

En los límites de la realidad y la ilusión: el marco en las artes plásticas y en la literatura

Mercédesz Kutasy¹

Llama la atención que los orígenes de la palabra española “cuadro” tal como la utilizamos a la hora de hablar sobre artes plásticas, se remonta a la palabra italiana *quadro*: desde la época del quattrocento un *quadro* (originalmente: *quadro all’antica*) significa un altar cuadrado, enmarcado de pilastras clásicas, coronado de una cornisa² frente a la conocida estructura del retablo gótico, y es aproximadamente desde la divulgación de la palabra *quadro* que se usa la metáfora “cuadro=ventana al mundo”.³ La pintura de Jan van Eyck, *Virgen del canciller Rolin*⁴ ilustra bien el paralelismo existente entre el cuadro y la ventana: a través de los marcos del cuadro el espectador contempla una sala dibujada según las rigurosas leyes de la perspectiva donde se ve al canciller en compañía de la Virgen y del Niño Jesús; en el fondo los soportales enmarcan otras ventanas, a través de las cuales la ciudad con el río en el medio alude a los atributos de Rolin y de la Virgen. El marco entonces es, a su vez, ventana, y en su interior la ventana sirve de marco a otros cuadros, mientras la frontera distingue diferentes niveles miméticos: lo que veo dentro del vano de la ventana (marco) es *otro* mundo, concebido siempre con algo de sospecha, con una intención enfocada hacia la interpretación.

Sea como fuere, el marco pictórico a lo largo de los siglos sembraba la certeza en los espectadores de que lo contemplado en su interior no pertenece a nuestra realidad, sino es un ejemplo, historia narrada con recursos visuales, y como tal, participa de otra naturaleza que la apariencia que nos rodea y a la que llamamos realidad (o bien, la cueva de Platón). José Ortega y Gasset en su ensayo titulado *Meditaciones sobre el marco* esboza una analogía entre la relación del cuadro con su marco y el cuerpo con la ropa, y afirma que el

¹ La autora es becaria Kállai Ernő por el Ministerio de Recursos Humanos (EMMI).

² Véase THOMAS 1995, 115–117.

³ Anabel Thomas publica la descripción de un retablo encargado por Bernardo Carneseccchi en octubre de 1455 al artista Neri di Bicci. En la nota (ricordanze) del artista aparece que su cliente le encargó un tríptico gótico (“It must be made in this way, with three pointed panels with little leaves and flowers above the points of these panels, and ciborium (‘civori’) between each panel and pilasters beneath the ciborium, columns at the side without figures and at the base a *predella* appropriate to the altarpiece panel.” Santi B.: ‘Dalle „Ricordanze” di Neri di Bicci, in *Studi di storia dell’arte in onore di Roberto Salvini*, Florence, 1984. Lo cita THOMAS 1995, 115.), porque sus formas le eran más conocidas que los retablos recientemente extendidos y más modernos, hechos de una sola tabla. (“It is perhaps no coincidence that the patron asked for a comparatively old-fashioned style of altarpiece frame; Carneseccchi was no doubt more familiar with this kind of design than with the new single panel structures (known as *Tavole all’antica*) which had emerged earlier in the century, but were not yet commonplace.” THOMAS 1995, 115.)

⁴ 1435, hoy en París, Louvre.

marco siempre supone la presencia de una imagen en su interior; incluso si se halla vacío, el espectador tiende a interpretar lo limitado por él como cuadro. El *quadro* entonces rodea y limita, a su vez delimita, separa y con toda seguridad protege de las trampas de la ilusión.

La ventana y la cortina

En la conocida rivalidad entre Zeuxis y Parrasio la derrota del primero con toda seguridad tiene que ver con la falta del marco: el artista puede ser lo más fiel posible, sin embargo si su representación se encierra en un marco, es como si fuera una *ars poetica*, una evidente declaración. El marco, a modo de un signo de exclamación, señala que la realidad por él rodeada funciona de acuerdo con otras leyes, a saber, según las leyes estéticas de la creación de la ilusión, y si me gustaría hablar de él, mi posicionamiento necesariamente tiene que ser de carácter estético. En el momento del desafío de los dos artistas Zeuxis pinta uvas, que se traduce como “representación”, así la reacción adecuada de parte del público es la admiración de la técnica pictórica de las uvas pintadas. Que las aves empiecen a picar las uvas muestra —aparte del genio de Zeuxis— la superioridad estética del ser humano que conoce las leyes y sabe posicionarse frente al cuadro que es imagen, ilusión pintada. Parrasio llega aboliendo este convencionalismo y, de hecho, las leyes, cuando con su cortina pintada borra el marco y muestra la ilusión como parte de la realidad.

