

# A propósito de la independencia del contenido en el arte

## Regarding the Independence of Content in Art

**Lourdes Peñaranda**

Departamento de Teoría y Práctica de la Arquitectura  
y el Diseño. Universidad del Zulia, Venezuela.  
deriva@hotmail.com

Recibido: 17-05-13  
Aceptado: 30-06-13

### Resumen

La problemática de la representación en el arte se plantea como una serie de independencias que se generan a partir de la voluntad del artista sobre la realidad representada que devienen en las separaciones específicas de la forma y contenido de la pintura, alcanzadas con el desprendimiento definitivo de la relación entre la realidad del mundo exterior y la realidad propia de la obra de arte. En las páginas siguientes nos enfocaremos en aquellos arquetipos que marcaron el desarrollo de la independencia del contenido, es decir, del qué es o qué dice la obra más allá de la forma de representación, desde sus inicios incipientes en la historia hasta aquellos ejemplos determinantes de la primera vanguardia del siglo XX, para llegar a establecer que la liberación de contenido en el arte llega a definirse completamente con la obra de Marcel Duchamp.

**Palabras clave:**

Forma, contenido, representación, conceptual, ilusionismo.

### Abstract

The problem of representation in art appears as a series of independences generated from the will of the artist regarding represented reality. These become specific separations of form and content in painting, reached through definitive detachment of the relationship between the reality of the exterior world and the reality of the work of art itself. This study will focus on those archetypes that marked the development of the independence of content in art, that is, of what is or what the work says beyond the form of representation. The reflection passes from its beginnings in art history up to those determinant examples of the first XXth-century avant-garde, to establish that the liberation of content in art defines itself completely in Marcel Duchamp's work.

**Key words:**

Form and content, representation, conceptual, illusionism.

## Nota introductoria

*“Para el arte no queda más nada que buscar en la naturaleza”.*

Clement Greenberg

Debemos ante todo aclarar, que la separación entre forma y contenido en el arte, es un argumento condicional y retórico del cual nos valemos para la construcción de nuestro análisis, debido a que las diferentes manifestaciones artísticas dentro del recorrido de la historia del arte parecen haber privilegiado uno o el otro en el discernimiento de su problemática ontológica que se refiere al qué se pinta y el cómo se pinta. A lo largo de su desarrollo nos topamos con una serie de expresiones de autolegitimación, no sólo de la voluntad del pintor, sino también de la voluntad misma de la pintura que de manera anticipada *Las meninas* de Velázquez propone para desplegar nuevos espacios posibles dentro de la representación (Peñaranda, Zavarce y García, 2010, p. 11). Una trayectoria que va desde la representación axiomática de la realidad que se produce cuando la evidencia de la pintura resulta aparentemente incontrovertible, para pasar luego a la independencia del artista que decide como será esa realidad representada, hasta llegar a la liberación de la forma y contenido de la pintura alcanzados con el desprendimiento definitivo de la relación entre la realidad del mundo exterior y la realidad propia de la obra de arte. Estas emancipaciones, constituyen las dos brechas que se abren en el desarrollo del arte del siglo XX: la reducción espiritual del mundo no-objetual de Vladimir Malevic y la reducción racional duchampiana. La independencia de la forma que conduce a la creación pura ejemplificada en Malévich con sus cuadrados blancos y negros (Peñaranda, 2010, pp. 6-15), y la independencia del contenido que conduce al abandono de la pintura que se convierte, no en ausencia, sino en la más insistente de las presencias, que sorprendentemente llega a consumarse completamente después de la desaparición de Marcel Duchamp con su obra póstuma *Étant donnés*.

En las páginas siguientes nos enfocaremos en aquellos ejemplos que marcaron el desarrollo de la independencia del contenido, es decir, del qué es o qué dice la obra más allá de la forma de representación, desde sus inicios incipientes en la historia hasta aquellos ejemplos determinantes de la primera vanguardia del siglo XX.

## La realidad de la pintura

*“... la estética ha abandonado su pretensión de que tiene algo que ver con el problema de la representación convincente, el problema de la ilusión en el arte”.*

E.H. Gombrich

Cornelius Norbertus Gijsbrechts, en siglo XVII, con su *pintura girada* de manera emblemática y quizás tautológica, problematiza la realidad de la pintura, al obliterar su existencia, no cubriéndola como lo hacen las cortinas de Parrhasius, sino mostrando su reverso; un reverso que se multiplica si efectivamente damos vuelta a la pintura para encontrar la afirmación de la realidad que inicialmente nos engañó en la negación de la representación, la presentación de la nada, o mejor la representación de sí misma; así lo señala Victor Stoichita (1997, p. 277), “El objeto de esta pintura es la pintura como un objeto”. Para luego concluir que (p. 279) la pintura invertida de Gijsbrechts cierra un ciclo: la época que había atestado el nacimiento del arte como un problema. Y es por esta razón que ‘el cierre’ de Gijsbrechts, lejano de ser ‘definitivo’, se introduce –y esta es la paradoja final– como el punto del acto inicial. A través del uso de este enfoque introductorio, la pintura se ha hecho totalmente consciente de sí misma: y de su nada.

Vemos entonces cómo a partir de Gijsbrechts se genera una serie de cuestionamientos sobre las relaciones entre la realidad exterior y la realidad de la pintura como soporte, lo pintado y el pintor; la tradición ilusionista representa ahora de manera definitiva su propia realidad, se representa completamente a sí misma. A estos cuestionamientos se les suma posteriormente la obra de Gustave Courbet, por el cambio temático que propone de la pintura, dejando de lado los temas tradicionales e idealizados usualmente utilizados, basados en escenas religiosas o nobles, para enfocarse en una realidad social negada y rechazada compuesta por escenas plebeyas propias de la clase trabajadora.

