

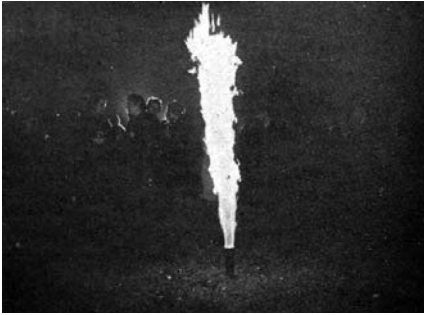
José Díaz Cuyás

LA RISA DEL LAOCOONTE



Aquí se verá cómo, muy a pesar de los esfuerzos de insignes teóricos por mantener a las figuras circunspectas, la risa las empuja hacia la modernidad; se advertirá entonces cómo, a resultas de este tropezón, quedarán inválidas del alma y rotas del cuerpo, y cómo los fragmentos que de ellas se desprenden quedarán esparcidos y confundidos entre las cosas varias.

La caída es el movimiento más propio de la risa. En ella todo tiende al descenso, a la nivelación con lo bajo e inferior. Cuando somos víctimas de un traspies no sólo presentimos la amenaza inminente del golpe, también caemos de otro modo, indefensos ante la fuerza humillante de la gravedad, ante lo pleno material, siempre dispuesto a marcar sus límites, a doblegarnos y tumbarnos, desarmados, por el suelo. Frente a la dinámica de la risa, ante la propia caída, sólo cabe rendirse, unirse al coro. Todo intento de permanecer firme, de recuperar la posición perdida, el orden de lo vertical y su jerarquía, nos hundirá todavía más en la degradante y cruel neutralidad que la horizontal señala para todas las cosas. Así ocurre cuando experimentamos en carne propia la caída en la risa, pero otro tanto ocurre con aquello que es para nosotros objeto de risa, también aquí percibimos un movimiento descendente que tumba e invierte los valores superiores y respetables para alternarlos, a su albedrío, con los inferiores y vulgares. Cuando nos sumergimos en este movimiento general de degradación o devaluación sentimos el desbordante placer de una descarga, como si dejáramos de soportar, por un momento, el peso de nuestra propia gravedad. Sin embargo, lo sabemos, este alivio no es producto de nuestra voluntad consciente, sino de *una* fuerza que nos ataca y nos hace rendirnos a nuestra propia realidad corporal y a su materialidad. Las sacudidas y convulsiones de nuestro cuerpo las experimentamos entonces como producto de una suerte de mecanismo automático que ha escapado, por un momento, de nuestro control. Cuando caemos en la risa observamos, como meros espectadores, que tras el primer y repentino ataque se



1b. Ives Klein, *Escultura de fuego*, 1961.

suele activar una segunda fase que nos lleva a partirnos y desternillarnos; y cómo ya una vez rotos, fracturados y descompuestos, sólo resta, si la dinámica no pierde intensidad, la posibilidad de una solución final en la que reventamos y estallamos, en la que liberamos y agotamos definitivamente toda la energía contenida. Son, por supuesto, maneras de hablar, decimos estas cosas en sentido figurado y, sin embargo, todo parece indicar que una de las tendencias dominantes en el arte hoy consiste, precisamente, en tomarse en serio, con una mortal solemnidad, este mecanismo automático de la risa; es más, la de aplicarlo con tanta literalidad que esa liberación explosiva de energía contenida acaba siendo buscada por sí misma y termina no sólo por romper, sino por hacer añicos, su propio contenedor (figs. 1a y 1b). Detrás de esta manía tan moderna por liberar los *contenidos*, como si pudiera haber algún contenido en lo que está fuera de su contenedor, parece ocultarse una pulsión dominante y generalizada por *comunicar en directo con lo inmediato*. Una pretensión esta, la de atrapar y controlar, la de buscar sentido de una manera *literal* a lo inmediato que, como veremos, apunta de manera inevitable al horizonte de lo cómico.

La relación necesaria entre efecto cómico e inmediatez se evidencia en el equívoco juego de valores que activa la fuerza contagiosa de la risa. En el cuerpo del otro cuando ríe (o en el mío cuando me descubro riendo) lo que veo es la expresión externa de una fuerza o energía que está actuando con violencia en su interior y que lo parte, lo desdobra. A la expresión externa de esta fuerza que rompe tanto la formalidad del momento, como las formas de la figura corporal, le damos siempre un valor de espontaneidad; *como si* algo se hiciera presente y se estuviera manifestando sin premeditación ni artificio. Como si algo agitara y convulsionara la totalidad del cuerpo, lo de dentro y lo de fuera, de manera inmediata. También a las imágenes risibles, a las imágenes cómicas y grotescas, les otorgamos en su dinámica deformidad la existencia de una fuerza que actúa en su interior y que se manifiesta,

sin aparentes mediaciones, en su exterior. La *fuera* cómica actúa siempre en un presente imperativo, inmediato, interrumpe y pone en suspenso las mediaciones ordinarias y el tiempo cotidiano.

En función de este carácter inmediato de la risa visible en la cara del otro (o en la mía como otro) y de aquello que veo como risible en general, podemos avanzar una definición provisional de la risa, muy genérica, pero útil para nuestro propósito: en el orden de las imágenes la risa –y lo risible–, tanto en el cuerpo como en las cosas, es la expresión exterior de unas fuerzas o *mociones* internas a las que otorgo un valor de inmediatez. Expresión decimos de ciertas fuerzas o mociones interiores, inmediatas en su apariencia, que tienen la capacidad de dominar lo exterior sometándolo a su dinámica, que imponen su propia temporalidad y su movimiento a las figuras, que rompen por tanto con la mediación habitual, con esa formalidad consciente con la que me relaciono con las cosas y con la que mi cuerpo manifiesta en su movilidad exterior sus (e)mociones internas. Hay algo profundamente unificador en nuestra experiencia corporal de la risa, con ella, por un momento, se produce la unidad abierta de todas las *mociones* corporales, no hay separación entre lo interior y lo exterior, ni entre lo que sube y lo que baja, es el cuerpo, en su materialidad carnal y plena, quien nos desborda, sin anularnos, y se afirma en presente. Un presente en el que se invierten y alternan las posiciones y jerarquías, como en el columpio, cuando cara y culo compiten, alegremente, por situarse en el mismo lugar y mi “rostro” se convierte en una “jeta” con la que no coincido, en una cara–culo, en la máscara de otro.

Pero no saquemos conclusiones precipitadas, se trata sólo de un momento de tregua. La risa puede ser esto, y sin duda lo es, cuando reímos con una seriedad abierta, pero puede también ocultar otras cosas, la modulación de la risa en sociedad es muy amplia, su naturaleza es ambigua, ambivalente, y no siempre somos lo bastante “tontos” como para reírnos de verdad. Algo semejante ocurre con ese valor de inmediatez al que nos referíamos como característico del arte contemporáneo y que hemos vinculado con la expresión de la risa y las imágenes cómico–grotescas. También posee una consustancial ambivalencia y puede ser portador de contenidos contrapuestos. La experiencia del aquí y ahora, anhelada de un modo tan obsesivo por las vanguardias, puede ser interpretada como una actualización del antiguo quinismo, como una confiada afirmación práctica y realista del carácter limitado e indómito de la vida; o bien, puede ser reivindicada, como ocurre por lo general, con toda seriedad, desde una posición cínica y nihilista más o menos consciente, como una negación y abstracción, en la práctica, de todo contenido vital y de todo sentido.¹

1. Vid. SLOTERDIJK, Peter: *Crítica de la razón cínica*, Madrid: Siruela, 2003.

I

Para orientarnos en lo que sigue en esta selva de ambigüedades vamos a emprender un camino trillado y bien urbanizado. Circular por una vía transitada ofrece la ventaja de poder cambiar de sentido sin perder la dirección. En concreto, vamos a tomar la senda marcada por un libro de teoría del arte del s. XVIII y la de su coda en un breve ensayo posterior, ya bien entrado el s. XX. Se trata de dos textos serios, de gran relevancia en su momento, de los que nos valdremos no tanto por lo que dicen, como por lo que callan, un silencio donde anida, como veremos, la posibilidad de su desbordamiento cómico. El primero fue escrito por Lessing en 1766, *El Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía* y el segundo, en realidad un intento de actualización del anterior, fue publicado por Clement Greenberg en 1940 y titulado *Hacia un nuevo Laocoonte*. Los separan casi dos siglos, ambos pretenden sentar las bases teóricas del gran arte, del arte más serio que podía concebirse en su época. El primero pretende establecer los límites específicos de la pintura, lo que para su autor es y debía ser el arte de pintar; el tema del segundo es también, aparentemente, la especificidad de la pintura, pero a lo que apunta, en realidad, es a los límites del propio arte, a lo que es o a lo que podía llegar a ser considerado todavía como arte. Lo más destacable para nosotros es esta necesidad de establecer *límites*, de diferenciar lo de dentro y lo de fuera, lo interior de lo exterior, lo propio de lo ajeno. Lessing aspiraba a señalar los límites entre la poesía, como épica y drama de las acciones humanas, y las artes plásticas en general; Greenberg, por su parte, aspiraba a hacer otro tanto entre lo que denominaba los *medios* artísticos. Para ambos esta limitación de las artes o de los medios supone, de un lado, definir lo pictórico, *identificar* la pintura, enmarcar su verdadero rostro; y de otro, en función de esta identidad, establecer unos criterios de valor *dentro* de cada arte o de cada medio.

El argumento central del *Laocoonte* es bien conocido. Establece una diferencia entre las artes del tiempo y las artes del espacio en función de los signos que les corresponden. Mientras la poesía estaría constituida por signos arbitrarios o sucesivos y, gracias a la naturaleza de estos signos, puede representar la sucesión temporal y las acciones de los cuerpos; la pintura, en cambio, estaría constituida por signos naturales o simultáneos, lo que la limita, también por la naturaleza de sus signos, a mimetizar exclusivamente el espacio y los cuerpos estáticos. La novedad estriba en que las diferencias de identidad se establecen a partir de las diferencias de lenguaje, un planteamiento “moderno” en su momento pese al arcaísmo de su terminología. Su intención explícita era la de establecer una suerte de semiótica “natural” de las artes, aunque como es sabido ocultaba, en realidad, una defensa de la jerarquía de los géneros aristotélica en

correspondencia con la reacción antibarroca y antirocócó que abogaba por un concepto de unidad clasicista, de nuevo cuño, basada en lo “posible verosímil”. En este sentido, su posición resulta cercana a la mantenida por Diderot en aquellos años, si bien el filósofo alemán carecía de la familiaridad del crítico francés con cuadros y pintores. Pero había algo más que los unía, ambos fueron autores dramáticos y teóricos del teatro. Si algo le resultaba familiar a la mirada de Lessing, fugaz director del *Nationaltheater* de Hamburgo y de la revista *Hamburgische Dramaturgie*, eran las artes escénicas. No es de extrañar por tanto que su *Laocoonte*, cuya función era fijar los límites de la pintura, estuviera dominado por un modelo de visualidad marcadamente teatral. Una paradoja que parece haber pasado desapercibida a sus exégetas, en especial al propio Greenberg: su definición liminar de lo que es propio de la pintura se establece en negativo, más en concreto, ha sido delimitada y fijada sobre el fondo positivo de la imagen dramática. Así, mientras mantiene con rigidez la separación entre signos de naturaleza temporal y espacial, entre palabra, música o teatro e imagen plástica, todo se vuelve confuso en el dominio de la visualidad. Como es característico de la época se apela de manera reiterada a la metáfora del drama como pintura en acción y a la pintura como escena dramática fijada en la tela. La pintura es así definida, y limitada, por aquello de lo que carece –en relación con el teatro–, o sea, tiempo, movimiento y, en última instancia, por la impotencia de acometer la más elemental de las acciones, el habla. Esta impotencia es la que se oculta tras un concepto tan insatisfactorio como el de signo “natural” aplicado a la imagen pictórica. El cuadro concebido como *tableau vivant* sólo puede llegar a hablar porque tiene un antes y un después, porque es un “corte” en un continuo narrativo escénico. Por eso la deducción de un “momento pregnante”, del instante más fecundo de la acción, no es tanto una concesión a la representación de acciones en la pintura, como un índice de su sometimiento definitivo, de la reducción del *tableau* al cuadro fijo y estático de una escena teatral.