Este dilema es de similar naturaleza que aquel de la época de la querrela iconoclasta: el marco bien definido es frontera que indica que la pintura está hecha por manos humanas, es algo fabricado, por lo tanto tiene otro estatus; sin embargo si el creador lo esconde con intención, la realidad representada en el cuadro con facilidad pasa a formar parte de la realidad del espectador que la percibe como real. Este flotar en la frontera de la realidad y la ilusión provoca el fracaso o al menos la perturbación del posicionamiento estético anhelado. No es en vano que la escultura hiperrealista, tan popular en nuestros días, también hace uso de este recurso: el marco de la escultura es el pedestal, sin embargo estas esculturas asombrosamente verosímiles, al igual que nosotros, están sentadas o de pie en el suelo de la sala de exposiciones y con este gesto de borrar el límite transforman la ilusión en realidad. En el Museo Arken de Copenhague hasta agosto de 2017 se pudo visitar la exposición titulada *Gosh! Is it alive?*⁵ que a través de sus 39 esculturas busca las fronteras entre lo real y lo fabricado, indaga ese marco detrás del cual nuestra existencia está a salvo. Lo mismo ocurre con la ballena que se escolló en pleno centro de París, en julio de 2017: el único detalle que pudo levantar sospechas es que apareció con una dramaturgia demasiado buena. En pleno verano, en medio de las cámaras de hordas de turistas, casi perfectamente detrás de la Notre Dame, y sin embargo desapercibida, de repente apareció ahí, para llamar nuestra atención al cambio climático del planeta. Como mencionaron varios de la multitud que se amontonó alrededor: es nuestro asunto, todos estamos metidos, es la culpa de todos nosotros. Después, en el clímax del remordimiento colectivo se llegó a saber que efectivamente se trataba de una obra de arte hiperrealista y la ballena pertenece al artista belga Captain Boomer⁶ quien, siguiendo otros ejemplos anteriores, enfoca su obra como un *trompe l’oeil*

⁵ <http://uk.arken.dk/exhibition/coming-up-shudder-is-it-alive/> (15.03.2017.)

⁶ www.captainboomercollective.org/projects/whale/the-why-of-the-whale/ (15.03.2017.)

de tres dimensiones para disturbar a su público, para crear una distancia entre la percepción primaria (“¡mira, una ballena!”) y la interpretación de la misma como obra de arte (“pero... no es una ballena real. Entonces ¿qué significará?”).⁷

Una manera eficaz de esconder el marco es entonces el énfasis en el *techné*, es decir, cuando el artista se propone crear obras perfectamente verosímiles, a su vez coloca los cuadros o las esculturas en un interior real, igualando con este gesto lo real y lo ilusorio. La otra posibilidad es la elección de Parrasio: la cortina, la ocultación. La curadora de la exposición de Copenhague anteriormente mencionada, Naja Rasmussen, menciona que el fenómeno del ilusionismo hiperrealista radica en la época del Barroco cuando la principal meta de los artistas era representar el *milagro*.⁸ El milagro sin embargo tiene que ver con lo trascendental, con lo divino, por lo tanto es irrepresentable; su representación adecuada será entonces, si no la exageración (hiperrealismo), el ocultamiento. No es en vano que en el Barroco se representen cortinas con tanta frecuencia. Liliane Louvel⁹ habla de una pintura extraordinaria, pintada alrededor de 1822: la *Venus Rising from the Sea — a Deception (After the Bath)*¹⁰ de Raphaëlle Peale, que es, a su vez, copia de la Venus de James Barry, pintada en 1772. La diferencia entre las dos obras es que Peale, con gesto parrasiano, pintó un velo blanco delante de la Venus desnuda, y después, con otro gesto, esta vez prestado de Magritte (“ceci n’est pas une pipe” — éste es un velo que es más verdadero que el cuadro de Barry, sin embargo, comparado con la realidad, es solo una pintura), llegó a firmarlo. La pintura original de esta manera se convierte en palimpsesto a la vez que el artista deja a la fantasía del espectador la tarea de evocar/imaginar a la Venus ocultada de manera púdica (-irónica).

Liliane Louvel enumera ejemplos prestados del ámbito de la literatura, entre ellos el cuento titulado “The Blank Page” de Karen Blixen, donde la página en blanco, el ocultamiento o el silencio cobra un papel eminente; yo sin embargo me refiero a otro velo blanco bien conocido, aquel que oculta la ventana del carro de Emma Bovary y Léon durante la carrera de casi seis horas en Rouen, y detrás del cual —al igual que en el caso de la Venus de Peale— aparece nada más una mano de vez en cuando para dejar a la fantasía del lector imaginar lo ocurrido.

Louvel llama la atención a que el velo a su vez se interpreta como signo de un estado intermedio en el tiempo: oculta a la Venus recién nacida de las olas y al mismo tiempo, debido a su semejanza con el velo de Verónica, alude a aquel que acaba de morir. Estas dos Pasiones colocan a los dos amores (carnal y espiritual) en la misma posición, mientras Louvel recuerda que la *imago mortis* proyectada en el velo blanco en la época romana era “representación de la ausencia”.¹¹

A mediados del siglo XV, Benozzo Gozzoli recibe el encargo para pintar los frescos de la capilla San Girolamo de la iglesia San Francesco de Montefalco. En la pared que se cierra

⁷ Como lo afirma el mismo artista, “The game between fiction and reality reinforces this feeling of disturbance.” Ibid.

⁸ www.youtube.com/watch?v=k-G04AOwqTo (15.03.2017)

⁹ LOUVEL 2016.

¹⁰ Raphaëlle Peale: Venus Rising from the Sea - a Deception (After the Bath), ca. 1822, Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri.