Sin embargo, realmente la diferencia impuesta a la pintura como espejo de la realidad, podríamos decir que se inicia con Édouard Manet con la inclusión del comentario crítico que se logra al distanciar la representación de las expectativas del espectador en cuanto a la concordancia de la realidad con lo representado, al conjugar en una misma pintura elementos de la realidad cotidiana con los de la representación idealizada.

## Expresión de las ideas

*“Entonces su yo se manifiesta por esto que devuelve la locura: admite el acto, y, voluntariamente, devuelve la idea: y el Acto (un poco de esa la fuerza que lo hubiera guiado) habiendo negado el azar, concluye que la Idea era necesaria”.*

Stéphane Mallarmé

Estas iniciativas evolucionan, bajo las bases de la teoría hegeliana sobre el contenido de la realidad en lugar de la inmediatez de la realidad externa, en los últimos años del siglo XIX expresada por los impresionistas y se refleja directamente en los manifiestos planteados en las teorías simbolistas. Como lo expresa en 1891 Albert Aurier, en *Simbolismo y Pintura: Paul Gauguin* (1968, p. 90), “El fin normal y final de la pintura, así como de las otras artes, nunca puede ser la representación directa de objetos. Su objetivo es el de expresar ideas, al traducirlas en una lengua especial”. Ahora no sólo es suficiente el cambio de tema de la realidad exterior, y en contraposición a la tendencia realista de la representación que imita la realidad externa, haciendo énfasis en las cualidades visibles de la materia para lograr la mayor de las verdades ilusionistas, surge en Francia esta tendencia profundamente neo-platónica que se basa en la necesidad de expresión de la *Idea*, la verdadera cosa real, por lo que Aurier la denomina *ideista*, estableciendo que en la pintura los objetos no tienen significado como objetos en sí mismos sino como signos (1968, p. 91).

La confusión a la que se refiere Aurier, es aquella que se produce con el engaño y decepción de las obras ilusionistas o los *trompe l'oeil*; a partir de este momento la relación con la pintura es sincera, los objetos representados son reconocidos como signos, como puro contenido expresado y no como copia o simulacro de la realidad exterior.

Odilon Redon es, de entre todos los simbolistas, el primero que comienza a mirar no el mundo exterior, sino en el interior de su alma para plasmar sus pinturas y dibujos. A pesar de que los impresionistas buscaban alejarse de la representación foto-realista a través de la valoración de las pinceladas, de la expresión o captura de la inmediatez de los cambios fenoménicos en sus pinturas, todos estos nuevos valores permanecían ligados a la realidad del mundo exterior. Los simbolistas tratan de ir más allá del mundo visible; a la manera de Baudelaire, tratan de expresar lo inexpresable, lo misterioso, lo sobrenatural, como lo señala Donald Kuspit al referirse a la noción de Romanticismo establecida por Baudelaire (2004, p. 89), “El arte moderno realmente comienza con la conciencia del inconsciente –con la vuelta hacia adentro, conduciendo al descubrimiento del inconsciente– que se desarrolló durante el Romanticismo” (fig. 1)<sup>1</sup>.



**Figura 1.** Izquierda: Odilon Redon, *Araña sonriendo*, carboncillo, 49,5 x 39 cm, 1881. Musée d'Orsay.

Derecha: Odilon Redon, *Araña llorando*, carboncillo, 49,5 x 37,5 cm, 1881.

Por tanto, la mayoría de estos artistas en su búsqueda por comunicar ese mundo intangible, misterioso, desconocido e ideal, propone un mundo espiritual que se manifiesta en los más variados temas mitológico-

1 Según Kuspit, la pérdida del “culto por lo inconsciente” (2004, p. 90), en lo que él denomina *postart* o el arte de la era postmoderna que encuentra su epítome en el pensamiento y obra de Marcel Duchamp, ha significado el final del arte desde la perspectiva platónica, ya que es el inconsciente, como fuente primaria de inspiración la que otorga al arte su razón de ser y lo mantiene al margen de su propio ocaso, de su banalidad. Kuspit, en su posición fuertemente nostálgica, continúa argumentando que el *postart* en su intento por unificar el arte y la vida en función de la crítica de esa realidad vivida del día a día se convierte en (p. 91), “un arte en condición intermedia que acicala la realidad diaria al mismo tiempo que pretende analizarla”. Sin embargo, como veremos más adelante, lo que para Kuspit significa el deterioro y fin del arte, es identificado aquí como una de las mayores liberaciones del arte en términos de la representación para establecer infinitas posibilidades en el restablecimiento de la apariencia del arte a partir de su contenido.

