

- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (2004), “Prólogo” a *Tres poemas*, DVD, Madrid
 - (2006), “Introducción” a *Autorretrato en espejo convexo*, DVD, Madrid
- KALSTONE, David (1985), “Self-portrait in a convex mirror” en Bloom (ed) *John Ashbery*, *Modern Critical Views*, Chelsea House Publishers, Nueva York
- KRIEGER, M.(1992), *Ekphrasis. The illusion of the natural sign*, Johns Hopkins University Press, Baltimore
- MITCHELL (1994), “The ekphrasis and the other” en *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago
- PERLOFF, Marjorie (1981), “Mysteries of Construction: The Dream Songs of John Ashbery”, *The poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton University Press, Princeton
- PUJALS GESALÍ, Esteban (2004), “John Ashbery’s convex Mirror” en *Mapping the Threshold. Essays in Liminal Analysis*, The Gateway Press, Madrid
- SHAPIRO, David (1979), *John Ashbery. An introduction to the poetry*, Columbia University Press, Nueva York
- SHOPTAW, John (1994), “On the Outside Looking Out: Self-Portrait in a Convex Mirror” en *On the Outside Looking Out. John Ashbery’s Poetry*, Harvard University Press, Boston
- SWEET, David (1998), “And *Ut Pictura Poesis* is Her Name”: John Ashbery, the Plastic Arts, and the Avant-Garde, *Comparative Literature*, Vol. 50, n. 4, Autumn, University of Oregon
- VENDLER, Helen (1995), *Soul Says. On recent poetry*, The Belknap Press of Harvard University Press, Boston
 - (2005), *Invisible Listeners. Lyric Intimacy in Herbert, Whitman, and Ashbery*, Princeton University Press
- WOLF, Leslie (1980), “The Brushstroke’s Integrity: The Poetry of John Ashbery and the Art of Painting” en Lehman, David (ed.), *Beyond Amazement. New Essays on John Ashbery*, Cornell University Press, London

Sobre la ausencia de (Escrituras

IKB®

Carlos Bueno Vera

Yo lo que quiero es abrir el espacio, crear una nueva dimensión para el arte.

Lucio Fontana¹

¹ Citado por McEvelley [2007: 57]

Empezar considerando el cuadro monocromo como pintura abstracta es erróneo y es que no corresponde al hablar de la pintura monocroma semejante aseveración: la abstracción ni siquiera es al monocromo (al monocromo *honrado*) lo que la figuración es a la abstracción. La abstracción y la figuración son la representación de objetos, en perspectiva, sobre un plano – no muy distinto del arte de dibujar un mapa: la representación de costas, de bordes y alturas sobre un plano. La pintura monocroma en Yves Klein es la representación del espacio, es la representación de una inmensidad que para Klein es íntima con respecto al hecho de la creación; y, por otro lado, de la relación del público con respecto al espacio representado en el cuadro y del espacio real que separa al público del cuadro²:

I am delighted that I am not an abstract painter.

I right away notice that abstract painters, for their part, do not share my point of view³

Parece evidente pensar entonces que no se llega a ese monocromo *honrado* en un proceso de abstracción del que es este su último eslabón, no por lo menos para Klein, sino que se retrocede o avanza, según se quiera ver, a otro estado dónde sólo ocurre la pintura, es inmediato y tiene que ver con lo primigenio. Es ineluctable, al hablar de Klein, hablar de Malevich con respecto a la pintura monocroma. Comenzaré con una cita:

² Rose [2004: 80] hace también hincapié en la importancia del tiempo con respecto a la visión de un monocromo: «El filósofo alemán Gotthold Lessing, en su ensayo sobre estética *Laocoon* divide las artes en artes del tiempo y del espacio. En su clasificación, el teatro es claramente un arte de tiempo, mientras que las artes plásticas lo son del espacio. La evolución del monocromo invierte esa distinción de una manera especialmente deliberada».

³ «Estoy encantado de no ser un pintor abstracto»; «De inmediato me doy cuenta de que, por su parte, los pintores abstractos no comparten mi punto de vista», en Klein [2007: 14 y 12, respectivamente] Todas las traducciones del inglés son mías.

m a p a - e n e l l i e n z o
E m p a l m a d a s)

Pintura *al taglio*

(*Ché, Lucio...¿otra de tus taglio(la)s?*)

Pablo Pérez

9

8-9-68

Caro Lucio:

Hay algo que parece claro, Lucio: a lo largo de tu vida, el lienzo y sus *límites* fueron tu obsesión. Obsesión descomedida, si me permitís la expresión, por ese lienzo en el que te mirabas cada mañana tras despertar, y que ejercía sobre vos, como solías comentar con los amigos, una extraña gravedad. “Hundimiento y pérdida”, farfullábamos algunos, cuando reprimías esas explicaciones que nosotros, jóvenes artistas y admiradores, esperábamos escuchar. *Arte*, por otro lado, que marchó contigo bien resguardada. Te acordarás entonces de Rafita “el tanguero”, y su tediosa cantinela: “Buscamos el grial en una fuente seca”. Y es que no estaba del todo equivocado. Vos mismo trataste de sortear nuestras rayes, con aquellas coletillas que no parabas de repetir continuamente en italiano: «*Io lavoro con grandi incertezze...*», «*Io sto lavorando effettivamente molto, naturalmente sempre coi miei maledetti dubbi che mi fanno fare grosse acrobazie...*», «*l'arte è una cosa così misteriosa, e noi inseguiamo tutta la vita questo mistero, e noi siamo molto contenti di non scoprirlo...*»¹.

Esta carta que te escribo tarde, irremediabilmente tarde, tendrá un único objetivo: intentar rellenar aquellos silencios que cercenaban implacablemente, por aquel entonces, cualquier intento de diálogo. Así, pues, te escribo para que me ayudes, desde la distancia, a recoser aquella herida que hasta el día de hoy permanece abierta – para muchos de nosotros.

