

4. Las obras de arte contemporáneas ya no pueden verse como antes

GRACIELA SCHUSTER

73

El trabajo propone una reconsideración de la vista en el mundo contemporáneo y a través de ella del rescate del pensamiento de René Descartes, que permite reflexionar sobre la producción artística actual. En este sentido el concepto de ver la vista cartesiano actualiza una conceptualización de lo visual no solo en el sentido fisiológico del término sino que instaura un movimiento: el ojo reflexiona sobre el ver. Esto hace que se vuelva a repensar al ojo como configurador histórico, técnico y comprensivo de producciones del siglo XX, que ponen en jaque al espectador. Vivimos en el siglo XXI pero miramos con ojos del XIX.

Palabras clave: visión, ojo, recuperación, obra de arte

En la actualidad de las prácticas contemporáneas del arte, el ojo es puesto en cuestión constantemente en lo que se refiere a la recuperación de los procesos sensibles. En los procesos de crítica se promueve, desde las prácticas mismas, la transformación de categorías que se usan comúnmente en los estudios del arte. Ellas son, fundamentalmente, las de imagen, copia y referente, que se discuten tanto en la conformación de las obras de arte como en los procesos visuales de comprensión del observador. Las experimentaciones contemporáneas permiten cuestionar y reflexionar sobre cuáles y cómo son los procesos de visión que requerimos para poder establecer vínculos con la obra de arte. Objetos monumentales (de 300 km de dimensión) que impiden que el ojo capture la totalidad, u obras sin objetos ponen al día y nos hacen esforzar en nuestra percepción para poder dar cuenta de lo que entendemos, sobre todo a partir de nuestro equipamiento visual, que posee un mayor grado de abstracción que los demás procesos perceptivos. La posibilidad de capturar simultánea y sucesivamente la realidad es una habilidad de la percepción visual. En este sentido, la recuperación de reflexiones hechas

por René Descartes y actualizadas por Maurice Merleau-Ponty o recuperadas por Víctor Stoichita permite discutir de un modo más dinámico y fuerte los usos de nuestros ojos y junto con ellos nuestros actos de conocimiento, descubrimiento o contemplación que ponen en juego las obras actuales del arte.

En este sentido la *Dióptrica* (comenzada alrededor de 1630 y terminada en 1637) es un ensayo del Método que aparece bajo la forma de apéndice y se completa con la Geometría y los Meteoritos. Es un estudio que reflexiona sobre el ojo y constituye una de las aplicaciones del Método, siendo el discurso V el punto más importante en lo que se refiere a la cuestión de cómo las imágenes se forman en el ojo. Se propone *ver la vista* y caracterizarla como una máquina de representación que funciona de forma semejante a una cámara oscura, más allá de que el tacto tendrá un lugar privilegiado en su caracterización de las relaciones con el mundo exterior. La máquina aludida proyecta sobre la pared de la retina una imagen que se recibe bidimensional e invertida; a esta operación Descartes la llamará *pintura*. La importancia que tiene esta designación de la imagen de la retina como pintura se liga de un modo fuerte a las experiencias de la pintura holandesa del siglo XVII, con Vermeer de Delft y Gabriel Metsu, entre otros. La *pintura* en este sentido no se refiere a la actividad práctica sino a la actividad conceptual. La *pintura* es la imagen que se separa del tradicional concepto de copia, que incluso en el resto de la modernidad conllevó grandes discusiones y definiciones confusas. La cámara oscura parecía ser un acto de réplica y pasó tiempo hasta alcanzar la conceptualización del procedimiento que se llevaba a cabo allí. El ojo como procedimiento de alteraciones y restituciones marcará la actividad de la pintura, que será quien construya lo que se ve o cómo se ve lo que se ve y su diferenciación con lo real, en el sentido óntico del término.

74

Retomando a los holandeses, contemporáneos al pensamiento de Descartes, construirán el cuadro como una imagen poseedora de distintas relaciones con lo real. El espejo, los mapas y los cuadros como representaciones dentro del cuadro producido por el artista son los elementos puente que permiten esta reflexión. La incorporación de estos signos introduce problemas vinculados con la copia y específicamente con la *representación del mundo por el arte*.

En la *Dióptrica*, la visión se entiende a partir de una reconstrucción cómoda y ordenada de dicho ojo que ignora la realidad efectiva y la sustituye por este ordenamiento a modo de caja perspectiva. Para ello, propone la disección de un ojo, la separación de sus partes hasta llegar a la constatación central de que el mismo no puede verse a sí mismo y que debe ser pensado como “un ojo en general”. Es así que puede observarse su funcionamiento, el ojo y la vista como mecanismo piensa la visión en toda su verdad. Y esto forma un modo de observación de la misma, en el que el proceso de autorreflexión deviene constitutivo, produciéndose la contemplación de la vista a partir de un sujeto que puede observar su ojo como elemento ajeno a sí mismo. Ya en el Discurso del Método Descartes usará el término ‘cuadro’ como modo de representación de la vida, con el propósito de que podamos tener juicios sobre ella.