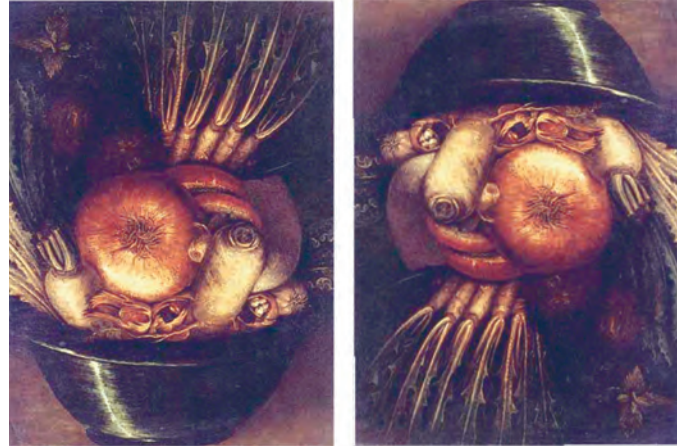
gicos y religiosos, donde la imaginación y lo espontáneo son protagonistas junto a la apremiante necesidad de plasmar lo absoluto. Vemos entonces cómo Redon puede adentrarse, a través de sus pinturas, en dominios inexplorados e invisibles, una visión interior que va desde el mundo microscópico hasta el mundo espiritual y de ensueño, en el que Dios puede aparecer como una araña que sonríe sarcásticamente o que nos abruma de manera plena con su mirada llorosa y triste. Redon da paso a los surrealistas, quienes plasman el contenido simbólico de los sueños a través del pensamiento irracional, fuera del control manipulador de la razón, que se expresaba a través del inconsciente psíquico particular de cada artista. La representación objetiva e ilusionista del mundo exterior deja de ser una prioridad para la pintura, para dar paso a la representación de las ilusiones del pensamiento como vía de comunicación.

Para los surrealistas, el inconsciente permite ver la realidad externa a partir de la irracionalidad misteriosa del pensamiento y de los sueños. Pero antes de adentrarnos en el tema de los surrealistas, debemos hacer una pausa para desempolvar la figura de Giuseppe Arcimboldo, artista italiano renacentista perdido y olvidado en la historia del arte entre las propuestas manieristas del siglo XVI, hasta que fue rescatado por los surrealistas, quienes vieron en él y en sus pinturas un antecedente lejano que se adelantó a su tiempo<sup>2</sup>.

La rareza de sus pinturas está cargada de un imaginativo juego visual unido a una particular destreza pictórica impregnada de un alto detallismo, donde la alegoría se manifiesta a través de rostros compuestos por la yuxtaposición de elementos de la naturaleza, en especial se trata de naturalezas muertas que cobran vida cuando la visión repentinamente nos deleita con la humanización, que nos permite descubrir rostros simbólicos contruidos con vegetales, frutas y flores relacionados con las estaciones del año.

Poco se conoce de los motivos que llevaron a este pintor a realizar semejantes construcciones, en las que la imaginación permite la reconstrucción de la realidad externa a partir no ya de la mimesis tradicional, sino de una representación lúdica y delirante; que, además, en algunos casos como en la pintura *El jardinero de vegetales*, es la reversibilidad, inducida por el título de la obra,

la que nos proporciona la ilusión aparentemente irracional de un rostro, en lugar de la versión ilusionista de vegetales apiñados sobre un recipiente de cocina (fig. 2).



**Figura 2.** Giuseppe Arcimboldo, *El jardinero de vegetales*, óleo sobre madera, 1590, Museo Cívico Ala Ponzzone, Cremona, Italy, Izquierda: Pintura original, Derecha: La pintura invertida.

Se trata de la pintura como metáfora razonable, como sugiere Roland Barthes (1985, p. 138), al cuestionar todo el sistema de la pintura tradicional porque más allá de la extraña combinación inicial de elementos, Arcimboldo logra combinar dos significados diferentes en una misma pintura. Para Barthes (1985, p. 141), "Todo significa y todo es sorprendente. Arcimboldo crea lo fantástico de lo familiar: la totalidad tiene otro efecto que la suma de partes: podríamos decir que esto es lo que queda". Nos referimos a vegetales y otros elementos que mágicamente reclaman un nuevo enfoque perceptual para transformarse en irritantes facciones que nos dibujan un rostro, otra historia.

Arcimboldo logra el cuestionamiento del sistema pictórico desde la maestría de la técnica, pero a diferencia de van Hoogstraten –para quien la perfección en la representación se lograba a través de la trampa del ojo que confundiría lo real con lo representado–, Arcimboldo engaña al ojo que a simple vista y a la distancia sólo distingue el semblante de un rostro que con el acercamiento se convierte en imágenes apiñadas de frutas, vegetales, hojas y ramas que en conjunto conforman el grotesco retrato que sonríe sin boca y sin dientes ante el acto

2 En 1936, Alfred J. Barr Jr. organiza la exposición *Arte Fantástico, Dada, y Surrealismo* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en cuyo catálogo se incluye tanto a Redon como a Arcimboldo, ambos son vistos por Barr como antecesores de una nueva línea de propuestas que se desarrolla a partir de las posibilidades de lo fantástico.

del reconocimiento. El desafío a la tradición ilusionista se produce al revertir el engaño para alcanzar un nuevo sentido cuando la mirada se topa con lo inusual, lo inesperado de una realidad que no es conocida, catalogándola entonces de irracional en el intento de justificar el desconcierto.

Se trata de la reversibilidad entre los objetos reales pintados y la reconstrucción enriquecedora de figuras, como lo señala Apollinaire en el prefacio de la obra de teatro que estrena en París en 1917 *Les Mamelles de Tirésias* (2007),

Y para intentar si no una renovación del teatro, por lo menos un esfuerzo personal, yo había pensado que había que volver a la misma naturaleza, pero sin imitarla a la manera de los fotógrafos. Cuando el hombre quiso imitar el caminar, creó la rueda que no se parece a una pierna. Inventó, así, el surrealismo sin saberlo.

La creación de la rueda, en lugar de copiar la pierna del hombre para imitar la acción de andar, el contenido misterioso que se esconde debajo de la forma inicial percibida que alegóricamente es expresado, determina el cambio en la propia forma, en su representación tradicional.