Te soy sincero Lucio, nunca un artista plástico consiguió atraparme de manera tan intensa, desde la aparente sencillez y singularidad de una estrategia artística, como lo hiciste vos. Y, sin embargo, siempre que intenté delimitar y estructurar tu obra, con el objetivo de poder comprenderla, mi memoria desplegaba ante mí una constelación de géneros y estilos que, te confieso, me costaba abordar (y aprehender) con la mirada. He

¹ Estas frases son extractos -de una recopilación- de su correspondencia: Lucio Fontana [1999: lettere 180, 289 y 199, respectivamente]

Klein was, of course aware of Malevich precedent.
 But he merely considered him a “tourist of space”,
 and insisted that it was in fact the Russian artist
 who had copied his own monochromes.⁴

⁴ «Klein estaba, obviamente, enterado del precedente de Malevich. Pero él sólo lo consideraba un “turista del espacio”, e insistía en que era en realidad el artista ruso el que había copiado sus propios monocromos», en Lotringer [2004: 126]

⁵ Malevich [2007: 17 y 18]

⁶ McEvelley [2007: 64] en el capítulo titulado *A la búsqueda de lo primordial por medio de la pintura. El icono monocromo* habla de los monocromos de Clifford Still de este modo. Nos sirve para hacer una primera aproximación a la denominación de la idea de monocromo *honrado* de aquel que no lo es.

⁷ «y canto – / ¿qué canto?» Celan, en *Cambio de Aliento*, Obras completas, Trotta, 1999, Trad. José Luis Reina Palazón

⁸ Krauss [1991: 273]

Los monocromos malevichianos, si se pueden considerar monocromos y no juegos formales (en el sentido en el que formas y colores se relacionan en el plano entre sí – algo que Klein no podría considerar con respecto a su obra pictórica) tienen un referente no espacial, un lugar de *inspiración*, tal y como muestra él mismo en *El mundo no objetivo*⁵: ahí están las imágenes que nos interesan, llevan el subtítulo de *El entorno de inspiración (la realidad) del suprematista*. En estas fotografías uno es consciente de que el suprematismo adquiere sus formas de otros objetos o de la disposición de un conjunto de objetos, una idea que puede tener por su parte, inspiración abstracta y cubista. Es interesante ver como estas fotografías son planos, fotografías y mapas de ciudades, y como, cuando la cámara se gira hacia el cielo, fotografía objetos como aviones: como un *turista del aire*, del espacio. Klein en su primer *happening* firmó un cielo desnudo (un giño exagerado, duchampiano) – la cámara de Klein buscaba lo abierto y estaba desenfocada, a Malevich le gustaban las procesiones de aviones en el cielo y el plano reticular de la ciudad, era un cartógrafo abstracto de lo sublime, hacía «metáforas visuales de lo sublime»⁶.

2.

ich singe –

was sing ich?

Paul Celan, *Atemwende*⁷

Rosalind E. Krauss dice lo siguiente al hablar de las obras en grafito de Cy Twombly:

El autor de grafitos hace una marca cuyo carácter,
 como el de toda otra marca, es el de un signo.⁸

La pintura monocroma es una pintura sin signo: es una pintura que no está inscrita en el dejar una marca, ya que la

llegado a la conclusión, a este respecto, que hablar de la “Obra de Fontana”, supondría atender a la diversidad y a la complejidad de todas tus producciones artísticas². En este sentido, al tratar de comprenderla, uno debería escapar al tópico y típico horizonte imaginario que suele restringir nuestra atención a tu obra pictórica y, más en concreto, a la celebridad de ciertos lienzos monocromos (normalmente, en color rojo) con una o varias incisiones limpias, y dispuestas en su interior de manera vertical.

Ensayaré, sin embargo, el acercamiento a tu obra desde ciertas obsesiones y gestos que, creo, podrán servirnos de hitos iniciales o cabos desde los cuales comenzar la sumersión en ella. Puede incluso, permíteme aventurar esta hipótesis, que no se pueda abordar tu obra sino sumergiéndose en ella de algún u otro modo. Por tanto, este alumbramiento tentativo, sólo podrá desplegarse adoptando, como vos mismo hiciste, ese anti-método compulsivo de experimentación (un poco a lo *bricoleur* si querés). Pues puede ser que, finalmente, horadando en derredor tuyo, podamos circundar tu experiencia artística.

En aquel primer manifiesto de 1946, *Manifiesto Blanco*, todos nosotros pudimos descubrir, *con ton y son*, varias de las preocupaciones que moldearían tus intereses y preocupaciones artísticas posteriores. Pascual “el cordobés” me lo recordó la última vez que me lo encontré y hablamos de vos: «EL HOMBRE ESTÁ EXHAUSTO DE LAS FORMAS PICTÓRICAS Y ESCULTÓRICAS. SUS PROPIAS EXPERIENCIAS, SUS AGOBIADORAS REPETICIONES ATESTIGUAN QUE ESTAS ARTES PERMANECEN ESTANCADAS...»³. Agobiado y estancado en un boliche al cual se obstinó en llevarme (sospecho que porque a él la camarera le agobiaba de otro modo), sentenció la pregunta y la conversación con una frase a modo de profecía: «Cuando hablamos de Lucio, deberíamos pensar que se trata de un artista de superficies, extasiado y enajenado en la inmensidad del espacio y la materia, con una especial devoción por límites y la forma». Tras un largo silencio, tuve que exculparme seguidamente pues advertí que Pascual no había comprendido, o querido comprender, la (in)directa lanzada. Antes de levantarme, se volvió (pues desde que nos habíamos sentado la bataclana había su único foco de atención) y me recordó, aceptando la agarrada oracular, la siguiente frase tuya: «La plástica consistió en representaciones ideales de las formas conocidas, en imágenes a las que idealmente se les atribuía realidad. El espectador imaginaba un objeto detrás de otro...»⁴. La

