



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

La carne hecha pintura.

A propósito de la (en)carnación en *Woman I*, de Willem de Kooning

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

IVÁN RUIZ GARCÍA

DIRECTORA DE TESIS

MTRA. RITA EDER ROZENCWAIG

NOVIEMBRE DE 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Si bien todo proceso de investigación exige una entrega total y absolutamente interesada por parte de su artífice, es innegable que el sello epistemológico impreso en los resultados proviene también del entusiasmo crítico de otras voces y otras miradas que acompañan esta causa en común que se denomina investigar. En mi caso, no me puedo sentir más afortunado, pues desde un inicio conté con la guía de un grupo interdisciplinario de especialistas el cual alentó mis búsquedas y me hizo replantear constantemente los alcances de las mismas. Mi agradecimiento total a *Rita Eder*, por un fino trabajo de dirección el cual confrontó mi formación teórica con un novedoso campo de problemas y fisuras que dan espesor a la obra de arte, con especial énfasis, a la pintura moderna y contemporánea. A *Jacques Fontanille*, por ayudarme a encontrar un camino y a tomar posición en la semiótica y con ello, a poder dar coherencia a mis inquietudes teóricas sobre la experiencia artística. A *Laura González Flores*, por alentar desde un inicio una exploración sobre la dimensión material de la pintura (algo que en la escena de los estudios sobre arte contemporáneo parece ya una excentricidad) y en consecuencia, por afianzar mi convicción en este proyecto. Por último, dos especialistas más fueron decisivos en la concepción final de esta tesis, ya que participaron de modo activo con sus comentarios y críticas a la transformación de una versión preliminar a una definitiva: *Gabriela Siracusano* y *Alberto López Cuenca*; para ellos igualmente mi reconocimiento.

Además de este grupo que integró mi comité tutorial, otro más compuesto por colegas y amigos respaldó mi investigación e imprimió vitalidad a todo el proceso. A Marisa Filinich, Luisa Ruiz Moreno, María Luisa Solís y Raúl Dorra, mis colegas del *SeS*, les agradezco el «espíritu de grupo», pues sin él la fuerza del ímpetu individual para una investigación como ésta no alcanzaría a madurar como tal. A Diana Magaloni, Anny Aviram, Chris McGlinchey y Victor Stoichita les debo observaciones precisas sobre la teoría del color y la materialidad pictórica y, por otro lado, a Maritza Becerra, Ady Carrión y Martín Peregrina la obtención de textos clave. Y, *last but not least*, todo mi reconocimiento para Sara Cabral, mi esposa, quien escuchó con atención cada una de mis inquietudes y hallazgos y supo estar conmigo, en presencia y ausencia, durante el trance que produjo este periodo intensivo de trabajo.

El estímulo económico que recibí por parte del Posgrado en Historia del Arte de la UNAM a través de los fondos especiales para realizar una estancia de investigación en el MoMA de Nueva York en 2008, así como el subsidio de los Proyectos de Investigación VIEP* de mi Universidad con el cual pude someter a discusión avances de esta tesis en distintos foros internacionales, y el apoyo ininterrumpido de mi centro de investigación –el Programa de Semiótica y Estudios de la Significación de la BUAP– en todo este proceso, fueron decisivos para la conclusión de esta tesis.

* Proyecto Individual: *Abstracción y gestualidad: las marcas del pintor*. Programa Institucional de Fomento a la Investigación y a la Consolidación de Cuerpos Académicos. Sub-programa de Apoyo al Desarrollo de la Investigación (2008-2010). Vicerrectoría de Investigación y Estudios de Posgrado (VIEP), de la BUAP.