¹¹ Évoquant l’*imago*, “La place vide de l’absent, comme place non vide, voilà l’image”, in: NANCY 2003, 128. Lo cita LOUVEL, Ibid.

con un arco de medio punto pinta un *quadro* de cornisa horizontal, una especie de *trompe l'oeil* en el que representa un tríptico gótico delante de un fondo azul, donde las decoraciones del ático del retablo proyectan sombras ilusorias sobre el fondo azul del *quadro*. En el lado izquierdo del *quadro* el artista pinta una cortina azul oscuro que alude a las cortinas góticas que en esa época efectivamente colgaban con frecuencia delante de las pinturas para protegerlas. A la vez, como bien afirma Scott Nethersole,¹² el mismo altar muchas veces funcionaba como cortina en la iglesia ocultando la reliquia y ocultando igualmente a las monjas que rezaban detrás del altar. El fresco de Benozzo Gozzoli por lo tanto, si es posible, acentúa aun más el gesto de Parrasio: si el pintor griego expuso su pintura de la cortina en un espacio real, Gozzoli coloca un altar delante de un espacio pintado según las leyes de la pintura tradicional y lo representa de manera más real enmarcándolo con una cortina *trompe l'oeil*. Así crea una tensión entre el fondo —ciclo sobre la vida de santos, representado de forma tradicional, en franjas horizontales— y el retablo en el medio que con sus niveles de realidad superpuestos anuncia, a modo de un *paragone* visual, la soberanía de la pintura.

La cortina pintada a modo de *trompe l'oeil*, como los ejemplos anteriores lo indican, en la mayoría de los casos es a la vez ocultamiento, cita y autorreflexión, que nos habla sobre las posibilidades de reflexionar, con métodos visuales, sobre la definición y la función del arte. ¿Qué es el arte? ¿La evocación de la realidad? ¿La ilusión de la perfección? O al contrario, ¿ironía cuyo blanco es la credulidad del espectador? La cortina de Parrasio crea la perfecta ilusión de la realidad y tan solo se delata en el momento cuando Zeuxis recurre a un campo diferente de la percepción, al tacto, tocando la superficie de la pintura.

Existen a la vez pinturas en las que la pareja de la realidad/ilusión se desenvuelve en la dicotomía del acercamiento—alejamiento: son así los numerosos retratos de Giuseppe Arcimboldo, entre ellos *El cocinero* donde (como en el patoconejo de Wittgenstein) basta darle la vuelta al cuadro para que el plato lleno de carne se transforme en el retrato de un hombre. En lo que al método concierne, de aquí solo un paso a la técnica del puntillismo, donde los diminutos puntos de color se convierten en la ilusión de formas y tonalidades de colores en la retina del espectador.

Una característica común en estas obras es que lo que el artista muestra en sus lienzos, no es de lo que quiere hablar: pinta manchas y puntos aparentemente incoherentes, sin embargo reflexiona sobre el ilusionismo, sobre fenómenos ópticos; ofrece al lector un bodegón pintado con un virtuosismo técnico, a la vez llama la atención en las trampas de la ilusión; lanza un velo delante de una pintura previamente existente y con ese simple gesto plantea una serie de preguntas estéticas, técnicas y sociales. Otro ejemplo es la serie de frescos pintados por Fra Angelico en las celdas del monasterio de San Marco en Florencia: la característica común de estos frescos es que el fondo en todas las escenas es de idéntico color que la pared en la que están pintadas. El fraile en este caso recurrió al vacío, a la ausencia del color (azul) para predicar a los frailes contemplativos las virtudes de la abstención y la pobreza. El hecho de que el artista se desdiga de sus propios recursos pictóricos, en este caso de la pintura hecha del costoso lapislázuli, anuncia que el arte es más que el conjunto de líneas y que el contenido ausente en el cuadro también puede formar parte de la obra al igual que los elementos representados, prestados del mundo real; la obra de esta manera

¹² NETHERSOLE 2011, 31.

representa el *ars*, la invención, frente al *techné*, es decir a la obra artística elaborada con una corrección de colores.

Pero volvamos al *quadro*, al recorte cuadrangular que abre una ventana al mundo: *La Virgen del canceller Rolin* o los frescos de Fra Angelico revelan ventanas a través de las cuales recibimos ayuda para la interpretación de las cosas presentes en la pintura o para saber cuál es la actitud requerida de parte del receptor a la hora de contemplar la obra. Ortega y Gasset sin embargo habla de otra ventana,¹³ una especie de marco universal que es aplicable a todas las obras de arte y que, según su intención, no llama la atención a la obra que enmarca sino —de acuerdo a su propia naturaleza— a los fenómenos más allá del arte. Ortega opina que la buena obra de arte (y el espectador sensible) se reconoce de su capacidad de mostrar, a través de la ventana (=obra de arte) no solo el paisaje que se vislumbra al otro lado (referencialidad) sino el mismo vidrio, es decir que más allá de la función mimética del arte es capaz de reflexionar sobre su naturaleza, sobre la sensibilidad del artista o sobre algún detalle del proceso creativo. Aunque Ortega, al mencionar la metáfora de la ventana, evidentemente habla del arte del siglo xx, son bien conocidas otras obras de épocas anteriores que comparten esta naturaleza. Y está el caso particular cuando tras la ventana hallamos la oscuridad, los cuadrados negros y blancos,¹⁴ representaciones de la nada o del todo, los cuadros monocromáticos, ejemplos de la anulación o de la ampliación de la obra, que al fin y al cabo es lo mismo, la serpiente que se muerde la propia cola: la página en negro de Sterne en *Tristram Shandy*, los cuadrados de Malévich o la lista de los cuadros no pintados de Endre Tót, pero tal vez no sea exagerado mencionar aquí algunos casos del arte efímero, la *Revista Oral*¹⁵ de Macedonio Fernández, los versos escritos en el aire de Raúl Zurita,¹⁶ las pinturas quemadas y convertidas en galletas de John Baldessari¹⁷ o la obra de Jean Tinguely titulada *Hommage to New York* que se autodestruye entre llamas.¹⁸

Blanco y negro

La pintura monocromática, como pudimos ver en los ejemplos anteriores, muchas veces se propone negar las formas hasta ese momento conocidas del arte para definir nuevos marcos. Sin embargo el cuadro no pintado / la palabra no pronunciada supone la alteración radical del soporte de la obra del arte. Cuando Endre Tót publica sus cuadros no pintados, con toda seguridad podría elegir para ello lienzos intactos, sin embargo el artista opta por la vía borgiana: no escribe una novela sino una reseña sobre la novela imaginada, es decir

¹³ ORTEGA Y GASSET 1925.

