosa construcción escultórica como tallada y fragmentada desde un cajón, colores neutros marrones, se adivina prácticamente el respaldo de la silla donde se encuentra sentada. Formalmente, el enfoque y composición, son muy parecidos a los de la obra de Picasso que acabamos de mencionar de la *Mujer con Mandolina*).

En 1913 se dice que se introduce a la técnica de *papier collé* que consiste en adherir recortes de papel o de cartón (fue muy utilizado el papel periódico) sobre la superficie pictórica.

En su pintura hay una sensación donde la moderación predomina. Los elementos compositiva y visualmente están templados, si bien hay un cierto desborde del color que da un contraste con el equilibrio que reina, éste acento colorístico y lumínico le da un sello distinto a su obra en relación con el predominio de neutros y agrisados que caracteriza buena parte del cubismo:

Su vida retirada es todo un sosiego y contemplación. Su obra, decidida, manifiesta la voluntad de apartarse del azar de lo contingente. Siendo un joven entendió que de los objetos no cabía sacar una visión normativizada, pero, como platónico, buscó los elementos duraderos de una visión que se proyectara más allá de la contingencia del motivo: la imaginación constructiva debía ser fundamento del cuadro.¹¹¹

¹¹¹ Einstein, Carl, texto introductorio del libro de notas de Juan Gris: *Posibilidades de la pintura*, Casimiro libros, Madrid, 2013, p.7

Las sillas

El cubismo retoma la idea del retrato y principalmente del bodegón como sus motivos, podríamos decir que por las características de cortes o segmentaciones de las formas que se interrelacionan, tanto figura humana y objetos parecen fusionarse en una dinámica visual, apareciendo indistintamente en el mismo plano de importancia. Hay ciertos elementos u objetos que aparecen como muy usados en las temáticas cubistas y que parece inevitable no relacionarlos, todo ellos como es de suponer en partes o fragmentos que se encuentran o desaparecen o que se tocan con otros trozos de formas a veces reconocibles o no: uno de ellos es la silla, otros son por ejemplo recortes de diarios, pipas, vasos, botellas, textos, instrumentos musicales como la mandolina o la guitarra, mesas, el caballete, el cuadro, el florero, la puerta, la ventana, la manzana, la pera, entre otros.

La silla no necesariamente alberga a personas, también lo hace como un elemento más entre un conjunto, sea estructurada en una agrupación o sosteniendo en su base objetos diversos, sobresaliendo por lo general el respaldo o alguna esquina proyectada.

Como muchos otros maestros, Juan Gris realizaba estudios de artistas anteriores a él, hacia los que sentía alguna cercanía, para perfeccionar y para delinear más firmemente su técnica y sus conceptos pictóricos. Siendo uno de ellos Cézanne, influencia fundamental del vanguardismo, y especialmente de corrientes como el cubismo, el dadaísmo o el futurismo. También analiza la obra de Corot y Velázquez. El cuadro, realizado en 1916, es considerado junto con otros dos, las obras más importantes de Juan Gris de esta etapa formativa:

Las tres representaciones más importantes que Juan Gris lleva a cabo en este momento inspiradas en Corot, son otros tantos retratos femeninos: *Femme à la mandoline, d'après Corot* (Mujer con mandolina, según Corot, 1916; Kunstmuseum Basel), *Femme assise* (Mujer sentada, 1917; Colección Carmen Thyssen-Bornemisza) y el *Portrait de Madame Josette Gris* (Retrato de Madame Josette Gris) perteneciente al Museo Reina Sofía. Al parecer, las tres mujeres están basadas en la fisonomía de Josette, la compañera de Juan Gris, que posó en mayor o menor medida, dependiendo de cada obra.¹¹²

En el Retrato de Madame Josette, 1916 (Fig.14), se observa un punto de vista alto que enfoca la figura, parece también un tanto apretada la escena, por el encuadre y peso del fondo del muro y la mitad inferior del panel de madera, elemento muy usado en las imágenes cubistas. Hay una sensación de tranquilidad producida por las manos juntas sobre las rodillas y la actitud misma y a la vez también una súbita sensación del deslizamiento que parece producir la forma ladeada en que la figura se asienta sobre la silla y el declive de esta. En relación a las influencias de la obra:

Tanto conceptual como formalmente este retrato podría ser el fruto del cruce de las influencias combinadas de Corot y Cézanne. Del primero de ellos, Juan Gris habría tomado una vez más la estructura piramidal de la composición, para inspirarse, en cuanto a la disposición y la postura de la figura femenina, en algunas de las pinturas en que Cézanne retrata a su mujer, y en especial en *Madame Cézanne au fauteuil jaune* (Madame Cézanne en el sillón amarillo, 1888-1890; The Art Institute of Chicago). De ello da testimonio, sobre todo, la manera especial en que la modelo, en ambos casos, mantiene las manos cruzadas sobre su regazo.¹¹³

Hay desde luego una familiaridad muy acentuada en ambos cuadros, como la hay de estos y otros retratos de otros autores cubistas, que en lo formal se preocuparon por las formas de encuadre, reduciendo al mínimo la forma de la composición, tal vez, para concentrarse en la reformulación de la imagen a partir de fragmentaciones unitarias y la sobreposición de planos. El resultado de estas

¹¹² Recuperado de: Página Web Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía, texto de Paloma Esteban Leal. <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/portrait-madame-josette-gris-retrato-madame-josette-gris>

¹¹³ *Ibíd*em

intervenciones que afectan individualmente cada uno de los elementos, donde la parte se asume como el todo, y que mediante infinitos cortes geométricos adheridos formalmente, puedan ser percibidos simultáneamente como conjunto, a manera de una simplificación ordenada, por el espectador:

A diferencia *Retrato de Josette Gris*, 1916, obra con la que forma pareja, *Mujer sentada* es más variada y compleja, tanto desde el punto de vista formal, como cromático. Ello podría deberse al traje de fiesta que Josette viste en esta ocasión, aunque algunos autores aluden a la posible influencia de *La Italiana*, 1917, de Picasso.¹¹⁴

Es decir hablando comparativamente entre ambas obras, vista ésta última, *Mujer Sentada*, 1916 (Fig.15): tanto en color como en la solución de cortes es efectivamente más compleja, pero vista la imagen independientemente, posee una gran llaneza visual, tiene una claridad y brillantez en el uso del color que permiten apreciar claramente la situación de la elegante mujer, el sombrero, el arete, el traje, los sobre-encimamientos de partes, de vistas distintas de la ondulada silla - también tan elegante, tan femenina, tan saberse de sí mirada-, cuyo planos reverberantes producen una sensación de profundidad dimensional y, a la vez, es un fuerte elemento confabulado con el cuerpo para la estabilidad entre todos los elementos, incluyendo el fondo de la habitación que participa dinamizando también, la escena simple de la mujer sentada. Todo esto, en una alternación de capas vibratorias que se rehacen y reconfiguran armónicamente como imagen de conjunto. En ello, la idea del artista, sin soslayar nunca la importancia del objeto, del motivo o la referencia, de manera que su concepción, ha rehecho y reordenado el mundo a su alrededor, en un mundo mental que intenta equivalerle, configurado en la obra:

¹¹⁴ Recuperado de Museo Thyssen: http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_obra/497

La forma –a no confundir con la composición- no deriva nunca de los objetos ni viene nunca dada por el motivo, sino que se produce en el hombre mismo, en su mente, y puede perfilarse suavemente como imponerse con fuerza [...] La obra de Gris está marcada por una experiencia vital decisiva. Comprendió que nuestra mirada se basa en elementos sencillos, por su gran variabilidad, sumamente valiosos: una misma forma puede tener significados muy diferentes. Así, la pregunta que se planteó Gris fue: ¿las formas humanas pueden plasmarse en objetos o nos exigen, por el contrario, procesos mentales subjetivos y puntuales? Es decir, nuestras representaciones, ¿plasman esencias o, por el contrario, hombre y existencia, forma y realidad, permanecen inevitablemente separados? [...] La representación de las formas tendería siempre hacia la plasmación material pues el objeto sería, para el platónico Gris, manifestación puntual de un tipo o norma [...] No va tras las cosas, ni en pos de inspiración sino que espera a que estas se humanicen conformándose libremente en formas; unas formas que estando presentes tanto en el ser humano como en las cosas, se erigen en vínculo entre el hombre y su entorno.¹¹⁵

Gris mostró tener una gran profundidad y capacidad lúcida, su admiración por Cézanne, no sujetó su visión a una incondicionalidad formal, la serenidad y hasta la discreción con que asumió sus principios plásticos y la fuerza de su vocación, lo hizo aquilatar los contrastes estructurales en los que se origina la forma y sus posibilidades orientadas a un determinado principio formal, los esquemas subjetivos desde donde opera la conciencia y, que han de provenir finalmente, de la singularidad del artista:

El objeto es para Gris el destino final de los procesos de la imaginación, la prueba fehaciente de que se han superado las limitaciones que la subjetividad impone a la creación artística. Los objetos delimitan la inteligibilidad de la representación y son también conclusión provisional de los procesos psíquicos [...] Cézanne había dado a los objetos formas arquitectónicas, mientras que Gris plasma en objetos puntuales esos elementos generales. Lo que para Cézanne era hipótesis se convierte para Gris en conclusión. Compartieron no obstante, una misma fe en el método [...]¹¹⁶

Finalmente, habría que decir, que podríamos considerar a este creador extraordinario, como un buen ejemplo de equilibrio logrado, entre la dialéctica constantemente planteada, alrededor de la problemática y, tensión que imponen, la reflexión en torno al equilibrio entre realidad, la idea que el artista se hace de la misma y su conformación como propuesta en la obra, de manera que finalizaremos éste apartado sobre el artista que mucho contribuyó a éste recorrido

¹¹⁵ Einstein, Carl, Op. Cit. pp. 7,8,9.

¹¹⁶ *Ibíd*em, p.11

del objeto y su reconocimiento en el imaginario artístico, con las siguientes acotaciones:

Para fijar el imaginario, Gris procuró centrarse en lo típico, en la prevalencia de la norma, de la recurrencia, y poder protegerse así, buscando lo eterno de lo efímero. El motivo sirve para sopesar frente a la realidad – e intentar imponer sobre ella- la fuerza de la representación.

[...] Ningún cubista supo como Gris medir la tensión entre lo imaginario y las cosas. A diferencia de otros, nunca se alejó en exceso del motivo, ahorrándose así, violentas recaídas en el convencionalismo. Gris entendió las cosas como límites definidos que se imponen a la subjetividad, como una plataforma que comparten el artista y el espectador.

Como los grandes artistas, supo entender la importancia de lo ordinario y las posibilidades que desde el arte se pueden suscitar, llevándolo a niveles de introspección y de propuestas de conceptos que sublimizan el mirar cotidiano de objetos y cosas.

Silla sobre silla de René Magritte

Existe el misterio porque la imagen poética posee una realidad. Dado que el "pensamiento inspirado" imagina un orden que relaciona las figuras de lo visible, la imagen poética posee el mismo género de realidad que el universo.

La limpieza técnica y la detallada elaboración de sus imágenes, nos hablan del cuidado y control que caracterizaban a Magritte para afrontar sus procesos. Esta meticulosidad llevada a todos los órdenes de su vida y que incluía también las más detalladas instrucciones en relación al seguimiento de sus exposiciones en cuanto a embalaje, museografía, textos de catálogos, transacciones, etc., contrastaba con la libertad y el juego que se permitía en los aspectos mentales o conceptuales que depositaba en sus cuadros, en la significación, en la relación que guardaban los elementos, un mundo surrealista cargado de situaciones donde lo inesperado de la conexión entre determinados elementos o el modo de mostrar una situación de encuentro entre contrarios se asentaban en realidades oníricas sorprendentes. Con esto pretendía romper con modos preconcebidos con los que el espectador intentara acercarse a sus cuadros, producir desconciertos, desarmar la certidumbre lógica, sorprender, pasmar y crear nuevas e imprevistas

denotaciones de lectura. Sus escritos nos muestran algunas de estas preocupaciones, de los medios de los que puede valerse el artista en la pintura, en la que reconoce sus posibilidades de subversión desde lo espiritual, la inteligencia y la imaginación y en ello la relación de la palabra y la imagen. Consideraba que sus cuadros debían de verse como poesía visual:

Su furia va dirigida contra la sintaxis de los conceptos más que contra la sintaxis de las formas. Sin embargo paralelamente a esto, Magritte intenta redimirse de la confrontación directa entre cosa y cosa, entre lo que es una pipa y la imagen de una pipa [...] En Magritte las palabras y las cosas siguen desentrañándose entre sí, prisioneras de una trampa conceptual que las obliga a enfrentarse en la doble convención simbólica de la letra y la imagen.¹¹⁷

Su obra es difícil verla como el automatismo revelante que alentaba a los surrealistas, si bien surrealismo, desde mi punto, una provocación calculada, un desplante óptico tramado a partir de ironías contrastantes entre ambivalencias o modos de dialécticas semánticas visuales:

En algunos casos, las explicaciones de Magritte para sus escenas más extrañas son tan crípticas como las propias imágenes, que el crítico de arte Robert Hughes describió como "instantáneas de lo imposible" [...] Las imágenes de Magritte, siempre ingeniosas y provocadoras, no fueron nunca concebidas para una contemplación apacible. Su objetivo era sorprender y desafiar esa idea preconcebida de la realidad que tiene el observador, forzándole a cuestionarse el entorno que lo rodea. Un misterio hecho "para ser confrontado, no analizado", en palabras de David Sylvester, experto en el pintor belga.¹¹⁸

Habría que decir que éste cuadro de *silla sobre silla* (Fig.16) es una muestra de su obsesión por la repetición o la duplicación, un recurso si se le puede nombrar

¹¹⁷ Almansi Guido, *Esto no es una pipa*, (Prefacio), ANAGRAMA, 1981, p. 20

¹¹⁸ *Las cartas privadas de Magritte desvelan su faceta más comercial*. 2011. Recuperado de: <http://cultura.elpais.com/cultura/2011/02/07/actualidad/1297033204-850215.html>

también, como desafío a la constatación de la referencia inmediata, y reafirmación de objeto surreal en la realidad del cuadro:

Su pintura parece apegada, más que cualquier otra, a la exactitud de las semejanzas, hasta el punto de multiplicarlas voluntariamente como para confirmarlas [...] procede por disociación: romper sus vínculos, establecer su desigualdad, hacer actuar una de ellas sin la otra, mantener la que depende de la pintura, y excluir la que depende del discurso; proseguir hasta los más lejos posible la continuación indefinida de lo semejante para librarlo de cualquier afirmación que intente decir a qué se parece.¹¹⁹

La situación de los dos objetos, transmite una sensación de lo inconmensurable a partir de la drástica desproporción entre los elementos: la silla pequeña en madera (frágil, efímera) y la silla grande que es toda la superficie con su sobrepeso de piedra tótem, mítica, indestructible y un fondo -pared que no permite la experiencia anímica de lo lejano. La sensación de infinito queda retenida en la inmediatez de los objetos, en la relación cerebral imaginaria a manera de un visión metafísica, como un ensueño fuera de la posibilidad de lo terreno:

La vida, el universo, la nada, no tienen valor para el pensamiento en la plenitud de su libertad. Para ella, el único valor es el sentido, es decir el pensamiento moral de lo imposible. Pensar en el sentido significa para el pensamiento liberarse de las ideas ordinarias, casi ordinarias o extraordinarias [...] La descripción de la imagen pintada, que se convierte en imagen espiritual en el pensamiento, debe ser perceptible indefinidamente.¹²⁰

Así se revela ese juego que mantiene el artista entre sus ideas y el arte, las dicotomías y encuentros, que como es de esperar en cualquier creador genial, en algún sentido a él mismo, acaban por sobredimensionarlo.

¹¹⁹ Foucault, Michel, Esto no es un pipa, Anagrama, España, 1981, p. 50

¹²⁰ Magritte, René, escritos, Editorial Síntesis, Madrid, 1979, pp. 278, 279

La silla eléctrica de Andy Warhol

“Nunca pienso que las cosas mueren. Simplemente van a grandes tiendas.” (...) “Un artista es alguien que produce cosas que la gente no necesita tener pero que él, por alguna razón, piensa que sería buena idea darles” (...)”¿No es la vida sólo una serie de imágenes que cambian a medida que se repiten?”

En los sesenta, Andy Warhol realizó una serie de estas imágenes¹²¹ con variantes de colores de gran intensidad y pureza característicos de él, sobre un mismo esquema cuyo modelo fue una silla eléctrica, Chair (fig.17) real propiedad de su amigo Italiano Pietro Psaier quien se la alquiló y con quien trabajó algunas de ellas. La silla construida en 1930 que sirvió de modelo, se dice, fue una de tres sillas descontinuadas del mercado por la empresa que la manufacturó de Wilmington, California. La silla era utilizada por Warhol para sentarse y también la incluyó en su película de terror *Flesh for Frankenstein*.

El artista cuyos inicios que habrían de llevarlo a tan altos vuelos se dan como diseñador de calzado, diseñador de escaparates e ilustrador, se sirve de éste artefacto para realizar una impactante metáfora alusiva a la muerte que fue una presencia a lo largo de su trayectoria artística, no sólo como autor, sino, a una serie de vicisitudes a las que estuvo expuesto en su vida misma. Igualmente la silla fue uno de los tantos objetos que el más alto representante y creador del Pop Art utilizó para plasmar su visión del mundo de los objetos, descontextualizándolos y utilizándolos como provocadoras muestras sobre una sociedad cada vez más propensa al consumo y el confort que estos le proporcionaban.

La extraña y aparente contradicción entre una visión de hielo que provoca el

¹²¹ ,”Warhol señaló que era Henry Geldzahler, entonces curador de arte del siglo XX 'Desastres de la muerte y' en el Museo Metropolitano de Arte, Nueva York: quien me dio la idea de empezar la serie Muerte y Desastre. Los dos estábamos almorzando un día en el verano [de 1962] ... y él sentado las noticias diarias sobre la mesa. El título era "129 mueren en chorro ', y eso es lo que me inició en la serie de la muerte - los Accidentes Automovilísticos, los Desastres, las Sillas Eléctricos...” Andy Warhol and Pat Hackett, *POPism: The Warhol? '60s*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980, p.17./ <http://nga.gov.au/International/Catalogue/Detail.cfm?IRN=116213&BioArtistIRN=12079&MnuID=SRCH&GalID=ALL>

artefacto por sus características de constructo medieval de hierro y la carga de testimonio de una violencia que en lo político o lo ideológico se externaban como una concepción que se veía como insensible a los valores y derechos que afectaban la sociedad de ese entonces, se sintetizan en un fragmento del texto que con respecto a la exposición en 2006 de la Sala Municipal del Museo Pasión de Valladolid, escribió Jesús A. Pérez Castaño sobre las imágenes de la silla eléctrica de Warhol:

Semejaban un exorcismo destinado a eliminar la mala conciencia general sobre la pena capital. Sin embargo existían en ellas, un carácter contradictorio de trágica presencia; estaban allí para recordar que la aplicación de la muerte conllevaba sufrimiento y crueldad. Al estar fuertemente coloreadas de forma mecánica, obsesiva, repetitiva, aparecían llenas de impulso vital, incluso representadas con el sentido armónico y siniestro de lo bello en las “vanitas” de las pinturas clásicas [...] [...] y el artefacto eléctrico destinado a ejecutar a los condenados. Muy pocos artistas podían sintetizar los fantasmas y mitos del Siglo XX en la sociedad occidental de una manera tan veraz y cruda a la vez, pero también de manera tan liberadora. El espectáculo resultaba frívolo, era consumo, un producto más para el mercado con una macabra carga de profundidad. “Eres capaz de llamar obra de arte a la representación de una silla eléctrica.”¹²²

La silla se muestra sola, aislada y como sobre rayada por un mueble que aparece atrás a cierta distancia, bajo una larga línea que atraviesa de extremo a extremo la imagen, se observa también el cable eléctrico sobre el piso, probablemente la foto fue tomada en el taller (The Factory) del artista. Resuelta en alto contraste en sombras como plastas, se presenta más como una sensación en sus detalles un tanto indefinidos, prevaleciendo sobre todo el aspecto narrativo que se da sobre la función histórica de este instrumento. Al contrario de una silla común, la silla eléctrica es usada por una única vez por el sentenciado que será electrocutado.

¹²² La exposición se llamó Andy Warhol & Pietro Psaiier The Factory, uno de los textos fue éste, titulado *The Factory*, tomado de <http://www.cylcultural.org/expos/warhol/>

Las sillas de Georg Baselitz

Para mí es importante terminar con las ideas falsas de mi pasado.

Hans Georg Kern mejor conocido como Georg Baselitz, nació en Deutschbaselitz, Sajonia, en 1938. En 1956, cambió su nombre por Georg Baselitz, después de viajar y radicar en lo que era Berlín Oriental. En 1946 la nación se había dividido, dadas las secuelas que alteraron el ambiente producto del caos y violencia heredados por el hitlerismo. Dado que se resistía a encauzar su obra hacia el realismo socialista fue expulsado y se ve obligado a pasarse Berlín Occidental. Entre los años de 1957 hasta 1962 en, estudió en la Hochschule der Künste bildenden.

Fue en este período cuando adoptó el apellido Baselitz, tomado del nombre de su lugar de nacimiento. De sus preocupaciones sobre el arte se dice que:

En la búsqueda de alternativas al realismo socialista y el informalismo, se interesó en la anamorfosis y en el arte de los enfermos mentales.¹²³

En medio de estas experiencias, empezó a desarrollarse un lenguaje caracterizado por sensaciones de fuertes estados anímicos y de desgarramientos de las formas. Se pueden establecer relaciones de su obra con el Art Brut, el Expresionismo abstracto, la pintura informal o artistas como Munch. Trata temas relacionados no sólo en el sentido de las repercusiones de la Segunda Guerra Mundial, sino de identidad o del nacionalismo alemán.

Desde 1966 comenzó a hacer sus primeras pinturas en la que los sujetos o las cosas aparecen de cabeza, aunque este modo realmente se afirma en 1969. Se dice que con ella intentaba abatir el exceso del carácter representacional de la realidad, pero igualmente había en ello una rebeldía hacia el estado de cosas, hacia la forma de ver el mundo que entonces prevalecía. En una entrevista en la

¹²³ Recuperado del inglés en: <http://www.leninimports.com/baselitz-bio.html>. 2014

edición impresa de El País (2009), defiende:

[...] Creo que el arte concierne principalmente a los artistas, a esos escasos individuos que tienen una especie de locura, cierta capacidad de hacer lo contrario a lo esperado, la de irritar, incomodar, provocar, darles qué pensar. Es el sentido de la pintura. El principal sentido es ir en contra.¹²⁴

Y también afirma no estar loco por pintar de ésta manera:

Estoy bastante bien de la cabeza, y ese planteamiento es algo en lo que pienso constantemente. En segundo lugar, una idea fija puede durar mucho tiempo, toda la vida. En tercero, un artista tiene que hacer algo distinto. Aunque sea un cambio muy pequeño, alguien va a ser el autor de ese cambio, de ese distintivo.¹²⁵

Le dice a su entrevistador Fietta Jarque, que para él, la pintura no puede existir sin el concepto.

Las sillas

Por lo general acompañan a las figuras, modelos sentados sobre ellas o muy pocas que están dibujadas solas como la de *The Mill is Burning* y la *Vignette* aquí presentadas (Fig.18), en fondo rojo y fuertes y expresivas líneas negras, con una ave “sobre” el asiento en colores crudos de verde y amarillo. Sillas que se ven como catapultadas o en franca caída por el efecto ilusorio de verse volteadas, cosa que no pasa con los personajes, en general, de sus cuadros (esa sensación de deslizarse o precipitarse hacia abajo por el solo hecho de que estén volteados). En la primera imagen de éste tríptico observamos un dibujo a línea de una mujer casi puro contorno, desfasado por la mitad e intocado por el color, que lo rodea en aguadas aglutinadas un tanto accidentadas. La segunda obra es más elaborada, representa un desnudo de modelo, en un ambiente un tanto en contraluz, poniendo el énfasis lumínico en la parte superior del muslo izquierdo cuya pierna se impulsa por debajo y hacia adentro de la silla, la cabeza y un costado del brazo

¹²⁴ *El astronauta de la pintura*. 2009. Recuperado de:
<http://elpais.com/diario/2009/09/12/babelia/1252710368-850215.html>

¹²⁵ *Ibidem*

derecho. Las sillas por lo general aparecen representadas en su ideación realista, construidas con cierta estructura que no descuida su relación de proporción con la figura que se asienta sobre ellas.

Silla amarilla de Rufino Tamayo

“Es indispensable que el estudiante de arte se forme desde un principio el criterio justo de la actitud que el artista debe tomar frente a la naturaleza, fuente que nos ofrece los elementos que no deben ser utilizados de una manera literal, sino rehaciéndolos a fin de que el resultado final sea la creación y no una imitación.”

La escena de ésta pintura (Fig.19) realizada al óleo, es un ejemplo de sencillez representativa, y es que, el logro en éstas tesisuras de hacer de lo sencillo una propuesta de alta aportación, está reservado a los grandes maestros. Hay una cierta igualdad en la atención que

Silla amarilla (1929) (63.5cms X 73 cms) generan los dos elementos principales, la silla y la naturaleza muerta. Planteadas de un modo central y piramidal, transmiten la sensación de una fotografía tomada desde un ángulo superior. El conjunto sobre encimado muestra a la silla como abrazando o albergando en el regazo al frutero y las frutas, pero también subliminalmente tal vez, un rostro sonriente desde la base del frutero y mirando al espectador. La silla es modesta, influenciada sin duda por la silla *Van Gogh-ciana*, pero lo es toda la escena, que no niega la inclinación del autor, su amor a su natal Oaxaca y sus mercados, su gente humilde y amable, el barro, la inmanencia de sus tradiciones y su excelsa sabiduría para utilizar el color con la pasión de un gran artesano, ya que como el mismo aseveraba no creía en la inspiración y habría de tratar el oficio de pintar como un artesano.