² Hagamos un repaso a vuelo de pájaro. Así, nos topamos con una combinación de escultura figurativa y abstracta, en la conjunción de una mono y policromía, y con una diversa utilización de materiales: terracota, cerámica, cristal, neón, bronce, aluminio, lentejuelas... (Lo que J. E. Cirlot, juiciosamente, tildó de «esculturas a mitad del camino entre lo prehistórico y lo astronáutico») En lo que respecta al espacio pictórico, podemos discernir un manejo plural de técnicas y materiales, que podemos corroborar en el uso de óleos mono o policromados, con diferentes tipo incisiones: agujeros (*buchis*) y tajos (*taglios*), sobre diferentes soportes materiales como planchas metálicas o de madera (además, obviamente, del lienzo tradicional). En este línea de experimentación, podemos advertir lienzos que desechan los límites tradicionales y regulares del cuadro, es decir, lienzos poligonales, redondos u ovales, que se pueden colgar en distintas posiciones (*quanta*) o lienzos enmarcados por una caja de madera, con el objetivo de simular una escenografía teatral (*teatrini*), la preparación de environments (*ambienti*), etc Como ha señalado Barbara Hess [2006: 42], dentro de esta entropía se puede discernir una evolución interna: «La innovación de hacer tajos en el lienzo fue unida a la limitación del color a la monocromía. Una importante impulso para ello fue se encuentro con los cuadros monocromos azules de Yves Klein».

³ Fontana [1982: 119]

⁴ [Ibid. 117]

⁹ Planitud es la traducción que da Félix Fanés al término de *flatness*: «Fue, sin embargo, el subrayado de la planitud ineluctable de la superficie del cuadro lo que resultó más que cualquier otro aspecto fundamental en el proceso por el que el arte pictórico se criticaba y definía a sí mismo». Greenberg, [2006: 113]

¹⁰ Es famoso el hecho de que Yves Klein patentara el azul que utilizaba para todos sus monocromos azules, esculturas y antropometrías. Este azul era recibía el nombre de International Klein Blue, también conocido bajo las siglas de IKB.

¹¹ «Ningún tipo de dibujo ni variación de gradación aparece: sólo hay color UNIFORME»; «Un pintor debe pintar una única obra maestra, constantemente», en Klein [2007: 12 y 14 respectivamente]

¹² Bachelard [1965: 222]

¹³ «Me di cuenta que los cuadros eran solamente las cenizas de mi arte». Esta frase la repetirá también posteriormente en *The monochrome adventure*: «My paintings are the “ashes” of my art», (*Mis pinturas son las “cenizas” de mi arte*), en Klein [2007: 46 y 143 respectivamente]

¹⁴ Especialmente interesante para mí fue la lectura del librito de Sean Scully, *Bodies of Light/ Cuerpos de luz*, Fundación Juan March, 2007, que me dio esta visión de la obra de Rothko como puerta o escenario.

ausencia de línea y dibujo la deja en su carácter más fundamental como cuadro, como pintura: su planitud⁹. O si acaso se podría hablar, de la obra de arte plástica, en términos de Strzemiński, como signo de lo que es, una obra que no expresa nada más que el hecho de ser (signo).

En el cuadro monocromo no hay nada, o tan sólo color, y, en el caso de Klein, el azul, su azul¹⁰. Precisamente para no poder ser considerado, ni considerarse así mismo, un “turista del espacio”, él creía en hacer una sola obra maestra constantemente:

No drawing and no variation of hue appear: there is only UNIFORM color.

A painter must paint a single masterpiece, constantly¹¹

El carácter de lo plano en los cuadros de Klein es por tanto extremo, un mapa que tiene que ver con el espacio vacío, que se sitúa en un lugar atemporal ya que pretende no relacionarse con nada. Cuando hablaba más arriba de la inmediatez de la obra monocroma, ésta, es así, ya que se hace de manera automática aunque no pretendidamente mecánica. Esa inmensidad íntima, utilizando el término de Bachelard, que pretende alcanzar Klein en su obra está marcada por la idea de un «espacio velado para los ojos, pero transparente a la visión» como lo es ese bosque del que hablan Marcault y Thérèse Brosse¹². Consciente de ello, Klein realiza su simulacro que debe ser siempre el mismo sobre un lienzo, un lienzo que llena de *ceniza*:

I realized that the paintings are only the “ashes” of my art¹³

Ese espacio de la ceniza pretende prolongarse, parece que eso es lo propio de *lo inmenso*, despojando todo lo que no le es propio al azul, lo que no le es propio a lo plano, al cuadro y por eso nos encontramos con un cuadro que camina hacia el vacío: un cuadro del resto, todavía, *cantable*. No es este un cuadro que cree un escenario y/o una puerta hacia lo íntimo, lo dramático y lo triste, como pueden ser los cuadros de Rothko¹⁴, sino que

mueca final, me hizo entender que la frase había sido traída para corregir mi opinión anterior. Enojado, y ordenando apresuradamente intuiciones y palabras, no conseguí más que articular un extraño silogismo: «Seamos claros: para Lucio, sin límites no hay forma y, por ende, si no hay forma, no hay posibilidad de cartografiar». Ahí quedó todo. Vos ya sabés cómo es Pascual. Fue entonces cuando, a raíz de mi contestación, pensé en escribir esta carta. Pensé que, de alguna manera, había delimitado los arrabales o el marco de esa “experiencia Fontana” que, aunque reprimida, gustaba de salir siempre que podía. Ese eje, de nudos y prejuicios, sellaba tu experiencia artística.

Tenía, pues, las lindes, pero me faltaba el plan, el mapa que te había permitido marcarlas. Retornó entonces al presente la memoria acumulada de tantas horas pasadas a tu vera en tu taller. Recordé entonces, ese tanteo, es baile, esos cambios bruscos de sentido que simulaban perfectamente los brincos de un boxeador alrededor del lienzo –tu cuadrilátero. Ese rodeo en torno al trípode, perdiendo tu vista tanto en el frontal como el reverso. Junando, la mayoría de las veces, con una mirada felina de soslayo que amedrentaba a cualquier malevo del barrio. Te acordarás, como yo, lo que te solía gritar el fumista de Enrique “el andaluz”: del “un capote pa’ el Lucio! chiquillo, un capote!”, solía terminar apostillando, una vez concluida la obra, un: “hazme caso, por la Virgen Rocío, que esa merece ser indulta”.