¹⁴ Sobre la cuestión de los cuadrados negros véase el magistral análisis de FÖLDÉNYI 2010, 9–21.

¹⁵ “Revista” de Alberto Hidalgo y Macedonio Fernández que funcionó entre 1925 y 1926 y no tuvo ningún número. El comité editorial se encontraba en el café Royal Keller de Buenos Aires para leerse y leer al público sus escritos. Aunque la revista no llegó a publicarse, sí se publicó un suplemento gráfico de la misma en el que aparece la lista de los fundadores: Macedonio Fernández, Norah Lange, Carlos Perez Ruiz, Francisco Luis Bernárdez, Emilio Pettorutti, Roberto Ortelli, Raúl Scalabrini Ortiz, Brandán Caraffa, Eduardo González Lanuza, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges y Alberto Hidalgo. Sobre la reconstrucción de las reuniones véase con más detalle en VILLANUEVA 2008, 151–160.

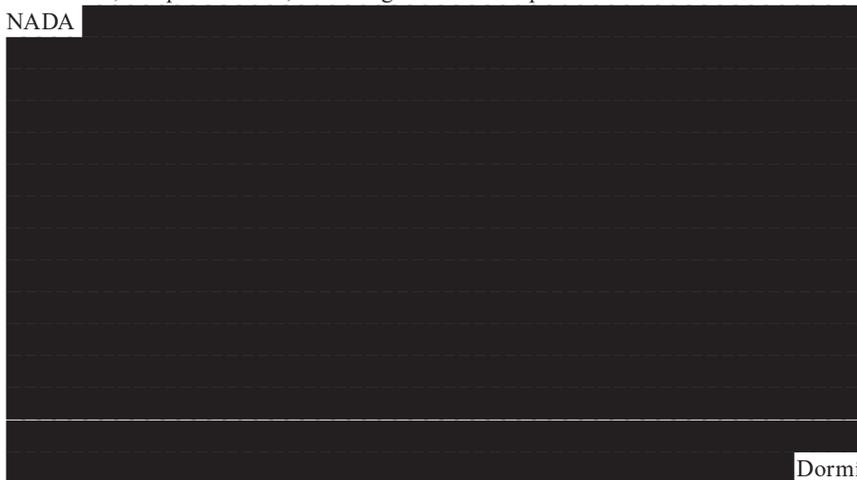
¹⁶ ZURITA 1986. La documentación fotográfica se publicó en el tomo *Anteparaiso* (University of California Press).

¹⁷ BALDESSARI 1970.

¹⁸ *Hommage to New York*, 1960.

los cuadros no pintados no cuelgan de las paredes de salas de exposiciones sino aparecen en catálogos de la obra del artista, anotados en hojas de papel, listados según tamaño.¹⁹ Antes mencioné el famoso monocromo de *Tristram Shandy*, el cuadrado negro enmarcado entre las páginas de una novela. “¡Pobre Yorick!”, lamenta el narrador de Sterne mientras sale del ámbito de la literatura, al igual que Endre Tót traspasa sus propios marcos genéricos, tan solo que lo hace en otra dirección: el negro pasa a ser de calidad literaria, una calidad visual. Y viceversa, la paráfrasis de Yorick, por Endre Tót: en el tomo titulado *Örülök, ha egyik mondatot a másik után írhatom* (Me alegra poder escribir una frase tras otra) hallamos este fragmento lleno de tachaduras y de “monocromos” blancos y negros:

Aunque viví lejos, me era imposible tomar cualquier medio de transporte. Salí caminando a Farkasrét, con pasos tristes, solo. Llegado a casa no pude dormir. Estuve velando en la NADA



hasta la primera hora de la tarde. (...) ²⁰

Se aprecia que los marcos de la hoja negra de Endre Tót o de Sterne igualmente son metamarcos, es decir traspasan sus propias fronteras, prestando sus recursos desde el ámbito de otras artes. Su objetivo con toda seguridad es el del marco descrito por Ortega y Gasset: no habla sobre lo representado sino sobre la naturaleza de la representación. No quiere hablar sobre la tristeza o sobre la nada de manera elocuente sino que ilustra el carácter limitado de los recursos de las artes, por ejemplo que existe una tristeza tan grande que es imposible describirla con palabras, que la descripción del paso de tiempo es una banalidad, mientras que el cuadrado negro es la concreción de la nada palpable. Regresaremos a este punto.

Ahora echemos otro vistazo a Rodchenko y a Malévich, los representantes más auténticos de los cuadrados negros y blancos. Malévich intenta captar la sensibilidad pura cuando priva sus cuadros primero de la mimesis, de las figuras, después de los colores, para

¹⁹ TÓT 1971. En parte envía esta misma obra a Buenos Aires, a la exposición del CAyC, véase KUTASY 2010.