En su búsqueda de unos límites claros entre las artes Lessing pretende establecer aquello que es identitario de la pintura. Pero su semiótica “natural” está más atenta a la lógica formal y a la filología que a la naturaleza de la visión, a lo que cualquier niño puede ver con sus propios ojos. Leído en serio, su tratado supone eliminar de la pintura el tiempo y el movimiento, la acción y la palabra –su potencialidad textual–; reducirla a un arte exclusivamente del espacio, de un espacio escénico y abstracto, puro, vacío y geométrico, ocupado también por cuerpos abstractos, sin movimiento ni temporalidad, sin posibilidad de acción expresiva. Pocos cuadros verdaderamente importantes sobrevivirían a esta criba. Sin embargo, estos principios se acomodaban, en teoría, a los propósitos de un ilustrado proselitista y bien intencionado como él. Su dispositivo conceptual actuaba como filtro para seleccionar aquellos temas susceptibles de ser representados en

pintura, para seleccionar aquellas acciones, gestos y formas expresivas que no incurrieran en lo excesivo y se acomodaran al *decorum* de lo justo y razonable.

Cuando se quiere poner límites tan estrictos al movimiento debe ser porque algo se está moviendo demasiado. Y allí donde los movimientos exceden los límites de lo correcto la risa espera su oportunidad. No olvidemos que el motivo central de su polémica con Winckelmann es la forma de una boca, la manera en que se debe mover o, más concretamente, el límite de deformidad que puede infringir en el rostro de un hombre digno de tal nombre. Este debate se interpreta, por lo general, como una disputa sobre la naturaleza de las artes según un modelo de lo bello moral basado en la ataraxia clásica. Ciertamente, no hay nada más contrario a una forma eterna y perfecta que algo, una boca por ejemplo, que no para de moverse y de demostrar de este modo su propia contingencia y transitoriedad. Pero hay algo más detrás de esa boca. El problema no es sólo de orden moral o estético. Por supuesto, en el grupo escultórico el artista debía sacrificar la expresión de dolor a la belleza moral, pero como dice el propio Lessing, “no porque el grito sea algo que revele un alma inno-ble, sino porque deforma el rostro dándole un aspecto repulsivo”. Aunque me temo que el problema tampoco es exclusivamente de orden estético, pues a continuación añade:

“Sólo el hecho de representar a una figura humana con la boca completamente abierta –aun dejando aparte la forma violenta y repulsiva con que este gesto deforma y desplaza las otras partes del rostro–, sólo este hecho comporta en la pintura una mancha y en la escultura una concavidad que producen el efecto más desagradable del mundo”.² Acabáramos. La boca abierta no sólo afea el rostro, sino que afecta a la formalidad de la propia obra. Abre lo que debería estar cerrado, provoca manchas y concavidades que interrumpen y cortan la superficie, rompe, en definitiva, con la ilusión espacio-temporal dejando al aire lo que debería permanecer oculto, la visible materialidad de la que está hecha. Lessing tiene motivos sobrados para pensar que las bocas amenazan su modelo de una pintura sin tiempo y cuerpos sin movimiento. La boca abierta es el elemento dominante del rostro grotesco, es el umbral de entrada a lo bajo corporal y a su materialidad, el *abismo* que abre el cuerpo al exterior y que todo lo engulle.

Tanto da que lo haga para gritar, para reír o para dar una bocanada, como suele ocurrir en la Holanda del XVII (fig. 2). Cuando la boca domina el resto de la cara no hace sino encuadrarla, y todo lo que traga o expulsa es índice de una temporali-

2. LESSING, Gotthold Ephraim: *Laocoonte* [edición de Eustaquio Barjau], Madrid: Tecnos, 1990, p. 19.

2. Joos van Craesbeeck, *El fumador* 1635–1640,

3. La Mettrie.

dad siempre en presente, transitoria e inmediata, propia de lo que deviene y muda, no de lo que permanece. Nada más opuesto a un rostro que pretenda captar lo propio del sujeto como idéntico a sí mismo que este otro donde ese agujero abisal comunica lo interior con lo exterior y, al hacerlo, rompe con la superficie cerrada y autónoma del rostro. Resulta comprensible la indignación de un ilustrado como Lessing ante cualquier sujeto que, por el motivo que fuere, sea por placer o por dolor, se atreva a abrir la boca en un retrato.

Todos aquellos fenómenos que, por su modo de ser, contamos con que pueden producirse y desaparecer en un momento, con que solamente pueden ser lo que son en un instante de tiempo; todos estos fenómenos, ya sean placenteros o terribles, adquieren, por este efecto de duración que les impone el arte, un aspecto tan contrario a la naturaleza, que cada vez que los miramos la impresión que ejercen sobre nosotros se va debilitando hasta llegar a un punto en que el objeto entero acaba por inspirarnos aversión y repugnancia.

Aversión y repugnancia. Provocada, al parecer, por una cuestión temporal. En principio se trataría de un argumento válido para cualquier acción corporal o gesto expresivo, por eso resulta tan significativo el ejemplo que aduce a reglón seguido para demostrarnos cómo lo transitorio en pintura es algo contranatura: el retrato riente de La Mettrie, divulgado en la época por medio del grabado. (fig. 3)

El La Mettrie que, como una especie de segundo Demócrito, se hizo retratar en un cuadro y en un grabado no se ríe más que la primera vez que se le mira. Observadlo varias veces, veréis cómo el filósofo acaba convirtiéndose en un bufón, y su risa inteligente en una risita de conejo. Lo mismo ocurre con los gritos. El dolor violento que los arranca, o bien cede rápidamente o bien acaba destruyendo al sujeto que sufre.³

No hay ninguna duda, lo inmediato corporal, la risa y el grito *destruyen* al sujeto, en el cuadro. También Diderot, por las mismas fechas, se manifestaba contrario a la representación de estados transitorios:

Un retrato puede tener el aire triste, sombrío, melancólico, sereno porque estos son estados permanentes; pero un retrato que ríe carece de nobleza, de carácter, incluso a menudo de verdad y por consiguiente es una necesidad. La risa es pasajera. Se ríe ocasionalmente, pero no se es de estado risueño.⁴

La risa en el rostro falsea el carácter verdadero y, aunque Diderot no aporta en esta ocasión el ejemplo de ningún necio, no tendría nada de particular que también tuviera en mente el retrato de La Mettrie. Sabemos, en cualquier caso, la opinión que el buen doctor le merecía: “Disoluto, descarado, un bufón, un adulador; hecho para la vida en la corte y el favor de los nobles. Murió como debió hacerlo, víctima de su propia intemperancia y su disparate. Se mató a sí mismo por ignorancia del arte que profesaba”.⁵ Este era el tipo que se había atrevido a reír en su propio retrato y, por lo que nos cuenta Diderot, no es de extrañar que así lo hiciera. Ni siquiera era un sujeto propiamente hablando, no era más que un bufón de corte, dependiente, por un lado, de los favores de la nobleza y esclavizado, por otro, por sus propios apetitos corporales. Demasiado subyugado como para llegar a ser dueño de sí.

En el grabado la inscripción reza:

Bajo estos rasgos vivos, ves al maestro
de los juegos, de las risas y los chistes,
demasiado audaz al haber intentado por sí mismo
desembrollar el caos
sin guía fue víctima de los locos.

Según cuenta la leyenda el autor de *El hombre máquina* murió como un moderno Pantagruel, a causa de un opíparo banquete y de sus excesos con la bebida. La risa, lo hemos visto, degrada y materializa. Nada tiene de extraño que Lessing tome co-

3. LESSING, 1990, p. 23.

4. DIDEROT, Denis: *Pensamientos sueltos sobre pintura*, Madrid: Tecnos, 1988. p. 47.

5. Cit. en WELLMAN, Kathleen: *Medicine, Philosophy, and Enlightenment*, Londres: Duke University Press, 1992. p. 213, tomado del *Essai sur le règne de Claude et Néron*.

mo ejemplo de un rostro riente, *contranatura* y repulsivo, el del filósofo materialista que más contribuyó a denigrar en el XVIII la imagen del hombre al reducirlo, con movimientos del alma incluidos, a una simple máquina. Tampoco sorprende que en aquel siglo, el periodo en que peor se comprendió y más se despreció el humor cómico–grotesco de Rabelais, se le criticara “falsamente” precisamente por eso, por haber tenido una muerte –y una vida– repleta de excesos rabelesianos, es decir, por su necesidad, por ser un bufón y un loco, por no haber sido siquiera dueño de su propio cuerpo.