Índice

INTRODUCCIÓN

I	El poder corporal de las imágenes	7
II	Presencias del cuerpo	12
III	Sobre <i>Woman I</i>	17
IV	El dominio teórico	22

CAPÍTULO 1. *La carnación pictórica*

1.1.	El cuerpo pintado	31
	Técnica de la carnación	32
	Color piel y color carne	36
	La elocuencia manual	38
1.2.	La carnación en <i>Woman I</i>	42
	Pintar la carne	44
	La intervención quirúrgica	46
	Del marfil al color hígado	48
	¿Vitalidad de la pintura?	52

CAPÍTULO 2. *El cuerpo de la pintura & el cuerpo del pintor*

2.1.	(Re)velación pictórica	60
	Profundidad de la superficie	63
	La pintura vista por dentro	65
	La pintura vista por fuera	68
2.2.	El pintor en escena	72
	El acto de pintar	74
	El cuerpo y la carne	77
	El cuerpo del pintor	81

CAPÍTULO 3. *La encarnación semiótica*

3.1. El pintor y sus marcas	86
Un detalle de alto contraste	88
Pérdida de centro	90
El campo pictórico semi-táctil	92
3.2. La marca como figura del cuerpo	98
El cuerpo significante	100
La «carne móvil» y la «envoltura»	102
Dos definiciones semióticas del acto de pintar	106
3.3. La configuración cromática de <i>Woman I</i>	111
El color pictórico y la categoría cromática	112
La piel henchida	115
La carne cruda	117
3.4. De la marca a la traza	121
Somatización cromática	123

CONCLUSIONES

Recapitulación crítica	131
El «destelamiento»	133

BIBLIOGRAFÍA

Historia, teoría y filosofía del arte	138
Semiótica y disciplinas afines	143
Teoría y técnica del color	145
Diccionarios especializados	147
Catálogos y Archivo	148

La carne es el auténtico caos de todos los colores

Schelling

... el infierno del pintor, aquello a cuyo fondo tiene que descender para volver a encontrar la vida, el movere, es en principio un color. Es el encarnado [...] el encarnado obliga al pintor a un viaje, iniciación o fracaso, a los fondos infernales del cuadro.

Didi-Huberman



WILLEM DE KOONING. *Woman I*, 1950-52.

Óleo sobre tela, 192.7 x 147.3 cm.

The Museum of Modern Art (MoMA), New York.

Purchase © 2010 The Willem de Kooning Foundation

INTRODUCCIÓN

I. El poder corporal de las imágenes

Como toda investigación de historia del arte, este proyecto dio inicio con una búsqueda intensa de imágenes. En mi caso y debido a mi formación disciplinaria con énfasis tanto en teoría del arte como en semiótica, imágenes que de uno u otro modo encaminaran y afianzaran mis inquietudes teóricas acerca de la función que el *cuerpo*, concebido como sede de la experiencia sensible y como lugar de aprehensión significativa, cumple en los procesos de significación de los textos artísticos; en especial, de los pictóricos. Así, dicho en términos generales, la indagación visual estuvo guiada por un efecto que he denominado –apoyado en una investigación de David Freedberg¹ *el poder corporal de las imágenes*, esto es, la eficacia simbólica por medio de la cual las imágenes transmiten, a quien las contempla, un ímpetu corporal que sólo es propio de los organismos vivos, en específico, del ser humano o del «ser natural».² En la historia de la pintura, este poder vivificante de la imagen coincide, según Victor Stoichita, con las observaciones que Vasari realizó sobre la pintura de Leonardo,³ las cuales delinear la aparición de un motivo pictórico conocido como «cuadro vivo»; motivo que, para otros autores, exige ser replanteado desde un punto de vista distinto al que tradicionalmente lo ha explicado.⁴

¹ En *The power of images* (1989), Freedberg se interesa por un fenómeno, o una forma de comportamiento, que comúnmente ha sido calificado de irracional o estrictamente subjetivo y en tal medida carente de relevancia dentro de las categorías de análisis formal de la historia del arte. Se trata del poder que las imágenes ejercen sobre el observador; poder que conmina la mayoría de las veces a una respuesta corporal: “las personas se excitan sexualmente cuando contemplan pinturas y esculturas; las rompen, las mutilan, las besan, lloran ante ellas y emprenden viajes para llegar hasta donde están; se sienten calmadas por ellas, emocionadas e incitadas a la revuelta. Con ellas expresan agradecimiento, esperan sentirse elevadas y se transportan hacia los niveles más altos de la empatía y el miedo.” *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta...*, p. 19.