El mundo está ahí y el artista lo vive y lo interpreta, lo asume en sus motivos, su manera de reflexionarlo es creando una metáfora del mismo, es decir interpretándolo, exaltándolo sí en lo cotidiano y no en la elucubración hacia lo metafísico. Subyacen en su visión como traductor de realidad sus preocupaciones plásticas, vierte sus imaginaciones, su concepción sobre las posibilidades que le ofrecen la práctica sensible de su oficio. Así, Octavio Paz se ha referido al respecto sobre Tamayo y su obra:

Un pintor de la pintura, no de su metafísica ni de su crítica. En el extremo opuesto de un Mondrian o, para hablar de sus contemporáneos, de un Barnett Newman. Del lado de un Braque o un Bonnard. Para Tamayo la realidad es corporal, visual. Sí, el mundo existe: lo dicen el rojo y el morado, la iridiscencia del gris, la mancha de carbón; lo dicen la superficie lisa de esta piedra, los nudos de la madera, la frialdad de la culebra de agua; lo dicen el triángulo y el octágono, el perro y el coleóptero. Lo dicen las sensaciones. Las relaciones entre las sensaciones y las estructuras y formas que crean al enlazarse y separarse, se llama pintura. La pintura es la traducción sensible del mundo. Traducir el mundo en pintura es perpetuarlo, prolongarlo.¹²⁶

Esta postura de acuerdo con Paz se erige como el sostén, como el origen, como el punto de partida, de algo más que una formalidad estética, es, por decirlo de otra manera la actitud de un creyente de la pintura, de lo que hace, un ser que ha hecho de su vocación una depuración vivencial traducida al color y a la forma de sus cuadros, que, como agrega el mismo Paz:

[Su] pintura es una manera de tocar la realidad. No nos da la sensación de la realidad: nos enfrenta a la realidad de las sensaciones [...] Un mundo material que, sin perder su materialidad es también mental [...] La traducción sensible del mundo es una trasmutación.¹²⁷

El mundo de Tamayo representa esta transmutación de lo cotidiano, se revierte en el lenguaje del símbolo solo para reforzar lo palpable, lo tangible que se da a través de la experiencia, de ésta inmersión cotidiana que a veces nos subsume y

¹²⁶ Paz, Octavio - Lassaigue Jacques, *Rufino Tamayo*, Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona 1994, p.23

¹²⁷ *Ibíd*em

nos hace no advertir el potencial del objeto, la limpieza de la luz del día, la ensoñación astral de cielos oscuros, los intempestivos cambios de la naturaleza que no dejan de poner en riesgo nuestra integridad, sí, el pintor debe traducirlo, revelárnoslo, coadyuvar a intensificar nuestra experiencia de la realidad a través de sus concepciones, a reafirmárnoslo mediante los recursos de su imaginación:

Ese tejido de sensaciones pictóricas que es un cuadro de Tamayo es, asimismo, una metáfora. ¿Qué dice esa metáfora? El mundo existe, la vida es vida, la muerte es la muerte --todo es. Esta afirmación de la que no están excluidas las desdichas ni el azar, es un acto de la imaginación más que de la voluntad o el entendimiento. El mundo existe por obra de la imaginación que, al transfigurarlos, nos lo revela.¹²⁸

3.4 Entre la silla-figura o la figura-silla

A diferencia de la mayoría de autores aquí presentados y en cualquier periodo histórico en que la silla esté presente en determinadas obras, como parte del criterio propuesto de la silla como sujeto activo, consideraremos resaltar iniciando éste apartado, con cinco artistas, pintores, en cuya obra, la silla fue un elemento presente de manera constante y en donde interactúa con la figura humana, como sujeto-objeto¹²⁹ fundiéndose tácitamente o amalgamándose, en contraste dual o al mismo tiempo integrándose en un uno formal, en niveles de fusión, sustitución y, de inherencia situados como recurso y presencia a la par de importancia. Estos artistas, plantean situaciones de mimetización entre silla y sujeto, habiendo en ese sentido, cierta familiaridad en la relación que establecen: el inglés Francis Bacon (1909-1992), y el polaco Zdzislaw Beksinski (1929-2005), el cubano Wilfredo Lam (1902-1982) y el inglés Wilhem De Kooning (1904-1997). En ellos, el modo en que la silla y el sujeto, interactúan centralizando el tema, subordinando a estos los

¹²⁸ Ibídem

¹²⁹ En relación a la propuesta en este apartado, la estudiosa Carla Carmona Escalera, en su texto sobre Schielle y la silla, hace mención por ejemplo, en relación a obras como *Madre y dos niños III (1915)*, a las *figuras sillas*, y a la influencia que sobre este artista, tuvieron las estatuas egipcias, las cuales “parecen haber fundido cuerpo y asiento” resaltando la consideración alta que a esta cultura le otorgó el artista; recordemos - dice- “que Isis significa asiento o trono. La diosa Isis es la encarnación del trono.” Recuperado de: Sillas como estructura en la Estética de Egon Schielle. *El lugar de Egon Schielle en Viena de Wittgenstein*: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/29/carlacarmona.pdf>

demás elementos o ambos auto justificándose. El caso de Bacon es el más destacado, convirtiendo a la silla en una presencia muy necesaria en un gran número de manera singular, instituyendo como unidad elemental la relación figura objeto, tanto como condición de lo formal estético o impactante propuesta en el plano de lo filosófico y psicológico. El recurso de Wilfredo Lam es la abstracción formal, la síntesis, mediante inverosímiles y sorprendentes formas y, finalmente Zdzislaw Beksinski, quien logra angustiosas representaciones del objeto y la figura también mediante fusiones, por sustituciones o a través de prolongaciones de las formas.

Por último, se propondrá como parte de este apartado al nacido en Grecia Giorgio De Chirico (1888-1978), artista extraordinario que hizo uso del objeto trastocándolo y utilizándolo de manera invasiva en sus creaciones, en donde no cabe duda el nivel protagónico que su uso implicó, alcanzando en la plasmación de sus figuras sentadas, algunas de las cuales acaban metamorfoseándose o transfigurándose en silla, mostrando acentos distintivos e identitarios, simbólicos, innegables.

Las sillas mutantes de Francis Bacon

“El olor a sangre humana no se me quita de los ojos”.

Originario de Dublín pero antes de cumplir la edad adulta se trasladó con sus padres a Inglaterra en donde radicó en adelante, Francis Bacon (1909-) fue sin duda un extraordinario creador de figuras en posiciones sentadas o mejor aún, las llevó a grados inusuales en situaciones críticas de hacinamiento, de encogimiento, de recogimiento, de implosión del cuerpo, sobre éste mueble y en general en estados que parecen mutarse a nivel del piso o del espacio representado. Es de suponer que la experiencia de haber trabajado en la década de 1920 a 1930 en negocios dedicados al diseño de muebles y de interiores fijó en él antecedentes importantes que habrían de aparecer en sus cuadros. Algunos años después habría de dedicarse de lleno a la práctica de la pintura sin haber realizado estudios oficiales en escuelas de artes.

Considero que Bacon fue uno de los artistas que más plantearon en sus temáticas la consideración del objeto, del mueble, de un modo vital: el empleo de asientos y sillas interaccionados de manera directa al lado de sus personajes es más que evidente (Ver figuras 20 y 21) y, en general con la ambientación y con los recursos que solventan formas de equilibrios compositivos y estructurales, así como la correlación que implica para nuestros propósitos sobre la relación sujeto-objeto, objetivo- subjetivo, percepción y realidad que han preocupado a la filosofía y que conciernen en parte, a los objetivos de esta tesis. Es por esta razón que decidimos dedicar un análisis enfocándolo en buena medida desde ésta visión -que parte de la silla- extendiéndose algunos otros aspectos de su obra.

Cuando se habla del mundo que representan los cuadros de Francis Bacon, es inevitable referirse a la transgresión, al acto total de la violentación de la forma, a la tensión del estamento formal de los elementos que aparecen en la composición, a un indeclinable impulso por tomar la materia y horadar la apariencia que la recubre de manera cruda, cruenta, brutal. Deshacer, desbaratar, fundir, ir contra la lógica canónica que tanto tiempo prevaleció y encubrió el arte de parsimonias gozosas y exquisitas de esteticismos, dar las exequias al reinado de la belleza como dueña absoluta que controla desde un solo lado la dualidad que subyace en la trágica naturaleza del hombre. Cuadros en donde se da un fenómeno de interiorización visceral, un verdadero alarido que desborda los límites del recuadro de la pintura y se apodera de las sensaciones del observador, a manera de un revuelco visual de situaciones en las que se mueven los elementos en las pinturas.

Plantea la obra de Bacon una serie de cuestionamientos esenciales que centran definitivamente en el ser humano, en su presencia individuada, un movimiento constante de transfiguración de la forma, como especie de *implosión y explosión* (Deleuze) constantes: cercenado en su yo, su espacio, su finitud, su estado fortuito, sus creencias, los valores, el hombre como circunstancia, como accidente que intenta explicaciones sobre el sentido de las cosas, los límites que le impone el entorno, la realidad misma que le afecta como condición de reafirmación de su

presencia, los valores. El estado crítico en el que se encuentra el mundo, la existencia tal vez como utopía y decepción, la degradación de las cosas, de la materia, la podredumbre humana, la muerte, la potencialidad sexuada, el cuerpo en estado de deformidad, de desgarramiento, el paso del tiempo, la desgarradura ante la propensión filosófica sin respuesta, la tristeza, la alegría, el abatimiento optimista, la soledad, la inadaptación ante el entorno, la relación con los objetos de su mundo inmediato, el horror que produce el desgaste o la pérdida de toda esperanza, el exceso como contraparte de la pulsión existencial, etc.

Inmersiones carnales en los infiernos del horror, no son sino, los procesos de descarnalización de los personajes a pesar de que tengan un nombre, un equivalente en la vida real, finalmente sometidos al anonimato de la masa zoomorfa o la fisiología indigesta de la desaparición y proceso indetenible de extinguir el mundo en un torbellino de caos, del vértigo y la fiebre que rayan la locura y la desesperanza.

Este caos por lo general aparece concentrado alrededor de la figura humana, en medio de entorno pulcro, sobrio, geométrico, al cual está integrado, pero tal vez valdría decir la paradoja por el cual se encuentra cercado, como si este entorno se mostrara inmune al suceso, pero podría esperar que igual estos son en inicio una detonación de la forma, cuyo efecto acabará por propagarse y alcanzar todos los puntos del espacio y de los objetos que en él habitan. Es en realidad la sorna que se asoma desde la descomposición, los seres están en un constante metabolismo de órganos, músculos y huesos, de materia indigesta, de carnalidad al límite de la putrefacción.

En estos cuadros hay sobreabundancia de carnes, rictus de la forma llevados a grado extremo, amorfos amontonamientos del cuerpo en contorsión. Y esto parece hablar del estado de perplejidad, de angustia en que el pintor se encuentra y que habría que decir, es la constante de toda su obra.

El Retrato de Inocencio X

La singularidad que llega a lograr un artista para construir una propuesta interpretativa a manera de una traducción con la que finalmente interpela desde sus subjetividades, experiencias, momentos reflexivos sea de manera consciente o no, su visión de la realidad y digamos, hasta de sí mismo, implica procesos que van desde lo técnico, lo formal y lo conceptual, que terminan o no desembocando en lo que roza, a lo que se considera un estilo y, que tanto le cuesta reconocer al artista, quien lo ve como un modo de encerramiento, de poner límites a lo que él entiende como libertad, de capacidades de su imaginación que considera no puede ser encajonada incluso, dentro de tal o cual *ismo*, ya que entre otras cosas, en ello está implicado algo muy íntimo o muy interior, que el artista valora como la parte de su naturaleza que finalmente da significados a su trabajo y; ser colocado, clasificado dentro de un grupo, a partir del parentesco de constantes o símiles que el crítico y el historiador detectan entre varios artistas, lo que implica también reconocer una situación de influencia. Si esto no molesta algunos artistas, al menos parecen mostrarse desinteresados en hablar sobre estas cuestiones. Sabemos también que la idea de obra única, de originalidad entendida como algo surgido como generación espontánea que todavía se mantenía hasta la irrupción de las vanguardias, en buena medida se cuestionó ya en el posmodernismo, y en plena era de la globalización tan ha ido perdiendo importancia que hasta hay corrientes como el Apropiacionismo (1977) que abiertamente desarrollan propuestas a partir de otros autores o de otros materiales u objetos, modificando el criterio de plagio y desacralizando la idea de autoría.¹³⁰

¹³⁰ Aunque no está dentro de nuestros planes analizar propiamente éstos cuestionamientos sobre hasta dónde ésta vertiente es plagio o no o la idea de originalidad, valga éste párrafo para dar nota de cómo se vienen transformando estos criterios. Considerando que como otras tendencias que se van imponiendo, hay antecedentes de artistas que han retomado abiertamente otras obras para recrearlas en sus modos de visión, como el del cuadro de Bacon del Papa Inocencio X que aquí analizamos y desde luego, de la que nadie pensaría en plagio, así tenemos lo que sobre esto nos dice Kevin A. Perromat: “En las últimas décadas un número considerable de autores ha asumido y reivindicado su condición de «plagiarios». Pareciera como si la posmodernidad estuviera marcada por el signo, ya no de Saturno, sino del Pierre Menard borgeano; como si las poéticas y estéticas actuales, olvidados los pruritos románticos de originalidad y autenticidad, resituaran al plagio no como anverso de la Literatura, sino como su definición misma en un sistema inagotable de

Sin embargo hay que reconocer, que hay artistas cuya potencia creativa es tan grande, que parecerían crear un mundo aparte, concretizar sus abstracciones mentales y experienciales en formas y colores que retienen tanta convicción que se sobrepone a cualquier clasificación de estilo o tendencia, lo cual desde luego, vemos como una necesidad que permite el estudio, la clarificación, el reconocimiento de las aportaciones en favor de un desarrollo de cualquier disciplina o rama del conocimiento, y que esto no obsta ni atenta contra aspectos que dan sentidos de diferenciación individual en la aportación y expresión artística que a la vez mantienen relaciones formales con una o algunas tendencias y que comparten entre varios artistas, ambos aspectos considero que se retroalimentan, sin menoscabo uno del otro¹³¹. Uno de estos artistas que han dotado de un

autorreferencialidad recursiva. Es más, la proliferación de manifiestos, de grupos más o menos extensos e influyentes acogidos a la etiqueta de «plagio», «apropiacionismo» o similares, nos conduce a preguntarnos por la existencia de un movimiento coherente más global, más allá de modas episódicas, dentro de una estabilidad de planteamientos estéticos o prácticos. ¿Debemos considerar el «plagiarismo» como un rasgo inherente, es decir necesario, de la posmodernidad, o, por el contrario, deberíamos escribirlo siempre con mayúscula, como denominación de un movimiento con vida autónoma, con múltiples adherentes en las literaturas nacionales contemporáneas más allá de denominaciones colectivas, con genealogías, escuelas y subgrupos propios?»

PERROMAT AUGUSTÍN, Kevin (2011): “*Plagiarismo: ¿estética o movimiento contemporáneo?*” [artículo en línea], 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 5, 115-127, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/es/kevin-perromat-augustin.html> >

¹³¹ No pretendemos igualmente desarrollar más éste criterio sobre el estilo que surge aquí por la confrontación de imágenes de Velázquez y Bacon y en donde se evidencian dos fuertes personalidades de indiscutible singularidad, dos maneras de concebir el arte y la realidad, no sólo por estar separados por el tiempo, por aspectos formales, por visiones de época, y que a la vez guardar algunas constantes que los unen como dos grandes maestros de la expresión. Valga en relación a esto las siguientes palabras del ensayo sobre el estilo de Georg Simmel : “El estilo es siempre aquella manifestación formal, que en la medida que sostiene o ayuda a sostener la impresión de la obra de arte niega su naturaleza y su valor individuales, su significado singular. Gracias al estilo se somete la particularidad de una obra singular a una ley formal general que también es aplicable a otras obras de arte [...] Y así como la estilización de la obra contiene el trasunto de una generalidad, de una ley para la contemplación y el sentimiento, que rige más allá de la específica individualidad del artista, lo mismo cabe decir desde el punto de vista del *objeto* de la obra de arte. Una rosa estilizada debe representar, frente a la realidad individual de una rosa, lo general de todas las rosas, el tipo rosa. Los diferentes artistas intentarán alcanzar esto a través de creaciones muy diferentes —del mismo modo que para diferentes filósofos aquello, que se les ofrece como lo común de todas las realidades resulta ser algo absolutamente diferente e incluso contrario.”

tremendo sentido *identitario* a su obra sin ninguna duda es Francis Bacon, a quien se ubica en el Neo expresionismo de la posguerra. El pintor representó una de las influencias más marcadas en el arte del Siglo XX, sobre todo en las generaciones de los cincuenta y sesenta.

Así entonces, la obra de Bacon *Inocencio X* (Fig22), basada en otra obra sobre el mismo personaje realizada por el gran Velázquez (se habla de hasta alrededor de diversas versiones o imitaciones de éste cuadro del pintor sevillano). El hecho de que Bacon haya sido conocido por su ateísmo, parece discordar con algunas obras que realizó sobre temas religiosos, como la presente y entre estas, otras relacionadas con la crucifixión. Podrían suponerse algunos motivos como una motivación en donde caben preocupaciones plásticas que toman como excusa cierto modos y representaciones en lo formal: trátase de ambientes y decorados y, lo psicológico: trátase de símbolos y formas de esencias que al ser manipuladas y transfiguradas en éste caso por la distorsión, por la carga que poseen, acrecientan y enriquecen la expresión plástica en el modo en que manifiestan ésta translocación en imagen. Pero también invoca esto una manera distinta de religiosidad a la que se correlaciona el artista, sus creencias y principios personales que externa de algún modo desde su obra, como un compromiso, sea como denuncia del estado de cosas que considera negativo o como un modo de mostrar las posibilidades reveladores del arte hacia un mejor mundo, como una visión sobre una humanidad carente de espiritualidad, la alienación y falta de valores, mostrándonos con toda la crudeza posible la parte más sombría de la naturaleza humana. Esta obra de las que el autor hizo varias versiones o sus series sobre la crucifixión que inicia en 1933, no son del tipo que se puedan considerar como blasfemias o una profanación icónica, yendo directamente a una crítica por la religiosidad misma o el culto a tal o cual religión, va más allá, nos hacen ver el horror y su visión de la futilidad, los demonios y los estados de culpa que le asedian ante la imposibilidad de encontrar sentido a su existencia. En la

Georg Simmel, "El problema del estilo", consultar en dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/757663.pdf

entrevista con David Sylvester, uno de los testimonios más valiosos que dan cuenta de sus preocupaciones plásticas y de las reflexiones alrededor de sus procesos aclara sobre éste tema de las crucifixiones:

Bueno, ha habido tantos grandes cuadros de la Crucifixión en el arte europeo que la Crucifixión es ya un espléndido armazón del que puedes colgar toda clase de sentimientos y sensaciones [...] como ha trabajado tanta gente en este tema concreto, posea ya este armazón (no se me ocurre una forma mejor de decirlo) sobre el que uno puede manejar toda clase de niveles de sentimientos.¹³²

La sobredosis de angustia que se reconcentra en el cuerpo, nos hacen pensar en las del pintor Matthias Grünewald realizadas un poco más de cuatro siglos antes, ambos se asemejan en la intensidad y el drama con que cargaban de expresión sus cuadros, la manera en que la materia y la carne son corroídas y en éste proceso proyectar una carga espiritual, a la vez que, un trasfondo de inquirir o cuestionar un sentido en las cosas. Cuando observa uno sus crucifixiones a esta distancia de tantos siglos, parece suceder algo similar, en éste artista acusado en su tiempo de luteranismo, nos da la sensación de tratarse más de planteamientos pictóricos y modos personales de asumir las propias vicisitudes y desánimos, instituyéndose éstos como un reflejo de la existencialidad humana, no ajeno a lo filosófico o la manera como se experimenta una realidad.

Ante la pregunta del entrevistador -Bacon- hace alusión a la forma en que trata el tema de la crucifixión amalgamándolo con la conexión de la carne, de una “carnicería” y que no deja de ser una experiencia que le llama la atención sobremanera, quedando como una huella fija, que acaba irremisiblemente por aparecer de uno u otro modo en sus cuadros:

Bueno, claro, somos carne, somos armazones potenciales de carne. Cuando entro en una carnicería pienso siempre que es asombroso que no esté yo allí en vez del animal.¹³³

¹³² David Sylvester, *Entrevista con Francis Bacon*, Random House Mondadori, Barcelona 2003

¹³³ *Íbidem*.

Se nos ocurriría entonces pensar: ¿La carne entonces no sólo como recurso plástico, un esteticismo grotesco sublimado por el pincel del genio, sino como un modo de sustitución de la creencia religiosa en la pintura, ésta como acto de fe o como expiación encendida?, iniciando en forma exclamativa escribe Deleuze:

¡Piedad para la pieza de carne! No hay duda, la pieza de carne es el objeto más alto de la piedad de Bacon, su único objeto de piedad, su piedad de angloirlandés. Y en éste punto es como para Soutine, con su inmensa piedad de judío. La pieza de carne no es una carne muerta, ha conservado todos los sufrimientos y cargado con todos los colores de la carne viva. Tanto dolor convulsivo y tanta vulnerabilidad, pero también invención encantadora, color y acrobacia. Bacon no dice <<piedad para las bestias>>, sino más bien todo hombre que sufre es pieza de carne.[...] El pintor es ciertamente carnicero, pero está en esa carnicería como en una iglesia, con la pieza de carne como crucificado.¹³⁴

Parte de estos criterios podríamos entonces aplicarlos a éste intento de analizar la obra de Inocencio X, el uso de un motivo que permita ampliar los recursos plásticos y posibilidades anímicas contenidas en la imagen religiosa, para articular a partir de ello propuestas que conlleven explorar más hondamente en la complejidad que implica la conducta humana.

Bacon era un gran admirador de Velázquez, en algunas entrevistas dejaba ver el respeto que le tenía:

[...] como “un pintor milagroso” y “sorprendentemente misterioso”, que podía “desentrañar las cosas más grandes y profundas que un hombre puede sentir.¹³⁵

Esto no era para nada raro, considerando que el genio sevillano nacido rayando el año de 1600, fue un modelo para grandes artistas de las siguientes generaciones.

¹³⁴ Deleuze, Gilles, Francis Bacon Lógica de la sensación, ARENA LIBROS, Madrid, 2002, p, 32

¹³⁵ Ian Chilvers, DICCIONARIO DEL ARTE DEL SIGLO XX, Editorial Complutense,p.62.

<http://books.google.com.mx/books?id=8Z>

De Velásquez, Bacon llegó a expresar sus deseos de llegar a pintar como él pero "con la textura de la piel de un hipopótamo"¹³⁶.

Los temas en general que realizaba partían de la vida cotidiana, acostumbraba a tomar fotografías de películas o imágenes fijas de éstas, para la realización del retrato del papa, se dice, que la expresión que da del grito o a la especie de "chilido" del rostro, tuvo como partida una instantánea tomada de *El Acorazado Potemkin* de Serguei Eisenstein.¹³⁷

El retrato al óleo sobre tela del papa pintado por Velázquez fue realizado en una de las visitas que éste hizo a Italia, tiene la firma de autor en el papel que el monarca sostiene en la mano izquierda. Se dice que el papa para entonces, ya estaba en antecedentes del talento del pintor, pero ello no evitó que exclamara al ver terminada la obra: << "Troppo vero! («demasiado veraz»)»>>. Éste cuadro no estuvo exento de haber sido plagiado y copiado innumerables veces, enfocadas varias de ellas a no recrear la imagen completa, sino en el retrato como representación de busto. Centrándonos en el original, éste posee la agudeza de observación que distinguía a éste genio, su capacidad para penetrar en la psicología del retratado y evidenciar aspectos recónditos de su naturaleza. Los retratos en general del artista son retratos imponentes en el modo de la severidad y afabilidad mezclados con la que se erigen sus personajes, el tratamiento *claroscurente* que se apodera de formas y espacio, intensísimos plastos de negros que dotan de elegancia la escena y luz que no llega a ser melancólica sino como producto de una ensoñación que invade la normalidad. La pose del papa alcanza a ser natural no por la actitud del modelo, sino porque ésta se la otorgan las capacidades innatas del artista, es natural en cuanto a su aspecto plástico, que relata muy bien la actitud tensa en que el clérigo se encuentra, ésta no parece ser desde luego un circunstancia del momento, sino de los rasgos que acompañan a una personalidad acostumbrada a ejercer la autoridad (¡cuántos de los principales prelados, el clero en la historia, no han ejercido un poder político o lo han

¹³⁶ Ibídem

¹³⁷ Ibídem

respaldado, de tal modo que han manejado a su antojo a reyes y emperadores y presionado a gobiernos, incidiendo determinadamente en todas las esferas en el control y en el destino de las naciones!). A diferencia de los cuadros de Rafael de Julio III (1511) y Tiziano de Paulo III en los que se dice se inspiró cuyo ambiente de decorados, sillones y ropajes, se ven sin ostentación, el escenario del cuadro de Inocencio X resulta exultante, el ropaje soberbio rebasa en espacio con mucho a la figura, y obliga a culminar la mirada en lo único visible del cuerpo que es la cabeza enmarcada en el respaldo de la gran silla con decorados de oro. El rostro aparece severo, adusto, el ceño semifruncido, casi agresivo y en donde se observa el ímpetu colorístico, el tratamiento de la tela y la recreación del objeto, que finalmente se instituyeron como el testimonio de la maestría de Velázquez::

Técnicamente, el retrato es elogiado por su arriesgada gama de color, de *rojo sobre rojo*: sobre un cortinaje rojo, resalta el sillón rojo, y sobre éste el ropaje del papa. Esta superposición de rojos no consigue aplastar el vigor del rostro. Velázquez no idealiza el cutis del papa dándole un tono nacarado, sino que lo representa rojizo y con una barba desmañada, más de acuerdo con la realidad.¹³⁸

Valga decir también que a ésta soberbia capacidad la acompañan la fuerza expresiva lograda por el impulso de manchado y pintado, a base de superposiciones de capas o veladuras, pero también del uso matérico del óleo, que no podía pasar desapercibido para ser estudiado, influenciando a artistas que conformaron el Impresionismo y por los expresionistas entre otros.

En cuanto al cuadro de Bacon del Papa Inocencio X, hay una acrecentamiento de energía expelida a través del desgarrador grito, un fluido sónico que al contrario del cuadro de Velázquez que va reconcentrando desde la periferia del cuadrante

¹³⁸ <http://www.velazquez.com.es/inocencio-x/>

de la obra hacia el rostro, se expande desde la abertura de la boca, de un modo laberíntico y afecta todos los elementos: la silla papal se transforma bajo la acción del intenso alarido en una serie de ritmos que cercan y cercenan la figura, bajo ésta acción los brazos y las manos se aferran angustiosamente para no ser arrastrado él mismo, a la vez que los pliegues de la cortinas se convierten en verticales barras que fragmentan la figura. Un poco debajo de lo que serían las rodillas ocultas por el denso faldón fugan ritmos lineales hacia afuera del cuadro, hacia el frente donde estaría situado el espectador. Todo parece entre un estado que está por alcanzar una volatilidad caótica o una especie de estado fantasmal o el paso a otra dimensión en donde acaso priven la enfermedad y la locura, la convulsión del ser y los límites en que extingue la conciencia de sí. El cuadro es inevitable relacionarlo también con el grito de Edward Munch en donde todo el paisaje es afectado, por el estado espectral, anímico, de la figura de ojos desorbitados que cruza el puente.

El apoyo de la fotografía, la recolección de imágenes impresas de diarios, revistas y libros, fue siempre un recurso al que recurría Francis Bacon, estos documentos sustituían los bocetos previos a la realización de una obra, que a trazo y manchado a manera de variables realizan muchos artistas para desarrollar o visualizar una temática. Se podría afirmar por imágenes tomadas de su estudio y por revisión y clasificación de sus documentos hechos después de su muerte, que poseía un buen arsenal de estas:

El estudio de Bacon (y todo su contenido) fue donado en 1998 a la galería municipal de la ciudad de Dublín [...] contiene más de siete mil objetos [...] Era claro que muchos de los documentos... (llamaran la atención inmediatamente o parecieran a primera vista vulgares) habían sido profundamente transformados por Bacon: constituían, en efecto, estudios preliminares [...] Desde la invención de la fotografía en el siglo XIX, innumerables artistas han hecho uso de la reproducción mecánica. Bacon sin embargo transforma materias primas a menudo banales en poderosas obras de excepcional agudeza [...] si partimos de las pruebas que van saliendo a la luz, podremos afirmar que dichos objetos son fundamentales para comprender en toda medida los métodos de Bacon, su vocabulario pictórico [...] Bacon apenas había recibido educación en técnicas formales de dibujo, y muy raramente pintaba del natural. En lugar de ello se apropiaba de imágenes provenientes de libros y de *mass-media* y las manipulaba en lo que para él constituía el equivalente a un

estudio preliminar convencional. Bacon también tomaba abundantes notas, con ideas para nuevos cuadros (a menudo variantes de pinturas ya existentes) y a veces bosquejaba composiciones ¹³⁹

Por cierto que, con respecto al Inocencio X de Velázquez, Bacon llegó a comentar, que en lugar de realizar estudios previos o copias del cuadro, se dedicó a reunir todas las fotografías que pudo.