Me di cuenta, entonces, de que para poder empezar a sumergirme en tu experiencia, tenía primero que demorarme algún tiempo en el lienzo, en ese soporte del que tanto desconfiabas. Siempre intuí que había algo en el lienzo que te angustiaba. Ese modo de escracharlo, de moverte alrededor de él, de distanciarte varios metros o acercarte a milímetros... Con los *quanta* todos advertimos que no te conformabas con los recortes tradicionales. Te lo confieso, aquellos límites ovales e irregulares, fueron toda una revelación para nosotros que pintábamos sobre rectángulos dando por supuesto los límites del lienzo y del marco. Supongo, pasado ya el tiempo, que te cuestionabas, por permanecer incuestionados, tanto los límites como las propiedades inherentes de los mismos. Nosotros, por el contrario, lo encarábamos como un espacio bidimensional que, recortado por sus propios límites, generaba un «movimiento tenaza que contenía el libre flujo de la vida que era el cuadro»⁵. De ahí que lo tomásemos como un campo de fuerzas dinámico y coaccionado por un centro externo (el marco⁶), pero cruzado

⁵ Arnheim [1994: 83 (Se ha adaptado el tiempo verbal)]

⁶ Le agradezco a Fran Torralba - tras varias conversaciones (café o vino mediante) – su capacidad para desplazar(me) la experiencia negativa del marco pictórico a las potencialidades productivas del “desenmarcado” en el cine. Le agradezco fundamentalmente la recomendación del libro: *El ojo interminable* de J. Aumont [*Semper nostra manet amicitia*, como solía apuntillar el joven Fritz su correspondencia].

son, éstos, cuadros del desecho uniforme, dramáticos e íntimos en sí mismos, por sí mismos – que buscan el vacío *en negativo*:

[...] el color azul, del que se mostrará su relevancia en la visión [...], no es en esencia otra cosa que un hacerse visible y un primer flujo de luz.¹⁵

¹⁵ Haas [1999: 33]. Aprovecho para agradecer a Carlota Fernandez-Jáuregui la recomendación de este excepcional libro.

¹⁶ Aunque Klein no era ajeno a la mística: es de sobra sabido que, y cito, «cimentaba sus creencias en el culto esotérico rosacruziano, basado en la alquimia y la cábala». En Rose [2004: 50]

¹⁷ «Novices keep asking me: “But what does it represent?” I could answer, and I did so in the beginnings, that it simply represents blue [...]» (Novatos no dejan de preguntarme: “Pero qué representa?” Yo podría responder, y así hacía en los comienzos, que solo representa el azul [...]), Klein [2007, 138]

¹⁸ «El componente místico del proceso se descubre en el hecho de que el suceso de luz actúa como, o mejor dicho es, una interpenetración de tierra y cielo. Un *ieros gamos*, es decir, una unión nupcial del arriba y del abajo (“profundas alturas” – “alta profundidad”) que descarga destellos y rayos azules», Haas [1999: 39]

¹⁹ «El entusiasmo vive y crea; el resto perece», Klein [2007: 7]

No hay aquí mapa del espíritu, sólo ceniza tomada como luz: color¹⁶. Allí imaginaremos el mar o el cielo, pero esa representación no está en el cuadro¹⁷. El monocromo de Klein está siempre *in progress* hacia el vacío. Mientras tanto el monocromo es un *ieros gamos*¹⁸, la unión entre la ceniza (abajo) y la luz abismal (arriba – considerando el cielo un abismo, o el cielo reflejado en el agua y por eso azul). Y es esta la única figuración que se puede encontrar o entender en Klein: la figuración, y no la abstracción, del vacío en el azul. Klein conseguirá abandonar esta *ceniza de la luz* en el *Le Saut dans le vide* (Salto al vacío) y en sus proyectos de una arquitectura del aire. No abandonará, por otro lado, esa ironía duchampiana que le es tan familiar, ya que la fotografía del *Salto al vacío* saldrá publicada en un periódico de un solo día editado por él mismo, Dimache (Domingo) que se podía adquirir el 27 de Noviembre de 1960 en los kioscos de París. Pero ésta es ya otra historia.

3.

Enthusiasm lives and creates; the rest perishes.

Yves Klein, *Some (false) foundations, principles, etc. and the condemnation of evolution*¹⁹

Si buscamos un monocromo como mapa tenemos la obra monocromática de Barnett Newman, a mi parecer, como ejemplo claro. Emparentado directamente con Malevich, entendía el enfrentamiento entre belleza y sublimidad como principal preocupación del arte:

Newman sentía la importancia de la obra del Pseudo-Longino “Sobre lo sublime”. En 1948 escribió sobre el conflicto que en el arte se da entre la búsqueda de la belleza (que es un aspecto de la

quiasmáticamente por la convivencia de fuerzas centrípetas y centrífugas. En ese intersticio restante, en ese “entre-deux” de flujo retenido se jugaba nuestra destreza y arte pictóricas. Sobre este espacio aclimatado y preparado, se imprimían nuestras formas y se desplegaba un “centro de equilibrio”⁷. Pero no las tuyas Lucio, las tuyas no. No te convencieron ni la normalidad ni la tradición. Y es que costaba seguirte, pero nos ibas mostrando el camino. Hace poco estuve en la última exposición de “la Flaca”, puede ser que haya sido tu mejor discípula (sin vos imaginártelo), y nada más llegar me recordó aquella afortunada frase de *Spaziali II*: «queremos que el cuadro se libere de su marco, así como que la escultura lo haga de las vitrinas»⁸. La exposición respondió consecuentemente con tus acertadas máximas.