² Según Aristóteles: “...una cosa será ser natural cuando ‘tenga en sí misma el principio de movimiento’, ‘sea ella misma causa de comenzar a moverse y pararse con un cierto movimiento’, ‘y posea como innato un cierto ímpetu o impulso de transformarse’.” Citado por Juan David García Bacca. “Introducción a la Poética”, en *Poética* de Aristóteles, p. XXII.

³ Destaco las observaciones de Vasari sobre la Mona Lisa: “... Las cejas, con su colocación en ciertos lugares más espesas o más escasas, siguiendo la disposición de los poros, no pueden ser más reales. La nariz, con estupendas aletas rosas y delicadas, es la vida misma. El modelado de la boca, con el matizado paso del rojo de los labios al encarnado del rostro, no está hecho de color, sino de carne (*che non colori ma carne pareva veramente*).” A raíz de este comentario, Stoichita afirma: “No es su carne mortal lo que le interesa aquí a Leonardo da Vinci (y a Vasari), sino su traslación a la pintura, su carne convertida en cuadro.” Citado en *Simulacros. El efecto Pigmalión...*, pp. 80-81.

⁴ Para Georges Didi-Huberman, el «cuadro vivo»: “es sin duda uno de los grandes principios retóricos del *movere*, del conmoverse pictórico, y uno de los más banales también. Pero sólo entrega toda su pertinencia semiótica cuando se le toma en consideración fuera de las clásicas y abstractas dualidades de lo vivo y la

Entre otros factores, esta inquietud por reflexionar sobre el cuadro vivo se consolidó a través de un interés por el “giro corporal” que la semiótica de origen estructural dio en los años ochenta,⁵ el cual vino a matizar la primacía de las operaciones lógicas que subyacen en la arquitectura de la significación y, por extensión, a dar un lugar primordial a la dimensión sensible y pasional del discurso. En este tenor, una primera iluminación visual, quizá demasiado literal con respecto a la intervención del cuerpo en los procesos artísticos, la encontré en la reelaboración de un género fundamentalmente pictórico –el autorretrato– el cual, por vía de la «performance» y del «body art»,⁶ volvió la atención sobre el espesor conceptual del acto de *representación*⁷ a través del uso del cuerpo del artista como material de trabajo. En especial, llamó mi atención la sustitución radical del lienzo por el propio cuerpo en tanto *superficie de inscripción* [figs. 1, 2, 3 y 4].

Estas imágenes difícilmente pueden ser concebidas como una continuación progresiva en el desarrollo del género pictórico antes mencionado, pues por ejemplo entre un autorretrato tradicional [fig. 5] y el registro de una acción performática con propósitos semejantes [fig. 6] se abre un abismo insoldable por más que en ambos casos se produzca, con sus propios medios, un efecto de autoreferencialidad, una autodesignación o, en palabras de Jean-Luc Nancy, una «exposición».⁸ Mientras el primero construye un simulacro de cuerpo de acuerdo

inanimidad, de lo que se mueve y de lo inmóvil, que uno se limita habitualmente a invocar a propósito de ello.” *La pintura encarnada...*, p. 25.

⁵ Cf. Jacques Fontanille. «Cuerpo, signo, sentido», en *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo...*, pp. 19-28.

⁶ Cf. Lea Vergine. *Body art and performance. The body as language*, Milano: Skira, 2000 [1974]. *El cuerpo del artista*, Tracey Warr (ed.), Hong Kong: Phaidon, 2006.

⁷ A mi parecer este espesor ha sido eclipsado debido a una asociación inmediata entre *representación* y *mimêsis* (reproducción imitativa); en especial, cuando esta última se entiende en un sentido laxo, como imitación de un original. Neus Galí explica esta especie de equívoco conceptual a través de la investigación emprendida por Hermann Koller: “En opinión de Koller, el sentido original del término *mimêsis* no era ‘imitación’ (*Nachahmung*), sino *Darstellung*, ‘representación’, *Ausdruck(sform)*, ‘(forma de) expresión’, o *Formwerdung des Seelischen*, ‘expresión formal de lo anímico’ o ‘el volverse forma de lo anímico’. Según Koller, *mimêsis* (*mimeisthai*) designaba originalmente la actualización de una leyenda cultural en la que se manifestaba con toda su fuerza la potencia expresiva de la *mousikê* primigenia. Posteriormente, se habría desarrollado otro significado más debilitado, el de ‘imitación’ o ‘copia’, como consecuencia de la aplicación de los términos relativos a la *mimêsis* a objetos visibles como pinturas o esculturas.” *Poesía silenciosa, pintura que habla...*, p. 95.