¿Cómo la fotografía motivaban y le servían de apoyo?: estaba en razón directa a la manera en que, que si bien, el referente impreso era detectado o guardaba varios puntos de coincidencia con el resultado -la obra-, ésta incluía una serie de adiciones y cambios contextuales y fisonómicos que acababan transformándose en pinturas geniales. El mismo Bacon se refería a éste hecho que le permitía mayor libertad y tranquilidad para tomar decisiones, y por los resultados que podemos apreciar, resultaban una especie de refuerzo de la propia memoria, permitiéndole un modo de interpretación que no dejaba de implicar una disociación necesaria en una representación y las características formales de una fotografía que muchos casos era solo una imagen ordinaria tomada por ejemplo a un amigo o alguien conocido que se decidía a pintar, explicaba sobre esto:

Ves aquí en mi estudio, están estas fotografías diseminadas por el suelo, todas estropeadas. Las he utilizado para pintar retratos de amigos y luego las conservo. Para mí es más fácil trabajar a partir de estos registros que con la propia gente; de esta forma puedo trabajar solo y sentirme mucho más libre. Cuando trabajo no quiero ver a nadie, ni siquiera a los modelos. Estas fotografías fueron mi *aide-mémoire*, me ayudaron a expresar ciertos rasgos, ciertos detalles. Me fueron útiles simplemente como herramienta. ¹⁴⁰

La auscultación del reflejo que los personajes de Bacon hacen ante el espejo, no parece relacionarse con el embeleso narcisista, poseen más ese estado de reflexión, de instigación hacia el preguntarse sobre la banalidad de las cosas, del ser propio, de la extrañeza de sí. Esta indagación, ha sido en buena parte el motivo de retratos y autorretratos llevados a cabo por los artistas a lo largo de la

¹³⁹ Harrison, Martin, FRANCIS BACON, Archivos privados, LA FABRICA EDITORIAL, Alemania, 2009, pp.7,8

¹⁴⁰El Drama de la carne o el espacio del cuerpo. Consultar en: <http://www.educathyssen.org/capitulo-5-francis-bacon>

historia. Rembrandt, Leonardo, Durero, Picasso, etc. Prácticamente al menos hasta el siglo recién finalizado, el pintor de un modo u otro, en el desarrollo de sus temáticas no se ha apartado de su uso. En gran cantidad de casos, podríamos también afirmar, que los grandes artistas trasladan parte de sus rasgos, de su apariencia física, de su personalidad a los personajes que aparecen en su obra y, considero, que el caso de Bacon es uno de ellos.

El retrato de George Dyer (Fig.23), uno de los amantes que tuvo Francis Bacon quién se suicidó en 1971, guarda constantes propios de los recursos representativos utilizados por el pintor, como la elipse, un escenario espacial pulcro, aséptico, un contraste que va de lo morfológico –orgánico- irregular y lo abstracto-geométrico– preciso, que se se interrelacionan y producen un efecto entre el mundo matérico asediado por la degradación y la condición espiritualizada, la sublimación metafísica. Entre estos estados se presenta la condición de cuestionamiento entre el personaje y su reflejo tensados entre sí. Ambos se presentan rodeados de un medio que equilibra ésta tensión, que evitan el desmembramiento total:

El óvalo que hace de suelo indica que la estancia en la que el modelo aparece es redonda. Bacon utiliza esta forma para situar sus figuras en varias de sus obras; en parte es un recuerdo de las habitaciones curvas de la casa de su abuela materna en Farmleigh, donde vivió después de la Primera Guerra Mundial, pero quizá sea también una reminiscencia del redondel de la plaza de toros [...] ya que naturalmente el espectáculo taurino no podía dejar de interesarle: músculos en acción, tanto los del toro como los del torero, sangre.¹⁴¹

La silla en la que se sostiene el personaje, es una silla moderna, de las que se usan en las oficinas con base giratoria. Éste objeto con éstas características es tal vez el más utilizados por Bacon, le permiten por una parte actuar como un tipo de

¹⁴¹ Ibídem

columna que detiene el desmembramiento del cuerpo, pero no de manera total ya que acaba por ser envuelta por éste y fusionándose ambos, de modo que llega a resultar imposible verlos independientemente y por otro darle finalmente cierta dignidad, cierta firmeza a la irregularidad orgánica e impedir que se abata en consecuencia de manera inmediata, directa, al nivel del piso.

Las Sillas de Zdzislaw_Beksinski entre el umbral del objeto y de lo humano

“Lo que importa es lo que muestra en tu alma, no lo que ven tus ojos o lo que podrías nombrar”.

Zdzislaw Beksinski (1929-2005), nace en Sanok, al sur de Polonia, en 1929. A este artista, se le ha ubicado dentro del surrealismo, al cual se acerca alrededor de 1960, pero su pintura también se movió en ambientes de carácter fantástico (1970), en donde se proyectan con gran potencia y desolación, imágenes que van de la denuncia de las consecuencias de las grandes guerras y un panorama post-apocalíptico que nos muestra, desde la destrucción o la opresión masiva (de cientos de seres hacinados) a la angustia existencial individual. El sentido de lo terrorífico, de la falta de algo a lo cual asirse o la pérdida de la fe en las cosas. Un mundo en donde el terror y el desencanto reinan, y los seres se transfiguran en verdaderos despojos, en espectros ambulantes, aunando a ello profundas sensaciones de lo oscuro y lo siniestro.

Sus comentarios en relación a que deseaba que sus pinturas fueran registros “de la misma forma como si estuviera fotografiando sus sueños”¹⁴², de aplicarse, nos podría sugerir que sus sueños rayaban en verdaderas pesadillas, visiones catastróficas, denuncias sobre la violencia y los estragos de la guerra. En 1998 muere su esposa y solo un año después su hijo se suicida.¹⁴³

Su “Período fantástico”, que duró hasta mediados de la década de 1980 es el periodo más conocido, durante la cual se crea imágenes muy inquietantes, mostrando un ambiente surrealista, post-apocalíptico con escenas muy detalladas de la muerte, la decadencia, paisajes llenos de esqueletos, figuras deformes y desiertos¹⁴⁴

¹⁴² <http://kosas-k-hay-k-saber-y-ver.blogspot.mx/2010/11/zdzislaw-beksinski-aglomerados-de.html>

¹⁴³ <http://www.hoyfrases.com/vida-y-obra-del-artista-polaco-zdzislaw-beksinski/>

¹⁴⁴ Recuperado del inglés: Śliwiński, Kamil, *Polish Artist's Collection Of Surreal Paintings And The Story Of His Life*. Recuperado de <http://www.boredpanda.com/10-facts-you-should-know-about-zdzis%C5%82aw-beksi%C5%84ski-and-a-huge-selection-of-his-works-in-hq/>

Su obra generalmente está realizada en óleo y se dice que a ninguno de sus cuadros puso título.

Las sillas

Zdzislaw fue uno de los pintores que uso la imagen de la silla. En innumerables cuadros vemos este elemento en un primer encuadre y preponderante fusionándose con la figura humana, creando un fuerte panorama visual en el modo que la materia parece incendiarse y carbonizarse por una fuerte explosión.

En la primera imagen de la izquierda (Fig.24), vemos un escenario típico del artista, un ambiente que acaba de ser devastado por la guerra y en el que todavía irradian las consecuencias a manera de densas vaporizaciones, detonaciones lumínicas que semi-iluminan la oscuridad reinante y especies de bandas aleatorias en movimiento constante. Entre este panorama, se adivinan algunos objetos, la mayoría calcinados y entre los cuales emergen las sillas. La más imponente que abarca buena parte del cuadro y en primer plano, se aparece como una silla surrealista, saturada de barroquismos ornamentales y en el respaldo, en la parte superior un óvalo que corona una banda dorada, que alberga una gran piedra preciosa, a manera de un enorme ojo que proyecta una luminosidad que parece horadar en la distancia el origen de tal catástrofe. Las posiciones inclinadas de las sillas otorgan por un lado una sensación aumentada del horror generado y por otro, producen fuertes impulsos direccionales de formas ascendentes, que fugan tratando de impulsarse por sobre la realidad de lo que aparece como una verdadera pesadilla. En el ambiente monocromo, que nos muestra el artista, sobre la silla inestable, una figura empequeñecida y cabizbaja, como un despojo con las piernas entrevistas y colgadas, un ser taciturno, cubierto con ropajes rojos que cubren el insignificante cuerpo desde la espalda encorvada, intocados por la violencia de alrededor y que parecen una metáfora de la sangre que se ha derramado y que no vemos.

En la segunda obra (Fig.25), un personaje que acapara todo el formato y de perfil, que en base a las características de la obra de *zdzislaw_beksinski*, pareciera una víctima o un convaleciente de un holocausto, el cuerpo que junto con las vendas que lo cubren, padece una petrificación en aumento, un espectro descarnado, que apenas logra ya mantenerse en posición estable con las extremidades inservibles o especies de prótesis absurdas y disfuncionales, sobre una silla, su único y último soporte, que también parece sufrir los mismos efectos. Del personaje se separa un

esperpento fantasmal, una calca de la forma que la alberga, ambas envueltas en especies de vendajes. La tercera imagen (Fig.26) presenta una situación formal de enfoque y color muy parecida a la que acabamos de analizar. En esta obra, el respaldo de la silla y la espalda del personaje se han integrado plenamente al igual que las patas delanteras y las piernas. De la base de la silla que también se han metamorfoseado dos brazos humanos que emergen y se sitúan sobre las piernas a la vez que parecen asir dulcemente al ser momificado cuyo rostro incógnito, carente de rasgos voltea implorante hacia arriba. Estos son sólo unos ejemplos de lo que constituye un amplio repertorio de seres sobre sillas en estado de convalecía o victimización que realizó el artista.

<http://elnostrumoperegrino.blogspot.mx/2011/02/zdzislaw-beksinski.html>

Sobre la fuerte violencia que proyectan sus imágenes el artista responde como si el resultado estuviera por sobre sus intenciones, pues es obvio el contraste entre lo que asegura pretende y los resultados "Yo simplemente he estado tratando, desde el principio, para pintar hermosas pinturas." [...] que no tienen una respuesta obvia a sus misterios. Si hay una clave para su construcción, son simplemente la ilustración."¹⁴⁵

Las personas parecen adheridas, amarradas, asidas o forzadas a la silla, embadurnados por el ambiente, compartiendo su materia (objeto y sujeto) que les va faltando, antes de que se derritan y se pulvericen completamente. Intentan mantenerse erguidos no obstante el inevitable colapso.

Entre dichos estados y el que invade el recogimiento de las figuras de Bacon podemos trazar el testimonio visual de contraste entre estos dos autores que representan con el uso de la silla y la figura humana, la transfiguración y amalgamamiento del objeto y el sujeto. Entre mantenerse en estos estados de resistencia y de abatimiento, dice Deleuze a propósito de Bacon:

¹⁴⁵ <http://morpheusgallery.com/Zdzislaw%20Beksinski/biography.php>

El primado en Bacon está dado por lo que desciende. Extrañamente, lo activo es lo que desciende, lo que cae. Lo activo es la caída, pero no forzosamente un descenso en el espacio, en extensión. Más bien lo descendente como pasaje de la sensación [...] Como en Bacon: la carne desciende de los huesos, el cuerpo desciende de los brazos o las piernas levantadas. La sensación se desarrolla por caída, cayendo de un nivel a otro. Aquí está esencialmente la idea de una realidad positiva, activa, de la caída [...] Lo que hay de más viviente en la sensación es la caída, eso en lo que la sensación se experimenta como viviente.¹⁴⁶

El estado erguido de las imágenes de Beksinski que ante la victimización ofrece resistencia sobrehumana expuesto a efectos brutales de exterior o, el estado interior y su proyección mediante la materia, del cuerpo y la silla mimetizándose entre sí convulsionados dando lugar un *drenamiento* de forma y posiciones (en el “derramamiento”(Deleuze) observamos como el cuerpo se encoge y estira y se comporta como su propio filtro, inmersiéndose en sí mismo y, con la silla fusionándose); la caída representada como “pasaje de la sensación”, climax del contraste de los instantes del descenso.

Las sillas de Wilfredo Lam

Wilfredo Lam representa el amalgamamiento y la síntesis de etnias y estilos pictóricos como lo africano, el cubismo, el surrealismo y su propia condición latina de nacionalidad cubana con toda la complejidad y manera peculiar de ésta raza y su cúmulo de influencias, todo ello procesado en sus estancias en Europa, España, París principalmente (donde trabó amistad con Picasso) y Estados Unidos y desde luego en su propio terruño al que siempre retornó. No obstante su relación con el gran continente en donde se movían los fundamentos y concepciones del arte de ese entonces, supo mantener y diríamos que más bien aprovechó, para ahondar y dar lugar a una de las manifestaciones plásticas más notables del potencial y riquezas del arte latinoamericano, que podemos decir, contribuyó a abrir brecha ideológica y plásticamente, junto con otros artistas como

¹⁴⁶ Deleuze, op.cit., p.48

Tamayo y los muralistas mexicanos, en una época en que el arte latinoamericano carecía de verdadero interés para las concepciones modernistas europeas.¹⁴⁷

El padre de Wilfredo Lam era de origen chino y su madre una mujer afrocubana. En el año de 1916 se trasladan a vivir a la Habana. Ahí ingresó a estudiar artes, realizando solo algunos años después su primera exposición.

Es innegable ver como la imagen del trópico lo acompañó como obsesión de sus temas pictóricos a todos lados donde viajó. Hasta los cuarenta todavía vemos un tratamiento más o menos formal en sus imágenes de carácter primitivo y esquematizado y un figurativismo alegórico de la figura humana más o menos formal, aunque ya con toda la prefiguración de la fuerza y del cambio de las influencias de sus viajes: así vemos en el cuadro de 1938 *El regalo*, una pareja en una habitación ambos sobre un banco, el hombre de espaldas al espectador como montado en uno de los extremos con uno de los brazos jalado hacia las espaldas sosteniendo una especie de vasija escondiéndola a la vista de la mujer que de cara al espectador y con una de las piernas cruzada intenta rodear al hombre con el brazo en busca del objeto que éste le oculta. La unión de los dos cuerpos muestra ya una especie de enjambre entre los miembros, el manejo de llaneza de planos, uso del contorno con sentido pictórico, sencillez compositiva consistente en figuras destacando sobre un fondo nada complejo, empleo de simplificaciones con el recurso geométrico. La escena es bastante íntima en el sentido de que el artista se muestra sin mayores subterfugios o soluciones efectistas, hay una

¹⁴⁷ “En su análisis de la producción cultural de los países tercermundistas, Fredric Jameson concluye que es imposible hacer una lectura de la obra que no se encuentre mediada por una conceptualización de su identidad preconcebida desde la mirada privilegiada del Primer Mundo. Esta condición hace difícil la interpretación libre del carácter subjetivo de las obras, para forzar, en cambio, una aproximación histórica prácticamente determinista. Esto se hace evidente, por ejemplo, al intentar una lectura de la compleja obra de Wilfredo Lam. En el trabajo del pintor, el observador necesariamente debe enfrentarse con un universo múltiple en el que proliferan los centros y en el que se da una continua oscilación [...] Lam logra incorporarse, sin traicionar su estilo particular, a los lineamientos revolucionarios que ven el arte como un arma ideológica. La obra de Lam no sólo resalta el hecho de que la sociedad enfrenta un gran cambio, sino que esa transformación no puede desligarse del pasado mítico, religioso y racial [...]”
“*Contrapunteo del hombre mítico y el hombre nuevo: el subdesarrollo en Wilfredo Lam y Edmundo Desnoes*”
Recuperado de: www.columbia.edu/~oiu1/LatinAmerica/Lamsubdesarrollo.doc

sensación de tremenda honestidad y humildad. Apenas unos cuantos años después veremos aparecer el mundo mítico y mágico poblado de formas que se fusionan produciéndonos sensaciones visuales múltiples y emociones hondas de un inusual mundo: la selva, los misterios que la constituyen, la gran vegetación que la integra y el espíritu que invade su naturaleza se fusionara con la naturaleza del hombre, con una fuerte carga sexual donde vemos cocos, palmeras, cañas de azúcar, animales que se vuelven parte de una gran arquitectura con la figura humana.

Una gran cantidad de imágenes de Lam se corta de manera contundente y abrupta en la base. El autor tendía, pienso, sea como modo de composición o de estilo, a éste recurso, de manera que esto nos transmite la sensación de que las figuras pudieran continuar o dar una impresión de corresponder a un detalle. No obstante es también un modo de enfatizar los estados de ánimo y actitudes desde otra perspectiva más concentrada, lo que provoca que se cierre y estreche la distancia con el observador.

Esta condición resalta el impacto del carácter expresivo de los personajes. Curiosamente, el hecho de no poder apreciar completas algunas de las representaciones, hace que no sepamos a ciencia cierta si están sentadas o paradas. Este corte parece darse en un gran número de cuadros un poco arriba de las caderas. Podemos también observar, en las complejas concepciones de Wilfredo Lam, senos o caderas o rodillas que no se sujetaban a la lógica natural de la construcción del cuerpo, de manera que, nos vemos de pronto, situados ante una visión que juega con la ambigüedad perceptiva, un intercambio de posiciones, multiplicación de miembros, alargamientos de cuellos, brazos, agrandamientos, abstracciones, fusiones y elementos simbólicos. De manera que el observador debe guiarse en estos casos, por algunos indicios: sea un pedazo del objeto que aparece semibosquejado, sea por la actitud de la figura, sea incluso por la orientación que pudiera darle el título mismo del cuadro.

Pongamos el caso de lo que aquí expresamos, la sensación de ilusionismo que nos presentan las imágenes: un ejercicio que podemos si se quiere dejarlo en la experiencia personal de quien esto escribe, pero que puede ser asunción para cualquier otro ojo; hablemos de obras donde los miembros brotan y se multiplican desde cualquier situación del cuerpo, cabezas que se impulsan hacia adelante mientras se transforman y culminan en senos, manos o abstracciones, limpias líneas que nacen desde lo que parece un cuello curvándose conformando un torso saltándose sin más hacia especies de rodillas o nacimiento de alas de ave o varas de caña, rostros que nacen y observan por doquier entre el conglomerado de sugestivas formas salvajes y, en el mismo impulso desembocar a lo que sería largas formas dinamizadas, fluidos de tiempo, invocaciones de ritos de fertilidad, infantes lactando el misterio de la vida en constante movimiento y florecimiento, rostros o máscaras impávidos, tótems, danzas, figuras que no sabemos si están al fin sentadas en posición de descanso, sentadas a la espera de algo ansiosas o como una escultura inasible al paso del tiempo, heridas o llenas de ternura y expectantes ante la extrañeza del ambiente, líneas que recorren con gran paciencia una distancia para armar una forma, que se deslizan sin parsimonias, o también sin prisa, definiendo cada elemento y aliándolo a otro, al punto en que se detienen en lo que parece un hombro de la figura y lo que asoma es la parte del brazo que nace del mismo o es un fragmento de un estilizado tronco de planta que se erige hasta un tobillo, a veces, a veces es un miasma de lógica, una sutura de herida. Lo anterior podría llevarnos a hablar de una especie de *trampantojo*, sí, pero de características figurativas y producto, tal vez, de un despropósito que deriva de una condición de estilo, de una visceralidad que se impone a la voluntad consciente del artista y no precisamente al tipo de engaño visual que refiere el término francés *-trompe-l'œil*.

***La fiancée á Kiriwina (La novia de Kiriwina)* (Fig.27)**

Al archipiélago de Trobriand se le conoce más comúnmente y de manera oficial como islas Kiriwina—las cuales se encuentran localizadas al oriente de la costa de la isla de Nueva Guinea. Se dice que entre los pobladores de ésta isla existe una

gran libertad sexual, dándose relaciones abiertas entre familiares, entre padres e hijos, ello ha llevado a crear tipos de clanes basados en éste parentesco. Se dice también que hasta ahora estas sociedades:

(...) rehúsan creer que existe una relación entre la sexualidad y el embarazo, y sostienen que la mujer es fecundada por espíritus de la isla vecina de Tuma, donde viven los espíritus de las personas muertas.¹⁴⁸

La mujer en posición lateral que permite observar un sinuoso y estilizado cuerpo, en su mayor parte un tanto realista, sentada sobre un sobrio banco casi resuelto a través de una horizontal sobre la que se asientan las caderas de cuya parte superior cuelga una cola de animal y, la pierna derecha cuya línea anterior cierra la forma del objeto. Sobre las rodillas descansan los codos de la mujer. De la cintura hacia arriba una gran mancha que construye la superficie del cuerpo culmina en una abstracción donde debiera estar la cabeza, y que apenas sugiere el cabello de la mujer. Sobre este punto sin embargo, desfasada, se apoya una gran cabeza de una figura o dos cabezas humana-animal, con distintos acentos de signos y lo que parecen alusiones vegetales, un punzante cuerno que emerge a la altura de la espalda de la mujer, da un giro en sentido opuesto, levantándose hacia la parte superior izquierda desahogando la compresión de los cuerpos unidos y debajo, siguiendo se ve una pata de animal, un poco atrás de esta y tocándola, se apoya el brazo derecho del personaje al nivel de lo que debían ser cintura y caderas.

Je Suis (Yo soy), 1949 (Fig.28)

La imagen del cuadro resulta algo impresionante por la fuerte vibración que transmite el contraste de un rojo muy saturado apoderado de toda la superficie y

¹⁴⁸ Islas Trobriand, Recuperador de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Islas-Trobriand>, 6 nov 2014

en el mismo tenor de peso visual, sin dejarse devorar por ésta imponentia, una negra figura también prácticamente plana, una vestimenta obscura rítmicamente curvada ajustándose al cuerpo esbelto, ricamente ataviada sin exageración, adornos o algún amuleto, un gran brazaletes y cabello en partes tensado. Se asientan con imponentia sobre una silla, resuelta con una vertical *curvada* en la parte del respaldo que se siente corto ante el alargamiento que posee la figura y con respecto a una horizontal de la base del asiento. El volumen logrado con un amarillo ligeramente matizado pero que proyecta una sensación lumínica, que brota desde adentro del color mismo. Se acentúa una relación extraña por la falta de contacto entre el trazo sobrio circular de las caderas cuyo asentamiento no produce sombra alguna que dé fe del contacto con la silla. En general, la figura parece ajena al objeto y bastarse a sí misma para sostenerse en esa posición.

La sensación como en general en los personajes de Lam, es la de un ser con la dignidad o la imponentia de ídolo, un fetiche encarnado en lo humano y animal. En este caso parece que estamos ante alguien de alto rango y con la autoridad de una reina, algo que transmite una sensación muy fuerte como si se tratara de una escultura en actitud de lontananza, sin ojos, y el óvalo de un rostro de un diablillo, de una criatura que transmite cierta simpatía, la cual, hace las veces de visor mirando al frente, hacia nosotros. Por cuestiones obvias, por el origen de Lam, por las figuras mismas, éstas relaciones con lo africano no se pueden poner en duda, Picasso llegó a negar las influencias africana y egipcia en relación al origen de sus obras cubistas o de obras como las Señoritas de Avignón, pero testimonios posteriores, tales como sus bocetos a lápiz (1907) sobre papel de las *portadoras de ofrendas* y material fotográfico encontrado en su estudio, corroborarían su acercamiento y admiración a tales culturas egipcias, fotografías encontradas en su taller, contradice que no haya sido así, aunque se dice que lo que de estas culturas llamaba su atención eran lo plásticamente formal, que supo comprender muy bien para apropiárselo y dotar con nuevos bríos al arte de su tiempo.

Cuando Lam viajó al continente europeo, traía en los genes la voz imperiosa de sus antepasados africanos y, era sólo cuestión de tiempo para que éste mundo mágico, mítico, el embrujo de esta poderosa cultura emergiera a la superficie de su obra.

Tanto las piezas africanas y una descomunal cantidad de utensilios y objetos de las primeras civilizaciones, estuvieron entre la función y el simbolismo. Cuando vemos éste cuadro de Lam de la silla realizado en 1943 (Fig.29) , no deja sino de producir una pequeña sorpresa, una silla simple, puesta entre un denso follaje selvático que la rodea y sobre la silla un florero. El respaldo está construido con precisión realista, así como la parte inferior de las patas, habiendo una especie de giro y alzamiento en el asiento y la base del florero que pierde su forma ovalada, lo que aporta un sentido de primitivismo al objeto. Casi unos 15 años antes, Tamayo había pintado su *Silla Amarilla* con un frutero encima.

Tamayo se refirió en un momento a que se vio obligado a *entorpecer la mano* para dibujar, es decir para no hacer imágenes realistas de tipo academicista, al modo europeo, en ese entonces trabajaba en el Museo de Antropología de México y se dedicaba a ejercitarse en el dibujo tomando como modelos las piezas que ahí estaban expuestas. Bien sabían ambos artistas la importancia y el valor que poseían, aprender de nuestras culturas del pasado. Se podrían hacer conjeturas o intentar interpretar por qué en el cuadro de Lam, un florero en vez de una persona sobre la silla o por qué: ésta se halla en un ambiente que no parece natural al objeto; lo cierto es que se trata de una propuesta cargada de encanto y de simpleza, un descanso visual para el ojo que desee salir a dar un paseo e internarse en el selvático mundo onírico.

Podemos mencionar algunos cuadros más de Wilfredo Lam donde toca el tema de la mujer sentada, que aparecen en el libro de la edición francesa de Fouchet¹⁴⁹:

¹⁴⁹ Fouchet, Max-Pol, Wilfredo LAM, ÉDITIONS CERCLE D'ART, PARÍS, 1976

Mère et enfant 1955--*Madre y niño*, con la madre parada cargando al niño y la silla atrás de ella; **Femme assise** 1955-- *Mujer sentada*, cuadro todo ocre rojizo con resaltados blancos, en situación muy similar y resolución de los elementos también característicos con la diferencia de que la figura principal en positivo, es más compleja en su modo de ser presentada; **La fiancée pour un dieu** 1959 -- *La novia de un dios*, nuevamente la misma situación formal en la representación y colocación de los elementos, una gran figura negra como sombra, de sensación e imponente escultórica (una singularidad que prepondera en las figuras de Lam) y en donde se resaltan y abundan elementos a ambos lados de la silueta; **Entre cinq heures et six heures** 1961.--*Entre cinco a seis horas*, coincidiendo con las soluciones de los anteriores cuadros de mujeres sentadas, solo que en ésta ocasión: la mujer sobre la silla entre un fondeado verde que invade un poco las formas, se encuentran invertidas con posición hacia la izquierda, creándose un movimiento por la cabeza de la mujer girada hacia la derecha, dotando de un fresco movimiento y naturalidad en la actitud, acaso más humana (ver 4 imágenes colocadas en orden aquí expuesto. Fig.30).