Los procedimientos de la perspectiva y la cámara oscura, de acuerdo con la modernidad, y en relación con los avances de los experimentos ópticos, reconocen que la retina debe sufrir un proceso de transformación para poder ver tridimensional algo que recibe bidimensionalmente por su propia constitución fisiológica. El procedimiento

de recuperación que incorpora la profundidad, llamado *estereoscopia*, puede construir nuevamente la tridimensión a partir de una corrección de los dos ojos que convergen en un ángulo intermedio entre ambos y que ajustan lo que ven, adaptándolo a lo que se supone conocen de los objetos: su voluminosidad. Los dos ojos parecerían entenderse *como viéndose a sí mismos* y corrigiéndose para ver la realidad que funciona como una pintura o cuadro con ventana.

“Para Descartes no hay más potencia que la de los íconos. Por más vivos que se “nos representen” los bosques, las ciudades, los hombres, las batallas, las tempestades, el grabado en talla dulce no se les asemeja: sólo es un poco de tinta puesta acá y allá en el papel. Apenas retiene de las cosas su figura, una figura aplastada en un solo plano, deformada, y que debe ser deformada —el cuadrado en rectángulo, el círculo en óvalo— para representar el objeto. Es la “imagen” de esas cosas a condición de “no asemejarse a ellas”.

(DESCARTES EN MERLEAU-PONTY, 1984: 31)

El arte discutió, desde sus comienzos, la relación con la semejanza o la reconstrucción de la semejanza. Y desde el siglo XX en adelante las discusiones se volvieron recurrentes, escapar de ella o reconstituirla eternamente. A la respuesta por la pregunta de cómo obraría la imagen Descartes dirá que la imagen no se reconoce por semejanza. Y sigue diciendo, ella “excita nuestro pensamiento” para “concebir”, como hacen los signos y las palabras “que de ninguna manera se asemejan a las cosas que significan”.

Este proceso de autorreflexión de la imagen resuena en el concepto de referente interno por el que atraviesan distintas concepciones del arte contemporáneo. No hay mayor proceso del arte que su propia reflexión, que su capacidad de verse para luego ver de lo que hablaba o mostraba. Un aspecto importante en la concepción perceptiva de Descartes permite rediscutir términos como copia, imagen y realidad en relación con el sujeto. Las consideraciones que encontramos en la visión cartesiana aportan a los debates tradicionales de la percepción, que conceptualizan fuertemente el lugar del sujeto mirando y ponen en movimiento las relaciones entre *el afuera y el adentro de la visión en vinculación con la obra de arte*.

En ese sentido Descartes sostiene en La Dióptrica que no hay mejor visión que la que posee un ciego. Un ciego —casi pensado como idea— es aquel que puede restringirse de todo lo accesorio, de aquello que se relaciona con los datos accidentales, de la experiencia, de lo que nos confunde y que se establece por los sentidos. Una vez eliminados, descartando las experiencias, vamos a poder tener el registro del mundo que sucede en el pensamiento. La exclusión de la experiencia en prácticas contemporáneas permite relacionar la percepción con dichas prácticas artísticas, ya que los procedimientos se determinan más por las peculiaridades perceptivas que por la habilidad constructiva de las obras de arte.

Para Descartes, la imagen es una construcción de sí misma, una convención. Es así que

1 Descartes, *Discours I Adam et Tannery*, VI, p.83 En Merleau- Ponty, *El ojo y el espíritu* p.31, Madrid, Paidós Studio, 1986.

no tiene un registro de naturaleza, sino un registro de acuerdo entre partes. En ese sentido el concepto de semejanza se actualiza notablemente, no es lo que liga la imagen pintada a su modelo sino que para Descartes será lo que une el cuadro al artista.

Pese a sus críticas, ligadas fundamentalmente con sus trabajos sobre Cezanne, Merleau-Ponty no abandona a Descartes. En *Fenomenología de la percepción* interroga a las *Meditaciones* por las lagunas de su doctrina de la visión, “¿Qué es lo que veo desde la ventana? Sombreros y capas, que muy bien podrían ocultar unas máquinas artificiales, movidas por resortes. Pero juzgo que son hombres y así comprendo, por sólo el poder de juzgar, que reside en mi espíritu, lo que creía ver con mis ojos” (MERLEAU-PONTY, 1984: 341) Aquí Merleau-Ponty acepta la significación de la visión y la del juicio.