La proscripción de la risa por parte de los teóricos ilustrados es indicio de que una risa indecorosa y obscena, que tendía a salirse del cuadro, se estaba adueñando de la pintura de la época. No se trataba solamente de que las figuras se mostraran riendo *contranatura*, sino de que la propia pintura, en sus excesos formales y expresivos, comenzaba a mostrarse, en general, como algo *contranatura* que inducía con demasiada facilidad, se pretendiera o no, efectos cómico-grotescos. Para un defensor de la *naturalidad* como Diderot “toda caricatura es de mal gusto”: “No puedo soportar las caricaturas, ni de la belleza ni de la fealdad, pues la bondad y la maldad pueden resultar igualmente exageradas”.⁶ Había demasiadas exageraciones, y exagerar era la función de la caricatura. Si a Lessing ya le resultaba repugnante en 1766 la visión de la risa jovial del infortunado doctor, cabría preguntarse qué opinión le habría merecido esa risa desdentada, cómplice y contagiosa con que se autorretrató cuatro años después Jean–Étienne Liotard (fig. 4). O lo que es peor, esa risa burlona, y esta vez sí, sarcástica y plenamente moderna, con la que se autorretrató el ácido Ducreux unos años más tarde, hacia 1793 (fig. 5). Liotard señala con el dedo algo oculto más allá de la cortina, el artista, llamado “el turco”, disfrazado de sí mismo, se muestra complacido al ofrecernos su farsa de roles sobre una escena vacía. Pero ese dedo muy pronto se convertirá en un arma poderosa para el artista. Sólo es necesario un poco más de modernidad, un leve cambio de humor, para que esa risa corporal, ese realismo sensorial y abierto, ese juego que oculta y señala sus promesas a la mirada, se convierta en el instrumento mental de una ironía autoconsciente y segura de sí.⁷ En el retrato de Ducreux el dedo ya no apunta hacia fuera, sino al frente. A un nuevo frente en abierta rivalidad con el público. Todo aquí apela a lo transitorio. Ese gesto se dirige a mí

6. Cit. en FRIED, Michael: *El lugar del espectador*, Madrid: A. Machado Libros, 2000. p. 121.

7. Para Bajtín la diferencia entre la risa en la Edad Media o el Renacimiento, relacionada con la cultura popular y el carnaval, y la risa romántica sería que esta última es “una especie de carnaval que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento”. Sobre la vinculación del grotesco “de cámara” romántico con el idealismo subjetivo y, en consecuencia, con una risa que deja de ser “corporalmente vivida”, véase BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Rabelais*, Madrid: Alianza, 1987. p. 40 y ss.



4. Jean-Étienne Liotard, *Liotard riant*, 1770.



5. Joseph Ducreux, *Autorretrato con gesto burlón*, 1793.

como espectador y me increpa en presente: la mirada cómplice y provocadora, la boca que me deja ver los dientes y la lengua, el índice que me señala y se reduce a un punto de contacto en la superficie de la tela, el puño masivo que avanza con arrogancia. Todo fuerza a la comunicación entre lo de dentro y lo de fuera, su figura burlona se enfrenta a la mirada desprevenida del espectador con la inmediatez de un resorte, de una trampa visual que se activa de golpe, y espera una respuesta.⁸

8. Como era previsible el retrato de Ducreux resultó indecoroso y excéntrico para sus contemporáneos. En el catálogo del Salón de 1795 se dice que “ofrece una risa forzada que no dice nada del carácter que le es propio”, mientras en el *Mercure de France*, al año siguiente, se afirmaba: “qué mal gusto presentarse sin cesar en el salón y presentarse siempre en una actitud tan baja y trivial!... Como los que hacen muecas en los bulevares”. Ducreux, pintor de la reina, se ofrece en el periodo revolucionario al público del Salón como un personaje vulgar, semejante a los mimos y titiriteros de los pequeños teatros del Bulevar del Templo. El artista se brinda como espectáculo y se dirige al pueblo llano. Podemos interpretar que les dice: riamos juntos, ahora soy uno de los vuestros; o bien: aquí estoy riéndome de vosotros, desde este cuadro cuyas virtudes no sabéis apreciar. Una ambivalencia que resulta consustancial a la figura del artista en los siglos XIX y XX. Esta autoexposición del artista como burlador o como payaso, esta peculiar relación con el que mira, no es muy común (salvo en modelos preestablecidos, como los autorretratos a lo “Demócrito” o en la pintura cómica de un Steen) antes de 1800. Pero sabemos que lo será. Nuestro interés, en este caso, se limita a comprobar cómo lo que empieza entre risas acaba, con el tiempo, convirtiéndose en algo muy serio, en una actitud generalizada y justificable mediante los más severos y bien intencionados argumentos. Cfr. STAROBINSKI, Jean: *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Génova: Skira, 1970 y CLAIR, Jean (ed.): *La Grande Parade: Portrait de l'artiste en clown*, París: Gallimard, 2004.

Sin necesidad de llegar a estos extremos no cabe duda de que algo extraño, por no decir *contranatura*, estaba ocurriendo con la temporalidad y el movimiento en la pintura del s. XVIII. Algo que solía verbalizarse en la época como un problema de tipo ético. El propio Winckelmann, en el mismo lugar en que hablaba de soslayo del grupo helenístico, afirmaba que cuanto más reposada era la actitud de un cuerpo mejor podía expresar “el verdadero carácter del alma”. Bien es cierto que, como reconocía a reglón seguido, el gusto más generalizado entre los artistas de su época era, justamente, el contrario. De aquí la famosa frase: “reclaman de sus figuras un alma que como un cometa se desvíe de su órbita...”. El ejemplo que aduce a propósito de este desvío es el del “gran dibujante” La Fage: “Todo en sus obras está en movimiento; en su contemplación, la atención se divide y dispersa como en una reunión de sociedad donde todas las personas quisieran hablar a un tiempo”⁹. Se trataba de una metáfora para aludir a su falta de unidad, pero lo cierto es que, por entonces, ese efecto, el de una reunión de figuras actuando todas a la vez, era perseguido en la pintura en un sentido bastante más literal. El mismo año en que el historiador publicaba sus *Reflexiones*, en 1754, Hogarth se encontraba pintando *El banquete electoral* (fig. 6).

En la pintura inglesa la temporalidad de las imágenes se había acelerado lo bastante como para detener el instante preciso en que un ladrillo rebota sobre la cabeza de un comensal distraído. Lo que vemos aquí no es sólo algo transitorio, algo que supuestamente sucede mientras miramos el cuadro, sino la inmediatez de una acción que, por su velocidad, nuestro propio ojo habría captado con dificultad. El pintor es consciente de que el trazo de un movimiento inesperado, que rompa la estructura formal y la temporalidad del cuadro, producirá inevitablemente el efecto perceptivo de lo inmediato y, en última instancia, de lo risible. Ese ladrillo no sólo golpea en la cabeza de un personaje, sino que atraviesa como un relámpago el espacio escénico y quiebra con su rebote instantáneo la temporalidad del cuadro. Es como el estallido de un instante que detiene todo el agitado movimiento anterior, ya de por sí transitorio. Como una campanada final que cierra la rítmica y ajetreada lectura de pequeñas escenas, como breves frases punteadas, cuyo desarrollo sigue el movimiento lineal de izquierda a derecha. Es, de hecho, un signo gramatical, un punto y aparte que marca el final la escena y que, al hacerlo, ata y anuda al tiempo el palimpsesto de sus contenidos, ese ramillete de anécdotas sobre la política local compuesto como la más universal de las cenas. La caída de esa figura en el extremo inferior derecho, reventada por el golpe, termina por arrastrarlo todo en su hundimiento.

9. WINCKELMANN, Johann Joachim: *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, [traducción de Vicente Jarque] Barcelona: Península, 1998. pp. 36–40.



6. Hogarth, *El banquete electoral*, 1754.

Winckelmann tenía razón al señalar que las figuras habían empezado a moverse a su aire, sin un centro fijo, desde tiempo atrás, pero la novedad estriba en que el movimiento haya pasado a constituir la única fuente posible de unidad en el cuadro concebido, de manera explícita, como escena teatral. El pintor explicaba del siguiente modo la naturaleza narrativa de sus obras basadas en “temas morales modernos”:

He pensado que, con la devoción al estilo histórico, tanto los escritores como los pintores habían descuidado del todo el tema que podría clasificarse entre lo sublime y lo grotesco. Por ello me propuse componer pinturas sobre lienzo semejantes a las representaciones teatrales, y espero que sean juzgadas con la misma medida y criticadas según el mismo criterio... Mi intención ha sido desarrollar el tema como un escritor dramático: el cuadro es un escenario; y los personajes son los actores.¹⁰

En estos cuadros satíricos, compuestos como escenas independientes, pero ordenados en secuencias narrativas, se hace explícita esa visualidad marcadamente teatral que en el *Laocoonte* debíamos deducir de un modo metafórico.¹¹ Desde la distancia resulta irónico el sincero interés demostrado por Lessing hacía las teorías que el pintor expu-

10. MANDEL, Gabriele; BALDINI, Grabele: *La obra pictórica completa de Hogarth*, Barcelona: Noguer, 1975. p. 83.

11. El estrecho vínculo entre pintura y teatro en el s. XVIII es un lugar común de la historiografía del arte. Michael Fried es quien mejor ha comprendido los vínculos entre pintura y teatro en el Siglo de las Luces al insistir en la concepción explícitamente dramática del cuadro en Francia a partir de 1760, así como, a consecuencia de ello, en el valor negativo de lo teatral para Diderot y sus correligionarios, cfr. FRIED, 2000. En nuestro texto, como el lector ya habrá adivinado, nos movemos tanto en los márgenes como, en cierto modo, a contrapelo del concepto de teatralidad –exclusivo de la pintura francesa– defendido por Fried.

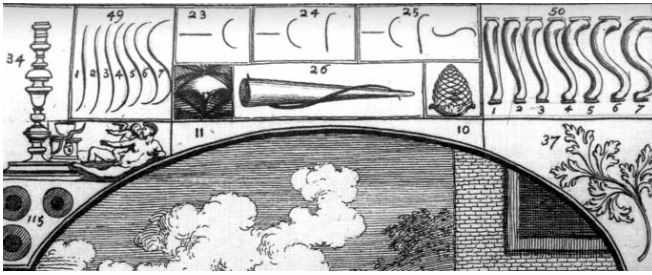
siera en su *Análisis de la Belleza* (1753), una obra que fue recibida con frialdad por académicos y *connaisseurs* en Inglaterra, pero que el filósofo quiso celebrar en su propio país añadiendo un prólogo para su edición alemana¹². Digo que resulta irónico porque la pintura de Hogarth es la mejor impugnación práctica llevada a cabo en el s. XVIII contra el principal argumento del *Laocoonte*. Pero otro tanto ocurre con sus postulados teóricos. En su libro desarrolla, desde una posición empirista, una idea de la belleza basada en el efecto de placer, un efecto que, en su caso, vendría no sólo provocado sino determinado por la modulación del movimiento. Aunque es cierto que en el texto se acentúa en exceso la oposición entre una *Línea de la Belleza* formalmente codificada y aquellas que no lo son, en la plancha A que la ilustra se aprecia cómo aquello que la distingue es un tipo especial de movimiento dentro de un continuo de líneas dinámicas (fig. 7). De esta relación móvil e inestable depende lo que denomina la *Gracia*, una cualidad que sería apreciable tanto en las acciones en general como en las formas expresivas de la pintura:

Al hacernos de este modo la idea de los distintos movimientos como líneas, no nos será difícil darnos cuenta de que la gracia en la acción depende de los mismos principios que ya han sido expuestos para la producción de formas.¹³

También Hogarth concebía la pintura como un lenguaje, y lo que pretende con su tratado es, según dice, dar cuenta de la *gramática* del arte y la belleza. Pero su gramática es por completo incompatible con aquella separación entre signos “naturales” o espaciales, como antagónicos de los “arbitrarios” o temporales, que defenderá años más tarde su prologuista alemán. En sus *Notas Autobiográficas* el pintor explicaba el método mnemotécnico que comenzó a usar en su juventud y que le permitía abstraer y retener en su memoria lo que veía durante sus paseos por Londres: “procediendo de esta manera perezosa me hice tan profano como para admirar la Naturaleza más allá de la Pintura...” En su desprecio por la copia académica y en su afán por aprender el lenguaje de “las cosas mismas” elabora diagramas lineales esquematizados, una suerte de ideogramas mediante los cuales le era posible fijar los trazos sintéticos de una escena de carácter. En su *Análisis* compara explícitamente su código caligráfico con las letras del alfabeto, el más claro epítome de los signos arbitrarios:

12. Hubo una temprana traducción al alemán de Christlob Mylius publicada a principios de 1754. Lessing consideraba que esta obra reducía la multiplicidad de ideas diferentes sobre la palabra “belleza” a una sola, “de modo que... donde sólo reinaba el capricho ocasional, alguna certeza puede darse gracias a la ayuda de su teoría”. Una nueva edición, revisada y más económica, con el prefacio de Lessing, fue publicada en Agosto del mismo año. Cfr. PAULSON, 1997, p. xlv.