Vos, por el contrario, visteis que en el lienzo se daba la conjunción (yuxtapuesta) de una doble realidad de la imagen entre el plano bidimensional del lienzo y la profundidad perspectiva tridimensional abierta por la disposición de la pintura desplegada. Era precisamente la complementación incompleta de los espacios la que te impedía tomar el lienzo, la forma y la perspectiva de manera natural - y neutral. Y, en efecto, fue la perspectiva, en tanto que emblema de la forma cartografiada, es decir, como forma simbólica o plano figurativo, la que tomaste como prejuicio a destronar. Había que empezar a cuestionar la idea del cuadro como si se tratase de ventana. Panofsky me ayudó a comprenderte con su erudita clarividencia:

Hablaremos de perspectiva allí donde todo el cuadro se halle transformado, en cierto modo, en una ventana, a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio, esto es donde la superficie material pictórica o en relieve, sobre la que aparecen las formas de diversas figuras o cosas dibujadas o plásticamente fijadas, es negada como tal y transformada en un mero plano figurativo, sobre la cual se proyecta un espacio unitario⁹

Tu opinión al respecto no podía ser otra: «La verdadera conquista del espacio realizada por el hombre, es la separación de la tierra de la línea del horizonte. Durante milenios fue la base de su estética y proporción»¹⁰.

⁷ Arnheim [1994: 19]

⁸ Fontana [1987: 283]. Las traducciones del italiano han sido revisadas (y corregidas) por mi colega Valerio Rocco, al que agradezco en este marginal y poco relevante espacio su ayuda.

⁹ Panofsky [1985: 7]. Me permito recordar la primera frase de este breve ensayo: «*Item perspectiva* es una palabra latina; significa mirar a través».

¹⁰ Fontana [1987: *ibid.*]

forma) y la búsqueda de la sublimidad (que está “más allá” de la forma e incluso es la destructora de la forma)²⁰

²⁰ McEvelley [2007: 65]

Obviamente Klein se situaría del lado, si así puede decirse, de lo sublime, sin plantearse la dicotomía en la que piensa Newman. Klein entendía este enfrentamiento como un mero espectáculo que no tiene que ver con el arte.

En otras palabras, el tema de Newman no era, como en Klein, lo absoluto en sí mismo, sino, más bien como en Malevich, lo absoluto en la frontera de lo relativo, el punto de transición entre lo absoluto y lo relativo a través de cual ambos se interpenetran²¹

²¹ McEvelley [2007: 66]

El monocromo *honrado*, por tanto, parece que sólo se ocupa con respecto a lo sublime. Y es honrado precisamente porque esa ocupación con respecto a lo sublime es la ocupación egocéntrica que es sí mismo – su color, su monocromía. Aquellos otros monocromos que buscan relacionar colores entre sí son fracasos con respecto a ellos mismos:

In my view two, two colors juxtaposed on one canvas compel the observer to see the spectacle of this juxtaposition of two colors, or even of their perfect accord rather than entering into the sensibility, the dominant color, the pictorial intention. This is a situation of the psyche, of the senses, of the emotions, which perpetuates a sort of reign of cruelty. [Laughter] One can no longer plunge into the sensibility of pure color without any outside contamination²²

²² «Tal y como lo veo dos, dos colores yuxtapuestos en un lienzo obliga al espectador a ver el espectáculo de esta yuxtaposición de dos colores, o incluso de su perfecta concordancia antes que entrar en su sensibilidad, el color dominante, la intención pictórica. Ésta es una situación de la psyche, de los sentidos, de las emociones, que perpetúa un cierto reinado de la crueldad. [Risas] Uno ya no puede adentrarse en la sensibilidad del color puro, sin una contaminación externa», en Klein [2007, 84]

Y como parece que es una situación de las emociones y sentidos, parece que este monocromo ya no estaría unido a su carácter sublime sino a uno fronterizo y casi sería más apropiado hablar de un producto relacionado con la categoría de lo bello. A Newman le interesa el espectáculo, poner dos elemen-

Fue, quizá, Borges, quien te enseñó que las manipulaciones bidimensionales sobre el cuadro no lograrían despejarte y despejarte de los límites y las coacciones del lienzo. Rescatemos aquellas iniciales palabras “Del rigor en la ciencia”:

...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que (...) Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él¹¹

Comprendiste, entonces, que con ampliar o modificar los límites del lienzo y desplazar consecuentemente los del marco, conseguirías a lo sumo una descomprensión del flujo y una escasa evaporación de la forma. Estrategia que pudimos ver desarrollada en ciertos *ambienti* y en algunas *Struttura al neon*¹². Lo mismo te ocurrió en ese gesto epigonal, quizá en busca de una fe perdida, con la serie de los *teatrini*. En los cuales el marco figurado, debido al distanciamiento con respecto al lienzo y las sombras sobre éste proyectadas, simulaba una teatralidad que concordaba bastante con las descripciones de los esquemas “marco-dentro-del-marco”¹³.

Pero no, no fue suficiente. Pudiste apreciar que los límites de la bidimensionalidad, generaban una tensión que no podía ser resuelta mediante recursos de extensión, fueran del tipo que fueran. La “pompa de jabón”¹⁴ necesitaba ser explotada. Y ese gesto -y esta gesta- fue la que emprendiste¹⁵. Buen lector, supiste ver que la clave estaba en el mismo texto de Borges, casi hacia el final (sí, la parte que siempre se olvida):

...las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas las Ruinas del Mapa...¹⁶

Descubriste que la única vía de liberar y fragmentar los límites de la forma, era la incisión y la apertura de un nuevo espacio en el propio cuerpo del lienzo¹⁷. Se encentaba así un nuevo

¹¹ Borges [1989: 847]

¹² El crítico de arte, Guido Ballo, dijo respecto de las *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano*: «Se entraba en una especie de gruta, en la que la luz violeta entre las formas suspendidas y pesadas –que parecían seres prehistóricos- le trasladaba a uno al fondo del mar y hacía aparecer a todas las personas como fantasmas (...) En ningún lugar había límites...», citado por Hess [2006: 28]

¹³ Krauss [1991: 31]: «El uso del marco-dentro-del-marco es una manera de hacer entrar la figura en el campo pictórico y de negarla al mismo tiempo, ya que se halla en el interior de ese espacio sólo como imagen de su exterior, de sus límites, de su marco. La figura pierde el status lógico de objeto en un campo continuo que la percepción habría seleccionado y por tanto enmarcado; y el marco deja de concebirse como el trazado de los límites naturales o empíricos del campo perceptivo», (recordemos la estructura (basada en un grupo Klein) utilizada por Krauss para analizar el modernismo visual: figura/fondo/no-figura/no-fondo).