⁸ “... el retrato no consiste simplemente en revelar una identidad o un <yo>. Esto es siempre, sin duda, lo que se busca: de ahí que la imitación tenga primeramente su fin en una revelación (en un develamiento que haría salir al yo del cuadro; o sea, en un <destelamiento>...). Pero esto sólo puede hacerse –si se puede, y este poder y esta posibilidad son lo que está precisamente en juego– a condición de poner al descubierto la estructura del sujeto: su sub-jetividad, su ser-bajo-sí, su ser-dentro de sí, por consiguiente afuera, atrás o adelante. O sea, su exposición. El <develamiento> de un <yo> no puede tener lugar más que poniendo esta exposición en obra y en acto: pintar o figurar ya no es entonces reproducir, y tampoco revelar, sino producir lo *expuesto-sujeto*. Pro-ducirlo: conducirlo hacia delante, sacarlo afuera.” Jean-Luc Nancy. *La mirada del retrato...*, p. 16.

con los recursos específicos del medio (en este caso, los materiales de la pintura), el segundo –y he aquí el germen de la iluminación– desborda los límites de una “ficción pictórica” y se expone a través del gesto *in vivo* del cuerpo; a pesar de que de ese gesto sólo se conserve un registro (audio)visual, como ha ocurrido con la mayoría de los performances de los años sesenta del siglo XX.

Esta transgresión de los límites pictóricos me pareció tan sugerente que en un primer momento creí que estas imágenes me ayudarían a complejizar, a través del giro corporal antes mencionado, el tema general que animó esta investigación y que posee un sustrato cultural.⁹ Me refiero a la *encarnación*,¹⁰ acción ritual que consiste en “dar vida” a la imagen –y en esa medida, semejante a la «animación» bíblica–¹¹ la cual aparece como una constante en la mitología artística occidental a partir del relato de Pigmalión,¹² el escultor chipriota que se enamora de su escultura y pide a Venus que la insufla de vida.¹³ Pues bien, en aquel momento pensé que en esas imágenes en las cuales el cuerpo del artista funciona, según la propuesta de Hans Belting,¹⁴ como «medio»,¹⁵ parecía gestarse una tesis novedosa sobre la encarnación la cual me ayudaría a confirmar esa función primaria, y por ello fundamental, del cuerpo como generador de sentido. Sin embargo, pronto advertí que la elocuencia del cuerpo vivo que ahí se manifiesta y la sustitución

⁹ Freedberg explica la génesis de este culto: “En el Egipto antiguo, como en Babilonia, en Sumeria y en Asiria, la etapa final en la fabricación de la imagen de un dios –o de un hombre, en el caso de las momias– consistía en el rito de lavarla y abrirle la boca. Era el rito que identificaba la imagen con la divinidad. Es la etapa final porque se realiza cuando se dan los toques finales a la estatua; pero también inaugura el nuevo estatus de la imagen, porque ésta es colocada en un santuario o en otro entorno. Como todos los ritos de consagración, es a la vez un rito de fin y de comienzo; en esencia, marca la transición de objeto inanimado hecho por el hombre a objeto con vida.” Cf. “La consagración: dar vida a las imágenes”, en *Op. cit.*, pp. 107-125 (de esta cita: p. 107).

¹⁰ “*Encarnar*. Hacer que lo que existe en espíritu adquiera la forma de un cuerpo carnal. Este término adquiere un sentido estético al referirnos a las artes del espectáculo, donde el intérprete representa con su cuerpo un personaje diegético o una idea.” Étienne Souriau. *Diccionario Akal de Estética...*, p. 499.