La confidence (Fig.31) -- *La confianza*, es sin duda un cuadro que con los anteriores mencionados, podría asumirse como una serie por el parentesco y la situación de las soluciones, en éste caso nos encontramos con un escalamiento de verticales y horizontales que conforman un cuadrante por encima de la cintura de la mujer sentada, con tres manos en distintas posiciones, una nace de la altura del hombro seno, otra apoya el lado opuesto del hombro seno y otra se dobla para apoyarse en el respaldo de la silla cubierto con una tela. Los pechos se multiplican en cuatro y en los dos que cierran la parte superior colgados horizontalmente aparece apenas visible un cuello sobre el que se entrevé medio círculo de una cara y dos alas a los lados en lo que parece un ángel, el color del cuadro es monocromo en un café que da una sensación de estatismo que equilibra limpiamente con la estructura de la figura.

Las sillas invisibles de las mujeres en De Kooning

La carne es la razón por la que se inventó la pintura al óleo (...) Es algo curioso quedarse colgado en la rodilla de una mujer.

De Kooning fue uno de los máximos artistas que surgieron después de la Segunda Guerra Mundial, cuando la atención del arte hasta entonces puesta en Europa se traslada al continente americano, a los Estados Unidos. Nos referiremos a las mujeres sentadas de este genial artista: Un vendaval gestual de color y trazos invade todos los puntos del cuadro, el color de óleo pareciera derretirse apenas puesto en una superficie que lo funde y lo difumina junto con negros trazos convirtiéndolos en una punzante palpitación de sensaciones. Zonas aisladas que intentan adquirir una coherencia o armarse y embonarse para evitar que los elementos en su totalidad acaben por ser tragados por la avalancha, un estallido, fragmentos de incisivos trazos, formas visuales recortadas pero contradictoriamente en expansión, un mundo reducido en que de pronto todo queda suspendido, dinamitado, una eclosión anímica, fijada en una instantánea:

Si artistas como Ingres o De Kooning están en condiciones de inventar su propia forma, las figuras y formas retienen la energía que se ha descargado en su proceso creativo, del mismo modo que el carbón retiene el fuego.¹⁵⁰

Hay una sensación de un impulso que parece ir con enorme fuerza hacia adelante, intentando materializar la visión que derrapa en la mente y las sensaciones del artista, y otro que se contrapone, como si desde los bordes de la superficie

¹⁵⁰ Bárbara Hess en su libro sobre el artista, habla del fuelle de éste movimiento plasmado, que emerge como el paso de una locomotora sobre las vías de la historia del arte y de la cual traslado la cita que hace de Thomas Hess.

Hess, Bárbara, De Kooning, TASCHEN, Alemania, 2004, p. 8

delimitada avanzaran progresivamente hacia el centro, usualmente ocupado por la figura humana que ya es afectada pero que logra conservar su estructura reconocible. La adición pareciera darse del centro del cuadro hacia afuera, la sustracción desde el exterior del cuadro, como si la realidad se resistiera a ceder sus objetos a la figuración de la escena. A la vez, la potencia emotiva, la sorna que retienen las figuras, parecen inmunes a integrarse como emoción o como idea estetizados de contemplación, quedan expuestas solo al ojo, están como un testimonio crudo que ofrece gran resistencia a ser transferido como mera experiencia sensible, quedan fijadas en su propio ámbito de tensiones, del estado de cosas que guarda el mundo por lo que acababa de suceder:

En los lienzos de los expresionistas abstractos como De Kooning o Pollock se desarrolló - en plena guerra fría - no sólo una lucha por la supremacía en el mundo del arte. Fue también un forcejeo por un proyecto de cosmovisión, que fuera capaz de comprender lo que había sucedido con la civilización en la Segunda Guerra. La racionalidad había fracasado; había mostrado el lado cruel de lo racional. La razón como dimensión ética parecía perdida. ¿Cómo podía responder el arte? Para Willem De Kooning, la única respuesta posible era la mirada desde el punto de vista más cercano.¹⁵¹

Éste punto de vista habría de ser la pintura, a través de la cual, habría de traducir éste mundo violentado. Es con la obra *Mujer I* (fig.32), con la finalmente atraería la atención hacia su trabajo y que habría de provocar grandes polémicas.

Cómo toda su serie de mujeres de su consolidación gestual expresionista y de carácter figurativo, -en las que una buena parte están sentadas-, vemos un desmesurado cambio de proporción en el tamaño de los ojos -que remiten a las culturas arcaicas de Mesopotamia- que observan y retan frontalmente con total desparpajo. Los cuerpos en contorsión y en sensación de constantes estiramientos y encogimiento de los miembros, no obstante estar sentadas o en aparente actitud de descanso. Por lo general guardan las constantes de desproporcionados senos y piernas reducidas o brazos y manos que parecen

¹⁵¹ ibídem

inflamarse y angostarse sin lógica alguna, lo que recrea una condición incómoda, de desajuste con el espacio que parece constreñirse y un impacto visual tremendamente agresivo. En prácticamente todas las obras de mujeres sentadas de concepción gestual expresionista, las sillas apenas se adivinan, si acaso se deducen por la posición del cuerpo o el asomo de algún retazo o detalle que aparece entre el aluvión de plastas de color.

Este pequeño cosmos que parece en movimiento detenido, como pululando en una suspensión de sus elementos, es tal vez un contrapunto que nos permite una suposición análoga a la forma en que trabajaba De Kooning, tentativas caracterizadas como constantes recomienzos, luego de que se llegaba a cierto avance para otra vez comenzar, o dejar la tela sin tocar cubierta durante varios días, también pintando una obra en un día y al otro día borrarla para crear otra, de acuerdo a la opinión de Tomás Hess.¹⁵²

En relación al polémico conjunto de obras de las mujeres, hay algo en la actitud en que son puestas con una situación de protagonismo, en poses premeditadas estén paradas o sentadas, contaminadas todas de un modo de expresión en el rostro, en bocas, ojos y en general la actitud corporal, las poses que las hace fácilmente identificables como conjunto, si bien son retratos no asoma la individualidad en ellas, al modo por ejemplo de retratos de años antes como el de *Rudolph Burkhardt* (1939) o de *Mujer Sentada* (1940), sino que se asumen como forma estilística y expresiva del artista, en donde la connotación sexual entre otros aspectos de la actitud que guardan es evidente, causando opiniones encontradas y acendradas entre críticos y especialista, incluyendo desde luego la reacción que ello causó en la sociedad de su tiempo:

¹⁵² ibídem, Opinión citada por la autora, p.31

[...] muestran rostros haciendo muecas y rechinando los dientes, en ocasiones como gestos de seducción femenina [...] en su entrevista con David Sylvester, De Kooning explicaba en 1960: <<Las mujeres tienen algo que ver con el eterno femenino, que ha sido pintado en todas las épocas de la historia... >>[...] El motivo -y en ocasiones el modo tan rudo en que De Kooning lo trataba-se consideró en ocasiones como su obsesión personal: <<Las mujeres se convirtieron para mí en algo obsesivo --decía--en el sentido de que no estaba en condiciones de controlarlo. Es algo curioso quedarse colgado en la rodilla de una mujer [...].¹⁵³

Difícil en realidad sería explicarse el sentido que subyace como intención consciente en los conceptos que aparecen en su tratamiento de la mujer, las discusiones en torno a aspectos autobiográficos del artista que se expresan en su obra nunca son concluyentes, lo cierto es que el tema parecía interesarle sobremanera, baste ver como en su trabajo, se impone de manera contundente; el porcentaje de figuras masculinas comparativamente hablando es mucho menor. Da la sensación en éste sentido de que uno de los motivos, de que plásticamente se inclinara por la representación de la figura femenina, de que posiblemente entre todos los factores que podrían señalarse, no podría descartarse el de una cuestión de estilo, la figura del cuerpo femenino se prestaba como el mejor recurso para externar sus preocupaciones plásticas sobre la superficie. El modo en que describe la manera en que asumía parte de sus procesos¹⁵⁴ de creación puede darnos una idea:

Yo he recortado un montón de bocas. Al principio pensaba que todo tenía que tener una boca. Quizá fuera un juego de palabras; quizá fuera algo sexual. Pero, sea lo que sea, recorté un montón de bocas y después pinté esas figuras, y después coloqué la boca más o menos en el lugar en que suponía que tenía que estar. Siempre resultó algo muy bello; además tener algo tan real me ayudó inmensamente.

De Kooning rechazó que la crítica quisiera encerrarlo en cuestiones de carácter psicológico, y de que esto fuera una reacción contravenida como aspectos de la propia persona que desahogara entonces estas negatividades en la

¹⁵³ ibídem, p.33

¹⁵⁴ ibídem, cita de las palabras de De Kooning en 1960, transcrita por la autora al margen de la p.33

representación de la mujer. Nuevamente exponemos la cita de Bárbara Hess en su libro sobre lo que De Kooning decía en la entrevista a David Sylvester en 1960:

Algunos artistas y críticos me han atacado por haber pintado *Mujeres*; pero en mi opinión eso era su problema, no el mío. Realmente, no me considero un pintor abstracto. Hoy día algunos artistas piensan que deben volver a la figuración; el tema <figura> es tan ridículo: si con el pincel y un poco de color se pinta una nariz, eso es --desde el punto de vista teórico o filosófico-- bastante ridículo. Si uno lo piensa bien, es bastante absurdo pintar hoy la imagen, el retrato de una persona, por ejemplo con pintura. Pues nuestro problema es hacer o no hacer algo. Entonces, de repente era más absurdo no hacerlo.¹⁵⁵

Hablamos del aspecto individual del artista que se traslapa al cuadro y se ha mencionado una situación mundial después de la segunda guerra, ambiente en el que se gesta el expresionismo abstracto. El impacto consecuente no podía sustraerse a la creación de los artistas, ello tenía implicaciones éticas y estéticas, y estas eran utilizadas por el mismo De Kooning para intentar dar una explicación de las violentas expresiones que afloraban en sus temas sobre las Mujeres. Tanto él como otros artistas de su generación se preguntaban si era congruente pintar una realidad bella en un mundo caracterizado por la situación caótica por la que acababan de pasar:

Al mismo tiempo, De Kooning trataba a su manera la cuestión contemporánea de lo bello. En una entrevista de 1962, decía Barnett Newman, refiriéndose a finales de los años cuarenta y a los cincuenta: <<La gente pintaba un mundo bello y en ese momento nos dimos cuenta de que el mundo no era bello. . La cuestión moral que nos interesaba a cada uno de nosotros --a De Kooning, a Pollock, a mí mismo-- era: ¿qué se puede embellecer?>> De Kooning respondía posiblemente a esa pregunta buscando el lado insondable, violento, marcado por las pasiones, del motivo de las Mujeres. Mujer monumental recuerda tanto a predecesores en el asesinato pictórico de mujeres como George Grosz, como también a un contemporáneo como a Francis Bacon, que diseccionaba pictóricamente el material corpóreo [...] Los trabajos de la serie Mujeres y el debate en torno a ella, dieron a conocer a De Kooning [...] Thomas Hess consideraba incluso que << a mediados de los años cincuenta era el artista vivo más influyente del mundo>>.¹⁵⁶

¹⁵⁵ ibídem

¹⁵⁶ ibídem, pp.33,34

En 1969 se inicia la actividad de De Kooning como escultor en Italia; en 1972 como parte de su producción realiza su *Mujer sentada en un banco*, vaciado en bronce, en donde podemos ver materializado, en tres dimensiones, claramente, el objeto donde se asienta un amorfo cuerpo.

El objeto como paisaje de Giorgio De Chirico

Al observar las pinturas de este artista, vemos amplios escenarios, paisajes repletos de objetos o cosas, cuya interrelación, se sumerge en el misterio de los significados. Se impone entre ellos una fuerte sensación de soledad, de pulcritud temeraria, desolación y, en donde todo parece suspendido bajo la acción de una fuerza invisible pero que se hace sentir como una presencia siniestra, lúgubre en que lo extraño ha ocupado el lugar de algo que ya no nos resulta familiar y con lo que no logramos identificarnos o que nos deja a medio camino de poder atar cabos en las posibilidades de reconocerlo. Estamos ante algo así como la desesperanzada visión de contagio anímico, que invade a personas y cosas en la modernidad. Esta visión límpida desde el intelecto, y que se retrotrae desde el pasado para exponer una suerte de denuncia de los efectos del llamado progreso y de la vanagloria de la dinamización envolvente en el trasiego del cambio

De Chirico va a despojar a la ciudad futurista de su ritmo vertiginoso, para convertirla en algo inmóvil [...] La filiación clásica de la pintura metafísica radica también en la primacía que concede a la inteligencia frente a la emoción, en su voluntad de dirigirse a la mente y no al ojo [...] El método del pintor metafísico al que De Chirico llamaba revelación, se basa en un primer momento intuitivo, la visión desde una perspectiva inusual del espacio u objeto que supone una sensación extraña de *spaesamento*, y en un segundo momento racional, un “estado de inteligencia” que es el que actúa en el momento de llevar a la tela esa intuición o visión¹⁵⁷

Es una pintura mental, las presencias son sólidas, el intervalo de una partitura de objetos y personajes inmersos entre hálitos y presencia de lo inconmensurable, contruidos con estructuras sobrias y concretas (sin embargo, la contradictoria sensación de que nos encontramos ante especies de vestigios es insorteable),

¹⁵⁷ Méndez, Baiges, María Teresa, Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico, Ediciones sin nombre, UNAM, México, 2001, p.48

aisladas en su unidad elemental entre una contrastante claridad y en donde hasta las mismas sombras se instituyen como materia (“sombras matéricas”)¹⁵⁸ que disponen del espacio absorbido entre la nomenclatura de las complejas disociaciones de trasfondos que van desarmando la visión primera del espectador de aparente orden y equilibrio

el pintor italiano creía acercarse a la más íntima esencia del clasicismo, emparentada con la regeneración del sentido del artista primordial. Sus convicciones llevaban implícita una crítica a la visión arqueológica o histórica de lo antiguo, y desde este punto de vista, resulta acertado el parangón entre la crítica de Nietzsche sobre el pensamiento positivista imperante en su época, que si bien diseccionaba los productos artísticos de la antigüedad, parecía no captar su espíritu [...] De Chirico metafísico recrea la antigüedad grecorromana, con sus ingredientes dionisiacos y apolíneos, de una forma mucho más acertada que el pintor académico o clasicista, atento sólo a su apariencia exterior, a sus cánones¹⁵⁹

Las figuras sentadas

Uno de los usos de elementos más acudidos por el autor metafísico, son las figuras sentadas. El sentido de tranquilidad, de entrega a su condición de reposo que ningún suceso podría ser capaz de alterar, de desarraigo al momento pero también representando la intemporalidad de un suceder, como si de un reloj sin manecillas se tratara y que nos impide la certidumbre del tiempo de los hombres, el de los horarios, de su ensimismamiento en las obligaciones y las faenas cotidianas. Su carácter escultórico que posee algo de egipciaco y utensilio en desuso, la serenidad inidentificada en la falta de rasgos del globo que se erige sobre los hombros, se constituyen como presencias determinantes para conformar la atmósfera contemplativa de los cuadros.

Las figuras humanas semi - petrificadas o convertido en inmediaciones de lo humano y lo objetual. Son maniqués, estatuas, columnas griegas: mitad columna

¹⁵⁸ La sombra representa uno de los elementos más considerados por De Chirico para imponer e implantar mediante un pasmoso control de las formas lípidamente estructuradas, una sensación de premonición, de lo inefable, de lo enigmático y de lo inverosímil en sus imágenes urbanas, a través de un escenario visual de objetos y cosas esenciales, presentes a todo lo largo de su obra, donde se manifiesta lo tras-oculto y lo aparente. Una de sus frases más reproducidas, que más definen su admiración por la sombra y que bien se puede deducir de ello, sus preocupaciones por intentar transmutar lo cotidiano al nivel de la ensoñación fantástica: “hay más misterio en la sombra de un hombre caminando en un día soleado, que en todas las religiones del mundo”

¹⁵⁹ Méndez, Baiges, María Teresa, Op. Cita, pp.48.49

y mitad maniquí, seres mitad humano y mitad artefacto, contenedores de pasado y futuro que almacenan sobre el regazo testimonios objetuales (serie de los arqueólogos (Fig.33), Las musas inquietantes (1916), Orfeo solitario 1973 o Oreste e pilade 1965).

Por lo general, las figuras se encuentran sentadas sobre un simple cajón, entre otros motivos para aportar más llaneza e intemporalidad al conjunto espacial, cuando aparece alguna silla o sillón, solamente se aprecia -en la generalidad- alguna porción que permiten reconocerlo.

La serie más sobresaliente de sus representaciones sentadas la constituye la de los arqueólogos...en ésta, la sensación de los maniqués-sujetos, que albergan en su regazo vestigios de ciudades y de innumerables objetos, en donde la relación de proporciones se invierte¹⁶⁰ en muchos de ellos, como en el caso y sobre todo de los fragmentos arquitectónicos. En algunas de estas representaciones, y de otras en tal posición, si bien vemos las figuras asentadas en simples cajones o algún sillón que apenas asoma, están estos personajes en su inmutabilidad, ellos mismos, en una especie de intermedio de persona y silla. No cabe duda, que estas presencias sentadas carentes de individuación identitaria, la sensación de mueble-humano que se erige impertérrito en posición calma, de espera y meditación, contribuyen notoriamente junto con otros aspectos de manejo de luz, relojes misteriosos, fragmentos clásicos, la soledad de sus composiciones, etc., a crear estos ambientes tan característicos y tan personales de la obra metafísica de De Chirico.

3.5 La silla como objeto artístico

Tres son las características de este apartado, en que se utiliza el objeto (silla) en su realidad tridimensional:

¹⁶⁰ La escala y la proporción son temas que obsesionan al pintor y llenan los cuadros de su serie *Interiores metafísicos* (FIGURA 51) de escuadras, reglas y distintas herramientas de madera. Con estos objetos

“el pintor apunta la fácil manipulación sensitiva de estos aspectos, pues sus fundamentos son básicamente visuales y funcionan por analogía, de manera que cuanto más pequeño sea el menor de los objetos vistos, mayor nos parecerá, por comparación, el más grande desde la misma vista. Esta relatividad de la escala que De Chirico no para de estudiar y explotar en sus obras, también depende, como ya hemos visto en cuadros anteriores, de la profundidad perspectiva, es decir, de la distancia entre nosotros y esos objetos, apareciendo sensitivamente aumentadas aquellas cosas que tengamos más a nuestro alcance”.

Janina Puig Costa, De Chirico y la Arquitectura, enigmas y mitos del siglo XX, PDF, p.119
Recuperado de: <http://www.tdx.cat/handle/10803/117465>

- 1) El objeto diseñado, cuando adquiere niveles de propuesta artística o de iconicidad (por ejemplo la Silla Rietveld).
- 2) El objeto elaborado surrealista de carácter escultórico
- 3) Y el que para nosotros representa mayor importancia que es el uso del objeto en su realidad tridimensional, propuesto en las creaciones del arte conceptual, seleccionado en función de la idea.

La silla de Rietveld o La silla Roja y Azul de Gerrit Rietveld

En éste caso es un diseño de silla (Fig.34) que se pensó para producirse en serie, es decir industrialmente. El autor formaba parte del movimiento holandés *Stijl*, al que pertenecían también Mondrian y Malevich. Vemos una simplicidad soberbia, una búsqueda de lo elemental, propia de una síntesis diseñística. De un acabado natural se cambió su color inspirándose el autor en las obras de Mondrian que como sabemos se basaban en el uso de en colores puros primarios y el empleo único de la línea vertical y horizontal. El criterio que este movimiento manejaba se movía dentro de una búsqueda de lo universal de leyes que rigen la realidad visible, de manera que trataban de trascender la externalidad o la apariencia encubridora de las cosas de estos principios universales. La silla se erige a modo de una estructura arquitectónica aplicada sobre un objeto, en donde el respaldo y el asiento inclinados otorgan un fuerte dinamismo entre el equilibrio sobrio de horizontales y verticales en color negro.

La silla Para visitas brevísimas de Bruno Munari

Todo el mundo que quiere un mobiliario diferente y conocer la verdadera función de una silla, por ejemplo, su comodidad, va al infierno.

Bruno Ferrari comenzó su carrera como pintor, participando por primera vez en una exposición llamada "33 pintores futuristas". En esa época ya incursionaba en otras actividades relacionadas con la publicidad y realizando ilustraciones. Desde el principio se posicionó de él una inclinación hacia el concepto de la inutilidad del objeto y la manera en que tradicionalmente éste era enfocado artísticamente, de ahí su serie de "Máquinas inútiles". Algunos años después dedicaría buena parte de su tiempo al diseño de juguetes infantiles, preocupado a la vez por la comunicación en niveles no elitistas. No obstante, dentro de su producción llegan a surgir creaciones consideradas de colección, y sus obras se encuentran en numerosos museos del mundo. Siempre interesado por el pensamiento oriental la filosofía zen y aspectos que se relacionan con la síntesis de la forma de los objetos.

El destino de los muebles de diseñador por lo común desemboca en la seriación y comercialización que la necesidad de su uso demanda, aunque hay excepciones, un mueble que posee un carácter que se sale de los límites de un buen diseño - que reúne la funcionalidad con la estética- y alcanza el nivel de verdadera obra de autor con posibilidades de iconizarse como objeto. Existen creaciones dentro del mueble que poseen algo singular que parece ponerlas aparte, en las que incluso se sacrifica la funcionalidad o su supuesta función queda neutralizada o a expensas del concepto. Es decir la relación con la función que tiene sigue registrándose y planteándose en su configuración pero un componente agregado por el artista la invalida en ese sentido de uso pero sigue vigente como un componente necesario en el plano mental de una proposición estética. Tal es el caso de ésta Silla para visitas brevísimas ("Sedia per visite brevissime") de Bruno Muroi.

Así, describe un texto para la venta de ésta silla (Fig.35) como producto de colección, numerado y firmado por el autor:

SINGER - Silla para visitas brevísimas. Objeto de arte en forma de silla. Nueve piezas firmadas y numeradas. Estructura de madera de nogal pulida a la cera, en su color natural con marqueterías. Asiento de aluminio anodizado.¹⁶¹

La silla, posee un contraste que borda en dos límites: que produce una evocación simultánea entre una silla elegante de cierta corriente clásica y un artefacto rústico y un gesto también impecable entre el objeto nada abigarrado de la limpidez de la silla “bautizada” por el artista un tanto a la manera duchampsiana y la solución de su base que se inclina 45° con una superficie sobrepuesta de aluminio delgado -- que impide que una persona se siente en ella sin el riesgo de resbalarse y caer-- que se conjugan para crear una lectura humorística. Y es con éste mismo humor que describe el hecho su diseñador Bruno Munari: Que las visitas resbalen más fácilmente hacia la salida.¹⁶²

Así, el objeto pasa del sentido de función que de manera inmediata, empírica da su reconocimiento, a un estado del entendimiento, de concepto, adquiriendo un carácter estético de *deducción trascendental*.

Búsqueda de comodidad en una silla incómoda (Searching for comfort in an uncomfortable chair)

Valdría la pena hablar de éste autor y su provocativo texto aparecido en la edición de Domus en 1944. En éste, critica el estado del diseño y su supeditado interés mercantilista, que en ese entonces consideraba que prevalecía, refiriéndose principalmente al diseño de muebles para interiores. El texto viene acompañado por una serie de fotografías que son de llamar la atención, consistente en de imágenes de un sillón –sofá (una poltrona) y un hombre impecablemente vestido, un oficinista. Para la época, el modo de plantear las imágenes me parece un juego muy creativo logrado entre la interacción de la figura humana y un mueble. El hombre del que hablamos, el oficinista después de llegar a su hogar luego de una

¹⁶¹ Archiproducts. 2014. Recuperado de: <http://www.archiproducts.com/es/productos/17733/edizioni-silla-en-nogal-singer-zanotta.html>.

¹⁶² Recuperado de: <http://numero313.wordpress.com/tag/bruno-munari/2o11>

dura faena de trabajo, aún parece tener cosas pendientes de terminar y se ve, como está sentado en el sofá. Primero parece estar leyendo el diario antes de continuar la dura tarea pendiente, que se evidencia por la presencia de su portafolio de trabajo y un cúmulo de papeles en hilera pegados al sillón en el piso. Y (como si de un performance se tratase) empieza a verse en las distintas secuencias de imágenes, separadas en recuadros, cómo debido a la incomodidad al estar sentado (Fig.36), pues parece que el sillón no es confortable, lo va volteando en distintas maneras: con el respaldo en el piso, inclinado en ángulo... apoyándolo en su portafolio y la hilera de papeles por abajo. El hombre intentando ajustarse a una posición en que se pudiera sentir relajado, trata de acomodarse probando con una gran variedad de modos de ajustar su cuerpo al del mueble, el cuerpo se ve como una variable morfológica entre un objeto que ya no se identifica claramente. El hombre, forzado, fastidiado, semidormido no parece tener ninguna esperanza de lograr sus propósitos, hasta que aparece finalmente derrotado por el intento, dando la espalda resignado.

En cuanto a lo que bien podría tomarse como un modo de manifiesto de Bruno Munari de sus ideas y convicciones sobre el diseño, y ejemplifica desde las características que tienen los muebles en los hogares:

Uno llega cansado de trabajar todo el día y se encuentra una silla incómoda. Preocupados por los diseñadores de interiores que por lo general están haciendo muebles nuevos e inventar una nueva forma de mesas, sillas, perchas, sillones. Vamos a considerar el "sillón" ¿Qué es el ejemplo más obvio. ¿Cuántas butacas diferente ¿has visto en tu vida? ¿Te quedabas a sentado en sillas muy bajas (sillas sobre las que las buenas damas nunca se sentaban) o que eran tan largas que la nuca de su cuello tocaba la parte posterior? Sillones Twentieth Century llenos de esquinas, sillones fisiológicos en los que las personas al moverse se hunden, sillones de tubos cromados, madera, colmillos de elefante. Pero no nos dicen la verdad: ¿no es relajante sentarse en un sillón barato (100 libras) y una silla de salón común y corriente? Sin embargo, la burguesía no quiere uno en su casa debido a que consideran que esto es vulgar.¹⁶³

¹⁶³ Searching for comfort in an uncomfortable chair (Originally published in Domus 202 / October 1944)
Recuperado de: <http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/03/31/searching-for-comfort-in-an-uncomfortable-chair.html>

La base de su crítica subsiguiente a esta introducción, no es nada nuevo verlo en nuestros días, va dirigida ya con un gran sentido visionario, a la gran abundancia de productos creados sostenidos más en su apariencia que en su utilidad real para incautar al consumidor y hace algunas propuestas dirigidas a la conciencia de los diseñadores y fabricantes:

¿Por qué - en vez de conseguir un dolor de cabeza, cada vez que tenemos que diseñar un sillón (y esta observación es válida para cualquier pieza de mobiliario), tratando de crear una rara pieza original nunca antes vista - no tratamos de perfeccionar ese objeto que ha sido reconocido a través de los siglos como el más simple y el asiento más cómodo para descansar en - una tumbona de cubierta común? [...] Todos vemos miles de bicicletas, cada una diferente una de la otra. Tengo esto, usted no lo tiene; El mío es más bonito, la mía cuesta más [...] ¿No compra una silla en la que está seguro de que usted puede relajarse incluso si todo el mundo es dueño de una?¹⁶⁴

La silla Daghdá de Leonora Carrington

El mundo que pinto no sé si lo invento, yo creo que más bien es ese mundo el que me inventó a mí [...] Este arte es como un centro donde todos los lugares invisibles de la mente se vuelven visibles. Sólo pinto cuando siento energía, pero continúo viviendo cada día por y para mi trabajo.