En la ilusión creada del rostro de primavera, verano, otoño o invierno subyace el intento de Arcimboldo al alejarse de las limitaciones adquiridas por la realidad externa al cuadro, especialmente en las pinturas reversibles en las que la apariencia inicial nos remite a una construcción tradicional *Trompe l'oeil* de la realidad exterior. Al invertir esta aparece ese secreto antes escondido, ese contenido que se nos revela de manera fascinante como un rostro en el que las cebollas, champiñones y tubérculos dejan de ser tales para convertirse en facciones, porciones y órganos de un rostro, en orejas, mejillas, ojos, nariz, boca y barba.

La representación de la realidad exterior como fin era rechazada por los manieristas, quienes intentaron utilizar la representación fantástica de la realidad como medio para establecer una idea. Giancarlo Maiorino, en su interesante texto sobre el mundo de lo grotesco y la excentricidad manierista, establece claramente las similitudes y diferencias entre la propuesta de Arcimboldo y aquella de los surrealistas quienes se dedicaron a desentrañar otros mundos más allá de nuestra realidad (1991, p. 105). Sin embargo, ambas propuestas poseían una doble visión o concepción de los objetos; Maiorino continúa acotando, valiéndose de una cita de De Chirico de su *Arte Metafísico*, que (p. 107).

Ambos estilos compartieron una doble visión del objeto de arte, que muestra “dos aspectos: uno reciente que nosotros vemos casi siempre y que es visto por hombres en general, y el otro que es espectral y metafísico y es visto sólo por individuos raros en los momentos de clarividencia”. En ambos casos, el objeto es y no está allí. Sin embargo modesto, la co-presencia de semejanza y desemejanza es inmediatamente verdadera e irreal”.

La duplicidad, la ambigüedad de la imagen en términos de lo que podía representar más allá de la mimesis de la realidad, es un interés compartido que para los manieristas comienza como un juego metafórico que llega a convertirse posteriormente, con los surrealistas, en juegos intelectuales que buscan la participación del espectador en el discernimiento del enigma planteado.

En la pintura *El jardinero de vegetales*, de Arcimboldo, el título nos remite a un juego de significado escondido ante la primera mirada que no ve más que una tradicional naturaleza muerta, cuando al invertirla, el título y la imagen adquieren otro sentido, un nuevo significado. Los surrealistas, al igual que lo hizo Arcimboldo, intentan representar físicamente la realidad inmersa en sus pensamientos, así lo señala Georges Hugnet, a través de las palabras de Marx Ernst (1968, p. 37), “(...) haciéndolo posible a ciertos hombres para representar sobre papel o sobre lienzo la asombrosa fotografía de sus pensamientos y deseos”.

## De pensamientos a significados

*“El surrealismo, aunque una parte especial de su función es examinar con ojo crítico las nociones de realidad y no realidad, razón e irracionalidad, reflexión e impulso, conocimiento e ignorancia ‘fatal’, utilidad e inutilidad, es análogo al menos respecto al materialismo histórico en el cual tiende también a tomar como su punto de partida el ‘aborto colosal’ del sistema hegeliano”.*

André Breton

La conocida tautología pintada por René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, evidencia claramente este diálogo ingenuamente iniciado por Arcimboldo, que comienza a establecerse entre la imagen y el significado de la obra, en el que la primera va perdiendo su soberanía frente a las condicionantes impuestas por el segun-

do, a causa de ese contenido de los pensamientos que quieren ser expresados.

Para Magritte sus pinturas eran *cosas (things)* del mundo material que se alejaban de la visión platónica de la pintura, en la que éstas eran sólo una versión imperfecta de la realidad. Las pinturas para Magritte eran realidades que eran similares a otras realidades. Se trata de la representación visual de las imágenes de su pensamiento y no de las ideas; nunca su pipa fue la representación de la idea de una pipa, fue una realidad expresada que poco tenía que ver con la pipa como objeto representado, sino más bien con la realidad misma de la pintura en términos de su contenido, cuyo significado reside en ese mismo contenido. No en vano nuestro pintor ejecuta múltiples versiones alrededor de la paradoja presente en la representación y realidad del objeto, no sólo en el caso de la pipa, sino en muchas de sus otras pinturas.

Así la pintura no constituye un símbolo a ser descifrado y comprendido, como sucedía en el caso de Redon, sus pinturas son ratificaciones constantes del misterio de la existencia y la problemática de su representación; para Magritte es la ratificación de que el pensamiento existe y que puede ser representado sin llegar a significar nada más allá de su propio contenido visual. Como el mismo Magritte lo expresa (citado por Gablik, 1976, pp. 13-14), "*No pinto ideas. Yo describo, en la medida que puedo, objetos y agrupaciones de objetos, mediante imágenes pintadas, con una determinada luz para prevenir que cualquiera de nuestras ideas o sentimientos pueda adherirse a ellas*".

En 1966, Magritte, en una de las cartas que envía a Michel Foucault apuntando ciertas reflexiones sobre su libro recién publicado para ese momento, *Las palabras y las cosas* (1966, pp. 1-375), plantea que las cosas tienen similitudes, pero nunca se asemejan entre sí, porque sólo el pensamiento se asemeja a las cosas (1983, p. 57).

Me parece que, por ejemplo, los guisantes verdes tienen entre ellos relaciones de similitud, inmediatamente visibles (su color, forma, tamaño) e invisibles (su naturaleza, gusto, peso). Es lo mismo para lo falso y lo verdadero, etc. Las cosas no tienen semejanzas, tienen o no tienen similitudes.

Solo el pensamiento se parece.