13. HOGARTH, William: *Análisis de la Belleza* [edición de Miguel Cereceda], Madrid: Visor, 1997. p. 142.



7. Hogarth, Plancha A, *Análisis de la Belleza*, 1753.

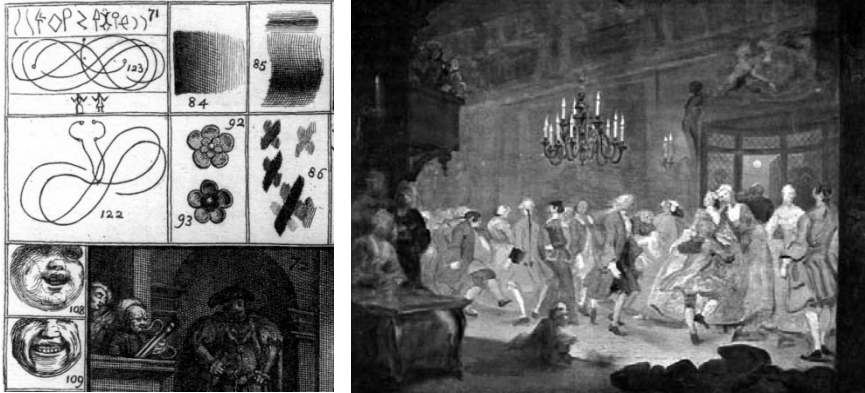
Por ello establecí como axioma que, quien de algún modo pudiera adquirir y conservar en la memoria la idea perfecta [como diagrama] de los temas que se propusiese dibujar, tendría un conocimiento de la figura humana tan distinto, como el hombre que sabe escribir puede tener de las veinticuatro letras del alfabeto y de sus infinitas combinaciones (*¿pues no se trata de líneas en ambos casos?*) y sería en consecuencia un dibujante irreprochable.¹⁴

Son estos “esquemas” producto de un “dibujo de memoria” basado en la “experiencia” los que le llevan a deducir la existencia de una gramática del arte, de una escritura visual en cuyo alfabeto era posible localizar esa forma–signo de lo bello de cuyo descubrimiento se sentía tan orgulloso. Se trataba de un procedimiento formal que cabe situar en la tradición de aquellos ejercicios practicados por los Carracci o por Bernini, mediante los cuales, con “dos o tres trazos” de lápiz, podía sintetizarse un carácter o una expresión. Muy cerca, en definitiva, de la raíces del dibujo de caricatura cuya invención tardía supuso “el descubrimiento de la diferencia teórica entre el parecido y la equivalencia”.¹⁵ Una diferencia sobre la que descansa el efecto cómico del dibujo expresivo más allá de la semejanza y de la copia. Este efecto, producido por el movimiento abstraído, “liberado” y expresivo de la línea, es el que le sirve al pintor como principio “experimental” con el que elaborar su modelo teórico. Su famosa *Línea de la Belleza* surge, en realidad, como efecto de la Gracia, de entre la infinita variedad dinámica de las placenteras y caprichosas líneas de la risa y lo grotesco.

En la plancha B de su *Análisis de la Belleza* (1753) (fig. 8) llega, incluso, a establecer una suerte de *alfabeto* con el que poder distinguir las figuras bellas de las grotescas en función del dinamismo de las líneas que las componen. Las figuras bellas estarían formadas por las líneas de la belleza y de la gracia, la ondulada y la serpentina, las líneas según el pintor más próximas al movimiento *natural*; mientras que la figuras gro-

14. HOGARTH, 1997, p. 14. (La cursiva es mía).

15. GOMBRICH, E. H.: *Arte e ilusión*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979. p. 296.



8. Hogarth, Plancha B, *Análisis de la Belleza*, 1753.

9. Hogarth, *El baile*, 1745.

tescas estarían formadas por aquellas líneas que expresan una ruptura en la sinuosidad y continuidad de ese movimiento natural. Este carácter quebrado de la línea tendría su contrapartida en el carácter quebrado de las propias figuras grotescas: de esos cuerpos detenidos en la tela cuyo movimiento gestual, al pretender emular la inmediatez de la acción, parece estar realizando, según su terminología, una acción *suspendida*. Una suspensión *contranatura* del movimiento cuyo efecto en pintura debía resultar necesariamente cómico (fig 9).

Hasta la mejor representación del baile más elegante ha de resultar siempre algo ridícula y poco natural en un cuadro, al presentar cada figura más bien una acción en suspenso que una actitud. Pues si fuera posible en un baile detener a todo el mundo en un instante determinado, ni uno de cada veinte aparecería agraciado, aunque todos ellos lo fuesen en sus movimientos, y tampoco nos sería posible comprender la propia figura que compone la danza.¹⁶

Esta modulación de lo bello como una forma o un movimiento particular extraído del fondo común de lo risible se acomoda, sin contradicciones, con sus postulados teóricos. Su empirismo filosófico procede de Locke a través de Addison. Y ya en el fundador de la escuela empirista se producía una significativa inversión de la tradicional teoría de la risa basada en la incongruencia. Para Locke la risa no se activa por un efecto de falta de concordancia, sino, por el contrario, por el efecto de unidad en lo que ya es de por sí discordante:

16. HOGARTH, 1997, p. 139.

El ingenio se encuentra sobre todo en la ensambladura de ideas y en poner estas de acuerdo con celeridad y variedad, en donde pueda encontrarse algún parecido y congruencia, para de este modo construir imágenes placenteras y agradables visiones en la fantasía.¹⁷

La unidad de lo variado es la nueva fuente de placer a la que se accede gracias al ingenio, un planteamiento que sitúa lo ocurrente y chispeante, lo que excita la risa, en el núcleo mismo de esa estética del efecto que a continuación será postulada por Addison.

(...) Hogarth postula un objeto bello descubierto por una epistemología de la novedad, pero de manera previsible dadas sus credenciales esta última esta fundada, implícita y explícitamente, en el efecto de la risa. El risible descubrimiento de la variedad en la unidad (de la similitud en la diferencia, o de la diferencia en la similitud) esta basado en el ingenio.¹⁸

El propio Hogarth definía la *Complejidad* de la forma “como una particularidad de las líneas que la componen, que *conduce la mirada a una especie de cacería caprichosa* y que, por el placer que proporciona al espíritu, se le concede el nombre de *belleza*”. El más profundo deseo de este ojo cazador, activo y pulsional, es unificar su propio movimiento con el movimiento general de las cosas. Por eso añade un poco más adelante: “Al contemplar las cosas de este modo nos parecerá, ya estén *en reposo* o *en movimiento*, que *mueven* a este rayo imaginario, o hablando con más propiedad, al propio ojo, influyéndole *de esta manera* más o menos *placentera*, según sus *formas y movimientos* diferentes”.¹⁹ Su modelo de visualidad podría resumirse del siguiente modo: cuando el movimiento de nuestro ojo *baila* en unión y armonía con el movimiento *natural* del mundo sentimos el placer de lo bello; cuando se produce una inadecuación en este baile lo experimentamos como motivada por algo *contranatura*, algo ridículo y grotesco, lo que nos abre a las formas más elementales de placer o displacer. Si bien, sea de un modo u otro, como dice el propio autor, un “baile serio es como una contradicción en los términos”.²⁰ Este ojo que ve al modo de un cuerpo que baila se entrega a los encantos de la vida en los momentos de ocio, cuando el cuerpo se desentiende de los asuntos diarios y se abandona, distendido, al orden y al ritmo de lo ornamental:

Obsérvese que los graciosos movimientos en línea serpentina sólo se ejecutan ocasionalmente, pero sobre todo en los momentos de ocio, en que los aplicamos constantemente a cada acción que ejecutamos. Todos los asuntos de la vida se pueden resolver sin ellos, al ser en propiedad sólo la parte ornamental del gesto.²¹

17. Cfr. STERN, Alfred: *Philosophie du rire et des pleurs*, París: Press Universitaires de France, 1949. p. 18.

18. HOGARTH, William: *The Analysis of Beauty* [edición de Ronald Paulson], Londres: Yale University Press, 1977. Introducción de Ronald Paulson, p. xxx.

19. HOGARTH, 1997, p. 57.

20. HOGARTH, 1997, p. 149.

21. HOGARTH, 1997, p. 143–4.

Esta concepción de las imágenes bellas como la danza de la mirada ociosa explica por qué para Hogarth toda la modulación posible de movimientos, incluidos los que son propios de las pasiones modernas introducidas por Adisson, la de lo *nuevo*, como ya hemos visto, pero también la de lo *grande*, pueden quedar subsumidos en lo ridículo y, en última instancia, en lo cómico–grotesco. Respecto a lo grande, vinculado al efecto de lo Sublime, el propio pintor explica cómo “cuando nos encontramos con excesos inadecuados o *incompatibles* nos producen risa. Especialmente cuando las formas de tales excesos son poco elegantes. Esto es, cuando están compuestas por líneas poco variadas”.²² En su termómetro de las pasiones lo excesivo, también cuando es manifestación de los poderes espirituales (que Hogarth siempre supo interpretar en clave ideológica), resulta inevitablemente cómico (fig. 10).

Se le acusó, no deja de ser irónico, de que en su libro no había nada “nuevo”. Resulta comprensible su malestar cuando se apercibió de que casi nadie entre los de su “propia profesión” se había tomado en serio su libro. Poco después de publicar su *Análisis*, toda la profesión celebrará, con una solemne y mortal seriedad, la aparición de la obra de Burke sobre esa pasión tan moderna, grande, grave y filosófica, de lo Sublime.