¹¹ Cf. “El modelo de la creación y la prohibición judaica de imágenes”, en Hans Belting. *Antropología de la imagen...*, pp. 217-219.

¹² La versión con la que trabajaremos aquí está tomada de *Metamorfosis* (Libro X), de Ovidio.

¹³ Mito que, por otro lado, se ha actualizado en diferentes expresiones artísticas, tal y como Stoichita lo ha demostrado en *Simulacros. El efecto Pigmalión*. (2006).

¹⁴ Para este autor, la percepción de las imágenes exige, antes que nada, un enfoque *medial* en el sentido de que el medio constituye el vehículo por el cual las imágenes se manifiestan y circulan en el universo de la percepción. Si bien, tradicionalmente, a los medios se los ha visto como simples portadores de la imagen (soportes reales o virtuales), en éstos se cumple una acción simbólica de naturaleza corporal, pues “desde el momento en que el ser humano formó una imagen en una obra o dibujó una figura, eligió para ello un medio adecuado, así fuera un trozo de barro o una pared lisa en una cueva.” En este sentido, continúa Belting, “las imágenes no nacieron por partenogénesis. Más bien nacieron en cuerpos concretos de la imagen, que desplegaban su efecto ya desde su material y su formato.” *Op. cit.*, p. 33.

¹⁵ Este autor define al medio como el instrumento o artefacto material a través del cual las imágenes se manifiestan en el universo de la percepción: “El medio portador les proporciona [a las imágenes] una superficie con un significado y una forma de percepción actuales.” *Ibid...*, p. 25.

radical de un material sin vida (el lienzo) por uno literalmente orgánico (el cuerpo del artista), constituían, más bien, la *ilustración* contemporánea de una encarnación que se agota en una tautología en torno al cuerpo. Explico esto a continuación.

Si como afirma Belting, el ser humano constituye por excelencia el «lugar de las imágenes»,¹⁶ las imágenes encarnadas de las que estamos hablando y el cuerpo hecho imagen se encuentran limitados a una concepción *natural* del cuerpo¹⁷ y, por extensión, la función que éste cumple en la producción de imágenes es entendida como inherente a la naturaleza humana.¹⁸ Este fenómeno, si bien constituye la base epistemológica de un punto de vista antropológico con respecto a la producción artística, desde mi perspectiva debilita la representación del cuerpo concebida como un trabajo de *imitación* o mimesis, en el sentido estricto del término.¹⁹ Conviene dejar claro entonces que para mí una representación no es el resultado de una imitación en los términos que establece la relación original-copia. Esta idea, ampliamente difundida en las teorías de la imagen (la cual según Neus Galí proviene de la filosofía de Platón),²⁰ aquí será pensada a través de la reformulación que autores como Louis Marin o el propio Nancy han llevado a cabo en torno al problema de la representación. En primera instancia, como explica Chartier, cuando Marin recupera a través de la filología dos sentidos del vocablo *representación* (como presentificación de un objeto ausente y como ostentación o mostración de una presencia),²¹ su interés se concentra en recargar al término, o más bien a la operación que subyace en éste, de todo su espesor

¹⁶ “La persona humana es, naturalmente, un *lugar de las imágenes*. ¿Por qué naturalmente? Porque es un lugar natural de las imágenes y, en cierto modo, un organismo vivo para las imágenes. A pesar de todos los aparatos con los que en la actualidad enviamos y almacenamos imágenes, el ser humano es el único lugar en el que las imágenes reciben un sentido vivo.” *Ibid.*, p. 71.

¹⁷ “El artista produce imágenes en su propio cuerpo y con su propio cuerpo con el fin de afirmarse por medio de esta ‘presencia real’ frente a la crisis de las imágenes analógicas y miméticas [...] En lugar de aludir a sí mismo a través de la ‘obra’, lo hace con su propio cuerpo con el propósito de obligar al espectador a prestar atención.” *Ibid.*, pp. 113-114.

¹⁸ “La encarnación es el sentido más importante de la representación corporal: la llevamos a cabo incluso en nuestro propio cuerpo, al que presentamos como imagen.” *Ibid.*, p. 118.