En México gran parte del movimiento, surrealista estuvo conformado por artistas provenientes de otros países, la mayoría exiliados, entre ellos estaban Kati y José Horna, Remedios Varo, Wolfgang Paalen, Eva Sulzer, Alice Rahon, Benjamín Péret, César Moro, Leonora Carrington (llega a México en 1941) y, también mexicanos como Frida Kahlo, Guillermo Meza, Agustín Lazo, Diego Rivera, Gunther Gerzso que si bien, algunos de ellos apenas tocaron tangencialmente el movimiento o no reconocían que su expresión correspondiera a las características surrealistas, como el caso de Frida, tenían simpatía por las ideas de Breton, Tal vez las dos exposiciones más significativa de éstos artistas hallan sido la

¹⁶⁴ *Ibidem*

Exposición Internacional del Surrealismo de 1940 en la Galería de Arte Mexicano con la cual se solidarizaron artistas no necesariamente de esa tendencia que participaron y la exposición de 1986 Museo de Arte Moderno que tuvo entre otros textos de presentación el de Octavio Paz *Por una arte independiente* y de André Bretón.

La pintora quien murió a los 94 años, había nacido en Inglaterra (Lancashire) en el año de 1917, de padre Inglés y madre Irlandesa. Las influencias de esta artista como puede notarse en sus pinturas tienen varias fuentes, siendo tal vez la principal la literatura, que le interesaba no solo como narradora de historias sobrenaturales o mágicas en sus cuadros, sino como escritora de cuentos y de poemas. Le llamaban sobremanera la atención aquellas leyendas que hablaban sobre los dioses nórdicos, la cultura celta por ejemplo, que poseen leyendas de hadas, mensajeros de otros mundos, seres que toman formas de otros animales como de caballo o que devoran a sus víctimas, que reviven después de muertos materializados en humo, fábulas de lo fantástico, lo siniestro, lo esotérico, Lacan que se dice lo leyó por recomendación de su pareja Max Ernst.

Si bien siendo considerada una pintora mexicana ya que aquí desarrollo su desbordado mundo de sueños, sus cuadros no mostraron en sus planteamientos formales que hicieran pensar en alguna influencia en cuanto a estilo o mundos recreados sublimados del arte de nuestro país, si bien la complejidad que caracteriza a nuestra cultura y la enorme fuente de imaginación en todos los ámbitos inevitablemente habrán depositado su parte esencial en la psique del imaginario de Leonora Carrington.

Las historias dan la impresión de vivirse dentro de una cierta normalidad de seres extraordinarios, un día a día de un sueño que pervive casi sin alterarse, una alternación de historias dentro de lo ilógico o absurda que éstas puedan ser. Cada cuadro a manera de una historia o un capítulo de un sueño narrado en imágenes. En esta historia, todo parece estar a expensas de una especie de amenaza, de alteración de esa normalidad. También están las simbologías y artefactos que

rodean a los personajes, brujas monjes, gnomos, faunas transmutadas, formas vegetativas híbridarias, que conviven con ellos, como dialogando sólo en lenguaje críptico, una especie de maquinaria echada a andar en busca de alguna referencia de datos cabalísticos, de una respuesta, que detenga un momento la especie de trance, de rotación mental de ensueño en la que éste mundo esotérico está envuelto. Hay actitudes de meditación a la manera de los grandes sabios budistas, religiosidad, indagaciones de la materia a la manera de los alquimistas, hay influencia del Bosco, en general de una edad medieval, que de pronto se traslada a un futuro ubicado únicamente en la psique o en algún punto del tiempo y del espacio imposible de determinar, de localizar, un planeta en rotación lenta y un mundo de ambiente ingrávito.

Hasta su muerte, la artista mostró un espíritu incansable de trabajo, aunque no dejaba de notar y habar del efecto del paso del tiempo, al que enfrentaba no obstante con su voluntad de creadora, que le permitió metamorfosear en extraordinarias escenas, su mundo es un mundo melancólico, un mundo de añoranzas temporales. En su autorretrato de 1937, aparece en una habitación, ante una hiena preñada y dos caballos, uno al fondo se ve a través de una ventana, corriendo libre entre un paisaje de pinos. Homero Aridjis dice de una visita que le hizo a la pintora antes de su muerte:

La identificación de Leonora con el caballo no es extraña: la artista siempre ha sentido fascinación por ese animal, aunque cuando se le preguntó si creía en la reencarnación, respondió: “¿Quién me gustaría haber sido en mi vida pasada? No sé, quizás un animal... algo con alas... un murciélago.” Leonora Carrington me ha dicho repetidamente que “la vejez está llena de miedos, miedo de morir, miedo de hacerse más viejo”, pero a su edad siempre hay un lugar para lo fantástico y para el humor [...] “Mi ambición es cada vez más flaca, más flaca”.¹⁶⁵

Silla Daghdá (2008)

¹⁶⁵ Una visita a Leonora Carrington, 2011. Recuperado de: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/una-visita-leonaor-carrington>

Esta silla (Fig.37), formó parte del conjunto de diez de sus esculturas vaciadas a la cera en bronce, y presentada entre otras muestras, en la organizada con motivo de sus 94 años. El rostro de finas facciones de una mujer que culmina el respaldo de la silla está rodeada a manera de, ya sea pétalos de una flor que lo harían *un rostro flor*, o ser, a manera de *un rostro sol*, en varias de las cabezas de sus personajes mujeres (como por ejemplo en Dama y zorro), Leonora Carrington ha centrado el rostro dentro de una forma circular con distintos acentos de ritmos o formas en abanico abierto que remiten a varias sensaciones, y que podrían ser como una derivación hacia esquemas surrealistas de los cabellos o ciertos o símbolos y ornamentos -sublimados y mezclados con mitos de otros países y a de la cultura mexicana. Pero estaríamos hablando de una interpretación del Daghdha, considerado el Dios principal de la Mitología Celta Irlandesa (Fig.38), una alusión al mismo y que la autora transfirió a al género femenino dentro de su visión de mundo. Se dice que el Daghdha, era también llamado “el Buen Dios”, tanto por todas las cosas que hizo que beneficiaron a su pueblo, como por su bondad. Era considerado el padre de todo conocimiento. Gobernante de los Tuatha que reunía varias cualidades como ser un maestro de la magia, un habilidoso artesano y un valiente y feroz guerrero.

Los Celtas estaban agrupados en clanes, uno de ellos fueron los Tuatha de Danann. En la litografía observamos un símil en dos planos de la escultura de la Silla Daghdha, resuelta en blancos y negros que se mimetiza un poco con el piso cuadrículado con el mismo alto contraste de blanco y negro. Una habitación reducida nada extranormal y un ambiente de color en donde predomina un rojo flameado por una iridiscencia luminosa, producida desde el movimiento de una especie de florero sobre una mesa redonda y una espiral humosa, dos manos enguantadas y un objeto ovalado flotan delante de la silla al nivel del piso.

Octavio Paz se refirió a Leonora Carrington *como un poema que camina*, lo que sin duda resulta no solo un cumplido, sino a la vez como frase una manera de imagen poética surrealista.

En la silla_banca Pez (Fig.39) Vemos la base de la silla como un pez cóncavo. El pez en el budismo significa la libertad y la felicidad y para los antiguos celtas, el salmón se relacionaba con el conocimiento. Dos manos junta extendidas sostienen la base convirtiéndose los dedos en el respaldo.

Antoni Tapies: Reflexionar con la silla

La Sala de Reflexión

Una de las obras que representan más enfáticamente las preocupaciones filosóficas de Tapies (Barcelona 1923- 2012) es esta instalación (Fig.40). En un espacio con características de cripta y semihundido en la tierra, combina varias de sus pinturas con la escultura Serpiente y plato. En una de las paredes de la sala, sujetas al muro y ordenadas en hilera se encuentran veinte sillas de enea, de facturación muy sencilla. Al fondo y en un tercio inferior del alto muro se colocó un díptico de 3X5 metros, que representa una campana trazada como un ancho contorno oscuro sobre fondo contrastado. En esta instalación permanente de gruesos muros en color blanco, tratados con texturas y esgrafiados a la manera como el autor trata sus pinturas y obra escultórica. Con tenues luces estratégicamente dirigidas, se ha creado un ambiente cuya finalidad es inducir actitud meditativa¹⁶⁶ y crear estados anímicos de interiorización en el visitante.

Aunque hay alguna silla dispuesta en el piso de la sala, la hilera de ellas colgadas como cuadros mismos, están ahí para ser apreciadas, para formar parte como elemento referencial, en su relación obvia de mitigar el cansancio y de correlación con el estado de reposo y la actitud reflexiva.

Hemos hablado de actitudes que el ambiente creado por Tapies en esta su Sala de Reflexión, buscarían despertar en el espectador; cuando estamos frente a su obra en general, indudablemente el carácter de lo filosófico que parece ésta guardar, se presenta en nuestra mente, no obstante este artista autor de varias obras escritas sobre su visión del arte, nos dice en alguno de estos textos, tratando de aclarar su posición con respecto a la intelectualización del mismo:

¹⁶⁶166 Universitat Pompeu Fabra: <https://www.upf.edu/campus/es/historia/ciudadella.html>

¿Tal vez es verdad? Parece indudable que para pensar en el arte o en lo que sea, siempre será mejor acercarnos a ello con la misma pureza que el que ve el mundo cada mañana como si fuera nuevo. Pero sobre todo, lo que sí es seguro es que resulta infinitamente más importante sentirlo, vivirlo, practicarlo, que pensar en él¹⁶⁷

En la obra Silla cubierta (Fig.41), transforma la realidad de este elemento cotidiano, en una poderosa sugestión, logrando una honda sensación o reminiscencias entre lo real y su abstracción plástica, tratar de sacudir la visión que invaden, saturándola, cientos de objetos que nos rodean, a cambio de proporcionarnos la posibilidad de una percepción renovada por el acto de la creación a través del objeto artístico. El artista ha comentado sobre la pintura algo que se puede aplicar en general, como principio también de sus propuestas tridimensionales, como en el caso presente:

Frente a los fanáticos del Realismo, siempre he dicho muchas veces que la realidad nunca ha estado en la pintura, sino que únicamente se halla en la mente del espectador. El arte es un signo, un objeto, algo que nos sugiere la realidad en nuestro espíritu. No veo, pues, ningún antagonismo entre abstracción y figuración, mientras nos sugiera esta idea de realidad. La realidad que muestran los ojos es una sombra extremadamente pobre de realidad¹⁶⁸

La pintura matérica de Tapies, las incisivas intervenciones físicas que en la creación de obras tridimensionales realizaba, el uso del objeto mismo como huella o recurso de sus partes vaciadas o calcadas directamente, nos hablan de sus preocupaciones por tratar de ahondar mediante la constatación de su presencia convirtiéndolos en testimonios artísticos, y entre estos la silla fue uno de los elementos de los que se intentó servir. Admiró su sencillez y le dedicó también algunas de las más bellas palabras

Todo, absolutamente todo participa de la vida y tiene su importancia. Hasta la silla más vieja lleva en su interior la fuerza inicial de aquellas savias que ascendían de la tierra, allí en los bosques, y que aún servirán para calentar el día en que, astillada ya, arda en algún hogar¹⁶⁹

El hábito, que Tapies explicaba cómo el acto de pensar y reflexionar en imágenes, cuya indudable complejidad en el llevamiento y decantación en sus

¹⁶⁷ Tapies, Antoni, El arte contra la estética, Editorial Ariel, Barcelona, 1978, p.20

¹⁶⁸ Tapies, Antoni, La práctica del arte, Editorial Ariel, Barcelona, 1973, p.35

¹⁶⁹ Recuperado de: <http://culturacolectiva.com/el-lenguaje-olvidado-de-los-objetos/>

procesos, de interpretar la realidad, lo llevó, considero, al recurso, por contraste, del empleo de objetos que catalogaba como simples pero esenciales, así su especial interés por la sillas.

Tapies también realizó otra instalación con la integración de diez sillas de metal pintadas de blanco. Se trata de *Rinzen* que se traduce algo así como “despertar súbita”, galardonado en la bienal de Venecia de 1993. Esta es una combinación también de pintura, escultura y objetos como una cama de hospital. Se dice que la obra versa sobre la barbarie de la guerra y, lo que es una constante de su obra, aspectos relacionados con tratar de alcanzar un conocimiento más hondo de la realidad.¹⁷⁰

Sillas de Pedro Friedeberg

De origen italiano (hijo de una familia judío-alemana), el artista y arquitecto que llegó a México con sus padres cuando tenía tres años de edad y en donde radica desde entonces, Pedro Friedeberg es uno de los creadores que más ha fijado su atención en la creación de objetos, los cuales están entre ser considerados esculturas o el producto de un sofisticado y provocativo gran diseñador de muebles, raros artefactos de característica industrial y de tendencia surrealista. Objetos esculturas, como sus sillas y mesas recreadas con una excesiva elegancia, como una nostalgia Art Nouveau, el Rococó francés, o como un mueble victoriano en las habitaciones de los grandes monarcas, o reminiscencias del Op Art mismo, también habría de mencionar los muebles góticos, cuyo diseño empieza a recibir la influencia de la arquitectura en el siglo XV.

En su *Declaración de artista* Pedro Friedeberg afirma que admira “todo lo que es inútil, frívolo y caprichoso, Odio el funcionalismo, postmodernismo y casi todo lo demás”.

¹⁷⁰ Recuperado de <http://www.susoespai.org/tapias-en-los-espacios-publicos/?lang=en>

Tal vez ese humor un tanto despectivo que deja entrever en sus exclamaciones, es claramente traspuesto como un voto de artista que se sumerge al juego de la creación. en sus pinturas se multiplican las formas como módulos o núcleos que pasman la visión, donde la ocurrencia puede generar laberintos y recovecos a los que la mirada no puede asirse, mundo surreal que el autor crea a su libre antojo y que es tan preciso, tan mental que parece estar dentro de una virtualidad dotada de un orden absoluto, reflejándose siempre así misma, como su propio espejo narcisista. En relación a esta complejidad dijo en un reconocimiento público que le rindieron:

“Hay mucho que ‘leer’ y ‘estudiar’ en la mayoría de mis cuadros. Y es que la mía no es una obra que se vea de golpe, como ocurre en exposiciones de artistas mexicanos muy connotados [...] Conmigo ocurre que la mayor parte de las personas entra y permanece largo rato tratando de penetrar el misterio la quintaesencia de cada cuadro. No veo el caso de producir obras que pasen inadvertidas o de que el espectador bostece por estar viendo lo mismo desde hace no sé cuántos años”. 171

Fiel a ir contra la convención diseña su *Silla-Mano*, Fig.42, pieza que no podemos dejar de ver como una ocurrencia, o tal vez una excentricidad que no deja de tener connotaciones inevitables, por ser la mano un símbolo del trabajo¹⁷², del esfuerzo

¹⁷¹ El reconocimiento a su trayectoria se lo hizo el Instituto Nacional de Bellas Artes de México en el 2012. Recuperado de: <http://www.bellasartes.gob.mx/index.php/boletines/97-2012/2012-septiembre/4080-940-reconocen-trayectoria-de-pedro-friedeberg-con-medalla-bellas-artes>

¹⁷² A través de los siglos la evolución del ser humano en su cerebro y en el uso de sus capacidades para la manipulación de objetos ha sido fundamental no sólo para para su sobrevivencia sino para cubrir otras necesidades y procesos que tienen que ver con la ciencia, el arte, y todos los aspectos que impactan positiva y negativamente su impulso en la búsqueda de respuestas y su curiosidad de innovación. Y en ello la mano del hombre ha sido considerada el medio primordial que ha permitido esos grandes logros, finalmente es la que lleva a cabo las funciones más complejas que dicta el cerebro para la manipulación y transformación de la realidad. No sólo podemos resaltar su importancia en el trabajo, que como bien expresaba Engels: Vemos, pues, que la mano no es sólo el órgano del trabajo y su símbolo y la importancia que posee en estos cambios que Engels refiere:

“El trabajo es la fuente de toda riqueza, afirman los especialistas en Economía política. Lo es, en efecto, a la par que la naturaleza, proveedora de los materiales que él convierte en riqueza. Pero el trabajo es muchísimo más que eso. Es la condición básica y fundamental de toda la vida humana. Y lo es en tal grado que, hasta cierto punto, debemos decir que el trabajo ha creado al propio hombre.”

del hombre y justamente se posibilita en artefacto (muy sofisticado como hemos mencionado, sensación creada por el tipo y acabado de los materiales) donde nos podemos sentar y descansar en ella, aunque esto no es más que un decir, pues sus creaciones como obra artista difícilmente tienen esa intención de ser utilizadas como mueble de uso (y que en caso de poder serlo hablando de los originales, forman parte de las colecciones de importantes museos), si bien existe todo un mercado que las reproduce para su venta, su silla de la mano convertida en un icono del diseño mexicano, es una de sus piezas más vendidas. Por todo lo que representa la mano como parte anatómica del cuerpo y sus consecuencias en el desarrollo del pensamiento y de la civilización humanas, podemos detenernos a algunas consideraciones: se dice que en el lenguaje de la jurisprudencia romana el término latino *manus* significa poder¹⁷³ si bien éste enfatizaba formas primitivas de matrimonio y de los señores sobre los esclavos, después fue derivando a otras expresiones de carácter alusivo y popular, como mandar a alguien o hacer el mandado o estar a mano, mandatario, etc.

En el arte, la mano posee una relación estrecha sino es que análoga al genio, al talento y la habilidad del artista, pasó de una sublimación del hecho ejecutorio, artesanal, de dar forma a la materia, a una unicidad con lo pensante:

De ahí la importancia de la mano en todos los órdenes.

“Vemos, pues, que la mano no es sólo el órgano del trabajo; *es también producto de él*. Únicamente por el trabajo, por la adaptación a nuevas y nuevas funciones, por la transmisión un período más largo, también por los huesos, y por la aplicación siempre renovada de estas *hereditaria del perfeccionamiento especial así adquirido por los músculos, los ligamentos y, en* habilidades heredadas a funciones nuevas y cada vez más complejas, ha sido como la mano del hombre ha alcanzado ese grado de perfección que la ha hecho capaz de dar vida, como por arte de magia, a los cuadros de Rafael, a las estatuas de Thorwaldsen y a la música de Paganini.”

Engels, F. *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*, 1976. Recuperado de: medios.upn.mx/.../El-papel-del-trabajo-en-transformacion-mono-en-ho...

En la Biblia Proverbios 12:24, dicen las escrituras : “La mano de los diligentes gobernará, pero la indolencia será sujeta a trabajos forzados”.

¹⁷³ *Etimología de la mano*. Recuperado de: <http://etimologias.dechile.net/?mano>

Ella determina la originalidad y hechura de una obra. La mano adquiere entonces el sentido igualmente figurado de estilo personal en la realización.¹⁷⁴

En ésta *Centipede Chair* (Fig.43), llena de rítmicos juegos de manos que la recorren a manera de ornamentos, manos que dan una sensación fibrilar d un gusano que rs configura en las líneas que la conforman o como una manera de ornamento. El ornamento para Friedeberg es un integrante que dota de fineza a la obra, impregnando al objeto de cierto halo religioso (lo cual parece estar en concordancia con lo que su obra transmite) y situar al objeto en un estado de excepción. Está contra aquellas opiniones que critican el uso del ornamento como superfluo a pesar de las grandes expresiones a que ha dado lugar su empleo en la historia del arte.

Al lado derecho de la silla de Friedeberg podemos observar la silla La silla n° 14 de 1859, del legendario creador de muebles industriales Michael Thonet (Fig.44),¹⁷⁵ las relaciones son más que evidentes entre ambos diseños.

Sillas y manos, imagen recurrente en el repertorio de Pedro Friedeberg, como lo muestran los detallados y perseverantes dibujos.

De la representación de la mano como símbolo divino en los temas religiosos igualmente podemos citar algunas de las significaciones, dice el diccionario:

La acción, el poder humano o divino; cf. Las manos resplandecientes de las Anunciaciones, la mano de Dios dando vida a Adán y Eva en la Capilla Sixtina, o modelando el barro como la Mano de Dios de Rodin).¹⁷⁶

¹⁷⁴ Sourian, Etienne, Op. Cita, pág. 759

¹⁷⁵ "Michael Thonet (Boppard, Alemania, 2 de julio de 1796 – Viena, Imperio austrohúngaro, 3 de marzo de 1871) fue un constructor de muebles e industrial, pionero en el diseño de muebles y creador de las técnicas del curvado de madera [...] La silla n° 14 de 1859 —conocida como *Kaffeehausstuhl Nr. 14*, 'silla de café n° 14'— es todavía conocida como la «silla de las sillas» con una producción de más de 30 millones hasta 1930. Se concedió una medalla de oro a la empresa de Thonet en la feria de París de 1867.

Podemos continuar agregando sobre la mano, cómo a lo largo de la historia, en cuanto a sus connotaciones simbólicas, gestos y ademanes de la mano han trascendido en niveles que van desde lo ideológico hasta lo vulgar y ofensivo, los dedos formando un inicial V de victoria o de amor y paz, el pulgar hacia abajo del emperador romano para dar su consentimiento de victimar al perdedor o el pulgar hacia arriba para otorgar el perdón o actualmente para decir adelante o todo salió perfecto, el dedo índice acusando o señalando, la palma abierta moviéndose hacia los lados como despedida, el puño con un guante negro cerrado como protesta contra el racismo, la mano con los dedos pulgar y meñique en forma de cuerno e que en los antiguos hindúes era conocido como “Karana mudra” para liberar energía, el dedo índice y pulgar haciendo un círculo en forma de ojo expresando “OK”.

Silla con grasa de Joseph Beuys

“En cada hombre existe una facultad creadora virtual. Esto no quiere decir que cada hombre sea un pintor o un escultor, sino que existe una creatividad latente en todas las esferas del trabajo humano”

Una gran acumulación de grasa sobre una silla (Fig.46), de por sí ya es una imagen cuya relación lógica es impedida y cortada, suspendida en la inmediatez al solo ver y desconcertarse. Una vez constatado el material, encontramos no obstante nuevos retos visuales en la simpleza de la escena objetual que se nos ofrece. Por una parte la consistencia de sobriedad y dureza que al ojo obliga la forma geométrica, que se asemeja a una gran cuña, por otra parte la materia de que está hecha es sumamente frágil, exponiendo entonces una dialéctica que mueve entre lo irracional y lo racional, de lo repulsivo contra el hábito de la degustación, a la lógica de los sentidos, el impulso a la pregunta y el apelar a la certidumbre con la incongruencia estética, al toma por asalto y el deslumbre, de la

¹⁷⁶ Íbidem

constatación de lo efímero o de la insustancialidad metafísica. Nos dice Carmen Bernárdez:

La materia orgánica y caótica que es la grasa ha adquirido una cierta forma, pero aun así puede transformarse en líquida, en presencia de calor. Pasa de un estado a otro, deshaciendo toda forma que hayamos querido darle en su estado sólido. En la teoría escultórica del artista, este tránsito entre estados es un trasunto físico del movimiento espiritual, que conecta y se despliega por los estados del ser humano: pensamiento, sentimiento y voluntad. Esta idea de transformación de un elemento informe y versátil está en el origen de la elección de la grasa como material beuysiano por excelencia.¹⁷⁷

Ambas forman una unidad y a la vez una disociación, una especie de abstracción que pierde la huella por el sinsentido de la forma que en esta fusión acaba “recreándose”. El espacio virtual que forma el respaldo de la silla con el asiento, es semi borrado, cortado en diagonal, en una especie de intersección filosa donde resbala la exterioridad restante, que victima al objeto y lo enraíza con fuerza invisible, lo subsume en su esbeltez y su integridad y rompe de tajo la lógica de su función, sólo para hacer de ella motivo de otras revelaciones.

Las sillas de Tadashi Kawabata

Consideramos necesario, aquí hacer la aclaración, que en casos como el de este artista, Doris Salcedo, Wei Wei, así como las instalaciones de otros creadores, cuando emplean la silla seriada como propuesta dentro de un conjunto, la silla más que un objeto artístico, funge como objeto de una propuesta artística, pues cada una de estas sillas, consideradas particularmente, son objetos digamos que comunes, indiferenciados como obra con un valor artístico.

Las obras de este artista japonés nacido en 1953, se caracterizan evidentemente por su carácter invasivo (Figs.47-48), considerando siempre aspectos arquitectónicos y como es de suponer el entorno inmediato, en este caso, por lo general urbano. La materia prima que utiliza es modesta, en buena parte que sido desechada como ventanales, puertas, cajones, diarios, sillas, etc. Amontonamientos, cuyo cimiento estructural no carece de una estructura racional, una lógica estética, que establecen fuertes y radicales contrastes con edificios o

¹⁷⁷ Bernárdez Sanchís, Carmen, *Joseph Beuys*, Editorial NEREA, Madrid, 1999, p.49

espacios en donde se presentan como formas tumorosas, lo cual implica un modo de cuestionamiento al caos civilizatorio.

Tales recursos provocan un fuerte impacto en nuestra percepción, perturban “nuestros sentidos y nos lleva a cuestionar nuestra visión de la arquitectura y el urbanismo, en sus dimensiones sociales y ambientales”¹⁷⁸.

Sillas de Wei Wei

El artista chino es uno de los conceptualistas más reconocidos de nuestro tiempo. Su actividad como apropiacionista, como interventor de espacios, manipulador de situaciones y de sentidos o de instalador, de su fuerte y radical posición política como artista activista, se basa en una gran variedad de materiales y recursos, que incluyen objetos y materiales de la antigüedad pertenecientes a su cultura, algunos de los cuales reconceptualiza o muchos de ellos hasta cierto punto ordinarios como la bicicleta, vasijas, osamentas, metales, objetos marinos, muebles diversos, etc.

Grapeses un conjunto de taburetes (Fig.49), elemento ya utilizado por Marcel Duchamp en su famosa rueda de bicicleta (la cual por cierto el artista chino ha utilizado ya varias veces), los cuales, embona de manera serial y circular, produciendo cierta sensación de movimiento en vértigo, a manera de una rueda en movimiento, contrastando con el sentido de reposo, la función de cada uno de ellos para sentarse.