II

Cuando todo depende del movimiento, cuando lo bello y lo grotesco no son sino dos clases distintas de movimiento o, mejor, diferentes grados de un mismo y continuo movimiento, el problema empieza a ser cómo lograr distinguir lo que se mueve en la dirección de lo serio de aquello que lo hace en la dirección de lo cómico. En el último grabado que realizó poco antes de su muerte, el que deseaba que figurara como frontispicio de toda su obra gráfica, el pintor plantea una versión cómica, o más bien tragicómica, de la pintura seria y de Gran Estilo (fig. 11). Su leyenda dice: “El paso de lo sublime a lo trivial, o la manera de hundir, en las pinturas sublimes, dedicado a los comerciantes en pinturas Oscuras, y la nota al pie aclara Véase la manera de desacreditar los Temas más Serios, en algunas celebradas Pinturas Antiguas; por la introducción de Bajas, absurdas, obscenas y a menudo profanas Circunstancias en ellas”.

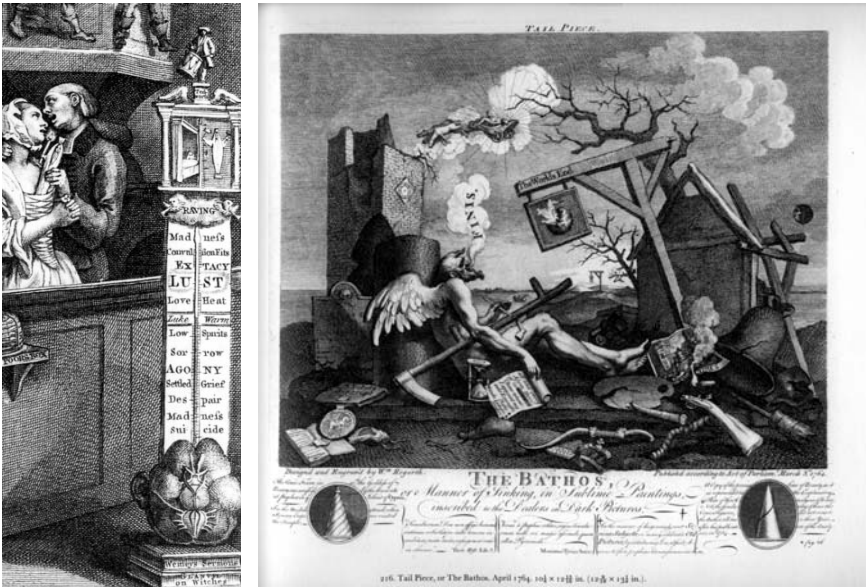
La ilustración sigue al pie de la letra los temas que Burke aconsejaba a los pintores, pero con una salvedad, en lugar de aplicar la gravedad ascendente de lo sublime lo que domina aquí es el peso descendente de la fuerza de gravedad, de lo material. Para Hogarth detrás de la pasión sublime no se ocultaba el misterioso placer de la

22. HOGARTH, 1997, p. 61.

razón por lo infinito, sino la celebración del caos y la discordancia de lo real, incluyendo, por supuesto, los desajustes de la realidad social. Todo ha caído. Ya lo dice en su leyenda “*la manera de hundir, en las pinturas sublimes...*”. Cuando todo se mueve esta puede ser una manera práctica de diferenciar lo serio de lo cómico, lo serio asciende, lo cómico cae. Aunque quizás no sea tan simple. Hay en este grabado una idea bastante inquietante que Hogarth quiere legar con un orgullo beligerante, y esta vez con total seriedad, a la posteridad.

Su obsesión por fijar en una figura concreta, en una forma permanente, su teoría de lo bello como movimiento placentero le lleva una pesquisa extravagante y, ciertamente, insensata, por dotar de legitimidad histórica y de validez universal a su *Línea de la Belleza*. Una búsqueda que le induce a reducirla a una especie de cifra criptográfica y esotérica, a un símbolo secreto oculto en la naturaleza y conocido desde la antigüedad pero velado por la historia a los modernos. El último intento por establecer una tradición verídica que se remonte a los orígenes de esta cifra-simbólica, lo realiza precisamente en este grabado. En la parte inferior a la derecha vemos una versión de la famosa *Línea* en la que se nos avisa de su semejanza con la figura de la izquierda. Su leyenda dice: “La forma cónica en la que la Diosa de la Belleza era adorada por los Antiguos en Paphos, en la isla de Chipre”. El dato proviene de un pasaje de Tácito en el que cuenta que “la imagen de la diosa no tiene parecido con la figura humana, es una masa redondeada elevándose como un cono desde una base ancha hasta una pequeña circunferencia”. El propio pintor comenta que su significado era dudoso.²³ Su significado remoto lo sería, pero lo que aquí resulta evidente es que la belleza ya no sólo se ha reducido a una clase de movimiento entre otros, sino que como tal movimiento ha empezado a abstraerse por completo de la figura humana. Ahora sí puede decirse que todo se está poniendo en movimiento. Sólo habrá que tener un poco de paciencia para que aquellas líneas surgidas del dinamismo inasible y corporal de la risa sean veneradas como lo más sagrado, para que el torbellino o el vórtice como una explosión de luz y color se generalicen como signo literal de la divinidad (en Turner, por ejemplo). Los dioses se han convertido en una abstracción, han perdido su poder para dotar al mundo de un rostro. Lo bello ya sólo puede resultar concebible como un tipo especial de movimiento dotado de unidad, de ese valor exclusivo, dinámico e inestable, que el pintor denominaba la Gracia. Todo lo demás es cosa de risa. Pero cómo evitar que la risa se extienda, cómo evitar el efecto cómico en las imágenes más serias, cuando el ojo las descubre a primera vista en su movimiento literal y en su grotesca pretensión de inmediatez.

23. Cfr. PAULSON, Ronald: *Hogarth's Graphic Works*, Londres: The Print Room, 1989. p. 185.



10. Hogarth, *Enthusiasm Delineated*, 1759

11. Hogarth, *Florón, o el paso de lo sublime a lo trivial*, 1764

Füssli fue uno de los pintores más paradigmáticos de lo sublime, pero fue, también, un sincero admirador de Hogarth. Llegó incluso a valerse de su nombre para formar el verbo *hogardear* (*verhogardieseren*) con el sentido de satirizar.²⁴ Pintor poeta, artífice de grandes series sobre Shakespeare o Milton, no era precisamente el modelo de pintor de historia que podían tener en mente Lessing o Diderot.

Todavía no se ha hecho, y no se hará jamás, una obra de pintura soportable basada en una escena teatral; y es, me parece, una de las burlas más crueles de nuestros actores, nuestras decoraciones y, seguramente, de nuestros poetas.²⁵

Pintor erudito e intelectual, los temas de su obra se caracterizan por una apasionada gravedad. Una gravedad que ya hemos visto con qué facilidad llega a caer por su peso cuando actúa la fuerza física de la gravedad. Lo cierto es que en su obra no queda muy claro de qué gravedad se trata, si las figuras ascienden o más bien tienden hacia abajo (fig. 12). Plantear la duda no es un anacronismo en su caso, el propio Haydon

24. La palabra en cuestión aparece en una carta a Bodmer fechada el 22 de diciembre de 1763. Cfr. AN-TAL, 1989, p. 36 y ss. donde se aborda la influencia de Hogarth sobre Füssli.

25. DIDEROT, *Essais*, cit. en FRIED, 2000, p. 124.



12. Füssli, *El sueño de Belinda*, 1780–90

se vio obligado a defender a su maestro, con no poca malicia, de las risas que desataba entre la joven generación romántica.²⁶ Sobre las figuras de este cuadro lo más correcto sería decir que están realizando uno de esos actos incompletos que Hogarth denominaba en *suspensio* y que, según él, producían un efecto necesariamente cómico. Aunque aquí no son sólo las acciones, sino también los cuerpos, los que se hayan literalmente en *suspensión*. Lo sublime como pintura de suspense... del mundo material. El movimiento autónomo se constituye en principio único de la unidad compositiva del cuadro y acaba por liberarse también del espacio físico, de aquella caja escénica que seguía dominando el punto de vista en los cuadros de Hogarth. Ya no hay necesidad de un marco espacial estable dentro del cual se desarrollen las acciones y se encuadre la expresión dinámica de fuerzas en movimiento. A medida que nos acercamos al 1800 los valores dinámicos y energéticos de las figuras empiezan a asemejarse, más que a un efecto escénico, a los efectos de una proyección aérea, a una imagen suspendida semejante a las visiones fantasmales de una linterna mágica.

Gillray lo vio con claridad (fig. 13). En los cuadros de Füssli el movimiento liberado flota en la irrealidad de un espacio vaporoso. Lo que pretende representar es precisamente aquello para lo que Lessing suponía que la pintura no estaba dotada,

26. "Todo el mundo puede reírse de las extravagancias que con tanta frecuencia desfiguran las obras de Fuseli. Pero eso requeriría tener una elocuencia equivalente a la suya para hacer justicia a lo más bello que hay en su obra, y a pesar de sus grandes faltas, sólo puedo verlo como un gran genio, un genio para el cual la edad en la que vivió era indigna"

Artículo de Benjamin Robert Haydon en *Mirror*, 17 de mayo de 1828. Cit. en TODD, Ruthven: *Tracks in the snow*, Londres: The Grey Walls Press, 1946. p. 78.



13. Gillray, *Shakespeare Sacrificado o La Ofrenda a la Avaricia*, 1789.
 14. Füssli, *Eufrosine*, 1799–1800.



las acciones extremas y los estados transitorios. La acción como expresión de las pasiones, en su sentido clásico, pero también las acciones de los cuerpos en la más extrema demostración de su potencia. En su obra las figuras, libres de su peso material, ya no obedecen al orden físico, sino exclusivamente a sus fuerzas interiores, a sus mociones internas, que ahora dominan tanto la configuración del cuadro como la propia complejión formal, metamórfica, de los cuerpos.

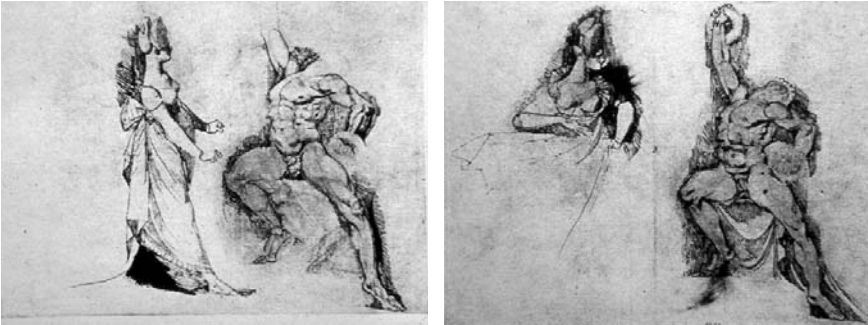
En su Vª Conferencia para la Academia, bajo el lema *Composición y Expresión*, aborda el tema de la expresión para ofrecer una singular solución a la representación límite de las *fuerzas* pasionales basada en la metamorfosis alegórica:

Sólo cuando la pasión y el sufrimiento se vuelven demasiado fuertes para ser expresados, la prudencia del arte antiguo se vale de alguno de los rasgos de la tranquilidad y no de su apariencia; pues todo ser prendido por una pasión desmesurada, ya sea la alegría, la tristeza, el miedo o la desesperación profunda, pierde su propia expresión y es dominado enteramente por la emoción que le oprime [...]. Las metamorfosis de la mitología descansan sobre el mismo principio: son alegóricas. Cytia, Biblis, Salmacis, Narciso expresan solamente *la fuerza irresistible de una atracción simpática*.²⁷

27. MASON, Eudo: *The Mind of Henry Fuseli: Selection from his writings with an introductory Study*, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1951. p. 305. (La cursiva es mía).