Posteriormente, Michel Foucault realiza una reflexión sobre la obra de Magritte en la que profundiza en este argumento planteando que más allá de la representación, Magritte establece un arte que se iguala a la realidad, es decir, similar; en lugar de un arte basado en el in-

tento de parecerse a esa realidad, esto es, semejante a esa realidad (1983, p. 44).

(...) Magritte disociaba similitud de semejanza, y enfrentó el primer término contra el segundo. (...) Semejanza sirve a la representación, que la domina; la similitud sirve a la repetición, que se extiende a través de ella. La semejanza se predica a sí misma sobre un modelo al cual debe volver y revelar; la similitud difunde el simulacro como una relación indefinida y reversible de similar al similar.

Foucault plantea una comparación entre la conocida pintura de la pipa, que nos remite casi instantáneamente a las páginas de un libro de nivel preescolar de aquellos con los que se nos enseña a leer, a reconocer el objeto y relacionarlo con su vocablo a través de la excepcional caligrafía que usualmente les acompaña; y la pintura titulada *Los dos misterios*, obra que Magritte realiza 40 años después, en la que la lección de la pintura anterior queda enmarcada; la obra acabada del pintor paradójicamente descansa sobre un caballete, el cual se utiliza para realizar la obra antes de ser colgada en la pared (fig. 3).

Esto nos sugiere ambivalentemente, por un lado, que la pintura está acabada por la presencia del marco, pero por el otro que no está lista para la pared: sigue siendo objeto de reflexión del pintor. Reflexión que se plasma directamente con la gran pipa que flota en la parte superior izquierda del caballete.

La tautología evidenciada en ambas pinturas por la inscripción *Ceci n'est pas une pipe*, establece un juego en el que prevalece el pensamiento ante la imagen, al detonar el cuestionamiento sobre la representación de la pipa, su semejanza, estableciendo así un inquieto y travieso juego de similitudes. Similitudes que, además, no permanecen en una sola pintura, sino que se trasladan de una pintura a otra (fig. 4).

En la primera versión que observamos, se trata de un dibujo de la pipa en el que claramente se establece, a través de la negación, la distinción entre los objetos del mundo natural y del mundo representado, alegando su similitud. En la pintura *Los dos misterios* se conjuga la idea del objeto y el objeto representado en sí. El misterio de la pintura evidenciado en el título revela, a su vez, que para Magritte la pintura invoca a la reflexión por la posibilidad del entendimiento que, sin embargo, siempre permanecerá en el mundo de lo desconocido. Se trata de aseveraciones sobre distinciones percibidas que cuestionan la realidad, pero que no establecen o no se imponen como significado más allá de su propio contenido visual.



**Figura 3.** Arriba: René Magritte, *Las traiciones de las imágenes. Esto no es una pipa*, 1929. Los Angeles County Museum of Art. Abajo: René Magritte, *Los dos misterios*, 1966. Los Angeles County Museum of Art.

Así lo señala Suzi Gablik en su exhaustiva monografía sobre Magritte (1976, p. 9), aseverando que Magritte pensaba y se expresaba a través de la pintura en su constante sublevación existencial.

Igualmente, podemos apreciar en la versión de *Ceci n'est pas une pipe*, en la que la inscripción no está ya realizada a manera de caligrafía, sino que se trata de la representación de una placa metálica atornillada a la madera en la que aparece el texto en bajorrelieve. Aquí, no solo Magritte reclama la diferencia entre el objeto real y la imagen de ese objeto, sino que también lo espontáneo cacofónicamente en la distinción entre el objeto, la imagen y la palabra, todo esto expresado a través de la representación misma de las palabras, que a su vez son, en esencia, simplemente representaciones gráficas de los sonidos que expresan una idea, la palabra.



**Figura 4.** René Magritte, *Esto no es una pipa*, 1926. <http://www.art-antiquites.eu/documentation1/magritte.html>

Magritte profundiza en esta problemática aún más, y triplica su complejidad al indicar que se trata de la negación de la representación de una representación que, a su vez, es una representación. Esta ambigüedad triplicada se expresa también en otras de sus pinturas<sup>3</sup>, en especial en aquellas en las que persiste la presencia del caballete y su relación con las ventanas. En estas pinturas existe un juego aparentemente sutil, pero conflictivo, entre la realidad y la representación, cuyo misterio se expresa por la ambivalencia de la ilusión óptica que hace posible afirmar la irracionalidad del pensamiento a través de una pintura que busca la sorpresa y el desconcierto.

La ilusión pictórica se convierte ahora en un artificio retórico que Magritte utiliza intrínsecamente para, a través de la revelación del borde de la pintura frente a la ventana en el caso de *La condición humana*, puntualizar paradójicamente sobre la distinción, semejanza o similitud que existe entre el mundo real tridimensional y la ilusión pintada bidimensional. Un planteamiento que, a su vez, cuestiona la razón de ser de la pintura o como lo señalan Alexandrian y Waldberg, cuestiona las nociones de lo visible (1980, p. 26), "(...) que la naturaleza y la pintura se hagan uno en sí mismo, demuestra la agudeza de su meditación sobre el misterio de lo visible. Nunca vemos cosas como realmente son y el artista nunca las representa como las ve; absurdo por lo tanto pensar que se está pintando la realidad".

3 Véase de Harry Torczyner, *Magritte Ideas and Images*, New York: Harry N. Abrams, 1979. Se trata de una excelente recopilación de imágenes agrupadas en relación a los comentarios y notas realizadas por Magritte.