Estas ideas políticas contra la arbitrariedad del sistema en su país, ha provocado su encarcelamiento en varias ocasiones, siendo una de ellas cuando fue detenido en Pekín, motivo por el cual en Alemania, ciudades como Berlín, Munich y Hamburgo se “poblaron de sillas” con el slogan “1001 chairs for Wei Wei” (04-17-11)¹⁷⁹

Tal título, proviene de la instalación (fig.50) realizada por éste autor algunos años atrás dentro del evento de Documenta, en la cual 1001 sillas de la Dinastía Quing

¹⁷⁸ http://www.revistadeartes.com.ar/xxii_escultura_tadashi.html

¹⁷⁹ Ver nota de la noticia en <http://www.radical.es/historico/informacion.php?iinfo=19279>

fueron expuesta en varias filas de manera ordenada en una superficie de 10 000 M²¹⁸⁰

En su obra “Bang” (Fig.51), expuesta en el pabellón de Alemania en la Bienal de Venecia, podemos observar un dinámico, invasivo y delirante agrupamiento entre el desorden y el equilibrio de 866 bancos de tres patas, entre los cuales el espectador logra deambular con una sensación casi kafkiana de lo absurdo y lo laberíntico, tal sensación, no puede dejar de relacionarse con el estado de cosas que el mundo guarda en el modo de afectar críticamente a los individuos.

Ai Wei Wei realizó también, conjuntamente con los suizos Herzog & de Meuron dentro de la 11^a. Biennale de Arquitectura en 2008, una instalación (Fig.52) compuesta por largos cilindros de bambú, proyectados desde el piso de un espacio cerrado, como extensión de alguna de las patas de sillas o algún otro de sus componentes estructurales, sillas que elevadas desembocan como cúspides o como bases de las direccionales, a manera de acentos y proyecciones de sobria dinámica compositiva¹⁸¹.

Las sillas de Doris Salcedo

El arte siempre está ligado con la política, esté o no esté explícito en la obra, porque lo que hace el arte es abrir espacios y ampliarlos, para que la gente pueda ver, decir, existir, hacer, ser vista y vivir una vida plena.

La imagen de este impactante hacinamiento de sillas (Fig.53), corresponde a una instalación realizada en 2003 como participación de la Bienal de Estambul celebrada en el año 2003. Se trata de 1600 sillas hacinadas entre dos edificios en forma piramidal, dando la sensación de llenarse un recipiente. Si bien las sillas se encuentran acomodadas de manera azaharica, amontonadas o en cierta forma caótica, las verticales de los edificios, la retención de las paredes, hacen que la composición adquiera estabilidad visual. Cuando se realizan éste tipo de

¹⁸⁰ Ver nota al respecto de la periodista Angela Precht. Recuperado de: <http://angelita.action.at/en-el-museo-de-los-cien-dias/>

¹⁸¹ Recuperado de: <http://vaumm.blogspot.mx/2008/10/bienal-deconstruida.html>

conjunciones, agrupaciones y repeticiones de forma, lo se obtiene es finalmente un tipo de textura y la pérdida de singularidad del elemento en cuestión.

Por lo general ésta autora de origen colombiano hace utilización de muebles los cuales modifica y transforma o ya sea acoplándolos para conformar conceptos que hagan referencia a situaciones de malestar, violencia y conflicto. Se dio a conocer, cuando realizó una intervención consistente en haber suspendido 280 sillas en las paredes exteriores del Palacio de Justicia de su país. La idea era dar cuenta de las de la muerte de más de cien personas que murieron por la confrontación del ejército con un grupo de terroristas que se habían apoltronado en el palacio, muriendo no sólo integrantes del grupo, sino ciudadanos también.

Desde entonces se le liga y ella misma promueve en su obra, con un contenido de denuncia contra la violencia que afecta gravemente la estabilidad social, no sin que haya críticas en el sentido de la argumentación política, y la correspondencia estética, entre consideraciones que van del aspecto formal y su relación con lo ideológico. Por ejemplo en el Tate Modern de Londres en una de las salas en el año 2007, “construye” una gran grieta de 167 metros de largo (la instalación Shibboleth) que explicaba como símbolo de la división de clases, del racismo que se manifiesta en la sociedad mundial:

El proceso de fabricación de la polémica obra se gestó en Bogotá, de donde fueron enviados a Londres dos metros de grieta con los bordes pulidos con fresa de dentistería para ser insertados en un hueco. El espectador no vio una obra de arte que parecía una grieta. Vivió la grieta misma y la instalación, por obvias razones, no saldrá de donde quedó enterrada [...] Con todo, hay quienes se oponen a esta politización del trabajo artístico. Sostienen que con demasiada prisa se transita al componente discursivo de la obra, al mensaje puramente contestatario y se pasa por alto la pertinencia de la propuesta formal.¹⁸²

Pero otra parte están también aquellos aspectos de orden ético: de las contradicciones que se le adjudican a Doris Salcedo y su discurso de denuncia, en favor de las clases desprotegidas y marginadas, cuyos testimonios recaba

¹⁸² Doris Salcedo y el contenido de la forma.2010. Recuperado de: <http://esferapublica.org/nfblog/doris-salcedo-y-el-contenido-de-la-forma/>

personalmente yendo a los barrios y ámbitos de marginación, para luego integrarlos en algunas de sus instalaciones, y sin embargo, casos como el de:

[...] la financiación de la grieta [estuvo a cargo] del grupo empresarial Unilever, conglomerado que ha recibido acusaciones de supuestos sobornos, amistad con regímenes dictatoriales, poca conciencia ambiental y abuso sindical [y la opinión de un articulista en el sentido de que] con este gesto de aceptación, la artista que dice ir contra la corriente y el sistema dominante termina legitimando, que no subvirtiendo, el statu quo.

La silla Zag de Esther Ferrer

*Veo mi paso del mundo de la plástica al de la performance como una continuidad. Proviene de la mentalidad más abierta que ya habíamos cultivado...*¹⁸³

Nacida en 1937 en San Sebastián, España, se integró desde 1967 al grupo Zaj dedicado al performance. Varias de las presentaciones en distintos centros de cultura, caracterizadas por su radicalidad, las hicieron durante la dictadura de Franco. Con su grupo y el grupo Fluxus realizaron varios eventos juntos viajando por Europa y experimentando constante nuevas alternativas. Aunque había diferencias de tono en el modo de tratar y conceptualizar las propuestas, Fluxus más extrovertido y Zaj podría decirse más contenido, tendía más a interiorizar la idea.

La idea de lo fortuito es uno de los elementos que están presentes en su obra. Se vale de distintos tipos de objetos como fotografías que interviene o manipula y muestra en conjuntos, pipas, cascos de soldados, imágenes religiosas, bombas

¹⁸³ Sobre éste tránsito de pintura al performance del que habla la autora, no es nada raro constatar éste paso en varios artistas.

para destapar inodoros, bombillas, materia vegetal, ciertos juguetes, que conjuga con su presencia adaptándolos a modos de gorros por ejemplo o colocándolos serialmente dentro marcos suspendidos a manera de ambientación, grandes círculos horizontales a manera de áureas que la envuelven desnuda, espejos de mano de tocador, paraguas, telas, cuchillos, martillos, botellas de plástico, cuerdas, relojes, mesas, zapatos, modelos a los que en ocasiones desnuda, ella misma ha aparecido desnuda en varios de sus performances, y, la silla que es uno de los elementos recurrentes de su repertorio.

Como es de suponer, hay una derivación y preocupación con relación al tiempo, el espacio en la que se intenta comprometer al espectador, contagiarlo anímicamente, introvertirlo bajo la situación presencial del evento, y es que esencialmente la intención del performance ¿no es acaso esa? provocar, despertar conciencia, sacar de la ordinariadad al espectador mediante los recursos que se instalan en una condición de espacio, el juego, la confrontación con lo inusitado. Esther Ferrer considera que el performancero no es un acto, sino una persona que ejecuta acciones, no sobre la base de crear un ilusionismo:

lejos de tener significado, la performance tiene flujos, zonas de deseo, espacios imaginarios. Su influencia sobre la realidad no se hace de modo descriptivo, pedagógico, didáctico, e incluso estético, sino más bien sobre el modo activo de la intervención. Lejos de representar, como podría hacerlo un actor sobre una escena, el performer se implica en el proceso. Acepta riesgos humanos, políticos, biológicos, se pone en situación. Él es la situación.¹⁸⁴

En su propuesta de la Silla ZAJ (Fig.54), observamos un letrero de un papel que cubre casi todo el respaldo y cuya leyenda reta o invita al visitante a participar: EN LA SILLA Y PERMANEZCA SENTADA/O HASTA QUE LA MUERTE SE LE SEPARE. Abajo, en el piso, sobre el suelo y frente a la silla. Una tira de papel con texto que dice: UNA PROPUESTA ZAJ.

¹⁸⁴ Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa. 1997. Recuperado de: <http://www.arteleku.net/estherferrer/Textos/accion.html>

Por el papel del espectador y por la concepción de la performance la actitud de Ferrer se aproxima al teatro de Bertold Brecht, donde la ausencia de ficción en el escenario y el distanciamiento provocado en el espectador pretenden provocar una toma de conciencia, una reflexión crítica.¹⁸⁵

Una invitación que difícilmente tentaría a alguien, cargada de ironía y de absurdo por la imposibilidad que implica de llevarla a cabo y que dejará seguramente al objeto en estado intocable, una silla vacía. Otras presentaciones en donde la autora ha incluido sillas como protagonistas han sido por ejemplo *36 sillas*, *36 zapatos y un despertador*, en el Festival Milano Poesía (1989) y *Canon para 7 sillas*, en el Festival de Polyphonix de Marsella en 1990, esta última consistía de cinco movimientos cada uno de los cuales tiene distintas secuencias, estos movimientos están escritos como si se tratara de partituras musicales, que se constituyen como guía para la acción. En el espacio nos encontramos con sillas colocadas en forma seriada, se asumen como sensación repetitiva, al cruzar el visitante el espacio bajo las indicaciones, va trazando figuras imaginarias en vertical, en horizontal y diagonal, siguiendo tanto un ritmo numérico, como un ritmo indicado en la partitura.

¹⁸⁵ *Silla Zag*.2012. Recuperado de: <http://www.macba.cat/es/silla-zaj-3103>

Capítulo 4. Los cinco momentos de la silla

Nuestro planteamiento de la silla, lo hemos enmarcado en lo que consideramos cinco momentos. El antecedente de estos sería el periodo en donde consideramos a la silla como *objeto pasivo* y que, corresponde al periodo que comprende mayormente al arte de carácter mimético y/o figurativo o aquellas manifestaciones que ya entrada la modernidad, mantienen una situación representativa, que continúa sujeta a un arte supeditado a lo sensible con respecto a la naturaleza o el motivo como condición de la propuesta del artista o el arte entendido como percepción visual y que, Malevich con su *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, en el medio de la pintura ya cuestiona, intentando deshacerse de la referencia. Se trata de aquellas expresiones que para Duchamp están condicionadas por la apreciación “retiniana” y abarca hasta el impresionismo y algunos movimientos pictóricos hasta el primer tercio del siglo XX¹⁸⁶. Esta actitud, se mantiene por varios artistas de la vanguardia hasta mediados de siglo, en donde la representación de los objetos en la pintura se dinamiza en movimientos como el futurismo, o se profundiza, se abstrae, se investiga en su esencialidad y estructura integral como el minimalismo o se fragmentan o enciman como en la pintura

¹⁸⁶ Por ejemplo uno de estos movimientos que fungió como antecedente al conceptualismo del lenguaje: “el cubismo fue el movimiento que logró que los elementos del lenguaje emergieran al campo visual por primera vez en la historia de la pintura moderna, asumiendo así lo que podría considerarse parte del legado de Mallarmé. Con el cubismo también se establece un paralelismo entre el estructuralismo incipiente en el campo del análisis lingüístico y el estudio formalista de la representación. Pero las prácticas conceptualistas fueron más allá de esta transposición del modelo lingüístico al modelo perceptivo al dejar atrás la espacialización del lenguaje y la temporalización de la estructura visual. El arte conceptual proponía implícitamente la sustitución del objeto de experiencia espacial y perceptiva por una definición lingüística (la obra como proposición analítica), y lo cierto es que cabe entenderlo como un asalto consecuente a las distintas dimensiones de este objeto: tanto a sus aspectos visuales como a su *status* mercantil o a su forma de distribución. Las prácticas conceptualistas, al afrontar por primera vez las auténticas consecuencias del legado de Duchamp, propiciaron una reflexión acerca de la construcción y el papel (o la muerte) del autor del tiempo que redefinían las condiciones de recepción y el papel del espectador. El arte conceptual llevó a cabo la investigación más rigurosa del periodo de posguerra en torno a las convenciones de la representación pictórica y escultórica, así como una crítica fundamental de los paradigmas visuales tradicionales.

Formalismo e historicidad /Autor: Benjamin H. D. Buchloh, Ediciones AKAL, Madrid 2004, p.168

cubista, intentos que dan cuenta de la insuficiencia que mostraba ya para los artistas la larga trayectoria sostenida en la inmersión de las apariencias.

El primer momento de la silla, es como una especie de primer gran alumbramiento del objeto, en que este se hace presente a manera de “*sujeto*” activo en el sentido figurado de erigirse como un enunciado del sujeto. Se trata de la silla de Van Gogh (1888)¹⁸⁷, realizada bajo un periodo crítico del estado de ánimo del artista cuando se encontraba en Arles, donde convivió con Gauguin durante un corto periodo y en medio de fuertes peleas. Al poco tiempo de realizada (junto con otra obra llamada la silla de Gauguin), el pintor holandés fue internado en un hospital. Consideraremos también dentro de este criterio el empleo de la silla por Francis Bacon dado que se erigió en uno de los motivos y recursos utilizados de manera constante en su obra y en donde interactúa con la figura humana en niveles de fusión y de inherencia situando a la par de protagonismo ambos elementos. A diferencia de que cada una de las obras singulares relacionadas con la silla y que enmarcan estos momentos y en donde la silla no es usada de manera regular en éste nivel de importancia, el caso de Bacon contrasta por la importancia que esta tiene como elemento en gran parte de su producción. Es esta razón por la que decidimos incluirlo sin incluir una imagen particular, a manera de un hito digamos, en el listado que hemos hecho. El segundo momento lo constituye la obra de Picasso *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, y que corresponde a un momento muy importante en cuanto a que representa el primer material que se integra a un

¹⁸⁷ <<la silla de Vincent con su pipa (1888), el célebre cuadro de Vincent Van Gogh en el que aparece una sencilla silla de enea, puede considerarse un autorretrato del artista o, más bien, un “autorretrato como silla”, tal y como señaló el eminente filósofo estadounidense Arthur C. Danto en el ensayo 397 Chairs (1988)>>

Citado en Wilhide, Elizabeth, op.cita, p.6

El libro en cuestión de Danto es: 397 Chairs, Based on an exhibition created by The Architectural League of New York, editado por Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, Printed and bound in Japan, 1988, pp. 11,12

una obra pictórica dando origen al collage y al relieve representativo. El tercer momento corresponde al primer Ready Made de Duchamp *La rueda de bicicleta* sobre un taburete (1913) y en donde por primera vez el objeto en este caso un banco de madera y una rueda, es utilizado en su realidad de objeto de manera artística, se erigiéndose como el origen del arte conceptual. El cuarto momento corresponde a *Una y tres sillas* (1965) de Joseph Beuys tal vez la obra icónica por excelencia de toda la vertiente del conceptualismo de las ideas sustentadas en lo lingüístico y lo filosófico¹⁸⁸ y en los límites de lo que se llegaría a considerar la desintegración del objeto (Lippard). El quinto momento es el de la *Robot Chair* (2006) Max Dean & Raffaello D'Andrea, de la silla que mediante un mecanismo se arma y rearma sola. En estos seis momentos de la silla podemos decir que se ha transfigurado y se va animando, de meros modos de representación en la superficie del cuadro el cual acaba por abandonar y alcanzar su realidad de objeto hasta cobrar movimiento propio.

El recorrido que comprenden estos cinco momentos dentro del siglo XX, nos permiten apreciar, esta evolución de la silla desde los dos planos de su tratamiento en la pintura y su materialización y empleo en sus tres dimensiones. Nos permitiremos dado el caso hacer una alegoría de este proceso: primero la Silla de Van Gogh en la superficie plana pictórica, posteriormente la Silla con rejilla de Picasso en donde la silla pasa al semi -relieve físico empezando a adquirir volumen,

Tercero La rueda de bicicleta de Duchamp asentada sobre un banco de madera en donde ya encontramos al objeto usado en su plenitud física, posteriormente y ya dentro de las tendencias consideradas poshistóricas por Danto, la propuesta de Joseph Kosuth *Una y tres sillas* dentro de las vertientes lingüísticas y filosóficas de la sustentación conceptual y donde se proclama la desmaterialización del objeto.

¹⁸⁸ “Es fundamental para esta idea del arte la comprensión de la naturaleza lingüística de todas las proposiciones de arte, ya sea pasado o presente, y con independencia de los elementos utilizados en su construcción”.

Recuperado del inglés: Kosuth Joseph, página de Museo **MOMA**,
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81435

Por último, está la *Robot Chair* de Max Dean & Raffaello D'Andrea, la silla que adquiere la cualidad del desplazamiento autónomo. Objeto singular animado por artilugios técnicos, que nos pone ante contrasentidos de la aseveración de que si *cualquier cosa puede ser arte*, el ingenio de este artefacto, el impacto hipnótico en la mente del espectador, la fragilidad y volatización como condición de la materia, nos lleven a la reflexión sobre los cambios que han venido acompañando el arte hasta nuestros días.

Primer momento de la silla. De la silla que siente de Vincent van Gogh

Esta silla (Fig.55) fue pintada dos años antes de su muerte. En ese entonces el artista radicaba en Arles. La casa donde vivió de 1888-1889 era conocida como la “casa amarilla”. En el verano de ese año Van Gogh esperaba la visita de Paul Gauguin quien había sido convencido por Theo su hermano para que lo acompañara, éste aceptó pues se sentía en deuda con Theo debido a que le estaba vendiendo su obra con cierto éxito. Se dice que Van Gogh tenía la idea de hacer una especie de comuna o un tipo de asociación de pintores en el lugar y esperaba que su amigo se decidiera a integrarse a ella y que además se encargara de dirigirla. Sin embargo, dada la diferencia de temperamentos, el fuerte carácter de Gauguin aunque no carente de cierta comprensión de las emocionales de su amigo y las impredecibles reacciones de Van Gogh, hubo frecuentes disputas que trajeron como consecuencia la salida hacia París de Gauguin y la violenta acción de Van Gogh de cortarse parte de la oreja.

Fue cuando Gauguin abandonó Arles después de la discusión, que Van Gogh pinta ésta silla, y también pinta la llamada silla de Gauguin, ambas como metáforas de uno y otro artista:

La silla de madera de Van Gogh, sobre ella vemos una pipa y el saquito del tabaco, emblemas de lo sencillo y lo natural. La silla de Gauguin tiene brazos y es más elegante, en ella encontramos unos libros y una vela, indicándonos cultura y ambición. Para pintar su silla Van Gogh empleó el amarillo y el violeta, los colores que en el cuadro de la <<casa amarilla>> expresaban la claridad del día y la esperanza de entonces. En cambio en la silla de Gauguin, vemos el contraste complementario verde-rojo, los mismos colores del café nocturno, verde y rojo, que nos transmiten la oscuridad y la esperanza perdida. Día y noche están frente a frente, en el interior de los dos artistas y también como alternativa de una vida futura. Guguin, este parece ser el mensaje, ha llevado la noche a la vida de Van Gogh.¹⁸⁹

La silla solucionada en colores donde fusionan, intercalan y sobreponen en plastas fraccionadas, los naranjas, sepias, azules, ocre, violáceos, hecha de tejido de hoja seca de enea, silla por demás de aspecto modesto, cuyo diseño y factura se reproduce hasta hoy en varios países. Tal vez pocos, muy pocos artistas en la historia de la pintura han logrado animar a un objeto con características casi humanas, casi emotivas. No me refiero en éste caso solo al logro plástico, a la imponentia del objeto recreado con una gran fuerza expresiva, a la humildad con que el elemento tomado como modelo fue elaborado con materiales de manera rústica (pero con el acto amoroso que caracteriza al artesano), al simplismo de una composición que sólo el genio y la sabiduría llevan a acto, a la independencia que se otorga al objeto como motivo central de una obra, y que formalmente se logra con el contorno al modo del *cloisonismo*, la reducción de elementos y el cerco visual que se establece con los límites del rectángulo y el enfoque desde una posición arriba del horizonte de la silla, el angulaje del asiento y la pata que se impulsa hacia adelante, pero, ésta idea de sujeto en éste caso es íntegramente encarnada mediante un insuflido de vitalidad sorprendente, podría aventurar y decir, que es uno de los mejores autorretratos logrados por un artista mediante el recurso sustituto de un objeto, capacidad según pienso, que distinguía a Van Gogh sobre los demás artistas y que se manifiesta plenamente sobre todo en su etapa en Arlés donde también pinta su serie de jarrones con girasoles. En al

¹⁸⁹ Walther F., Ingo, *Van Gogh*; TASCHEN, Impreso en China, 2013, p. 56

menos tres de ellos, sobre todo en el de doce girasoles, el color amarillo es utilizado en toda la posibilidad de significación y de fuerza radiante que el artista relacionaba con la luz del sol y con su ser interior; escribió de su admiración y sentir por éste color: <<"Es un color capaz de cautivar a Dios">>. ¹⁹⁰

Esta especie de sobredosis anímica que venía en estado creciente, tras la partida de Gauguin ¹⁹¹, lo lleva a la acción brutal sobre una parte de su cuerpo, sobre una de sus orejas y por lo cual fue hospitalizado. Es entonces durante ese período cuando pinta su *Autorretrato con la oreja vendada* (1889), en donde la mezcla de su sostenida fe religiosa, su creencia en las capacidades espirituales del hombre, que con todo y sus altibajos ¹⁹² se mantiene siempre como un componente esencial en toda su obra, elemento que sin lugar a dudas hace tan íntima -tan interior- tan cercana su pintura a quien la observa. En el autorretrato, un rostro conmocionado aparece enmarcado entre el grueso ropaje, gorro ocultando casi toda la frente y el vendaje, sin la radiante energía de sus colores, sin la impetuosidad que le es característica, sin el sol en la punta del pincel, la mirada es desesperanzada, sin trazo de atención de ver hacia un punto en particular, la resignación, el abandono de sí, el cansancio, la cabeza imperceptiblemente agachada, un trozo de cuadro sobre un caballete a sus espaldas con una configuración fantasmal, nos habla de la vulnerabilidad en que se hallaba.

¹⁹⁰ *El libro de los símbolos: reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*, Ed. TASCHEN, Madrid, España, 2011, p. 644.

¹⁹¹ Algún tiempo después, Gauguin describiría su impresión de estas actitudes y la reacción de Van Gogh: <<Desde el momento que quise marcharme de Arlés se puso tan raro que apenas me atreví a respirar. "Ud. Quiere irse", me dijo, y al contestarle que sí arrancó un pedazo de periódico y me lo dio. Allí ponía: El asesino ha huido">> Walther F., Ingo, Op. Cit., p. 57

¹⁹² Van Gogh era hijo de un pastor protestante, poco después de haber estado en París en 1876, viaja a Holanda en donde: "con el fin de prepararse para el ingreso en la Facultad de Teología Ámsterdam. Tras fracasar se establece como predicador en la comarca minera de Borinage. Su enfervorecida dedicación y la violencia de su misticismo religioso le provocan una enfermedad, teniendo que regresar a la casa paterna. Tras su decepcionante experiencia religiosa Vincent Van Gogh descubre su otra gran vocación, la de la pintura, que tomará a partir de 1880, con la misma **apasionada** concentración que la religiosa. Sus primeras obras son de asuntos mineros, copias de grabados de Millet sobre temas de la gente humilde." *Historia del Arte Espasa*, ESPASA, CALPE, S.A., 2004 p.1093

Las tres habitaciones de Arles

Se trata de obras muy similares, pintadas entre el periodo de 1888-1889. Con detalles en los objetos principales que se mantienen prácticamente en la misma posición y número, que guardan prácticamente el mismo estado, con algún desplazamiento o cambios no tan evidentes a primera vista, que haría suponer que en realidad fue muy corto el tiempo entre uno u otro cuadro, o como se ha llegado a aseverar, en el segundo fue pintado de memoria, lo cual personalmente me parece difícil de aceptar, dada las coincidencias tan precisas, en las tres imágenes: vemos dos sillas de eno, una de las cuales, seguramente, había de ser la silla pintada con su pipa encima, en diciembre de 1888 de la cual ya hemos hablado, la cama con una colchoneta rojo oscuro recogida a la mitad, con dos almohadas en posición muy coincidente y pliegues muy semejantes, una pequeña mesa de madera con los objetos en la misma posición, al lado izquierdo una tela colgada, la ventana al fondo de doble ala semi -abierta, etc., todo parece como un estado aparente apacibilidad pero que sin embargo, observado con atención pareciera anunciar la proximidad de una sacudida producida por un maremoto visual de los objetos, en un grado límite de paroxismo, el estado alienante, denso, de un desbalance premonitorio del desastre (no de “tranquilidad” o de “sueño” como era la intención del artista sino de una pesadilla), que resbala, que se precipita hacia un punto que ya está fuera de nuestro alcance visual por la parte inferior del cuadro.

Cambia lo impulsivo de la pincelada, hay variantes de matices de color, énfasis distintos en el piso o en la pared al lado derecho de la cama, variaciones o sustitución de las imágenes de los cuatro cuadros sobre la pared del lado derecho en donde también está retratado Van Gogh y del cuadro arriba de la cabecera de la cama. De manera que si consideráramos la versión de que hubo algunos meses de diferencia en la hechura de cada cuadro, supondríamos que el dormitorio no habría sido habitado ni los objetos usados.

Sobre el cuadro que se encuentra en el The Art Institute of Chicago, época en que Van Gogh es nuevamente recluido en la clínica a unos kilómetros de San Remy, el historiador alemán Ingo F. Walther hace el siguiente comentario:

Hacia finales del infortunado año de 1889, la inspiración del pintor parece haber decaído [...] Éste tema ya lo había pintado poco antes de la llegada de Gauguin a esa ciudad, pero esta primera versión había sido dañada durante el transporte, así que en Saint Rémy lo repitió de memoria. De las tres versiones que realizó esta es la que tiene los colores más brillantes. Y comentándolo escribió lo siguiente: <<Esta vez es simplemente mi dormitorio y lo único que tiene que destacar es el color; la simplificación proporciona a los objetos un mayor estilo, y con ello pretendo transmitir una sensación de tranquilidad, o más exactamente, de sueño>>. No obstante el cuadro no da la idea de calma absoluta que busca Van Gogh. Los objetos se encuentran como aislados, sin ninguna relación entre sí. También producen una sensación inquietante el enorme acortamiento de todos los objetos, el suelo en aguda pendiente hacia adelante, como si fuera a caerse, la ventana entreabierta, los muebles ladeados en la habitación –la mesa con la palangana y la silla junto a la cama-, y los cuadros que cuelgan torcidos en la pared. La atmósfera ambivalente proporciona al cuadro un extraño estado de tensión: el deseo de un refugio confortable, de un hogar, de proximidad y de afecto se contradice con la realidad.¹⁹³

Este supuesto desorden que subyace bajo un aparente orden y armonía que se adelanta en nuestra primera impresión, tiene también en cuanto a sus recursos formales un valor que anticipa aportaciones para el futuro de la historia de la pintura, entre ellas el Fauvismo y el abatimiento de la perspectiva que reforzó la ilusión visual de profundidad: el cubismo; se puede entonces citar aquí una descripción de la siguiente manera a propósito de uno de los lienzos propiedad del Museo de Orsay:

La extraña perspectiva en la que se presentan los objetos constituye un hecho novedoso en la historia de la pintura: los pies de la cama de madera están mostrados desde abajo, mientras que las almohadas, las sillas y la mesa están vistas desde arriba. Además, esa perspectiva poco común no es unitaria, ya que el ángulo de inclinación de las sillas y de la mesa es de distinto grado. No existe pues un punto de referencia

¹⁹³ Walther F., Ingo, Op. Cit., p.75

común para toda la habitación, sino uno diferente para cada objeto, lo que implica una visión subjetiva del espacio.¹⁹⁴

No cabe duda que el paroxismo anímico-creativo, que impele las creaciones de grandes artistas, tiene aspectos que parecen terminar por rebasar estilos y épocas en donde se desarrollaron, y que, mucho del interés de generaciones que les han ido procediendo, de visitar museos o acercarse a sus imágenes para estudiarlos, en buena medida se ha debido a tratar de dilucidar estos logros anticipatorios, intentando materializarlos sea por rupturas o continuidades, y, las cuales acaban por erigirse como nuevas tendencias o aportaciones dentro de la estética y el arte.