En sus cuadros todo lo visible, no sólo las acciones, sino también las formas en su conjunto, son expresión de esa *fuerza irresistible* de las mociones internas. Todo lo exterior se muestra regido por fuerzas invisibles. Fuerzas que se manifiestan de manera inmediata en un movimiento autónomo y unitario que arrastra en su dinamismo a las propias figuras corporales. Como artista “energético y emocional” cabría situarlo entre lo precedentes del romanticismo, pero su manierismo formal y su sentimentalismo moral resultan demasiado impostados, demasiado alegóricos y artificiales, demasiados cómicos en definitiva, a la siguiente generación romántica. El pintor definía sus composiciones como “ideas filosóficas hechas intuitivas o sentimientos personificados”, pero en su pintura esos valores, esas ideas y sentimientos, se reducen de una manera ostensiblemente mecánica a la expresión formal de valores dinámicos, de líneas de fuerza. Esta emocionalidad, afectada y teatral, es lo que separa sus imágenes de la pretendida naturalidad de la emocionalidad romántica. Su obra descansaba sobre el principio clásico de la *inventio*, no sobre el modelo romántico de la creación originaria. Pero el camino de la invención hacía tiempo que ya no discurría por lugares comunes, por tópicos entre los que poder seleccionar temas y figuras. Su intención es clásica en teoría, pero “inventa” como un pintor moderno, con plena conciencia de que la historia del arte es un museo imaginario, un enorme dispensario en el que el artista puede encontrar figuras interesantes y máscaras heroicas que mezcladas con imaginación pueden satisfacer su voluntad de novedad. El pintor se vale de estas figuras fruto de la autoconciencia histórica como formas sin contenido, contenedores vacíos disponibles para todo tipo de mezclas en función de su efecto *imaginativo*, de la fuerza o de la pasión de la que puedan ser portadoras. Los cuerpos, así como la propia configuración del cuadro, acaban convirtiéndose en un simple envoltorio diagramático dispuesto para la expresión inmediata y maquinales de las pasiones del alma. De un alma que ya ha volado, “como un cometa”, muy lejos del cuerpo material, de un alma descorporeizada que se eleva para entregarse con absoluta seriedad a las pasiones morales. El resultado inevitable es ese batallón de cuerpos espectrales condenados a vagar arrastrados por la fuerza de su espíritu. Tras su solemnidad filosófica y sus pasiones intelectuales resulta demasiado fácil escuchar el coro de esa “risa invisible al mundo” de la que hablara Bajtín.²⁸ Hegel, contemporáneo del pintor, explicaba el sistema monetario como el movimiento de lo que está muerto; años

28. Quién la toma de Gógol, vid. BAJTÍN, Mijail M.: *Problemas de la poética de Dostoievski* [1979], México: FCE, 2004. p. 167, n. 4 (donde, por cierto, la frase resulta, cómicamente, errónea). Un uso sugerente y bien documentado de este concepto se encuentra en MAKHLIN, Vitali: “Una risa invisible al mundo”. La anatomía carnavalesca de la Nueva Edad Media” en BUBNOVA, Tatiana: *En torno a la cultura popular de la risa*, Barcelona: Anthopos, 2000.



15 y 16. Füssli, *Mujer ante Laocoonte*, 1801-5

después Bergson utilizará un argumento cercano para definir la naturaleza de la risa cómica (moderna): su estallido se produce allí donde lo que está muerto se mueve, de una manera artificial, *como si* estuviera vivo. Todo esto es lo que hace de Füssli, a caballo entre dos épocas y dos cosmovisiones, un pintor tan moderno y al mismo tiempo tan cómico (fig. 14).

La lectura del *Laocoonte* debió significar una auténtica conmoción para un pintor poeta como él. Sabemos que lo leyó muy tarde, no antes de 1788, pero a partir de entonces retomará en diversas ocasiones en sus escritos los argumentos de Lessing. Su actitud resulta contradictoria, de una parte le acusaba de “manso” y de “frígido”, pero no se limitó a rechazarlo o ignorarlo como hizo la plana mayor de la generación romántica, sino que se esfuerza por integrar alguno de sus argumentos en sus propios discursos para la *Academy*. Su mejor comentario y, sin duda, el más sincero, son dos dibujos realizados en el anverso y el reverso de la misma hoja (figs. 15 y 16).

En un espacio abstracto e idealizado asistimos al encuentro imaginario entre una mujer y la figura central del *Laocoonte*. Aunque lo correcto sería decir que ella se encuentra con el mismísimo Laocoonte, puesto que la figura del sacerdote ha sido aislada e individualizada del grupo escultórico y comparte el espacio de la espectadora. Pero no nos engañemos, tampoco se trata de un individuo, sino más bien de un cuerpo dividido, para ser más exactos, del torso sin cabeza del troyano. Así pues, en un mismo espacio virtual, un cuerpo desnudo y descabezado, cuya figura es la expresión heroica de los valores viriles, enfrentado a una solitaria y juvenil espectadora afectada por su visión. La sensual belleza corporal de los antiguos enfrentada a una hermosa damisela vestida a la moda. Justo en aquellas fechas, en 1801, escribía a propósito del grupo helenístico:

Su figura [la del sacerdote] es una clase, caracteriza toda la belleza de la virilidad cercana a la senectud; el príncipe, el sacerdote, el padre resultan visibles, pero, absorbidos en el hombre, sólo sirven para dignificar a la víctima de *una gran expresión*.²⁹

La modelo era, según parece, su joven esposa con la que se había casado a una edad avanzada y a la que desde entonces venía utilizando en su obra con frecuencia, en ocasiones, para escenas sicalípticas muy explícitas. No es necesario insistir en la ironía de pensar en el propio artista como esa *clase* de figura, ni en lo inquietante que resultaría, en el supuesto de que fuera él la *víctima* de esa *gran expresión*, la relación cómico–siniestra entre narcisismo y descabezamiento, entre fetichismo y castración. Pero más allá de cuestiones autobiográficas, lo que estos dibujos traen a colación es el tema central del *Laocoonte*, los límites y los valores de la expresión en relación con los límites entre las artes. Y, precisamente, lo primero que salta a la vista en esta escena es la falta manifiesta de límites precisos: las figuras comparten el mismo espacio, pero comparten, sobre todo, una misma temporalidad. Algo se está moviendo entre ellos, algo así como “la fuerza irresistible de una atracción simpática”, como una fuerza magnética que emana del tronco–dinamo del sacerdote y actúa de una manera involuntaria e inmediata sobre el cuerpo de la mujer. En esta actualidad del efecto, en esta inmediatez afectiva no caben distinguos entre mociones internas y mociones externas. El cuerpo de él despliega en la extrema tensión de su pose toda su potencia viril, el de ella se tensa sin ningún rubor y gira como un trompo. En la evidencia y el crudo descaro de este mecanismo automático reside buena parte de su efecto cómico. Pero hay algo más. Lo que vemos no se reduce a un mero comentario irónico sobre los argumentos de Lessing como defensor de la belleza y el decorum sobre la expresión pasional, sino a una auténtica inversión de su propio proyecto pictórico. Hemos visto cómo para Füssli los cuerpos son depositarios de unas fuerzas que determinan tanto su acción como su propia configuración y la manera cómo, en su pintura de historia, esas fuerzas buscan producir el efecto de una *gran expresión*: su movimiento es ascensional, tienden a la elevación y el ideal, son fuerzas de la razón moral. En estos dibujos asistimos a una escena ordenada según los mismos recursos formales que rigen su proyecto pictórico más ambicioso: se trata de la misma *clase* de figuras –constituyen, en realidad, una síntesis de sus *tipos* femenino y masculino– y también del mismo género de escena imaginaria, abstracta e incorpórea. Con la única salvedad de que aquí la “idea filosófica” y el “sentimiento personificado” han sido sustituidos por una idea y un sentimiento bastante más vulgar, por una *movición* tan normal y corriente como la del más bajo deseo corporal. Lo que vemos no es simplemente el

29. MASON, 1951, p. 209–10. (La cursiva es mía).

efecto que produce en una desprevenida joven la exhibición del desnudo masculino, es posible, por qué no, el doble del pintor, sino al propio artista poniendo al desnudo de manera inesperada, hundiendo en lo bajo corporal, la tramoya que sustentaba en su obra el efecto de la pasión sublime, la ilusión sería de una pintura de Gran Estilo.

Con todo, no puede decirse que se produzca aquí una celebración abierta y festiva de las razones del cuerpo. Se trata de una imagen demasiado consciente, de un humor demasiado satírico y narcisista, de una mirada demasiado cerrada en sí misma. No hay ninguna posibilidad de comunicación real entre esos dos cuerpos. La mirada no puede ser devuelta y el que mira se conforma con celebrar su impotencia como voyeur y contemplar el objeto fetichizado de su deseo. Una actitud que convierte la imagen, más allá de las patologías individuales, en un comentario sarcástico y explícitamente obsceno de la estética del desinterés. Resulta evidente que el público, una fémina en este caso, puede llegar a estar demasiado interesado por los cuerpos, o por las obras autónomas, como para enfrentarse a ellas con una mirada pura. Lo que apunta a la comicidad implícita en esa nueva mercancía pictórica que empieza a postularse, en aquellos años, como una *vivencia* desinteresada, como una abstracción de todo cuanto constituye el enraizamiento de la obra en su contexto vital, que pretende ser experimentada como una “obra de arte pura”. El ojo mira y el cuerpo, sin quererlo, se estremece. ¿Belleza pura para el ojo puro? Una de esas ideas de *locos*, propias de las inteligencias más severas que, como es al caso de este precursor de las vanguardias, se muestran en su *comicidad* latente cuando la pintura, descomprometida ya de todo contenido, pretende ser nada menos que la *expresión inmediata de una fuerza*.