## La ilusión de la idea ante el objeto

*“Una cuarta dimensión espacial no es sólo exótica, sino que ofreció muchas posibilidades que evitaron las coacciones de nuestra existencia, y haciéndolo así, prometió liberar nuestras mentes de las vicisitudes de nuestras propias aburridas vidas tridimensionales”.*

Lawrence M. Krauss

A pesar de que el significado permanezca como misterio indescifrable para Magritte, es el contenido el que determina la imagen visual representada. Esta independencia de contenido de la que hablamos, la cual resta importancia a los aspectos visuales o retinianos<sup>4</sup> para concentrarse en los intelectuales en los que la idea se antepone al objeto, donde la narrativa es la causa determinante de la apariencia de la obra de arte, llega a definirse y a establecerse completamente con la obra de Marcel Duchamp en la primera mitad del siglo XX.

La intención de Duchamp era alejarse definitivamente de la pintura, debido a la condición caducada o prescrita que comienza a presentar el medio pictórico a principios de un siglo que se enfrenta a los avances de modernización detonados por la era industrial. Cuando el arte comienza a utilizar objetos reales ya existentes o compuestos que pudieran remover nuestra conciencia para incitar al cuestionamiento, aumenta la exigencia participativa del espectador en la comprensión de la obra y eliminar así toda la pasividad contemplativa propia del arte tradicional. Y aunque para alguno autores esta situación es erróneamente entendida como un triunfo del espectáculo de lo visual detonado por la aparición de *La Fuente* de Duchamp en 1917, por el simple hecho de abrir el espectro sobre las posibilidades físicas del arte, como con cierta carga nostálgica lo señala Mario Vargas Llosa en su reciente libro *La civilización del espectáculo* (2013), consideramos, por el contrario, que es esta posibilidad de apertura del espectro de la pintura la que proporciona nuevos significados y nuevas dimensiones anteriormente limitadas en el arte.

El mismo Duchamp puntualiza sobre este aspecto afirmando que (1994, p. 171),

Quería alejarme del acto físico de la pintura. Para mí el título era muy importante. Decidí poner la pintura en el servicio de mis objetivos, y a alejarme de lo «físico» de la pintura. Para mí Courbet había introducido el acento colocado sobre lo físico en el siglo XIX. Me interesaban las ideas - y no simplemente los productos visuales. Quería devolver la pintura al servicio del espíritu. Y mi pintura fue bien entendida, inmediatamente considerada como «intelectual», «literaria».

La relación de Duchamp con Courbet se evidencia claramente con el grabado *Pedazos de Courbet* –el cual Duchamp realiza en 1968 como parte de la serie de estudios de maestros clásicos que utiliza para ilustrar el *Gran vidrio*–, que se basa en la pintura de Courbet, *Mujer con medias blancas*, a la que Duchamp agrega un pájaro (específicamente un falcón) que actúa como el *peep-hole* o agujero de la puerta en la obra secreta de Duchamp *Etant donnés*, al tiempo que significa la falsa vagina (en términos homófonos, *faux-con* o *false cunt*); así Duchamp presenta en un mismo dibujo a ambas, la falsa y la real<sup>5</sup> (fig. 5).

El pájaro o *falcón* nos remite entonces directamente a *Etant donnés*: 1° *La chute d'eau*. 2° *Le gaz d'éclairage*, en español, *Dados*: 1. *La cascada* 2. *La luz de gas*, obra que es el producto de dos décadas de trabajo en secreto de Duchamp, y que muchos autores han señalado como la continuación de su mayor obra, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, corrientemente conocida como *El gran vidrio*.

Con la revelación póstuma de esta obra secreta, Duchamp establece los límites de la representación imposible. Como lo afirma Juan Antonio Ramírez (2000, p. 200), “Duchamp, que se pasó casi toda su vida denostando la pintura retiniana, sobrepasó aquí todos los extremos del ilusionismo visual”.

4 El término *retiniano* es utilizado por Duchamp para hacer referencia al arte que se basa en el puro placer de los sentidos, especialmente el sentido de la visión. Duchamp profesaba la idea de un arte mental en lugar del meramente visual o retiniano.

5 Este argumento de duplicidad de contenido, que se logra por la inclusión del pájaro en el dibujo de la copia de la pintura de Courbet, es un argumento que ha sido reseñado por el mismo Duchamp (véase Schwarz, 2000, p. 885).





**Figura 5.** Arriba: Marcel Duchamp, *Pedazos de Courbet*, grabado, 1968. Sucesión Marcel Duchamp.

<http://www.goldmarkart.com>. Abajo: Gustave Courbet, *Mujer con medias blancas*, 1861. The Barnes Foundation, Merion Station Pennsylvania. <https://picasaweb.google.com>

Anteriormente, Jean Clair lo designa como *Marcel Duchamp ou le grand fictif* (1975); con el término *ficticio*, que significa fingido o aparente; sin embargo, en la traducción al italiano realizada por Maria Grazia Camici fue cambiado el título por *Marcel Duchamp Il grande illusionista* (1979). Etimológicamente la palabra ilusión proviene del verbo latino *illudere*, que significa *jugar* en el sentido de *engañar*. Así, el uso de la palabra ilusionista en lugar de ficticio, una acepción que aunque se encuentra relacionada con la primera, paradójicamente plasma de manera más aguda la intención original del autor, ya que según el diccionario de la Real Academia Española significa (1992, p. 1142), un "artista que produce efectos ilusorios median-

te juegos de manos, artificios o trucos". Nunca Duchamp busca lo fingido; por el contrario, insinúa a través de claves y acertijos el desciframiento verdadero de sus obras. Sin embargo, lo hace partiendo desde las raíces propias de la ilusión pictórica, desmontándola y haciéndola reaparecer en un nuevo estado material, incidiendo notablemente en las posibilidades físicas e intelectuales del arte.