Es precisamente en una obra cubista fundamental, de Pablo Picasso, que con la alusión a una silla a través de una rejilla sobrepuesta en la superficie bidimensional, la que se yergue como el primer collage de la pintura en la historia -segundo momento de la silla que a continuación se plantea- y es a la vez esta obra del español, coloca en un punto intermedio, al arte bidimensional pictórico y la proyección tridimensionada del uso del objeto como propuesta artística, inaugurado por la rueda de bicicleta sobre un banco de madera de Marcel Duchamp, obra que representa el tercer momento de la silla en este trabajo recepcional.

Segundo momento de la silla. Naturaleza muerta con silla de rejilla de Pablo Picasso

Esta pieza (Fig.56) junto a *Compota y Vidrio* de Braque, realizadas en 1912 se disputan el ser la primera obra realizada en collage. La conformación cubista de la obra está dada por los distintos elementos que la integran. Y en el sentido de una sensación que evoca la idea visual de un asiento dentro de otro asiento un tanto a la manera de la expresión de Gertrude Stein amiga de Picasso de “una rosa es

¹⁹⁴ Museo de Orsay, Arte y Arquitectura, ULLMANN & KÖNEMANN, Alemania, 2007, pág.281

una rosa es una rosa”, pues en principio el óvalo de la composición una tela montada, es el símil de la base de una silla, circunscrito por una cuerda a manera de ornamento y de un grueso contorno. En la parte interior de éste abarcando poco más del cuadrante inferior izquierdo hasta la mitad de la imagen se adherido un palmo de hule estampado de manera muy realista con la rejilla de una silla delimitada en lo que se ve por dos de los lados con sendas líneas pintadas, que dan la sensación de otro asiento contenido en el óvalo descrito. Vemos una base de pintura con intervención de líneas y la representación de objetos y formas abstractas propias del cubismo sintético, con la recreación de texto (la palabra JOU que en africano significa *usted* o el inicio de la palabra journal, *diario* en inglés), letras, que recuerdan el uso de material impreso (Papiers collés), periódicos principalmente, que incorporarían como elemento característico del cubismo los artistas. Esta obra, podríamos considerarla como una etapa importante que nos interesa resaltar con respecto a la silla y el objeto, en el sentido de que, al ser la primera en la que se incorpora un fragmento del objeto, representa un paso de la bidimensionalidad de lo pictórico al proceso del objeto utilizado en su realidad tridimensional.

Tercer momento de la silla. Marcel Duchamp: sentarse a jugar mientras el arte agoniza

La visión de Duchamp y sus aportaciones, resultan fundamentales para todo el desarrollo que tuvo el arte a partir de él, desde la modernidad hasta el arte de nuestros días. No sólo a través de la pintura o de lo que habría de convertirse en el llamado arte conceptual, sino que más allá de estas disciplinas, éste extraordinario personaje llevó el arte a ámbitos de ruptura con lo hasta entonces hecho mediante provocaciones que se volvieron esenciales para irradiar su enorme capacidad de asombrar a “propios y extraños, siendo una de ellas dejar la pintura y declararla obsoleta, y dedicarse a la práctica del juego de ajedrez,

acción que en sí misma se constituía en una más de sus constantes irreverencias. Sobre ello expresa Michel Sanouillet en el prólogo (1958) de sus escritos:

La obra de arte no vale tanto por el talento y la experiencia que su creador haya condensado en ella como por las resonancias y las armonías casi siempre imprevistas que provoca en el lector o el <<contemplador>> (el contemplador dice Duchamp es el que hace el cuadro). Podemos decir que Duchamp llevó al máximo el valor de este <<margen>>, cuantitativo y cualitativo, tan querido por Valéry, entre el agente excitador y el estímulo intelectual. (:21)¹⁹⁵

En 1967, en la famosa entrevista que le realizó Cabanne y que se convirtió en un libro, Duchamp contesta en relación a sus inclinaciones “fuera del arte”:

me agrada respirar, más que trabajar, mi arte sería el de vivir; cada segundo, cada respiración es una obra de arte que no se inscribe en ninguna categoría, que no es visual ni cerebral. Es una especie de euforia constante (:196)

De algún modo, esta actitud de retraimiento y de “indiferencia” hacia el arte (similar tal vez en actitud a la indiferencia visual de que hablaba refiriéndose a sus ready –mades “adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto”)¹⁹⁷ mostrar cuanto su mente era capaz de reaccionar ante la sujeción que pudiera implicar a sus capacidades creativas y a su libertad misma ¡el propio arte!

Entre este modo de asumir el vivir diario, el juego del ajedrez, una tremenda irradiación del personaje desmitificándose constantemente así mismo, mediante “un ironismo positivo”¹⁹⁸, el uso de sí mismo en los planos filosófico y estético, el de la actitud del performance surrealista sentado ante el tablero con una rival desnuda. Si bien pareciera contradictorio que a pesar de la notoriedad alcanzada

¹⁹⁵ Duchamp, Marcel, *Escritos, Duchamp du signe*, de la edición de Gustavo Gilli, Barcelona, 1978

¹⁹⁶ (Cabanne, pp. 155-156).

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 164

¹⁹⁸ Duchamp expresaba que el empleaba un “ironismo positivo” en lugar de una ironía negativa”
Ibidem

(1913) se le catalogó, como un hombre que vivió la mayor parte de su vida marginalmente.

El gran visionario, el sembrador de una verdadera avalancha que habría de precipitarse y enterrar el largo “recorrido del arte retinal”:

Duchamp fue uno de los primeros artistas en comprender en profundidad las consecuencias de la expansión de la técnica sobre todos los ámbitos de la vida y la experiencia, y de un modo particular en referencia al arte. Podemos situar en “1912” el año 1 de la galaxia Duchamp”, el momento inicial de su comprensión de que en un mundo superpoblado de imágenes la experiencia estética y el arte tendrían que resituarse en otro plano, distinto de la figuración ilusionista que había predominado en el arte europeo desde el Renacimiento.¹⁹⁹

En 1961, escribe a propósito de sus ready mades:

Del mismo modo que los tubos de pintura empleados por el artista son productos manufacturados y ya hechos, debemos concluir que todas las telas del mundo son ready – mades ayudados y trabajos de acoplamiento (:165)²⁰⁰

La rueda de bicicleta sobre un taburete

Tal vez haya sido éste desparpajo, este desapego al éxito, su humorismo creativo concebido como valor estético, su visión de que la plenitud está en esta atención vivencial de lo cotidiano, que lo llevó a dejar la pintura, disciplina que practicó y a través de la cual creó una de las grandes obras del género históricamente hablando, su extraordinario Desnudo Bajando las escaleras:

¹⁹⁹ Ibídem

²⁰⁰ Duchamp, Escritos. Op. Cita

Me interesaban las ideas -y no simplemente los productos visuales. Pretendía poner la pintura al servicio de la mente. Y, por supuesto, mi pintura quedó encasillada inmediatamente como "intelectual" y "literaria"²⁰¹

La rueda de bicicleta sobre un taburete, 1913, 1917, 1951(Fig.57)²⁰², fue la primera de su gran serie de arte encontrado, en que abate y desvincula la hechura manual de la obra que era impensable para los artistas hasta ese momento, trastocando con ello el criterio de autoría. El objeto como tal es sacado por primera vez del encierro de los dos planos de la representación implicándolo artísticamente en una reformulación ideística y cuyo acto implica el nacimiento del arte conceptual.

Cuarto momento de la silla. Una y tres sillas de Joseph Kosuth

¿Hay una razón para la "irrealidad" de la filosofía en nuestro tiempo? (...) En una época en que la filosofía tradicional es irreal debido a sus supuestos, la capacidad del arte de existir dependerá no sólo de su no realización de una función como entretenimiento...sino, más bien, seguirá siendo viable por no asumir una postura filosófica.

Esta constituye una de las obras (Fig.58) que mayor notoriedad han dado al autor. La propuesta conceptual se planteó a través de tres medios que poseen una interrelación de concepto. Esto es: aparecen una silla de madera de líneas semionduladas, una fotografía de ésta silla que deja ver parte del piso sobre el que se encuentra, de proporciones un tanto más reducidas y colocada a un lado sobre la pared prácticamente donde se inicia ésta. Aparece igualmente un letrero en donde aparece la palabra silla resaltada en negritas y la transcripción de su definición ampliada de un diccionario. Obviamente la fotografía que muestra el conjunto, puede variar si se hace un registro de los lugares donde se presente la

²⁰¹ Marcel Duchamp; Marchand du Sel, Obra citada.

Recuperado de: <https://artesunivalle.files.wordpress.com/2012/05/concentrado-marcel-duchamp.pdf>

²⁰² Hubo tres obras realizadas en distintas épocas, dado que las primeras dos versiones se extraviaron

exposición en base a instrucciones y el diagrama dadas al instalador en base al concepto creado por el autor, La que aquí aparece es una de las más utilizadas para difundir dicho concepto. Estas instrucciones consisten la elección de una silla, colocarla ante un muro claro y sobrio, con el respaldo pegado a él, tomar una fotografía con determinada composición y proporción creando una ilusión de tamaño semejante al del modelo real al colocar la foto al lado izquierdo de la composición y ser vista por el espectador y finalmente el letrero de la palabra silla y su definición ampliada del diccionario al lado derecho, equilibrándola entre la foto y la silla (en la imagen aquí presentada se encuentra el borde inferior del letrero alineado entre la línea superior donde termina la fotografía y la de la terminación del respaldo de la silla, en otras imágenes tomadas de otras exposiciones ésta situación varía, se ha considerado que las indicaciones hablan de que la horizontal de la parte superior del letrero debe estar en concordancia con la de la fotografía de la silla).

En lo que concierne a la propuesta de la obra, sin duda se da como un desafío a probables interrelaciones entre los elementos, desfases interpretativos, dialécticas entre los referentes semánticos y la imagen plástica, el uso del signo como categoría testimonial y alusiva, entre lenguaje y realidad, entre filosofía y arte, la cuestión de la realidad misma de la obra y la sobrevivencia del concepto más allá de que los elementos que constituyen la propuesta puedan ser sustituidos como por ejemplo: la silla sea distinta en diferentes exposiciones, igual que la fotografía, igual que el texto de la definición del diccionario, el lugar mismo que es un motivo que se introduce en el fondo de la fotografía, el texto mismo en cuanto a cómo define y el estilo de letra, de la definición tomada del diccionario que finalmente es un elemento visual que se presenta al espectador, elementos cambiantes que se pueden ver como secundarios pero adquieren relevancia dada las característica de connotación que propone el autor.

En cuanto a la definición, ésta no define a la silla en particular, como mueble con ciertas características que la diferencian con relación a otras²⁰³. De ahí que la analogía que pudiera intentar el espectador para cotejar si el objeto que tiene enfrente corresponde a lo que señala el texto, quedará en punto muerto, ello sin duda provocará cierto desconcierto²⁰⁴, pero reforzará la preocupación de Kotsuth y a otros artistas como George Brecht y Dick Higgins, de que la idea que seguirá prevaleciendo no obstante los elementos que integran la obra de arte sean cambiados o sustituidos.

Existe una especie impulsión que arrastra a intentar conectar las tres situaciones que se nos presentan, un impulso para tratar de dilucidar las analogías que guarda el concepto silla en estas diferentes realidades puesta simultáneamente al escrutinio. En ellas el autor parece desplazarse hacia un lado, fuera del parámetro inmediato de la autoría al que sería integrado para dilucidar sobre la intención de los elementos en juego, una simultaneidad de adjetivaciones visuales y una impresión dialéctica, emotiva sustantividad, en dónde surge preguntarse qué de lo

²⁰³ “La obra *Una y Tres sillas* se puede ver para resaltar la relación entre el lenguaje, la imagen y el referente. Se problematiza las relaciones entre objetos, referencias visuales y verbales (denotaciones), además de los campos semánticos de la palabra elegida para la referencia verbal. El término del diccionario incluye connotaciones y denotaciones posibles que son relevantes en el contexto de la presentación de *Una y tres sillas*. El significado de los tres elementos son congruentes en ciertos campos semánticos e incongruente en otros: Una congruencia semántica (“One”) y una incongruencia triple (“Uno y Trino”). Irónicamente, uno y tres sillas pueden considerarse modelo tan simple sino complejo, de la ciencia de los signos. Un espectador puede pedir “lo que es real aquí” y responde que “la definición es real”; Sin una definición, uno nunca sabe lo que una silla pueda ser real.”
<http://translate.google.com.mx/translate?hl=es&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/One-and-Three-Chairs&prev=/>

²⁰⁴Aquí cabría exponer los comentarios de Jonathan Potter: en su apartado sobre *Barthes y la construcción del realismo* expresa refiriéndose a su trabajo y sus inquietudes sobre el realismo cuando se aplica sobre todo a textos literarios: “En vez de tratar el realismo como si fuera consecuencia de un discurso que refleja el mundo con candidez, nos pide que consideremos el realismo como una ingeniosa construcción lingüística ...su argumento mismo es que el realismo mismo es una historia seductora en el que la naturaleza, no tocada por manos humanas, genera sus propias representaciones. Pero esta historia oculta la aportación humana a la producción y a la comprensión de una representación” y abunda mediante una cita de Barthes que puede adaptarse a esta situación de buscar fiabilidad en una representación con respecto a la realidad, de la cual transcribo algunos renglones: “ Porque ... la analogía implica un efecto de la Naturaleza: constituye lo *natural* como fuente de verdad; y lo que acrecienta la maldición de la analogía es el hecho de que es irreprimible: en cuanto se ve una forma, ésta debe parecerse a algo...”. Potter, Jonathan, *La representación de la realidad*, p.102. Paidós, España, 1998

que se tiene ahí enfrente es real. La silla de madera, la que físicamente parece ser el motivo a partir del que se urde el conjunto, parece desvanecerse o reafirmarse en su certeza de objeto supeditado a la idea. ¿En qué sentido es importante que sea ésta u otra silla? Y hasta ¿si estuviera o no pintada de otro color? o ¿hecha de tal o cual material? ¿qué importancia tiene el escenario construido de los tres elementos dentro de una valoración de plasticidad visual? El arte entonces como un estado mental en donde es finalmente lo pensado más importante que lo realizado

La definición a un lado parece no favorecerla en su prestancia geométrica, ni la fotografía dar constancia testimonial de la veracidad de que la impresión que tenemos de ella, si bien la silla no logra, digamos desmaterializarse, desaparecerse, se subsume en una especie de objeto en suspensión pendiente de corroborar. Pero también ésta impresión parece bifurcarse, en idas y regresos de cacofonías visuales y mentales, se detiene en la fotografía en donde es rebotada nuevamente a la imagen de la silla de madera, la actitud intenta la fiabilidad de la descripción del objeto y se desplaza nuevamente a la silla o decide hacer un recorrido por la fotografía. Hay una como una sensación de retención del impulso y también hay un dinamismo en esto: la mente funciona como un recipiente de aguas transparentes, que de pronto agitadas por la idea ponen en vilo la atención, la mirada que ve desde estas aguas, a través de ellas, parece estar ante un escenario totalmente equilibrado, luego de un momento el escenario empieza a trabajar, como un surtir de efecto de indeterminación y de intencionalidad explícita.

Entre estas posibilidades de irregularidad fractal o de reiteración especular o de proposición conceptual se fluye en un recorrido sin asideros. A un sistema abierto de constatación factual de desplazamiento desde la realidad de una silla, la realidad misma y la proposición conceptual.

Se erigen criterios planteados o pre-criterios, sobre elementos de valoración formal. El enmascaramiento de una estética que, parece someternos a constataciones que retrotraen y minimizan la mediación que impone un escenario, que se niega como condición de la sensación y de lo

visual , y que en palabras del mismo Kosuth utiliza “el arte para encubrir el arte”.²⁰⁵

Quinto Momento de la silla. La silla (y Mesa infancia) de Max Dean y Raffaello d'Andrea

Estamos ante la plena animación de los objetos-artefactos. Max Dean, artista canadiense que trabaja con el especialista Raffaello d'Andrea, han creado dos singulares artefactos ideados bajo una impecable tecnología, basada en el *arte de la robótica*. Vale la pena comentarlas: una, titulada *Mesa: Infancia (fig.59)*, consiste en una habitación vacía donde hay puesta solo una mesa, al entrar un visitante, adquiere movimiento como impulsada por una voluntad propia, ante la sorpresa de éste, no le da tiempo a recobrase y entonces lo persigue por toda la habitación. La otra propuesta es un artefacto que se rearma solo, se trata de una silla (Fig.60), que se va separando lentamente en sus partes y una vez separadas éstas inician el proceso inverso de su reconstrucción hasta erigirse nuevamente en un objeto reconocible, en la silla que vuelve a su forma original.

²⁰⁵Joseph Kosuth *Art of After Philosophy (1969)*

CONCLUSIÓN:

Podríamos hacer la alegoría de imaginar al objeto y entre éste a la silla, poco a poco emergiendo de la superficie bidimensional del cuadro hasta adquirir propiedad artística en sí mismo a partir de su tridimensionalidad.

Como decíamos, éste tránsito desde la pintura, ha comprendido muy sintéticamente considerado, desde nuestro punto de vista tres momentos: la aprehensión sensible tomando como modelo la naturaleza o el mundo físico de las apariencias y cosas; por otra parte, el paso hasta la pintura moderna iniciado desde el Renacimiento y de carácter figurativo y, la irrupción de las vanguardias al llamado arte conceptual.²⁰⁶

Hemos visto, como la silla ha tenido una larga presencia en las temáticas de los pintores, su presencia entre la retahíla de objetos y de motivos utilizados. Desde objeto artesanal en planos terciarios o secundarios de las representaciones, inferida su presencia invisible por determinadas posiciones de los retratados o mostrada apenas en trozos o detalles del cuadro. Pudimos constatar cómo fue emergiendo poco a poco en el interés y como motivación representativa del artista

²⁰⁶ Analizando los conceptos de Danto y Greenberg, la investigadora Marta Rodríguez expresa: "El primer narrador que inaugura la historia del arte es Vasari, con su historia de la vida de los grandes artistas y arquitectos, que se publica en 1550, "cuando la partida está terminada", es decir cuando el ciclo iniciado por Giotto ha culminado con Leonardo, Rafael y Miguel Ángel. Un ciclo que permite, según Danto, realizar una "narración" progresiva acerca del desarrollo de la pintura, que gira en torno al concepto de mimesis, la cual se define como una representación fiel a lo que el ojo ve. Pero advierte Danto que en el interior de esta narrativa no se tienen en cuenta ciertas particularidades del arte, porque, como decíamos, el narrador parte de un concepto que define qué es el arte, en este caso el concepto de arte que se formula en el Renacimiento, en el que, por una parte, aparece la noción del artista como sujeto y, por otra, se crea una equivalencia entre arte y pintura, y ésta debe crear una ilusión visual de realidad. [...] Esta historia termina cuando la pintura se aleja de las intenciones miméticas; así, a esta narrativa le sucede la de Clement Greenberg, la narrativa del modernismo, que comienza con Manet y se prolonga hasta el expresionismo abstracto. En ella se continúa con la centralidad de la pintura, pero el concepto que la guía es la "pureza de la pintura", una pintura autorreferencial, que se toma a sí misma como tema."
Recuperado de: http://www.iie.unal.edu.co/revistaensayos/articulos/ensayos_9_2004/rodriguez-resena_9.pdf

hasta posicionarse como un objeto central de sus creaciones, a través del cual podía expresarse, a la manera de "sujeto representativo", hasta formar parte de propuestas donde adquiere movimiento o locomoción a partir del uso de tecnología.

La silla, así como los demás objetos, no aparece de manera denotada y digamos con un carácter distintivo como "enunciado de sujeto", en los distintos movimientos que caracterizaron a la pintura a lo largo de la historia, sino hasta la etapa previa a la entrada al siglo XX²⁰⁷. Entonces, los escenarios de objetos y elementos en los que se desenvuelve o está presente la figura humana, solo caracterizan, potencian o fondean una determinada temática en donde es precisamente la figura humana el centro, es decir, el eje de fuerza visual al que se supeditan. Es la silla, uno de los objetos, que precisamente, aparece con plena singularidad "a manera de un verdadero retrato si consideramos que hablamos de un objeto"²⁰⁸ (La silla de Van Gogh, 1889). También sabemos, que poco tiempo después, otro objeto de la familia de la silla, como el ready made *Bicycle Wheel* (la rueda de bicicleta sobre un banco para sentarse, 1913) y, el *Fountain* (La fuente 1917) de Marcel Duchamp, que abren la puerta, a la entrada al arte conceptual. Aparte del paisaje y las marinas, en donde algo que no sea la figura humana es tema central de la pintura, encontramos las naturalezas muertas o los bodegones, y más adelante el Cubismo ya en el periodo de las vanguardias. También debemos mencionar el arte abstracto en tanto que exclusión tanto de objetos como de la figura humana. Habría que agregar a lo comentado, que a lo largo de la historia de la pintura, podemos observar excepciones, de cómo grandes artistas, en distintas épocas y estilos, colmaron sus obras de la presencia de gran diversidad de objetos en el tratamiento de sus temáticas, al grado que parecían minimizar con tal saturación, la presencia de la

²⁰⁷ Desde luego que hay alguna excepción como el Buey Desollado o el Buey en Canal de Rembrandt (1643 y 1655 una forma inusual de bodegón, en un interior en donde en el fondo de ambos cuadros se aprecia una figura femenina. Dicho tema y solución formal en cuanto al modo de representación fue retomado por otros pintores más adelante, como Delacroix, Bacon y el gran Soutine. Valga decir que estos temas de animales destazados o exhibidos y representados muertos, era una característica de la pintura holandesa del siglo XVI. Wikipedia. El Buey desollado. Recuperado de: http://es.wikipedia.org/wiki/El_buey_desollado

²⁰⁸ Aquí el comentario de Danto

figura humana. Algunos de ellos fueron mencionados, en el entendido, para nosotros, de que ello no implicaba una personalización -a la manera de *sujetos*- al que queremos referirnos cuando hablamos por ejemplo de la silla de Van Gogh.

El objeto en su tridimensionalidad, inmerso en la espacialidad y temporalidad de la realidad, al permitir explayar la propuesta artística, permitió con ello, la total plenitud de expresión de los movimientos conceptualistas. Si en las dos dimensiones del cuadro, el objeto estaba condicionado, a valoraciones de carácter relacionado con calidades plásticas y expresivas, previo a la obra conceptual depositaria de la idea, se encumbra, figurativamente hablando <<como una cosa que siente>>²⁰⁹. Podemos decir, que es en la tridimensionalidad manifiesta del objeto manufacturado por la industria y su evolución tecnológica y tocado por la idea, que el arte conceptual se redimensiona y se abre hasta límites, que las expresiones bidimensionales de las oleadas vanguardistas no lograban detonar. Habría que aclarar que las alusiones al arte conceptual que manejamos, se ubicaron dentro de la vertiente de innegable influencia de las concepciones duchampianas y de la concepción pictórica. Nuestros ejemplos partieron de aquellas obras u autores, en donde la idea y objeto se auto sustentan, o no excluyeron al objeto o lo consideraran aún sea como negación. Intentamos con ello enfatizar el aspecto concreto que tiene el elemento silla y no sumergir nuestro análisis desde un enfoque de teorizaciones conceptualistas "poshistóricas" a partir de lenguajes que llegan a excluir al objeto mismo. Así, vale la pena en este sentido al que queremos referirnos incluir a continuación lo que escribe Morgan:

“Con frecuencia el empleo de la teoría de parte de los artistas conceptuales, ha resultado innecesariamente opaco, contribuyendo con ello a una genuina falta de crítica, como si el arte de las ideas pudiera existir, en cierto modo, libre de toda clase de criterios cualitativos. La reclusión de los artistas en una especie de elitismo teórico ha sido un punto débil muy importante.”²¹⁰

²⁰⁹ En el inicio de su apartado *Una silla que siente*, Francalanci hace esta referencia: "A comienzos del siglo pasado, la silla, junto a otros objetos, comienza a manifestar signos de una metamorfosis profunda, tanto que la vanguardia la pone en escena como <<una cosa que siente>>".

Francalanci, Ernesto. L., Op. Cita, p.128

²¹⁰ Morgan, Robert. C., *Del arte a la idea*, AKAL, Madrid, 2003, p.13

Hicimos algunas anotaciones de cómo los pintores incluyeron la silla en sus creaciones, sea en la pintura o en determinados momentos en que estos mismos artistas la emplearon como objeto tridimensional. Podemos mencionar con respecto a esto, la *Silla Escultura Leda* de Dalí²¹¹ construida como idea de mueble escultura a partir de una representación de ésta en una de sus pinturas (*Femme à latête rose* 1935) y en base a proyectos que antes de su muerte, el pintor surrealista había acordado con el diseñador de muebles Jean-Michel Frank. Desde los 90's se comercializan ediciones mediante Barcelona Design con respaldo y visto bueno de la Fundación Gala-Salvador Dalí. Antoni Gaudí no estuvo ajeno a la seducción que ejerce éste objeto al reto de la imaginación y diseñó algunos también como la silla Calvet (1902) y la silla Batlló (1906). Pero también podríamos citar la obra *The Aquired Inability to Escape* (La incapacidad adquirida para escapar) del constantemente criticado Damien Hirst, quien realizó una serie con algunas variantes entre 1991- 2008. En el cine y series de ficción encontramos también, una enorme cantidad de interpretaciones de sillas y de autorías, cargadas de sinuosidades, barroquismos y rebuscadas ornamentaciones como *El Trono de Hierro* de Marc Simonetti; la terrorífica *silla Harkonnen*, por el pintor, diseñador e ilustrador H.R. Giger, creador de Alien. Vale mencionar la *silla Butaca* (1959) del arquitecto mexicano minimalista Luis Barragán que se basó en *La silla Barcelona* diseñada en 1928 por Mies van der Rohe y Lilly Reich.