III

Este pintor tragicómico y excesivamente autoconsciente, que sabía demasiado y no fue lo bastante “necio” como para llegar a ser un gran pintor, nos ha legado pasajes de gran lucidez en su extensa obra teórica. Hacia 1821 el anciano pintor anunciaba proféticamente el destino de las artes tras la Revolución Francesa:

En el momento en que la revolución de un país vecino ha liberado a su pueblo del yugo de la superstición, puede ser que lo haya lanzado a la irreligión. Aquel que no tiene nada que adorar permanece indiferente también a las modas, a los ritos y a los lugares; si no hay por lo menos una gran institución civil para tomar provisoriamente el relevo del viejo sistema, las artes francesas, en la medida en que rechacen estar al servicio de la moda, comprobarán pronto que el público no les deja otra opción que *representarse a ellas mismas* y compadecerse de sus ventajas recientemente adquiridas.³⁰

30. MASON, 1951, p. 167 (La cursiva es mía).

Con un pesimismo semejante, aunque intentando afirmarse en sus consecuencias, defendía el que posiblemente haya sido el mejor crítico de arte del siglo XX y, sin duda, el más serio de todos ellos —o, según se vea, uno de los más cómicos—, la evolución de la pintura moderna hacia la literal representación de “ella misma”. Para Greenberg este repliegue de la pintura sobre sí, tomándose como su propio contenido, también suponía la radical erradicación del tiempo y de todo movimiento, en su caso para proteger a la pintura de toda contaminación con el tiempo que reinaba fuera del marco. Pero antes de abordar esta nueva defensa del *decorum* pictórico llevado al extremo de su propio marco, debemos atender a los excesos en que había incurrido aquella poética de la inmediatez de las fuerzas y del movimiento, de las mociones internas y externas, en la pintura europea.

Boccioni fue sin duda el artista más ambicioso del futurismo, en él culmina la herencia, llevada a su extenuación, de esa búsqueda de la inmediatez de las fuerzas a través del movimiento. En su obra nos encontramos con la personificación de sentimientos en una tela convertida ya en un diagrama literal de los estados de ánimo; con la misma obsesión por lo aéreo; con cuerpos fantasmales atravesados de manera literal por flujos de fuerzas; con una temporalidad pictórica abstraída, según la terminología modernólatra, en la velocidad, en lo instantáneo y lo simultáneo; y, en definitiva, con la misma intención insensata de expresar de una manera inmediata las energías síquicas y físicas por las que está atravesada la vida moderna (fig. 17).

No es de extrañar, por tanto, que su primer cuadro propiamente vanguardista, el que inicia una plástica futurista diferenciada, aquel en que intenta aplicar por primera vez a su obra los recursos formales del lenguaje cubista, se convierta en una explosión incontenible de risa. Cuál podía ser el resultado de aplicar a la severa austeridad cromática y compositiva de la imagen cubista, con sus facetas fragmentarias ensambladas y unidas en una sólida estructura tectónica, el furioso y estridente dinamismo de los motores de explosión. Qué otra cosa podía ocurrir al animar la frialdad, intelectual y sintética, de la mecánica cubista con el ardor, expresivo y autónomo, de las líneas de fuerza tardomodernistas. Dos abstracciones en colisión, estructuras y fuerzas. El resultado era previsible: el cuadro como máquina de risa (fig. 18).

Lo que se ocultaba detrás de ese caldero hirviente era una pareja copulando (fig. 19). Ya sabemos, pulsiones, mociones internas. Pero para un futurista la potencia de la energía sexual se limita en acto al combustible de un motor de explosión. La metáfora energética y dinámica se asume ahora con tal seriedad que funciona sin ninguna ironía; en realidad, qué más da una cópula, un bombardeo en Abisinia, una carrera de coches rugientes o esa caldera candente, estridente y en plena ebullición, estacionada misteriosamente en el centro de un cabaret. De lo que se trata es de representar figuras—tipo atravesadas por fuerzas, como único principio de unidad, mientras todo se mantiene en movimiento y



17. Boccioni, *Estados de ánimo, los que se van*, 1911.

18. Boccioni, *La risa*, 1911.

19. Dibujo preparatorio de *La Risa*

circulando. Al fin y al cabo, ¿no es esto lo que determina la vida moderna, la circulación de valores y energías? El año siguiente, coincidiendo con los primeros amagos de su posterior vuelta al orden durante la guerra, Boccioni realiza el retrato de un hombre al que denomina *Antigracioso* (fig. 20).

A continuación esculpirá un busto de su madre, también resuelto como el cuadro anterior en una especie de cubismo primitivista y expresivo que vuelve a llamar del mismo modo, *Antigracioso*. Todo indica que se trata de un nombre válido tanto para hombres como para mujeres, tanto para cuadros como para esculturas, no parece que su intención esté relacionada ni con el contenido ni con el género, sino con el efecto, anti-gracioso, o sea, sin gracia, sin belleza (fig. 21).

Ya vimos cómo para Hogarth lo bello sólo era concebible como el efecto producido por el movimiento de la gracia. Boccioni llama a sus obras antigraciosos para marcar distancias con todo recuerdo de la belleza antigua y de sus contenidos, para poder hablar así literalmente, en un lenguaje nuevo, de la auténtica experiencia corporal de su época. Eso es lo que pretendía, entre otras obras, con en ese androide en plena mutación, mitad soldado, mitad trabajador, que llamó de un modo tan impersonal *Forma única de continuidad en el espacio* (1913). Un cuerpo dinámico en transformación lanzado a la carrera, sometido no sólo a la velocidad del desplazamiento, sino en estado de mudanza, en plena y actual metamorfosis. Un cuerpo cuya “forma única” no depende de su figu-

ra, sino exclusivamente de las energías que “técnicamente” lo dominan. El cuerpo, por tanto, como rastro inhumano e incorpóreo de las fuerzas físicas y biológicas que lo transforman y lo mueven, que lo hacen evolucionar ante nuestros ojos, que lo atraviesan y se mantienen como única constante más allá de sus inestables y efímeras formas exteriores. Un hombre constituido literalmente por energías que se muestran como formas gaseosas y flamíferas, como una consolidación dinámica e inestable de llamaradas y humo. Y en su cara la máscara del héroe moderno, un rostro, o una jeta, solidificada por materiales duros y metálicos. Dos dominios: de un lado, el fluyente de los gases ardientes y explosivos, de otro el permanente del hierro y los metales. No hay cabida para el fluir de lo líquido, tan necesario a la vitalidad de la pintura, ni de la sangre, tan necesario para la vida del cuerpo. Sus Antigraciosos, como su Risa, buscan expresar algo en la inmediatez del movimiento que no se ajusta a su forma. Su expresividad no se acomoda a la *construcción* tectónica e inexpresiva de la mejor pintura francesa. Boccioni quiere volver a poner en movimiento, por la fuerza, lo que ya estaba roto, precisamente, por exceso de fuerza. El movimiento en sus cuadros futuristas ya no puede ser el de la fluidez líquida y orgánica de lo vivo, sino el de los vórtices de fuerza, el del baile moderno, espectral e histérico, del hombre *dividido*, reducido a dinamo, y al dinamismo de sus piezas mecánicas y humeantes. Un baile demasiado mecánico como para evitar aquel efecto que vaticinaba Hogarth para todo cuerpo que, estando quebrado, pretendiera bailar aparentando el movimiento de lo vivo: el de lo cómico grotesco. Un efecto que, con independencia del que buscara el artista, resulta, a su pesar, demasiado “gracioso”.

El vanguardismo futurista es un buen ejemplo de lo que Greenberg, ya en sus primeros escritos, consideraba como una vía muerta para el arte de su época. Y no sólo por cuestiones ideológicas, sino sobre todo porque pensaba que la función más importante de la vanguardia ya no era “experimentar”, sino la de encontrar un camino “a lo largo del cual fuese posible mantener *en movimiento* la cultura en medio de la confusión ideológica y la violencia”. Cuando escribe sus textos programáticos iniciales, *Vanguardia y Kitsch* (1939) y *Hacia un nuevo Laocoonte* (1940), occidente ya estaba preparado para la movilización total. Realmente todo se había puesto en movimiento. Resulta indiferente que hablemos de mercancías, de energía, de información o de masas, todo circula. De modo que para el joven crítico el arte debía diferenciarse del movimiento y el tráfico general para mantenerse, de un modo propio y particular, “en movimiento”. Esta diferencia, la que permitiría distinguir en el tráfico reinante los productos de la industria y la ideología de los productos del arte, fue la que le llevó a desarrollar su concepto purista del medio. Ante la violencia imperante un arte puro, consciente de su autonomía, como experiencia diferenciada de la alienación generalizada. Este es también el motivo principal de ese intento de actualización de los límites de la pintura, de la identidad de lo pictórico, que defiende en *Hacia un nuevo Laocoonte*. Pero



20. Boccioni, *Antigracioso*, 1912.
21. Boccioni, *Antigracioso*, 1913.



ha pasado mucho tiempo, demasiado. Ya no se trata de proteger a la pintura de su confusión con otras artes, con la poesía en general, sino a los productos del arte del resto de los productos de la vida en general. Ahora es el propio arte el que necesita límites precisos para mantenerse “en movimiento”, y para ello resulta imprescindible diferenciar los medios artísticos de aquellos que no lo son.

Lo que no dejar de resultar irónico es que en esta búsqueda de identidades Greenberg se convierta también en una víctima inconsciente, como le ocurrió a Lessing, de sus propias metáforas. Mientras que aquel pensaba en la pintura según el modelo del teatro, Greenberg piensa ahora en los medios artísticos según un nuevo paradigma visual, el dominado por el modelo metafórico de los medios de comunicación de masas. En realidad, cabe preguntarse qué significa esto de decir que la pintura es un medio. Es cierto que su uso se ha generalizado hoy hasta el punto de que su sentido nos resulta una obviedad, pero hasta el siglo XX nadie se había referido a un cuadro o a una escultura en esos términos. En la Francia de la segunda mitad del XIX cuando los pintores hablaban del *medio* pictórico a lo que aludían era al excipiente líquido en que se disolvía el pigmento. La acuarela era un medio diferente al óleo, pero la pintura como tal, en sí misma, nunca había sido interpretada como un medio. El empleo de este término, aplicado a la pintura en general, sólo se ha extendido, como una evidencia indiscutible, en la sociedad de los medios de comunicación, cuando el desarrollo tecnológico ha provisto de nuevos instrumentos y soportes materiales para la transmisión del sonido y de la imagen. Pero este modo de concebir la pintura, el viejo arte de pintar, como un

medio entre otros medios, supone un salto ontológico importante que suele pasar inadvertido. Podría decirse, jugando con las palabras, que la pintura nunca había sido un medio con anterioridad y que, precisamente, el hecho de ser concebida como tal es un síntoma claro de que el “medio” ya no es propicio para ella. Sin embargo, es así, reducida a medio, como Greenberg, su más entregado paladín, concibe la pintura, y no sólo la de su época, sino todo el arte de la pintura en general. Una vez aceptada de manera acrítica la metáfora de la pintura como un medio entre otros, era lógico que la cuestión de su identidad descansara en la especificidad del medio, que pasara de las diferencias “semióticas” entre signos defendida por Lessing a las diferencias “materiales” entre los medios defendida ahora por Greenberg. Y así es, de nuevo como una identidad que busca sus límites y su naturaleza en aquello no es, como un negativo de los media, entendidos aquí como *mass media*, como Greenberg parece concebir ese misterioso término cuando habla del medio pictórico. Digo misterioso porque pese a su obsesión por defender los límites específicos del medio pictórico nunca llegó a precisar en qué consistía eso de los medios artísticos.