²⁰ Texto original: “Bár messze laktam, képtelen voltam bármire is felszállni. Gyalog indultam Farkasrétre, szomorú léptekkel, magányosan. Hazaérve nem jött álom a szememre. Hajnalig virrasztottam a SEMMISÉGBEN. (...) Kora délutánig aludtam.” TÓTH, 191. La traducción al castellano es mía.

llegar al *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, en 1918. Rodchenko un año después llega más allá en la negación y termina negando incluso la obra de Malévich cuando en su diario comenta así su propia serie negra: “Color died in the color black, and now it plays no role. Let the brushstroke die out too.”²¹ A la vez reflexiona sobre la referencialidad de la abstracción geométrica, mientras critica el método compositivo de Malévich: “Therefore, it seems to me that Malevich wasn’t aware of what the existence of form should be, and he simply jumped into painting things white without destroying the real existence of the surface-plane.”²²

El mismo Rodchenko define su propio método compositivo partiendo de la representación mimética del cubismo cuando escribe en 1920 que al igual que los cubistas descomponen su objeto para construir una composición a base de sus piezas, él descompone el espacio del cuadro para experimentar con planos y colores. Para él las formas no reales (es decir, las que no imitan el mundo objetual) tienen que existir de una forma no real (no mimética) en un espacio no real (*unreal*)²³; a su vez siempre compone sus obras —sean éstas pinturas o más tarde carteles, fotos— en un marco de *quadro* tradicional: las masas y las formas tienen que hallar su dinamismo entre los límites del cuadrado que las contiene.

La forma de la ventana

Rodchenko halla el final del arte en tres lienzos pintados en 1921 —los monocromos rojo, azul y amarillo—, pero mientras predica la muerte del arte, no va más allá de los marcos cuadrados del lienzo. Sus pinturas, si bien son monocromáticas, muestran el mundo no objetual a través de un recuadro tradicional. En su nota anteriormente citada se atribuye la deconstrucción del espacio pictórico tradicional, pero si echamos un vistazo a sus fotografías posteriores, es bien llamativo que sus pinturas hechas a finales de los años 1910 son como bocetos compositivos a sus fotografías en blanco y negro. En las fotos compone vehículos, hombres en marcha, elementos arquitectónicos en orden geométrico, como si estos elementos de la realidad fuesen triángulos, cuadrados, circunferencias; es decir, aunque el espacio de la obra está fuertemente compuesto y obedece a normas estéticas, lo representado en las fotografías es totalmente identificable.

²¹ LAVRENTIEV 2005, 92. (Nota fechada 31.08.1919).

²² LAVRENTIEV 2005, 98.

²³ Véase su nota escrita el día 14 de junio de 1920: “It was yesterday, I think, that it became clear to me that my work of the circles period, and the cut surface-planes intersected by lines, historically somewhat resemble Cubism in non-objective painting: just as the Cubists decomposed the object, anatomized it to create their composition, so my works cut through the real surface-plane, put color aside and show that a single plane can be rendered with no one, but several colors of varying weight and tonality. The same goes for the particular compositional tasks derived from these anatomized surface-planes; but you have to look at the works of this period as material works nonetheless – though they are non-objective in form and color – given their obvious existence in space (that of the canvas). They exist, move, fly, or glide in a certain way, in a certain place, of a certain material color, weight, and tonality.

The pieces of the black period mark the beginning of the new existence of form in space, and a new space where it is hard to grasp what is space and what kind [of space it is], and what is a form in it, and how that form exists, although weight still remains, it’s true, though of a different quality.”, LAVRENTIEV 2005, 98.

Es el mismo concepto que el que vemos en el cuento titulado “Genealogía”²⁴ del escritor-pianista uruguayo, Felisberto Hernández: los protagonistas del texto fragmentado en seis partes son una circunferencia y un triángulo —éstos se persiguen, se transforman en elipse y pentágono y más tarde en cuadrilátero para abrirse y unirse a la línea horizontal infinita hasta llenar el espacio—, sin embargo los adjetivos de las formas geométricas sugieren características humanas y tras sus movimientos se perfila una historia de amor. Al igual como ocurre en las fotografías de Rodchenko, Felisberto Hernández también simplifica la narración hasta llegar a las formas geométricas más esenciales; aun así vemos claramente que la circunferencia-elipse y el triángulo-pentágono-cuadrilátero representan caracteres e historias humanas a la vez que el soporte en ambos casos es tradicional: en el caso de Rodchenko, el espacio pictórico cuadrado y en Felisberto Hernández la página del libro que encierra el texto lineal, algo fragmentado.

El punto de partida del arte de otro artista ruso, Vladímir Tatlin es el ícono tradicional, cuadrado, sin embargo el artista llega a la abstracción de la abstracción y en sus contra-relieves de rincón supera la forma del *quadro*. El ícono no representa las auténticas facciones del santo representado, sino las características genéricas de un tipo iconográfico, unas convenciones visuales a base de las características espirituales del santo, además en un orden tradicionalmente establecido, ritual. El pintor del ícono, mientras trabaja, lleva a cabo una labor espiritual: el proceso pictórico es un encuentro con el santo, a la vez el mismo pintor se purifica. Para lograr esta purificación el artista ha de seguir las tradiciones: no puede usar pintura negra, empieza su trabajo con las partes más oscuras para ir aclarando su paleta, en todo momento respeta las convenciones, proporciones y colores que requiere su tarea. En el momento que Tatlin empieza a pintar contra-relieves de rincón, opta por simplificar estas estructuras ya alteradas y simplificadas (el “rincón sagrado” donde se colocaban los íconos en los hogares rusos), es decir, representa una representación, generalizando aun más sus proporciones y formas. Para el final del proceso de abstracción se conserva el lugar (el rincón sagrado donde esta vez aparece una representación desacralizada), y en un principio también se conservan las proporciones, sin embargo se transforma el significado: la belleza espiritual del santo representado se ve sustituida por la belleza estética de las proporciones de la representación. Del método ceremonioso de la pintura de íconos queda tan solo el “hacer” y el “construir”, sin embargo el artista oculta el porqué, la causa original. Ya no pretende que su obra se parezca cuanto más a la pintura milagrosa original (ya sabemos, la semejanza formal es garantía de que la obra participa de la naturaleza divina), no imita su modelo, sino el método de pintar el modelo. Imita proporciones, colores, estructuras, superficies, convirtiendo así la representación y la mimesis en un gesto, para llegar al final, en lugar de la naturaleza divina, a su propia persona.