¹⁴ Le Corbusier [1978: 146]: «Un edificio es como una pompa de jabón» (célebre frase, refiriéndose a las discrepancias y tensiones entre lo exterior y lo interior arquitectónicos). Siempre he imaginado que un hipotético estadio anterior de experimentación con el lienzo, por medio de incisiones, vendría representado por

²³ «[...] “If I understand you correctly, you have pulverized the barrier of form in your paintings?” I replied to her, “Yes, I would even say that, in my paintings, I have succeeded in suppressing the space that exists in front of the painting, in the sense that the presence of the painting invades both the space and the viewer”» ([...] “*Si le entiendo correctamente, ¿usted ha pulverizado la barrera de la forma en sus pinturas?*” Yo la respondí, “*Sí, incluso diría que, en mis pinturas, he conseguido suprimir el espacio que existe enfrente de la pintura, en el sentido en el que la presencia de la pintura invade tanto el espacio como al espectador*”), en Klein [2007: 17]

tos en relación en el que uno es más débil en comparación con el otro, y ver esa lucha – por eso, irónicamente, habla Klein del “reino de la crueldad” en esos monocromos. El espectador de la obra observa este tipo de monocromos como cualquier otro cuadro figurativo o abstracto, mientras que el espectador del monocromo *honrado* queda invadido por la presencia del cuadro: se ha suprimido el espacio que hay entre el espectador y el cuadro²³, ya que este no es un cuadro en el que haya *formas* que luchan entre ellas; incluso el tiempo se ha transformado. En su ahistoricismo, la contemplación se vuelve un estado de inmovilidad, el tiempo se transforma en algo esencial a la contemplación del monocromo:

En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil.²⁴

²⁴ Bachelard [1965: 221]

Y así estamos, inmóviles, embriagados por el entusiasmo de la obra.

Para Berto Meoz

espacio que sobre la plenitud bidimensional del lienzo no sólo imposibilitaba cualquier tipo de forma, sino que “espaciable”¹⁸ una nueva profundidad que cuestionaba las posibilidades de la perspectiva, además de los límites de las condiciones de posibilidad del lienzo. Así fue, pues la incisión en el lienzo, generó un efecto *black hole* que, unido a la diseminación desbordante del flujo, descoordinó cualquier constructo de dimensiones espaciales hasta la fecha concebido¹⁹. El soporte había sido puesto en entre dicho, y se empezó, y empezamos nosotros también, a cuestionar la capacidades del lienzo para ser *informado*. Con la aparición de un nuevo lienzo, vino de suyo la creación de un nuevo espacio pictórico. Un espacio *khórico*. Un espacio, en resumidas cuentas, *des-in-formado* pero capaz de recibir y resistir (a) la información de formas, que «recibe, para dar lugar, todas las determinaciones pero el no posee ninguna propia. Las posee, las tiene –puesto que las recibe– pero no las posee como propiedades, no posee nada propio. No “es” otra cosa que la suma o el proceso de lo que se inscribe “sobre” ella, pero no es el sujeto o soporte presente de todas esas interpretaciones»²⁰.

Las incisiones en el lienzo desplazaron los límites de la forma y, consecuentemente, los límites de *la perspectiva como forma simbólica*. Pues éstas, no posibilitaban sino una nueva profundidad que ya nada tenía que ver con que la acompañaba tradicionalmente a la perspectiva. Por tanto, habría que hablar de una profundidad abismal de lo *informe*²¹, propiciada por ese espacio *khórico* que ahora comportaba el lienzo.

En efecto, por medio de las incisiones, trabajaste la forma para desmontarla y deconstruirla. En otras palabras, para tratar de alumbrar el solapamiento de la primariedad de lo informe. Conquista de un traslapamiento, Lucio. Esta fue tu verdadera hazaña. De modo que lo *informe* no debía ser entendido como una negación u oposición a la forma, sino como una estrategia constitutiva de la forma que actuaba contra sí misma desde su interior. En suma, para hacerla temblar y desestabilizarla, para que de la erosión continua, se vislumbrase lo *informe*. Es decir, aquello que la posibilitaba imposibilitándola. Podríamos hablar, en este sentido, de una autoresistencia a la impresión y reificación de la forma, posibilitadas por una lienzo cuestionado desde la apertura en su interior de una nueva profundidad y un nuevo espacio. Las incisiones nos informaron: nos *informaron* de lo *informe* en la *forma*. De ahí su carácter silencioso²². La “experiencia Fontana” estaba siendo explicitada: *déjouer le jouer*.

Concluimos, pues, tomando conciencia ahora, con el paso

las tensiones ejercidas sobre el lienzo, al modo de Nobuo Sekine en *Phase of Nothingness* (extraña anacronía).

¹⁵ Así, sostiene lúcida-mente D. Zacharopoulos [1987: 34]: «... c’est ainsi qu’aucune répétition, qu’aucune ennuï formel, qu’aucune réduction ne menace son oeuvre, même si les taglis ou les buchis se donnent à profusión. Chaque fois, l’oeuvre est le même et l’autre en le seul moment, en ce moment qui saisit la présence de l’espace et du monde dans la concrétude de l’oeuvre».

¹⁶ Borges [1989: 847]

¹⁷ M. Auping [2007: 153] descubre cierta empatía con la obra de Barnett Newman: «One can argue that Fontana’s cuts operate like Newman’s zips push forward, Fontana’s cuts pull us into and behind the canvas. Fontana has made Newman’s spatial “density” or “thickness” literal, in the form of a dark atmospheric crevice between the canvas surface and the backing of the painting, what Fontana referred to as “a dimension beyond the painting itself”». Catálogo de una selección de textos y obras de Rothko, Newman, Fontana y Klein, acompañado de un texto de M. Auping: “Four Horizons”.