Vemos entonces un registro del objeto que se inicia desde la pintura, que gana presencia “jalonado” desde su manufactura industrial a partir del diseño y el arte

²¹¹ Silla por demás inútil en su función si tomáramos en cuenta las consideraciones de Dalí: “El objeto surrealista es un objeto absolutamente inútil desde el punto de vista práctico y racional, creado únicamente con el fin de materializar de modo fetichista, con el máximo de realidad tangible, ideas y fantasías de carácter delirante. La existencia y circulación de esta clase de objeto loco empezó a competir tan violentamente con el objeto útil y práctico, que se habría creído estar presenciando una riña regular de gallos enfurecidos y sangrientos, de la cual la realidad del objeto normal salía con frecuencia con muchas de sus plumas brutalmente arrancadas.”

Fragmento del libro: *Vida secreta de Salvador Dalí* (escrito por Dalí mismo, 1942). Recuperado de: www.con-versiones.com/textos/nota0253.doc

conceptual, en donde, la silla sin duda es uno de los elementos más recurrentes e importantes.

Si bien la aparición de medios tecnologizados, productos del nuevo estado de cosas -sobre todo del cine- abatieron de manera determinante el limbo *aureático* en que parecía regodearse la pintura: el mismo vanguardismo pictórico, también en un momento determinado, cuestionó no sólo esa aura que arrastraba la pintura hasta entonces, intentó romper con la figuración que continuaba tan dependiente de la relación tácita con lo real, que veían agotada y estrecha. A través de la pintura, se cuestionó así mismo y ese cuestionamiento de sí, se subsume cada vez más en la idea, desde donde trataban de hallar aquellos elementos sustanciales relacionados con un *Arte por el Arte*. Emergen entonces, tendencias como el abstraccionismo geométrico, expresionismo abstracto, el cubismo, el pop art... Pero cuando algunos de estos artistas plásticos se fijan en el objeto seriado industrial, pareciera como si encontrarán en ello una respuesta, que no alcanzaba a darles la bidimensionalidad pictórica y sí la tridimensionalidad del objeto y sus características para cuestionar ésta realidad ilusoria, en relación a una realidad que se veía mucho más dinámica y trastocada por la mano del hombre, la tecnología avasallante y también, como expresa Benjamin por el hecho de -la pintura- no estar “en condición de ofrecerse como objeto de una recepción colectiva simultánea”²¹². El objeto entonces, representaba una de las oportunidades, la respuesta para los artistas, erigiéndose en vía idónea para estar en posición mediante el concepto de responder a estos cambios.²¹³

Nos hemos referido al recorrido del camino hacia el concepto a través del objeto y que se hace evidente con total claridad, con el acto del ready made de la rueda de

²¹²Benjamin, Walter, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Editorial Itaca, México, 2003, pág.83

Hay que aclarar, que para Benjamín, es la tecnología del cine y sus posibilidades masivas, la que prácticamente abastece los argumentos a esta relación artística.

²¹³ No deja de llamarme la atención, que ésta circunstancia tridimensional del objeto, se haya asumido tan francamente por los pintores como un modo incluso, de objeto escultórico, mientras los escultores, continuaron ante estos procesos un tanto ajenos a sus posibilidades o al potencial que el objeto representaba.

bicicleta insertada sobre un banco y del urinario (un urinario como había muchos producidos por la industria) de Marcel Duchamp.

Después de todo, aún con estos fuertes cuestionamientos, de la anunciada *muerte del arte* y, de la riqueza de las posiciones y las interpretaciones, el arte no se detuvo, la vida artística no se detuvo y la pintura misma tan cuestionada, continúa teniendo una presencia importante en el panorama artístico de nuestro tiempo. Para esta permanencia no podríamos sino suponer que la pintura debería haberse renovado, haber cambiado ¿El cuáles han sido dichos cambios y cuáles han sido los motivos que parecen mantener su sobrevivencia? Sería una pregunta cuyas respuestas nos parece estarían pendientes de ser desarrolladas.

Hoy en día hemos visto cómo las disciplinas artísticas han tenido una especie de fuerte interrelación y unificación en la consecución de ideas, conceptos o incluso ocurrencias que por la manera en que se resuelven rayan en el nivel de lo anti-artístico. Infinidad de obras conceptuales y de trabajos realizados dentro de la vertiente del diseño industrial, obras estas últimas que utilizan el mueble y lo llevan al nivel de lo escultórico artístico. En ocasiones por una forma de ingenio que raya en el humor como el caso de Bruno Munari y su *Silla para visitas rápidas*; otras en su relación obvia de la línea pictórica colorística como la *silla de Rietveld*; sillas que se imponen sobre su idea utilitaria y se vuelven sofisticados y sorprendentes objetos artísticos como los de Lila Jang o Pablo Reinoso. Vemos así, cómo la formulación del diseño de mobiliario ha alcanzado estos altos niveles de obra artística y escultórica, en el que se ha demostrado que la funcionalidad y la decoración no están en contradicción con la propuesta artística. Aunque a lo largo del presente trabajo hemos hecho mención de ello, recapitulamos con algunos otros ejemplos de la silla como objeto artístico y diseñístico-escultórico, realizados por grandes creadores de nuestro tiempo.

Habría que decir que la silla como objeto, a lo largo del recorrido que hicimos dentro de la pintura, a excepción sobre todo del surrealismo, parece no haber sido

expuesta a modos de transformación o interpretación de su forma, respetándose en general su sentido de “sillidad” formal, es decir, su esquema definido como objeto de cuatro patas con un respaldo (verticales) y un asiento horizontal. Pintores como Francis Bacon parecen excepciones dentro de esta línea, al incluir de manera constante, en un alto porcentaje de su producción la silla giratoria de oficina, que es sometida a la intermitencia de la distorsión y amalgamamientos que juegan con cierta ambigüedad de su materialidad entre la carne y el metal. Por lo general, la silla, es como objeto un mueble entre los demás elementos y como tal puede dar testimonio de estilos y concepciones de época. Su forma esquemática que definimos, es motivo de mayores “alteraciones” creativas o manejos simbólicos, cuando se trata de obras surrealistas como la *Silla Leda de Dalí que ya hemos mencionado*; o la especial mezcla entre surrealismo y diseño como las obras de Pedro Friedeberg. En el caso de las instalaciones la silla por lo general, es incluida, conservando sus aspectos formales a los que nos referimos, prueba de ello sería la obra conceptual de Joseph Kosuth de Una y tres sillas; las instalaciones de la *chair event* (1966) de George Brecht; las esculturas e instalaciones con sillas de Weiwei y, la obra de los alemanes Yvonne Fehling and Jennie Peiz, *Stuhlhockerbank* (2009) que aporta ciertos acentos de grata sorpresa, que contrastan con la formalidad de la imagen de la silla, realizando planteamientos entre lo natural y lo artístico o el azar, la planeación y la imaginación; podemos mencionar también los inusitados alargamientos como variables escultóricas de Michael Beitz y su *It's No Picnic Table o su Cloud Chair*. Es finalmente, en el diseño contemporáneo en donde igualmente venimos observando, grandes creaciones o inventivas que se manifiestan como trabajos de autorías de los artistas de esta disciplina.

ÍNDICE DE IMÁGENES

FIG:

- 1.- Bajorrelieve de Neferetiabec, 2600 a.c.
- 2.- Silla Klismos
- 3.- Visión de los Tronos de Giotto (1297-1299)
- 4.- Monalisa (1503-1505)
- 5.- Madona de Benois (1478)
- 6.- La Última Cena
- 7.- Madonna della seggiola (1513-1514)
- 8.- Arreglo en gris y negro No.1 (1871)
- 9.- Toulouse Lautrec at the Moulin Rouge (1892-1895)
- 10.- Dibujos de silla No. 14 de Michael Thonet
- 11.- Fotografía de Maurice Guibert
- 12.- Pinturas de Paul Cézanne: "Campesino con un sombrero de paja", "El viejo jardinero", "Retrato de Víctor Chocquet
- 13.- Los jugadores de naipes (1895). Museo d'Orsay
- 14.- Retrato de Madame Josette Gris (1916)
- 15.- Mujer Sentada, (1916)
- 16.- *Silla sobre silla*
- 17.- Chair (1967) / synthetic polymer paint screenprinted onto canvas (pintura polímero sintético serigrafiada sobre lienzo)
- 18.- The Mill is Burning y la Vignette
- 19.- Silla amarilla (1929)
- 20.- Retrato de George Dyer hablando (1966)
- 21.- Figura escribiendo reflejada en un espejo (1976)
- 22.- Inocencio X (1650), de Velázquez e Inocencio X (1951), de Francis Bacon
- 23.- Retrato de George Dyer ante un espejo (1968)
- 24.- Silla Zdzislaw_Beksinski

- 25.- Silla Zdzislaw_Beksinski
- 26.- Silla Zdzislaw_Beksinski
- 27.- La fiancée á Kiriwina (La novia de Kiriwina) (1949)
- 28.- Je Suis (Yo soy, 1949)
- 29.- La silla (1943)
- 30.- Mére et enfant (1955)--Madre y niño; Femme assise (1955)
- 31.- La confidence (La confianza, (1962)
- 32.- Mujer I, (1950-1952)
- 33.- De la serie Arqueólogos
- 34.- Silla de Rietveld o La silla Roja y Azul

- 35.- Sedia per visite brevissime

- 36.- Searching for comfort in an uncomfortable chair (Búsqueda de comodidad en una silla incómoda, (1944))
- 37.- Silla Daghdá (2008)
- 38.- Dios principal de la Mitología Celta Irlandesa
- 39.- Silla_banca Pez
- 40.- La Sala de Reflexión
- 41.- Silla cubierta, (1988)
- 42.- Silla-Mano
- 43.- La silla nº 14 (1859) de Michael Thonet / Centipede Chair (1970)

- 44.- Silla Thonet-silla nº 14 (1859)

- 45.- Sofá de sala Luis XIV / Sofá de Friedeberg

- 45.- Silla con grasa (1960)

- 47-48.- Instalaciones de Tadashi Kawamata

- 49.- conjunto de taburetes

- 50.- Documenta, 1001 sillas de la Dinastía Quing

- 51.- Bang
- 52.- 11ª. Biennale de Arquitectura en 2008
- 53.- Bienal de Estambul, 2003, 1600 sillas
- 54.- Silla Zaj
- 55.- La silla de Van Gogh en Arles (1888)
- 56.- Naturaleza muerta con silla de rejilla (1912)
- 57.- La rueda de bicicleta sobre un taburete (1913)
- 58.- *One and three chairs* (1965)
- 59-60.- La silla y Mesa infancia de Max Dean y Raffaello d'Andrea

IMÁGENES



Fig.1



Fig.2



Fig.3



Fig.4

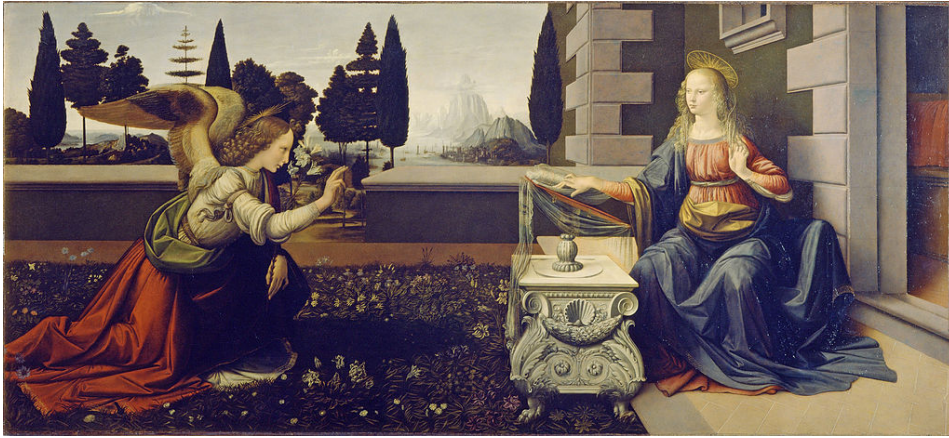


Fig.5



Fig.6



Fig.7



Fig.8



Fig.9



Fig.10



Fig.11



Fig.12



Fig.13



Fig.14

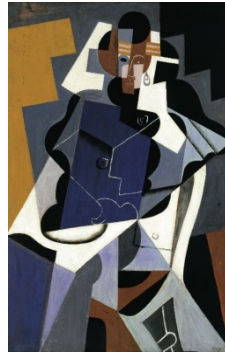


Fig.15



Fig.16



Fig.17



Fig18



Fig.19



Fig.20



Fig.21



Fig.22



Fig.23



Fig.24



Fig.25

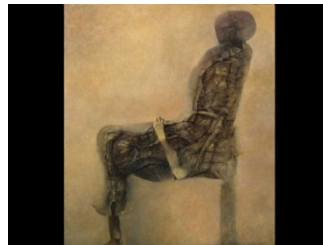


Fig.26



Fig.27



Fig.28



Fig.29



Fig.30



Fig.31



Fig.32



Fig.33



Fig. 34



Fig.35



Fig.36



Fig.37



Fig.38



Fig.39

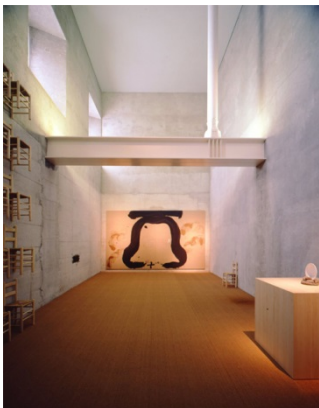


Fig.40



Fig.41



Fig.42



Fig.43



Fig.44



Fig.45



Fig.46

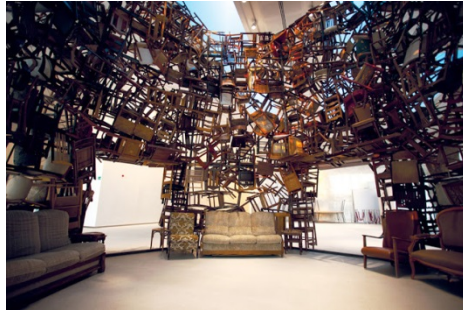


Fig.47



Fig.48



Fig.49



Fig.50



Fig.51



Fig.52



Fig.53



Fig.54



Fig.55



Fig.56



Fig.57



Fig.58

chair (table), m., chaise, f.; also, m.; (of a professor) chaise, f.; (of the chairman or president of an assembly) chaise, m.; (full) cousin, m. Arm.—; /Entree. Bath.—; /Entree, f. /Sobieski.— chaise à porteur, f. Bay.—; /Bergère, f. /Bathing.—; chaise longue, f. /Book.—; chaise longue, f. /Bicycle, m. /To lay on the.—; /Bergère, f. /Bicycle, f. /To leave the.—; /Leave the.—. With v. in the.—; sans la présidence de . . .



Fig.59



Fig.60

BIBLIOGRAFÍA

Almansi Guido, *Esto no es una pipa*, (Prefacio), ANAGRAMA,

Edwards, Betty, *Aprender a Dibujar: un método garantizado*, ED. Hermann Blume, ESPAÑA, 1984

El libro de los símbolos: reflexiones sobre las imágenes arquetípicas, Ed. TASCHEEN, Madrid, España, 2011

Baccheschi, Edi, GIOTTO (Maestros de la Pintura Volumen segundo), ANESA.NOQUER.RIZZOLI, Italia, 1973

Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos* (Introducción), SIGLO XXI, México, 1985

Bellosi, Luciano, GIOTTO, SCALA/RIVERSIDE, Italia, 1991,pág.62

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Editorial Itaca, México, 2003

Bernárdez Sanchís, Carmen, *Joseph Beuys*, Editorial NEREA, Madrid, 1999

Cirlot, Lourdes, Andy Warhol, Editorial NEREA, Hondarribia (Guipúzcoa)

Cortenova, Giorgio, *Toulouse Lautrec*, Planeta Agostini, MADRID

David Sylvester, *Entrevista con Francis Bacon*, Random House Mondadori, Barcelona 2003

Deleuze, Gilles, *Francis Bacon Lógica de la sensación*, ARENA LIBROS, Madrid, 2002

Diccionario Akal de Filosofía, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2004

D'Ors, Eugenio, *C é z a n n e*, EL ACANTILADO, Barcelona, 1999

Duchamp, Marcel, *Escritos, Duchamp du signe*, de la edición de Gustavo Gilli, Barcelona, 1978

Formalismo e historicidad /Autor: Benjamin H. D. Buchloh, Ediciones AKAL, Madrid 2004, p.168

Foucault, Michel, *Esto no es una pipa*, ANAGRAMA, 1981

Fouchet, Max-Pol, Wilfredo LAM, ÉDITIONS CERCLE D'ART, PARÍS, 1976

Fraile Martín, Isabel; Rivas López, Víctor Gerardo (Coordinadores). *La experiencia actual del arte*. Colección La Fuente. BUAP. Puebla

Francañani, Ernesto L., *Estética de los objetos*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2006

Harrison, Martin, FRANCIS BACON, Archivos privados, LA FABRICA EDITORIAL, Alemania, 2009

Hess, Bárbara, De Kooning, TASCHEN, Alemania, 2004

Historia del Arte Espasa, ESPASA, CALPE, S.A., 2004

Joseph Kosuth *Art of After Philosophy (1969)*

Joseph Beuys: cada hombre es un artista

Goldberg, Roselee, Performance ART, EDICIONES DESTINO, S.A., 1996

Gombrich, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Recuperado de: http://www.inicia.es/de/diego_reina/filosofia/estetica/gombrich/textos/portada.htm

Greenberg, Clement, *La pintura Moderna y otros ensayos*, Edición de Felix Fanés, SIRUELA, España, 2006, pp.111-113.

Henry George Liddell, Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, on Perseus

Historia del Arte Espasa, ESPASA CALPE, España, 2004

Kosuth Joseph, página de Museo **MOMA**, http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81435

Lessing, G.E., *Laocoonte*, ED. UNAM, México 1960

Lippard, Lucy R., *SEIS AÑOS: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Ed. AKAL, Madrid

Llano, Alejandro, *El enigma de la representación*, Editorial SÍNTESIS, España, 1999

Maestros de la pintura, Vol.2, *CÉZANNE*, ANESA.NOGUER.RIZZOLI, Barcelona, 1973.

Magritte, René, *escritos*, Editorial Síntesis, Madrid, 1979

Man Ray: Apariencias engañosas. Recuperado de:
http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/070/070_119.pdf

Mann, Nicholas Coordinador, *Renacimiento* (Título original: *Cultural Atlas of Renaissance*), folio, España,2005, pág.82

Merleau –Ponty, *La Duda de Cézanne*, CASIMIRO, Madrid, 2012

Morgan, Robert C., *Del arte a la idea, ensayos sobre arte conceptual*, AKAL, Madrid, 2003

Museo de Orsay, *Arte y Arquitectura*, ULLMANN & KÖNEMANN, Alemania, 2007

Paz, Octavio - Lassaigue Jacques, *Rufino Tamayo*,. Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona 1994

Pevsner, Nikolaus, *Pioneros del Diseño moderno: De William Morris A Walter Gropius*, Ediciones Infinito, Buenos Aires 2000

Platón, *La República*, 597c,d,e.

Ramírez, Juan Antonio, *Duchamp: el amor y la muerte*, Ediciones Siruela, España, 2006

Rauch, Alexander, *La pintura en el Alto Renacimiento y del Manierismo en Roma e Italia central* (Apartado del libro *El arte en la Italia del Renacimiento*), Alemania, 2007 págs. 315 --316

Real Academia, *Diccionario de la Lengua Española*, Edición Del Tricentenario MÉXICO, 2014, pág.2012

Souriau, Etienne, *Diccionario Akal de Estética*, ED. AKAL, Madrid 1998

Suñol, Viviana, *Más allá del arte: mimesis en Aristóteles*, Editorial de la Universidad de la Plata, Argentina, 2012

Stokes, Adrian, *La pintura y el mundo interior*, EEdiciones Hormé S. A.E., Buenos, Aires, 1967

Tapies, Antoni, *El arte contra la estética*, Editorial Ariel, Barcelona, 1978

Tapies, Antoni, *La práctica del arte*, Editorial Ariel, Barcelona, 1973

Tatarkiewics, Wladislaw, *Historia de seis ideas*, Editorial Tecnos, España, 2001

Vilar, Gerard, *Las razones del arte*, Ediciones Antonio Machado, España, 2005

Wilhide, Elizabeth, *Cómo diseñar una silla*, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2012.

Wolf, Norbert, *GIOTTO*, TASCHEN, Alemania, 2013

Walther F., Ingo, *Van Gogh*, TASCHEN, Impreso en China, 2013

El Drama de la carne o el espacio del cuerpo. Consultar en:
<http://www.educathyssen.org/capitulo-5-francis-bacon>

Páginas Web

Barcelona, Desig. <http://bdbarcelona.com/es/producto/90>

<http://www.kalmaelalma.com.ar/corpus/posturas.pdf>

<http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=8&ved=0CEkQFjAH&url=http%3A%2F%2Ffiles.biblioteca-uaca.webnode.es%...>

<http://www.ehowenespanol.com/budismo-significado-flor-loto-sobre-110068/>

<http://centrodeartigo.com/articulos-de-todos-los-temas/article-21675.html>

<http://beatcollection.com/blog/posiblemente-las-10-mejores-sillas-de-diseno/>

<http://decora.ddinnova.net/category/decoracion-moderna/page/2/>

<http://www.hogarismo.es/2011/08/30/silla-colorida-duplique/>

<http://decora.ddinova.net/category/decoracion-moderna/page/2/>

<http://www.ccborges.org.ar/exposiciones/destacadas/expochirico.htm>

<http://www.egiptologia.org/mitologia/panteon/isis.htm>

<https://www.behance.net/gallery/2393984/Omero>

<http://www.ellitoral.com/accesorios/imprimir.php?id=/diarios/2010/05/07/culturadiario/CULT-01.htm>

<http://www.noticiassin.com/2011/04/el-artista-joseph-kosuth-dice-que-pintar-hoy-un-velazquez-no-es-hacer-arte/>

http://www.macba.cat/PDFs/hamilton_craig

http://elpais.com/diario/2007/01/07/eps/1168154812_850215.html#

<https://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/html/kaprow.html>

http://ddooss.org/articulos/idiomas/Sol_Lewitt.htm

<http://www.elcultural.com/revista/arte/Robert-Barry-la-historia-mas-veces-jamas-contada/36485>

http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda/commentaire_id/arrangement-en-gris-et-noir-n1-445.html?no_cache=1

<http://www.creatividadysociedad.com/articulos/19/Cuando%20lo%20solido%20se%20desvanece%20en%20el%20aire.pdf>

<http://tallersmariavictrix.blogspot.mx/2014/03/sillas-clasicas-del-diseno-industrial.html>

http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20361/2/neida_urbina

www.iie.unal.edu.co/revistaensayos/articulos/ensayos_9_2004/rodriguez-resena_9.pdf

http://es.wikipedia.org/wiki/El_buey_desollado

www.con-versiones.com/textos/nota0253.doc

<http://dle.rae.es/?id=7vyScEn>
<http://en.wikipedia.org/wiki/Klismos>

Wight, Fred H. Recuperado de: <http://www.seminarioabierto.com/tiempos13.htm>
<http://latorredelvirrey.org/ltv/wp-content/uploads/2013/09/1.recuerdosdecezanneycartasineditas.pdf>
<http://www.jmhdezhdez.com/2013/11/frases-cezanne-paul-phrases-citas-quotes.html>
Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía, texto de Paloma Esteban Leal. —
<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/portrait-madame-josette-gris-retrato-madame-josette-gris>

Museo Thyssen. http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_obra/497

<http://cultura.elpais.com/cultura/2011/02/07/actualidad/1297033204-850215.html>

Andy Warhol and Pat Hackett, *POPism: The Warhol? '60s*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980,
<http://nga.gov.au/International/Catalogue/Detail.cfm?IRN=116213&BioArtistIRN=12079&MnuID=SRCH&GalID=ALL>

http://www.revistadeartes.com.ar/xxii_escultura_tadashi.html

<http://www.cylcultural.org/expos/warhol/>

<http://www.leninimports.com/baselitz-bio.html>. 2014

El astronauta de la pintura. 2009. Recuperado de:
<http://elpais.com/diario/2009/09/12/babelia/1252710368-850215.html>
¹íbidem

Universitat Pompeu Fabra: <https://www.upf.edu/campus/es/historia/ciudadella.html>

Contrapunteo del hombre mítico y el hombre nuevo: el subdesarrollo en Wifredo Lam y Edmundo Desnoes” Recuperado de:
www.columbia.edu/~oiu1/LatinAmerica/Lamsubdesarrollo.doc

Islas Trobriand, Recuperador de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Islas-Trobriand>, 6 nov 2014

Archiproducts. 2014. Recuperado de:
<http://www.archiproducts.com/es/productos/17733/edizioni-silla-en-nogal-singer-zanotta.html>.
<http://culturacolectiva.com/el-lenguaje-olvidado-de-los-objetos/>

<http://numero313.wordpress.com/tag/bruno-munari/2o11>

Searching for comfort in an uncomfortable chair (Originally published in Domus 202 / October 1944)

Recuperado de: <http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/03/31/searching-for-comfort-in-an-uncomfortable-chair.html>

Una visita a Leonora Carrington, 2011. Recuperado de:

<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/una-visita-leonaor-carrington>

<http://www.susoespai.org/tapias-en-los-espacios-publicos/?lang=en>

<http://www.bellasartes.gob.mx/index.php/boletines/97-2012/2012-septiembre/4080-940-reconocen-trayectoria-de-pedro-friedeberg-con-medalla-bellas-artes>

Engels, F. *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*, 1976.

Recuperado de: medios.upn.mx/.../El-papel-del-trabajo-en-transformacion-mono-en-ho...

Etimología de mano. Recuperado de: <http://etimologias.dechile.net/?mano>

Doris Salcedo y el contenido de la forma.2010. Recuperado de:

<http://esferapublica.org/nfblog/doris-salcedo-y-el-contenido-de-la-forma/>

Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa. 1997. Recuperado de:

<http://www.arteleku.net/estherferrer/Textos/accion.html>

Silla Zag.2012. Recuperado de: <http://www.macba.cat/es/silla-zaj-3103>

<http://www.radical.es/historico/informacion.php?iinfo=19279>

<http://angelita.action.at/en-el-museo-de-los-cien-dias/>

Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada, 5, 115-127, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/es/kevin-perromat-augustin.html> >

Georg Simmel, "El problema del estilo", consultar en

dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/757663.pdf

<http://vaumm.blogspot.mx/2008/10/bienal-deconstruida.html>

Ian Chilver, *DICCIONARIO DEL ARTE DEL SIGLO XX*, Editorial Complutense,p.62.

<http://books.google.com.mx/books?id=8Z>

<http://www.velazquez.com.es/inocencio-x/>

El Drama de la carne o el espacio del cuerpo. Consultar en:
<http://www.educathyssen.org/capitulo-5-francis-bacon>

Marcel Duchamp; Marchand du Sel, Obra citada.

Recuperado de: <https://artesanivalle.files.wordpress.com/2012/05/concentrado-marcel-duchamp.pdf>

<http://translate.google.com.mx/translate?hl=es&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/One-and-Three-Chairs&prev=/>

Potter, Jonathan, La representación de la realidad, p.102. Paidós, España, 1998