De espaldas a la ventana

Con respecto de las pinturas monocromáticas pudimos ver que traspasando los marcos de la forma de expresión artística (p. ej. una página negra en un libro, una lista de pinturas

²⁴ HERNÁNDEZ, Felisberto (1902-1964): *Genealogía. La Cruz del Sur* (Montevideo). 10.03.1926. Vol. II. No. 12. Más tarde se publica en *Libro sin tapas*, Rocha, Imprenta La Palabra, 1929.

no pintadas en una hoja de catálogo) los artistas declaran que en lugar de la descripción (anécdota, fidelidad a la forma o al género etc.) necesitan cada vez más recursos que sean capaces de revelar, en vez de una semejanza superficial, una identidad profunda y esencial entre la intención artística y la obra. ¿Qué puede ser más triste que el abandono a las palabras, cuando el silencio se vuelve tangible y la página del libro se borra? ¿Qué manera mejor de privar al espectador del espectáculo existe, si no el de presentarle una hoja de catálogo con el listado de lienzos inexistentes? Parece evidente que para representar la nada, tengo que traspasar el marco; el vacío se ve más grande desde el otro lado; pero ¿qué ocurre con el marco si el tema de la obra es *algo* y el artista pretende dar la espalda al mismo tiempo al mundo al que el marco-ventana se abre y al vidrio orteguiano? El poeta chileno Vicente Huidobro en su poema “Ars poetica” escrito en 1916 habla de la necesidad de una poesía que no imite la realidad, a su vez la belleza de la expresión artística (ver la nueva sensibilidad de Malévich) tampoco le atrae; en su lugar anhela una expresión igual de concreta que la hoja negra de Sterne: el poema no ha de representar la rosa sino tiene que serla.²⁵

Huidobro en esa época vive en París, conoce bien las aspiraciones de las vanguardias y en 1918 en Madrid conoce a Robert y Sonia Delaunay: esta última participa en el París de los años 1940 en la fundación del *Salon des Realités Nouvelles* que se convertirá posteriormente en la base principal de las tendencias de la pintura geométrica.²⁶

Huidobro entonces profesa la necesidad de construir nuevas reglas en el arte capaces de crear, en vez de la mimesis, un mundo autónomo, independiente de la realidad: usando el ejemplo anterior de las artes visuales, que el cuadro no sea una ventana al mundo, que no solo describa, narre el mundo, sino que sea el mismo mundo y si puede ser, un mundo bien diferente del mundo real.

No cabe duda de que Huidobro en sus obras *creacionistas* deja atrás la mimesis descriptiva tradicional, concebida en el sentido poético, cuando a través de sus inusitadas metáforas (p. ej. “El pájaro anida en el arcoiris”) habla de fenómenos que efectivamente no ocurren en nuestro entorno real; a la vez, con sus caligramas cuestiona la competencia de lo verbal. Sin embargo el “marco” de su arte sigue siendo la forma poética y en su abandono a lo referencial no llega a la abstracción de algunas obras fónicas, es decir, todas sus palabras tienen un denotado existente, mientras sus caligramas (p. ej. “La torre Eiffel”) evocan su objeto a través de la tipografía. Su *Manifiesto creacionista* a su vez muestra analogía con las tendencias dadaistas que rechazan el papel decorativo (anecdótico, “vistoso”) del arte para proclamar la vida como acto artístico.

Huidobro, vemos, pretende crear un arte cuyo lugar es nuestro mundo, sin embargo con éste no pretende relacionarse en absoluto. El “pequeño dios” que es el poeta no es ningún maestro que copia la creación del gran Demiurgo, sino se coloca fuera del mundo para crear un universo textual completamente autónomo. En este deseo sin embargo no llega más allá que Rodchenko: del mismo modo que el pintor ruso negó a Malévich, Huidobro también

²⁵ Borges llama la atención en los peligros y en la paradoja de las representaciones de esta índole en su cuento titulado “El espejo y la máscara” donde la representación perfecta de la batalla condena a la desgracia tanto al poeta como al rey.

²⁶ El efecto de Sonia Delaunay en España se ilustra bien por el hecho de que en la revista vanguardista más ilustre de los años 1919-20 (*Grecia*) Isaac del Vando Villar le dedica un poema en el que las palabras de la mujer son “plumas de colores”, de los espejos de su cara “el arte nuevo (...) sonríe” y en la cúpula de su sombrero “se posarán los aeroplanos domesticados”. *Grecia*. Madrid, 01.09.1920. Vol. III. No. 48. 3.

da la espalda a la ventana. La versión chilena de la actitud deconstructora de Rodchenko es el poema titulado *Altazor o el viaje en paracaídas* (1931), al final del cual Huidobro efectivamente se deshace de la lengua, soporte de su arte, sin embargo el paracaidista ficticio cae en la nada, sin llegar a construir el nuevo mundo artístico.