¹⁸ Véase, Heidegger, [2003]. Consúltese, además, una sugerente y lúcida interpretación de F. Duque en *Arte público y espacio político* (Cap. 1), Akal, Madrid, 2001. En esta línea teórica, evidentemente cada uno desde su singularidad, podemos destacar los trabajos de J.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ARNHEIM, R. (1994), *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*, Alianza, Madrid
- AUPING, M. (2007), "Four Horizons", *Declaring space*, Prestel
- BACHELARD, Gaston (1965), *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México D. F.
- BATAILLE, G. OO. CC., *I Premiers Écrits (1922-40)*, Gallimard, Paris
- BLISTÈNE, B. (1987), "L'héliotrope", *Lucio Fontana*, Centre Georges Pompidou, Paris
- BORGES, J. L. (1989), *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires
- CASSIRER, E. (1998), *Filosofía de las formas simbólicas*, III, FCE, México
- CIRLOT, J. E. (1966), *Lucio Fontana*, Gustavo Gili, Barcelona
- DAMISCH, H. (1997), *El origen de la perspectiva*, Alianza, Madrid
- DERRIDA, J. (1995), *Khora*, Alción, Córdoba (Argentina)
- DUQUE, F. (2001), *Arte público y espacio político*, Akal, Madrid
- FONTANA, Lucio (1982), "Manifiesto Blanco" en *Exposición celebrada en el Palacio de Velázquez*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes Archivos y Bibliotecas
 - (1987), "Spaziali II" en *Lucio Fontana*, Centre Georges Pompidou, Paris
 - (1999), *Lettere (1919-1968)*, a cura di P. Campiglio, Skira editore, Milano
- GREENBERG, Clement (2006), *La pintura moderna y otros ensayos*, Siruela, Madrid
- HASS, Alois M. (1999), *Visión en azul. Estudios de mística europea*, Siruela, Madrid

del tiempo, de que la forma no cobraba sino la de dimensión de una cartografía o simbolización. Ahora bien, no había lugar para pensar que vos estuvieras pretendiendo la desoculación de la forma para mostrar lo *amorfo*, sino que, más bien, en el desplazamiento que llevaste a cabo de la forma al límite (al borde de sí misma), pudimos asomarnos a columbrar ese otro límite que la constituía y la trabaja desde el interior: lo *informe*. Por lo tanto, no rasgaste para mirar “a través” del velo (del lienzo), sino para *mostrar lo que restaba “sobre” él*. De ahí que sea absurdo pensar que, por medio de una sumersión real en el tajo, pudiésemos retrotraernos a un origen puro o salvaje desde el que poder revelar precisamente un espacio amorfo y ajeno a toda información²³. No existe, pues, la posibilidad de mirar “a través”, pues no hay nada, como tal, al otro lado. No se trataba, entonces, de liberarnos de la “preñez”²⁴ de la forma, mediante la *des*-información, que aparentemente posibilitaba la apertura en el lienzo. Entenderlo de esta manera, supondría confundir y mal-traducir de nuevo los términos.

Lo que buscaste en el tajo, Lucio, fue mostrar la imposible posibilidad de una simbolización que únicamente simbolizaba el fracaso del propio acto simbolizado, pero del cual, irremediable y constitutivamente, no podíamos ni podemos salir. Vemos para ver que no vemos. Nos asomamos para ver que no vemos, para descubrir nuestra visión ciega. Para advertir que el *taglio* es ante todo *tagliola*. Advertimos finalmente, entonces, que no se puede ver ni traducir lo *informe*, que cartografiamos desde la ruina. No otra, sino esta, fue tu *experiencia*.

Un abrazo, Pablo Pérez

P. D. Recibí un mail (a ver, cómo te lo explico yo ahora...), este... una carta de Martita Ferreyro. Sí, no podés haberla olvidado. Te daré una pista, era una mina que siempre venía al taller con las manos llenas de pintura (recordarás, que sospechábamos que se las ensuciaba adrede para aparentar... vos ya sabés, acá en la Argentina...). En fin, la cuestión es que me invitaba a una reunión, con el verso de que había abierto una consulta en la calle Corrientes. Me confesaba, además, que había dejado la pintura porque había “descubierto a Lacan” y se había “convertido al psicoanálisis” (fue ella quien utilizó este verbo). El mensaje era claro en este sentido, y no daba lugar a la confusión. Lo raro fue que, dentro de ese mensaje cargado de fríos y cacherías, apareció tu nombre. Te reproduzco parte de su mail (de su carta):

E. Cirlot [1966] y Amador Vega [2004]. Sirva esta nota también, para destacar la interesante interpretación de A. Vega sobre “la herida” en la obra Anish Kapoor.

¹⁹ B. Blistène [1987: 6] llegará a decir: «La toile lacérée désigne l’infini».

²⁰ Derrida [1995: 31]. Agradezco esta referencia a Fabio Vélez.

²¹ Véase de Bataille la célebre entrada sobre lo *Informe*.

²² Sarduy [1987: 23]

²³ Merleau-Ponty [1966: 257] se preguntará: «¿En qué consiste la información?». H. Damisch [1997: 51] apostará, invirtiendo las tesis sobre el cubismo de J. Paulham, por «un espacio *posterior a las razones*».