Pero no hay en Descartes la instauración de un cuerpo como fundamento del yo que permite a Merleau-Ponty seguir hasta el final con Descartes. Al trasladar de esta manera la visión en juicio, Descartes parece seguir señalando la significación de la visión y la del juicio unidas y así descarta e ignora la realidad efectiva, disipando la complejidad de la experiencia y sustituyéndola por una reconstrucción cómoda y ordenada del ojo.

En el arte más reciente, o ya de fines de los años 60, la independencia que se adquiere de los objetos es una constante preocupación de algunos sistemas artísticos (por ejemplo, el arte conceptual) y el problema de la relación entre el objeto y lo representado mucho mayor. El anhelo por hacer que las ilusiones o las percepciones se recuperen sin objeto, al margen de un mundo sin equívocos, supone esta tentativa. Es el sostén de un pensamiento que no quiere perseguir más lo visible, la *Dióptrica* es un aporte a estas discusiones, y decide reconstruirlo mediante un modelo conceptual. Lo visible está en la memoria del ojo que ha visto pero que para poder volver a ver necesita de su reflexión y de las acciones para poder poner en práctica dicha acción, los juicios de discernimiento, de identificación y discriminación. La tensión entre visión fuera de sí, es decir de un ojo que no puede verse a sí mismo y la experiencia que en ese sentido no puede ser fiel a lo constitutivo de la visión reproduce las discusiones de aquellas obras que no pueden sostener experiencia y conceptualización al mismo tiempo, pero que proponen el intento de unir la separación mediante el pensamiento. Se puede pensar en dos obras fundamentales para poder discutir, en la contemporaneidad, cómo se miran las cosas (en su sentido general).

76



Una y tres sillas (1968) de Joseph Kosuth resulta un buen ejemplo de ello, que parece apelar al contenido en el sentido de concepto y deja de lado la posibilidad de aislar la forma de la idea. La obra, que expone una silla real, la foto de esa silla y la definición de diccionario parece borrar la forma. Sin embargo, el contenido de la forma es el que se hace presente en la relación entre la silla real, la foto de la silla y la explicación de diccionario de la silla. Es esa forma integrada, el modo de mostrarla (las sillas pueden variar, entonces varía la foto y lo que no cambia es la idea, es la que conserva la forma del pensamiento aunque sí pueden variar sus particularidades). En ese sentido hay algo

que está primero y algo que es tercero, en la primera ojeada. Porque las significaciones de esta obra están atravesadas por la idea de la lectura, que es un clásico en la comprensión del arte conceptual. Pero lo central de esta obra es que hay simultaneidad, que los tres deben ser vistos como uno, sabiendo que son tres. El modo de unión se da en los procesos de percepción, ineludibles en el momento de la relación. La obra expone el problema de la visión, más allá de las significaciones acerca del lenguaje que configuraron los estudios de esta obra, tan conocidos ya. Pero al volver al eje de lo visto, la forma alcanza cohesión bajo un reconocimiento diverso. La silla como objeto, la imagen como fotografía y la definición de silla como literatura despliegan una imagen mayor: la simultaneidad de la diversidad en una identidad. La percepción tendrá que tolerar que las tres instancias formen una sola y que, a la vez, no pierdan su particularidad. El ojo en un sentido conceptual tiene que accionar para ello, pero restringiendo lo que sabe de cada uno de los ítems que constituye la obra. Es la acción de la visión que introduce el trabajo de unir lo que cultural y artísticamente está desunido.

Una posibilidad es entrar a través de las preguntas, de un yo actuante que solo puede cuestionarse a sí mismo. Con una gran economía de medios y con la apelación al conocimiento de la historia del arte, sin él no accedemos a gran parte de la producción. En este sentido, el arte contemporáneo expone a un sujeto como observador de sí mismo, que nos induce a observarnos en nuestra relación con la obra. Las imágenes ya no se constituyen mediante la comparación con el mundo exterior, o por lo menos no solamente con él. Se supone que deben ser actos de discriminación y reconocimiento del sujeto que mira o conoce.