Es conocido por todos que la fascinación que envuelve a los prestidigitadores, y que estructura el truco mágico o la ilusión, se desarrolla en tres actos<sup>6</sup>. El primero se basa en mostrar algo común, el segundo crea el *suspense* e intriga en el público, pues convierte lo común en algo extraordinario al hacer desaparecer un objeto; pero su éxito no se consuma hasta el tercer acto, cuando el objeto reaparece inesperadamente en otro lugar, es entonces cuando se produce la exclamación del público. La obliteración ante el público no es suficiente, es necesaria la reaparición.

Y es exactamente esto lo que nuestro *Marcelo Del Campo*, como alguna vez lo llamara Julio Cortázar en 1969 (2004, p. 163), logra a través de los entresijos que impregnan toda su obra, que resultan invitaciones continuas a dilucidar y que se consuma ratificándose magistralmente con la reaparición de su obra después de su muerte, develando póstumamente el engaño sobre su alejamiento del arte para reaparecerlo. Cleve Gray (1969, p. 20) describe esta condición de sorpresa que conmovió la escena artística, en su artículo publicado en una edición especial dedicada a Duchamp de la revista *Art in America* después de su muerte,

Unos meses después de la muerte de Marcel Duchamp, el secreto mejor guardado del mundo del arte comenzó a filtrarse. Durante veinte años, desde 1946, Duchamp había estado trabajando silenciosamente en una pieza que nadie, solo la Sra. Duchamp había visto. El mito de que Duchamp se había alejado del arte y sólo jugaba ajedrez era falso. Incluso más asombroso que estas noticias era la Nueva Pieza (...). De la pura e intelectual abstracción en un medio esotérico, Duchamp había hecho una reversión completa en el realismo teatral. Había producido un establo esotérico. Otra vez Marcel Duchamp había confundido al público.

Asimismo, estos tres actos del prestidigitador se consuman con la obra en sí misma, con la puerta de Cadaqués para *Étant donnés*, un objeto ordinario a la ma-

6 Christopher Priest, en su novela *The prestige* (2006), describe de manera extraordinaria estos tres actos.

nera de sus *readymades*. Duchamp crea la intriga necesaria a través de la cual desaparece la obra de arte como tal en la imposibilidad de su abertura, pero estableciendo el enigma que gravita alrededor de todo umbral, el espacio detrás. De esta manera, al acercarnos, descubrimos el orificio en el portal que brinda al *voyeur* la estupefacción que produce la subsiguiente aparición (fig. 6).

Una irregular oquedad que se cuelga en un muro compuesto por 69 ladrillos, claves irónicas que se añaden al proceso de adivinación. Un torso desnudo de mujer que se encuentra enmarcado por la perforación del muro que nos oculta su identidad, revelando tan solo una porción de su cabellera. La posición del cuerpo ambiguamente alude al mismo tiempo, tanto al ofrecimiento sexual como al acto ya consumado por su situación tendida sobre los arbustos de un paisaje rural en el que a lo lejos se vislumbra la cascada de agua, símbolo de fuerza generadora, cuyo efecto de movimiento se logra a través de un complejo artificio mecánico ideado por Duchamp. La mano izquierda del maniquí se levanta para sostener la lámpara de gas, también símbolo masculino que insinúa una invitación, pero una invitación de discernimiento; el espectador voyeurista es requerido para concluir el desenlace de la historia misma de la obra, su razón de ser y su sentido.

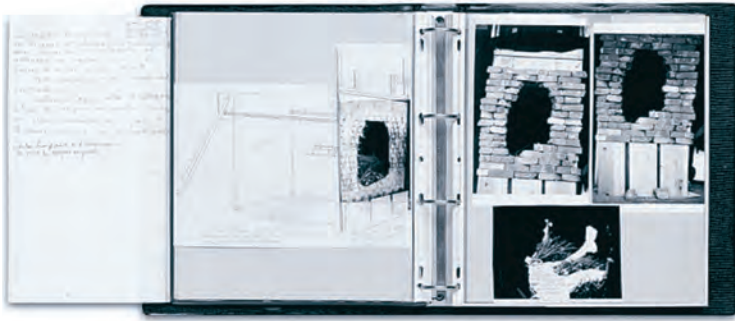
Todo el montaje de la obra es una reconstrucción ilusionista de la realidad a través de dispositivos ópticos, completamente controlados, que superan la bidimensio-

nalidad ilusionista de la pintura, para incursionar en el territorio de la cuarta dimensión que se hace posible a través del registro de una nueva realidad que se produce por la percepción individualizada de cada espectador en el tiempo, que no es otra cosa que la forma póstuma de Duchamp de alcanzar esa otra dimensión, o como lo señalaría Le Corbusier al referirse a ese *espacio indecible* (1998, p. 54), la forma de alcanzar ese espacio que no puede ser explicado a través de las palabras (fig. 7).

Lawrence Krauss confirma este acercamiento, a la vez *atractivo y subversivo* de Duchamp a la cuarta dimensión (2005, p. 88), "No era por amor a la ciencia que hice esto", dijo, "Al contrario, era para desacreditarla, suavemente, ligeramente, sin importancia. Pero la ironía estuvo presente". De tal forma que la ilusión en Duchamp se maneja desde su acepción retórica como ironía, ese *espacio indecible* que es alcanzado, en el caso de *Étant donnés*, a través de un espacio ilusorio que sólo es conocido o presentado luego de su muerte. Un cuerpo de mujer que percibimos, a través de un pequeño orificio que hace cuestionable su tamaño y su propia realidad corpórea, el movimiento real de una cascada irreal y la luz también real, pero que no es la de una lámpara de gas, son algunas de las señales que se entretajan sobre la artificialidad del insólito espacio encontrado. La visión de un espacio como dimensión que alcanza niveles diferentes de percepción, en el intento por representar ese imposible como *deseo consumado*.