El nombre *creacionismo* de Huidobro viene de los argentinos que denominaron así la tendencia porque el poeta a partir de los años 1910 decía que la tarea del artista era crear; a este credo artístico rima perfectamente lo que el húngaro Lajos Kassák afirma en 1922 en su texto titulado *Képarchitektúra* (Arquitectura de la imagen): “Porque la arquitectura de la imagen es arte, el arte es creación y la creación es todo.”²⁷ Kassák observa el sistema desde la inversa: si hasta el momento el arte era una función estética del mundo real, a partir de ahora la realidad cae en manos del arte, la situación cambia y las cosas cobrarán sentido desde el otro lado. Como lo dice Kassák: “no hay una sociedad en particular, no hay un arte en particular.”²⁸ Pero ¿qué relación tiene la arquitectura del cuadro y la mimesis? Según la definición de Kassák: “la arquitectura de la imagen no es ilusoria sino real, no es abstracta sino el naturalismo más estricto,” en lugar de una pintura mimética, es “naturaleza objeto de mimesis”, en suma, “la arquitectura de la imagen ya no es imagen en el sentido académico de la palabra.”²⁹ La semejanza llamativa entre las ideas de Kassák y Huidobro se explican en parte con la relación entre los dos artistas: algunos poemas prematuros de Huidobro se publicaron en la revista *MA* de Kassák³⁰ y en *Magyar Írás*, a la vez investigaciones recientes estudian que la colaboración de los artistas podía ser más estrecha de lo que hoy sospechamos.

Ideas parecidas al creacionismo de Huidobro o a la arquitectura de la imagen de Kassák aparecen en el *Manifiesto ultraísta vertical* (1920) de Guillermo de Torre: en este texto ya se evidencia que la pintura y la poesía se rigen por ideas análogas, la subversión del marco se lleva a cabo paralelamente en la poesía y en las artes visuales. La meta del manifiesto es “modificar las estructuras pictóricas y líricas, y construir nuevos módulos auténticos de Belleza espacial” y fija el origen del arte nuevo en tiempos posteriores a la mimesis de la realidad objetiva. En este espacio ultraespacial crea tanto el poeta como el pintor: “El Arte Nuevo (...) comienza allí donde acaba la copia o traducción de la realidad aparente: allí, en aquel plano ultraespacial donde el poeta forja obras inauditas y creadas que no admiten confrontación exterior objetiva.”³¹ Efectivamente, como si ese mismo manifiesto se propusiera evocar este espacio: el texto se interrumpe por pequeños dibujos, en la tipografía aparecen líneas en diagonal. Estas diagonales sin embargo no son las de *La torre Eiffel* de Huidobro, donde las palabras ascendentes del poema evocan la forma de la torre, es decir, cuyo sentido se desenvuelve desde el significado del texto, sino una diagonal que llega a estructurar y construir el cuerpo textual. La diagonal aporta oblicuidad al texto, es una “descoyuntación tipográfica”, como lo llama el mismo Guillermo de Torre y aunque su manifiesto se llama *vertical*, la verticalidad se define como la superación de la tradición, un desarrollo explosivo, vertiginoso: en este contexto parece que la diagonal que aparece en la tipografía expresa mucho mejor aquello que a nivel del texto el autor

²⁷ KASSÁK 1922, 54.

²⁸ KASSÁK – MOHOLY-NAGY 1922.

²⁹ KASSÁK 1922.

³⁰ Véase además en SCHOLZ 2005, 159.

³¹ DE TORRE 1920.

denomina como *verticalidad*. La diagonal borra el marco porque anula el *quadro*: no existe más la forma tranquilizadamente cuadrangular, o si existe, como si la diagonal pretendiera rajarla visualmente. Aunque el manifiesto formula un programa afín al de los futuristas o ultraístas, su espíritu es el de otro texto de tesis. En 1944 Rhod Rothfuss escribió un texto corto sobre el marco en el primer (y único) número de la revista *Arturo* que marcó los inicios del movimiento MADÍ en Argentina.³² En su artículo Rothfuss critica la práctica del cubismo y del non-objetivismo de colocar marcos rectangulares a obras cuya composición se construye a base de circunferencias, elipses o polígonos. Por el marco rectangular artistas tan notables como Man Ray, Fernand Léger, Georges Braque o el cubista argentino Emilio Pettoruti rebajan sus obras en mero fragmento, ya que el marco simétrico las corta mutilándolas. Rhod Rothfuss opina que la interpretación del marco como ventana al mundo plasma la sospecha en el espectador de que el espectáculo visto en el cuadro continúa fuera de él, participa de la realidad; este equívoco se suprime tan solo si el artista moldea el marco de acuerdo con la composición, ya que “una pintura debe ser algo que empiece y termine en ella misma. Sin solución de continuidad.”³³

Las obras de László Péri ejemplifican bien la intención de Rothfuss. En las composiciones de madera y de hormigón expuestas a partir de los años 20 en la galería Der Sturm los contornos de las obras definen los marcos de las obras, es lógico que tanto Carmelo Arden Quin como Bolívar Gaudin hayan considerado al artista como precursor del movimiento MADI. En lo que se refiere a su serie titulada *Construcciones espaciales* (Térkonstrukciók), tanto el nombre como la concepción de la obra evoca las *Arquitecturas de la imagen* de Kassák.