Lo primero que llama la atención en *Vanguardia y Kitsch* es que el término opuesto al de Vanguardia no es el de Academia, sino el de Kitsch, esa forma degradada del gusto característico de la industria cultural. La cuestión la da por zanjada con una frase taxativa: “obviamente, todo kitsch es academicista; y a la inversa, todo academicismo es kitsch”. La lógica de esta deducción no es tan evidente como pretende el autor, pero es obvio que para él todos los productos que se mueven en la sociedad de los medios son objetos kitsch, incluidos también los productos académicos realizados con el medio pictórico. Su enemigo predilecto en este y otros textos es Norman Rockwell, el famoso ilustrador de revistas populares. Imágenes de los media para el consumo masivo. Resulta irónico que, según confiesa en una entrevista concedida un año antes de su muerte, en su adolescencia, a los dieciséis o diecisiete años, su sueño era “pintar y dibujar como Norman Rockwell”.³¹ Su discurso sobre el kitsch habría resultado mucho más incisivo si hubiera admitido, de entrada, que el kitsch (esa celebración narcisista del sex appeal de la mercancía) no es simplemente un problema de “los otros”. Pero el siguiente ejemplo que aduce es todavía más significativo y, en especial, sospechosamente exótico, el pintor realista ruso Iliá Repin (fig. 22).

Lo que Greenberg reprocha a los, según sus palabras, ignorantes campesinos rusos que aprecian sus pinturas es que: “El campesino ve y reconoce en el cuadro de Repin las cosas de la misma manera que las ve y reconoce fuera de los cuadros; no hay discontinuidad entre el arte y la vida, no necesita aceptar un convención...” (21). Si no

31. Cit. en DE DUVE, Thierry: *Clement Greenberg entre líneas* [trad. Pilar Vázquez], Santa Cruz de Tenerife: Acto ediciones, 2005.



22. Repin, *Los cosacos de Zaporog, respondiendo al sultán de Turquía Mohammed IV, 1880-91.*

supiéramos que estos ignorantes cosacos se ríen por los insultos con que responden a la solicitud de vasallaje del sultán, estaríamos tentados de pensar que lo hacen por la pretensión de un intelectual americano que les acusa de no saber distinguir un cuadro, o cualquier imagen, de la vida real; es más, por pretender que un cuadro realista no necesita convenciones. Aunque con la distancia pueda resultar cómico, este es el equívoco fundamental por el cual Greenberg tiene que preservar la pureza del medio. Es mucho lo que se juega aquí. Según él existe un acuerdo que “se basa en la distinción permanente entre aquellos valores que sólo se encuentran en el arte y aquellos otros que se dan en otra parte. El kitsch, merced a una técnica racionalizada que se alimenta de la ciencia y la industria, ha borrado en la práctica esa distinción”.³² O sea, que el kitsch ha venido a borrar las fronteras entre los valores del arte y los valores que se dan en “otra parte”, es decir, en la vida corriente, por el simple hecho de que sus productos no están configurados mediante convenciones artísticas. Mientras Lessing consideraba que los signos de la pintura eran naturales, no convencionales, ahora Greenberg parece entender que son las imágenes que circulan por los medios las que son no convencionales. El predominio del kitsch se convierte así en una especie de nueva naturaleza, una selva confusa y amenazadora que sólo se puede combatir mediante las convenciones propias del arte culto.

32. GREENBERG, Clement: *Arte y Cultura: Ensayos críticos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979. p. 21.

Hacia un Nuevo Laocoonte supone una segunda articulación de este mismo argumento. Todo remite al problema de una identidad que hay que salvaguardar en su pureza, frente a lo “otro”, ya sea la nueva naturaleza de los media o la contaminación de la vida corriente.

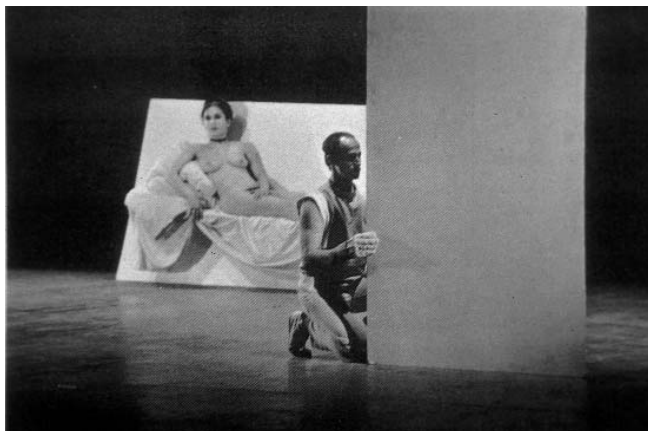
Las artes ya no corren peligro, cada cual dentro de sus “legítimos” límites; la autarquía ha sustituido al libre comercio. La pureza del arte consiste en la aceptación, una aceptación voluntaria, de las limitaciones del medio de cada arte específico... Las artes, pues, han sido devueltas a sus medios, y una vez allí se las ha aislado, concentrado y definido. Cada arte es único y estrictamente él mismo en virtud de su medio específico. A fin de recuperar la identidad de un arte se ha de acentuar la opacidad de su medio. En el caso de las artes visuales, el medio se revela un medio físico; de ahí que la pintura pura y la escultura pura intenten sobre todo afectar físicamente al espectador.³³

Lo que comunicaría el medio de la pintura, a diferencia de otros medios, es precisamente ese “afecto” físico, exclusivamente óptico, inmediato e instantáneo, sin ningún otro contenido. La defensa más extrema de la identidad de la pintura como medio puro la hará en 1962, el año en que se inicia su declive y marca su posterior destino trágico. Fue entonces cuando dijo aquello de que “una tela extendida o clavada ya existe como pintura –aunque no sea necesariamente una pintura lograda–”. Ese mismo año había descubierto que la planitud no era sólo la tendencia principal de la pintura moderna, sino la esencia irreductible de su modo de hacer. Su obsesión por mantener la identidad del cuadro entre las otras mercancías y la identidad del medio pintura entre los medias, le había llevado a defender radicalmente no sólo la literalidad no figurada del plano del cuadro, sino a eliminar de la superficie toda temporalidad para reducirla al punto infinitesimal del golpe de vista. El cuadro debe mantener dentro de su marco una temporalidad inmediata, un punto temporal que lo aisle del tiempo del afuera, del tiempo de las cosas corrientes del libre mercado. Pero cuando un cuadro ha sido reducido tan literalmente al plano de una “tela extendida en la pared” es muy fácil confundirlo con una cosa cualquiera. Por lo pronto, y a primera vista, una tela extendida en la pared es, literalmente, una pantalla. Entre otras cosas. De modo que si para Lessing el cuadro era como un *tableau vivant*, como la imagen fija de una escena teatral, ahora el cuadro viene a ser como la imagen fija, instantánea y ópticamente pura de una pantalla suspendida. O lo que es lo mismo, la pintura define ahora su identidad como el negativo de una pantalla cinematográfica, aunque en apariencia, y así es como la concebía Greenberg, sea lo más opuesto al cine, es decir, aquello que se opone a la ilusión fotográfica, al movimiento y la profundidad.

33. GREENBERG, Clement: “Towards a Newer Laocoon”, en *The Collected Essays and Criticism* [Edición de John O’Brian], The University of Chicago Press, 1986. Vol. I, p. 32. Trad. de Pilar Vázquez en DE DUVE, 2005. pp. 45-6.

23. Morris, *Caja-Yo*, 1962.

De nuevo nos encontramos con la voluntad de reducir la pintura a la expresión inmediata de su esencia, en este caso a la expresión literal de esa misteriosa entidad que llamamos medio. De nuevo ha sido necesario eliminar la temporalidad interior de la pintura, reducirla a un instante, para preservarla ahora de la temporalidad exterior. En este extremo la escena artística de los sesenta era un campo abonado para la risa y la inversión cómica. En su defensa de la literalidad del medio Greenberg tropieza involuntariamente en 1962 con la cosa literal, con lo “otro” de la pintura, con el cuadro como *ready made*. El monocromo es la marca de esa frontera. Ante él no se puede saber a ciencia cierta si el cuadro continúa manteniendo una temporalidad propia, aunque sea instantánea, dentro del marco, o por el contrario es una tabla ciega que comparte la temporalidad en presente de lo exterior. No se puede decidir si es una pintura o una cosa entre otras. Los jóvenes artistas–críticos de los sesenta, discípulos de Greenberg a su pesar, supieron extraer las últimas consecuencias de su cosificación del medio. Sólo había que cruzar la frontera hacia la “cosa”, invertir y tumbar, literalmente, a la pintura por los suelos. A esas cáscaras huecas de la pintura como medio, caídas en la más cruda materialidad exterior, se les podía llamar, con toda seriedad, objetos específicos o estructuras primarias. ¿Qué le hacía tanta gracia a Morris en su *Caja-Yo* de 1962? (fig. 23) No será que ha descubierto lo que se ocultaba, literalmente, en el culo del monocromo, detrás de la pureza convencional del medio. Una vez convertido el cuadro en tabla rasa, basta con abrir una portezuela para que salga del armario



24. Morris, *Sitio*, 1964.

lo que ahora puede identificar esa cosa como obra: el Yo literal del artista como cuerpo—cosa, desnudo y sin atributos. Esa risa maliciosa también espera una respuesta. Los cuerpos del arte ya se mueven a su aire fuera del marco vertical y al artista sólo le resta hacerse un sitio como cosa entre las cosas. Es lo que ocurre, literalmente, en *Sitio* de 1964, donde Morris ejerce de tramoyista desplazando por el escenario planchas de contrachapado hasta descubrir, finalmente, la figura de la Olimpia como *tableau vivant* (fig. 24). El círculo vuelve a cerrarse. Michael Fried, horrorizado, levantará la voz de alarma, el teatro no es sólo el final de la pintura sino de todo arte.³⁴ Pero era demasiado tarde, demasiado ridículo, pretender mantener todavía la seria convicción de unos límites de la pintura. Ahí la tenemos tirada por el suelo, descompuesta en pantallas ciegas y volcada en el tiempo actual del espectador, perdida en la presencia inmediata de las cosas de la vida diaria. Una Olimpia literal, en cuerpo presente. Greenberg invertido. O la escenificación, por vía performativa, de la comicidad implícita en su lectura de Manet como el iniciador del camino de la pintura moderna hacia la esencia de su propio medio.

34. Cfr. FRIED, Michael: “Arte y objetualidad”, en *Arte y objetualidad: Ensayos y reseñas*, Madrid: Machado Libros, 2004. En el prólogo el propio Fried hace una pormenorizada revisión de sus textos críticos y se reconoce, en la distancia, como un joven que practicaba, sin saberlo todavía, una crítica de arte diderotiana.