**Figura 6.** Marcel Duchamp, *Dados*: 1. *La cascada* 2. *La luz de gas*, 1946-66. <http://classconnection.s3.amazonaws.com>. Izquierda: Exterior. Derecha: Interior. Philadelphia Museum of Art.



**Figura 7.** Marcel Duchamp, Manual de instrucciones para la instalación de *Étant donné*, 1946-66. Philadelphia Museum of Art.

Así para Duchamp significaba representar una realidad imposible a través de un mundo ilusorio que se hace posible sólo en otra dimensión. Una dimensión que queda plasmada magistralmente en *Étant donné*, un cuerpo suspendido entre la plenitud consumada y el vacío que irrumpe por la incertidumbre de la invitación. Una ilusión que se plantea, no como el engaño que se genera por una imaginación equivocada, tampoco por el engaño de una aparición espectral, sino en términos retóricos, bajo el significado de ilusión que aparece en el Diccionario de Autoridades de 1734 en su tercera acepción, según Julián Marías (2006, p. 13) como: "Especie de ironía viva y picante, con que se hace zumba de alguna cosa". Una verdadera quimera que llega a turbar no sólo nuestra visión, sino que alcanza a nuestra imaginación para, irónicamente, invitarla a presenciar la visualización de un imposible. El contenido de la obra se independiza definitivamente para alcanzar otras dimensiones presentes determinadas por los posibles discernimientos de los múltiples acertijos propuestos.

## Referencias

- Apollinaire, G. (1970). *Les Mamelles de Tiresias*, en [www.fh-augsburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/20siecle/Apollinaire/apo\\_intr.html](http://www.fh-augsburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/20siecle/Apollinaire/apo_intr.html), 09-2007.
- Alexandrian, S., Waldberg, P. (1980). *René Magritte*. New York: Filipacchi Books.
- Aurier, A. (1968). *Symbolism in Painting: Paul Gauguin. 1891*. En *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics* (pp. 87-93). Chipp, Herschel B. (ed.). Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Barr, A. (ed.). (1968 [1936]). *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (cat.). New York: The Museum of Modern Art.
- Barthes, R. (1985). *The Responsibility of Forms*. New York: Hill and Wang.
- Breton, A. (1993). *The second Manifesto of Surrealism*. En Harrison, Charles y Wood, Paul, *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas* (pp. 446-450). Oxford, Cambridge: Blackwell.
- Clair, J. (1975). *Marcel Duchamp ou le grand fictif*. París: Galilée.
- Clair, J. (1979). *Marcel Duchamp il grande illusionista*. Bologna: Capella editore.
- Cortázar, Julio deshor. En *Último Round* (pp. 163-175). México: Siglo XXI Editores.
- Duchamp, M. (1994). *Duchamp du signe: Écrits*. Michel Sanoillet (ed.). París: Flammarion.
- Foucault, M. (1979). *Las palabras y las cosas*. México, Madrid, Bogotá: Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M. (1983). *This Is Not a Pipe*. Berkely, Los Angeles, London: University of California Press.
- Gablik, S. (1976). *Magritte*. Boston: New York Graphic Society.
- Gombrich, E.H. (1997 [1950]). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.
- Gray, C. (1969). Marcel Duchamp 1887-1968. *Art in America*, 57, (4), 20-27.
- Greenberg, C. (1995). *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 1 al 4. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Hugnet, G. (1968 [1936]). *In the Light of Surrealism*. En Alfred Barr (ed.), *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (cat.) (pp. 37-52). New York: The Museum of Modern Art.
- Krauss, L. M. (2005). *From Flatland to Picasso*. En *Hidding in the Mirror* (pp. 72-90). New York: Viking Penguin.
- Kuspit, D. (2004). *The End of Art*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Le Corbusier. (1998). El espacio indecible. *Revista de Crítica y Teoría de la Arquitectura*, 1, 45-55. Publicado originalmente bajo el título *L'espace indecible*.

- En *L'Architecture d'Aujourd'hui* (pp. 9-17), número extraordinario de abril de 1946.
- Maiorino, G. (1991). *The Portrait of Eccentricity. Arcimbollo and the Manneris Grotesque*. London: University Park.
- Mallarmé, S. (2003). *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Bertrand Marchal, (ed.). París: Gallimard.
- Marías, J. (1984). *Breve tratado de la ilusión*. Madrid: Alianza Editorial.
- Peñaranda, L., Zavarce, E. y García, E. (2010). A propósito de los orígenes de la independencia del artista. *Revista de Artes y Humanidades*, 11, (1), 157-182.
- Peñaranda, L. (2010). A propósito de la independencia de la forma en el arte. *Portafolio*, 22 (2), 6-15.
- Priest, C. (2006). *The Prestige*. New York: Tom Doherty Associates.
- Ramírez, J.A. (2000). *Duchamp El amor y la muerte incluso*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Real Academia Española. (1992). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa.
- Schwarz, A. (2000). *The Complete Works of Marcel Duchamp*. New York: Delano Greenidge Editions.
- Stoichita, V. I. (1997). *The Self-Aware Image. An Insight Into Early Modern Meta-Painting*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Torzzyner, H. (1979). *Magritte. Ideas and Images*. New York: Harry N. Abrams.
- Vargas Llosa, M. (2012). *La civilización del espectáculo*. México: Santillana Ediciones.