Anteriormente mencionamos el contacto entre Vicente Huidobro y Sonia Delaunay y el papel del *Salon des Realités Nouvelles* fundado por ésta última en París en la promoción de las ambiciones geométricas; es bien posible que el *Manifiesto invencionista* del artista argentino Tomás Maldonado tenga que ver igualmente con las ideas de Huidobro. En el texto fechado en 1946 Maldonado se propone “no buscar ni encontrar: crear” y en ese mismo año, en Buenos Aires, Gyula Kosice, de procedencia húngara, redacta el *Manifiesto Madí* cuya última frase fusiona el credo de Maldonado con el de Huidobro: “Madí, por lo tanto, INVENTA Y CREA.”³⁴ El *Manifiesto Madí* sostiene las ideas profesadas por Rothfuss sobre el marco cuando exige “marco recortado e irregular”³⁵ para las pinturas MADI, a la vez que considera anticuadas las obras cuyo tema es exterior, es decir, la obra imita la realidad. En su lugar invita a crear piezas concretas, geométricas, una obra que “domine el espacio y el tiempo en todos sus sentidos y la materia hasta sus últimas consecuencias.”³⁶

Aunque hay discusiones acerca del inicio de MADI —Zsuzsa Dárdai señala dos posibles fechas, el manifiesto de 1946 y la exposición de Carmelo Arden Quin y el grupo MADI en el Salon de París, en 1948³⁷—, es bien llamativo que comparando con los demás grupos y tendencias vanguardistas MADI es un movimiento muy longevo y extendido: mientras los demás ismos, basados en la negación, en algunos años crean sus obras

³² ROTHFUSS 1944.

³³ ROTHFUSS 1944.

³⁴ Museo Kosice, <https://kosice.com.ar/otros-recursos/los-textos/de-kosice/manifiesto-madi/>

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³⁷ DÁRDAI – SAXON-SZÁSZ 2016, 5.

emblemáticas para extinguirse de inmediato, MADI florece hasta hoy en muchas partes del planeta y los artistas pertenecientes a sus círculos acaban de cumplir el 70 aniversario de la fundación. En lo que a *Arturo* concierne, los editores planeaban publicar cuatro números anuales, sin embargo finalmente apareció nada más ese primer y único número, de 1946; aun así bastó para señalar nuevas directrices en el arte. *Arturo* con su característica portada de letras en diagonal grabadas arriba a la derecha es el credo estético de MADI, y a su vez es su marco más emblemático, por abierto: con él se lanza el único movimiento vanguardista que no se ha agotado hasta hoy. Como si las cuatro letras (Movimiento—Abstracción—Dinamismo—Invención) fuesen sinónimas de aquellas otras que una vez pronunciadas pueden crear vida.

Bibliografía

- BALDESSARI, John (1970): *The Cremation Project*.
- DÁRDAI ZSUZSA – SAXON-SZÁSZ János ed. (2016): *MADI UNIVERZUM – Mobil MADI Múzeum Vác*. Budapest, International Mobile MADI Museum Foundation.
- DE TORRE, Guillermo (1920): Manifiesto ultraísta vertical. *Grecia*, No. 50, suplemento, noviembre de 1920, <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/4147450> (15.03.2017.)
- FÖLDÉNYI F. László (2010): Egy fekete négyzet. In *Képek előtt állni*. Bratislava, Kalligram. 9–21.
- HERNÁNDEZ, Felisberto (1902-1964): Genealogía. *La Cruz del Sur* (Montevideo). 10.03.1926. Vol. II. No. 12.
- KASSÁK Lajos – MOHOLY-NAGY László ed. (1922): *Új Művészek Könyve*. Wien, J. Fischer. prólogo.
- KASSÁK Lajos (1922): Képarchitektúra. *MA*. Vol. 7. No. 4. 54.
- KUTASY Mercédesz (2010): *A CAyC és magyar kapcsolatai*. Budapest, ELTE.
- LAVRENTIEV, Alexander N. ed. (2005): *Aleksandr Rodchenko. Experiments for the Future: Diaries, Essays, Letters, and Other Writings*. New York, MoMA, 92. (Nota fechada 31.08.1919.).
- LOUVEL, Liliane (2016): “Images dé-fendues”. *Histoires de Vénus, de quelques Voiles et autres séductions visuelles. L’Atelier*. Vol. 8. No. 2.
- Museo Kosice, <https://kosice.com.ar/otros-recursos/los-textos/de-kosice/manifiesto-madi/>
- NANCY, Jean-Luc (2003): *Au fond des images*. Paris, Galilée. 128.
- NETHERSOLE, Scott ed. (2011): *Devotion by design: Italian altarpieces before 1500*. London, National Gallery of Art.
- ORTEGA Y GASSET, José (1925): *La deshumanización del arte*. Madrid, Revista de Occidente
- ROTHFUSS, Rhod (1944): El marco: un problema de plástica actual. *Arturo*, Buenos Aires, No. 1. <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/729833/language/es-MX/Default.aspx>
- SCHOLZ László (2005): *A spanyol-amerikai irodalom rövid története*. Budapest, Gondolat.
- THOMAS, Anabel (1995): *The Painter’s Practice in Renaissance Tuscany*. New York, Cambridge University Press. 115–117.
- TÓT, Endre (1971): *My Unpainted Canvases*. Edición del artista.
- VILLANUEVA, María (2008): La ‘Revista Oral’, ¿un gesto conservador en las vanguardias porteñas?. *LIS*, No. 1. 151–160.
- ZURITA, Raúl (1986): “La vida nueva”, presentación poética en el cielo de Nueva York el 2 de junio de 1982.