77

La tradición de la teoría artística recuperó el concepto platónico de mimesis como copia de la realidad pero sin su sustrato ideal, como aquello más próximo a lo real, concepción que se sostuvo a partir del fuerte vínculo creado en el Renacimiento, construido a favor de la semejanza y expresado en los procedimientos técnicos que configuraron las obras de arte. Hasta llegar a la confusión entre la mimesis como problema filosófico, que discute la distancia entre lo óptico y lo ontológico y las corrientes del realismo como problema de la historia del arte que está más atenta al problema del parecido. El que reproduce algo —en el sentido filosófico— está obligado a dejar unas cosas y destacar otras y al estar mostrando tiene que exagerar, lo quiera o no. De esta manera se produce una desproporción óptica insuperable entre lo que “es como” algo y aquello que debe ser. Para la historia del arte la constitución mimética, a partir del concepto de apariencia, aquieta las discusiones sobre la cosa y la imagen.

Analogías I (1970-1971) de Víctor Grippo es una obra que consta de 40 papas de tamaño semejante, colocadas en 40 celdas iguales construidas en forma de anaqueles y dividi-



dos en dos grupos de 20, uno a cada lado separados por un texto que: define las clases de papa que existe en Latinoamérica, enumera diversas funciones de la papa, se convierte en un manifiesto político a partir de las propiedades alimenticias y energéticas de la misma que derivan en una reflexión sobre la conciencia y la energía. Las papas están unidas por electrodos de zinc y cobre que finalizan en un voltímetro que mide la energía. Está realizado en madera pintada de blanco. Los elementos presentados están ahí y no hay nada más que eso para ser mirado. Sin embargo, todo lo que está exagera al ojo reflexivo que una vez que desbarate el intento de encontrar algo que no está ahí podrá llegar al extremo de la experiencia. Las papas que son papas que intentan ser unas iguales a las otras para que ni siquiera se pueda alcanzar la vía de la comparación. Todas son iguales y a su vez análogas a la energía. Es la posibilidad de sacarse de encima los ojos de la cultura lo que podrá admitir a los ojos del arte, atravesados por la anterior pero ejerciendo un rol crítico ante ella. Pero todo esto es posible si la cosa se mira como tal. La materia es lo que es, la energía no es otra cosa que eso, energía y en la unión de los procedimientos podremos reunir los elementos para llegar a la exploración de la obra a partir de ella misma. El ejercicio del pensamiento vuelve forma a la materia. Porque no olvidemos que en el arte la materia sola no es nada si no está acompañada de un significante impreso en ella.

Si el sujeto descansa en la tradición mimética de la historia del arte del siglo XX no podremos sobreponernos a la desazón. Esta tradición de la teoría artística recuperó el concepto platónico de mimesis como copia de la realidad pero sin su sustrato ideal, como aquello más próximo a lo real, concepción que se sostuvo a partir del fuerte vínculo creado en el Renacimiento, construido a favor de la semejanza y expresado en los procedimientos técnicos que configuraron las obras de arte. Hasta llegar a la confusión entre la mimesis como problema filosófico, que discute la distancia entre lo óntico y lo ontológico y las corrientes del realismo como problema de la historia del arte que está más atenta al problema del parecido. El que reproduce algo —en el sentido filosófico— está obligado a dejar unas cosas y destacar otras y al estar mostrando tiene que exagerar, lo quiera o no. De esta manera se produce una desproporción óptica insuperable entre lo que “es como” algo y aquello que debe ser. Para la historia del arte la constitución mimética, a partir del concepto de apariencia, aquietta las discusiones sobre la cosa y la imagen. Pero alteran este orden las papas deshidratadas, los electrodos que las unen, las explicaciones como otro registro plástico de la obra, que se mancomunan para romper con la tradición de que no hay palabra descriptiva donde ya hay imagen. Pero las papas tampoco lo son, porque están entre anaqueles deshidratadas.

78

En esta relación de lo visual criticado se recupera el sentido de la conceptualidad de lo visual propuesto por aquel ojo, que construye una imagen transformada por su propio fondo en un sentido semejante al de aquella cámara oscura que se vuelve tan contemporánea en el problema planteado, un ojo ve más de lo que existe como objeto. Algunas propuestas del arte actual ponen en funcionamiento la relación que, para Merleau-Ponty, Descartes deja como enigma de la visión. El pensamiento de ver y la visión en acto, se instauran como momentos unificados. El cuerpo y el pensamiento se despliegan y se ejercitan en la total osadía filosófica de las producciones artísticas. Y Descartes es una buena herramienta para reflexionar sobre ello.

BIBLIOGRAFÍA

- DESCARTES, R. (1981), *Discurso del Método, Dióptrica, Meteoros y Geometría*, Madrid, Ed. Alfaguara.
- BAUDRILLARD, J. (1972), *Cultura y simulacro*. Barcelona, Cairos, 1978
- MERLEAU-PONTY, M. (1945), *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-Agostini. 1984.
- (1964), *El ojo y el espíritu*, Madrid, Paidós Studio, 1986.
- STOICHITA, V. (1993) *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 200