²⁴ Cassirer [1998: 226 y ss]

- HESS, Barbara (2006), *Fontana*, Taschen
- HEIDEGGER, M. (2003), *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio. El arte y el espacio*, Cuadernos de la Cátedra J. Oteiza, UPN
- KRAUSS, R. (1991), *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid
- KLEIN, Yves (2007), *Overcoming the problematics of art. The writings of Yves Klein*, Spring Publications, Nueva York
- LE CORBUSIER (1978), *Hacia una arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires
- LOTRINGER, Sylvere (2004), *Traveling Through the Void en Air Architecture*, MAK Center for Art and Architecture, Los Ángeles
- MALEVICH, Kasimir (2007), *El mundo no objetivo*, Doble J, Sevilla
- McEVILLEY, Thomas (2007), *De la ruptura al “cul de sac”. Arte en la segunda mitad del siglo XX*, Akal, Madrid.
- MERLEAU-PONTY (1966), *Lo visible y lo invisible*, Seix Barral, Barcelona
- PANOFSKY, E. (1985), *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona
- ROSE, Barbara (2004), *Monocromos, de Malevich al presente*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- SARDUY, Severo (1987), “Six lacérations de la couleur”, *Lucio Fontana*, Centre Georges Pompidou, Paris
- VEGA, Amador (2004), *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Cuadernos de la Cátedra J. Oteiza, UPN
- ZACHAROPOULOS, D. (1987), “Eloge de Lucio Fontana”, *Lucio Fontana*, Centre Georges Pompidou, Paris

«...Y esto es así porque, emplazada al topos psicoanalítico, podríamos presentar la obra artística de Fontana como un emplazamiento desde el cual entender la apertura y el cuestionamiento analítico, a saber: cómo entender la mediación que se implanta en la originaria experiencia de significado. De modo que (...) supone una antesala que ya presupone el orden simbólico y, por ende, el conocimiento y la verdad (...) Mediante la técnica de las incisiones en el lienzo, Fontana estaba cuestionando la condición de posibilidad (y de imposibilidad) del orden simbólico y del discurso de la verdad. Pero es más, Fontana incluso, trató de retrotraerse a la experiencia de la apertura psicoanalítica. Es decir, a aquella que abre el campo del psicoanálisis para demostrar no sólo cómo se configura el campo simbólico, sino y lo que es más importante, para mostrar las propiedades de lo Real. Fontana rasga el cuadro y, con él, la posibilidad de perspectiva en el lienzo y, en este sentido, cualquier posibilidad de representación y simbolización. Lo que consigue mediante estos cortes (...) es mostrar la fractura de lo Real en el orden simbólico. Es decir, el corte hace de puente transmisor, y trauma, de lo propiamente Real y lo propiamente Simbólico. Es esta hendidura, ese estigma (*extime*), es la que permite comunicar ambas órdenes. Pero al mismo tiempo, supone un encuentro traumático (*trou-mático*) con lo Real. Así que cuando nos enfrentamos a un lienzo de Fontana no estamos lidiando con la ilusión propia del orden simbólico, es decir, no estamos tomando el cuadro como un sustituto de la Cosa imposible. Es en la propia auscultación del cuadro, que termina siempre (si no fácticamente, sí imaginariamente) por detenerse en las incisiones, cuando la mirada *voyeur* preparada para asomarse descubre, al acercar la vista, el vacío de lo Real...».

P. D. (2) Por cierto, se me olvidaba ya (y es que cómo cuesta dar fin a una carta de estas características, es decir, a sabiendas de que la única dirección que porta será la del remitente...), “La flaca” me mandó este fin de año un sms (otra vez con lo mismo...), vamos, un mensaje en el que me felicitaba el año y, tras una cachada, añadía esta posdata: «[...] Feliz año, conchavudo! P.D. Dichosos buracos: ¿seculares o profanadores?»

No entendí nada en ninguno de los dos textos, pero puede que vos sí. Como ves, todos seguimos, aunque cada uno a su manera, recordándote.

Para San Buenaventura

IMAGENES

Teniendo en cuenta lo que sería deseable, y no pudiendo cumplir tal deseo, he aquí a Klein (Saut dan le vide) y a Fontana.

YVES KLEIN PRÉSENTE :
LE DIMANCHE 27 NOVEMBRE
1960

NUMÉRO
UNIQUE

**FESTIVAL D'ART
D'AVANT-GARDE**
NOVEMBRE - DÉCEMBRE 1960

**La Révolution
bleue
continue**

SEANCE DE 6 HEURE A 24 HEURES
Dimanche
27 NOVEMBRE

**Le journal
d'un
seul jour**

THEATRE DU VIDE

UN HOMME DANS L'ESPACE !

I. A quelle se déroule devant les yeux d'un spectateur...
Le grand théâtre, une fois de plus, se transforme en scène. Les spectateurs sont assis sur des sièges, mais leurs regards sont dirigés vers le ciel. Ils regardent un homme qui se tient sur un fil de fer tendu entre deux points de l'espace. L'homme est Yves Klein, et il est en train de réaliser une performance d'art d'avant-garde. C'est le début de sa série de performances intitulées "Le théâtre du vide".

ACTUALITÉ

Dans les milieux de l'art contemporain, on parle beaucoup de "théâtre du vide". Mais qu'est-ce que c'est ? C'est une performance où l'artiste se tient sur un fil de fer tendu entre deux points de l'espace. L'artiste est Yves Klein, et il est en train de réaliser une performance d'art d'avant-garde. C'est le début de sa série de performances intitulées "Le théâtre du vide".

Le théâtre du vide est une performance où l'artiste se tient sur un fil de fer tendu entre deux points de l'espace. L'artiste est Yves Klein, et il est en train de réaliser une performance d'art d'avant-garde. C'est le début de sa série de performances intitulées "Le théâtre du vide".

Le peintre de l'espace se jette dans le vide !

Le spectacle qui est joué devant les yeux d'un spectateur...
C'est le début de sa série de performances intitulées "Le théâtre du vide".

Le théâtre du vide est une performance où l'artiste se tient sur un fil de fer tendu entre deux points de l'espace. L'artiste est Yves Klein, et il est en train de réaliser une performance d'art d'avant-garde. C'est le début de sa série de performances intitulées "Le théâtre du vide".

Le théâtre du vide est une performance où l'artiste se tient sur un fil de fer tendu entre deux points de l'espace. L'artiste est Yves Klein, et il est en train de réaliser une performance d'art d'avant-garde. C'est le début de sa série de performances intitulées "Le théâtre du vide".

Sensibilité pure

C'est le début de sa série de performances intitulées "Le théâtre du vide".

LESPACE, LES-ARMS

SUITE EN PAGE 2

SUITE EN PAGE 2