¹⁹ Juan David García Bacca explica el sentido de este término en la obra de Aristóteles, con especial énfasis en la *Poética*: “Y entendemos por *imitar* aquel conjunto de acciones que transforman lo *artificial* en *artístico*; es decir, el ser y sus operaciones reales, en ser de *pura presencia*, en acciones indicadas y jamás realizadas ni realizables. *Imitar*, por tanto, no significa primariamente ponerse a copiar un original, ajustándose lo más posible a él, sino darle un nuevo ser en que no tenga ya que ser *real* y *realizar* u *obrar* según su tipo de *ser real*.” “Introducción”, en *Poética* de Aristóteles..., p. XXXVI.

²⁰ “Si bien no es hasta Platón cuando el concepto de *mimêsis* imitativa queda reducido a la relación abstracta entre modelo-copia, antes de él encontramos la terminología del grupo *mimeisthai* aplicada a reproducciones estáticas, factor que habría facilitado, entre otros, el camino hacia la noción de ‘copia’ [...] Estoy de acuerdo con Else, Kleus y Gentili en que hay una línea evolutiva que conduce, finalmente, al concepto platónico de la *mimêsis* como ‘copia de un modelo’.” Galí. *Op. cit.*, p. 102.

²¹ Roger Chartier. “Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen”, en *Escribir las prácticas...*, pp. 78-79.

simbólico, pues la fuerza de una representación es capaz de manipular a su destinatario, dominarlo, subyugarlo visualmente y, por más sorprendente que parezca, hacerlo creer verdades que pertenecen al dominio exclusivo de la representación, de la imagen, y por lo tanto diferentes del orden de lo real: “La imagen tiene ese poder, porque ‘opera la sustitución de la manifestación exterior en que una fuerza sólo aparece para aniquilar otra fuerza en una lucha a muerte, por signos de la fuerza o, mejor, señales e indicios que no necesitan sino ser *vistos, comprobados, mostrados*, luego *contados y relatados* para que la fuerza de la que son los efectos sea *creída*’.”²² En el mismo derrotero, Nancy también ha revitalizado el carácter complejo de una representación que no se explica por una simple sustitución; para este filósofo: “la representación no es un simulacro: no es el reemplazo de la cosa original; de hecho, no se refiere a una *cosa*: o es la presentación de lo que no se resume en una presencia dada y consumada, o es la puesta en presencia de una realidad (o forma) inteligible por la mediación formal de una realidad sensible.”²³

De acuerdo con esta concepción de *representación*, pienso que las imágenes de arte corporal que he traído a discusión se encuentran atrapadas, de modo paradójico (si pensamos, como Belting, que su propósito fue producir una crisis en las imágenes analógicas y miméticas), en el universo “habitual” de la representación, pues el cuerpo vivo que ellas exponen y autodesignan remite, en específico, a una idea de cuerpo como presencia *real* la cual sí se consume a través de la acción corporal (el performance como tal) y de la experiencia de percepción que el observador realiza del acto *in situ*.

Según dicha reflexión, considero que el poder de estas imágenes se desvanece en la medida en que el acto de percepción, la experiencia de ver las imágenes en vivo o a través de su registro, se transforma en un ejercicio de tautología que apoya, precisamente, un trabajo convencional de representación corporal. Parafraseando la ironía de Didi-Huberman contra la aparente literalidad o transparencia del minimalismo, frente a estas imágenes se podría afirmar: “lo que veo [un cuerpo humano] es lo que veo, y con eso me basta.”²⁴

²² *Ibid.*, p. 84

²³ Jean-Luc Nancy. *La representación prohibida...*, p. 30.

²⁴ Cf. Georges Didi-Huberman. “La evitación del vacío: creencia o tautología”, en *Lo que vemos, lo que nos mira...*, pp. 19-26 (de esta cita, p. 21).

II. Presencias del cuerpo

Así llegué a una segunda consideración sobre la intervención del cuerpo en la pintura, menos literal o explícita en su filiación con el género del autorretrato, pero más próxima hacia mi idea del cuerpo como generador de sentido. Cuerpo que si bien es susceptible de manifestarse en el texto pictórico como una figura de tipo icónico (lo que se reconoce, habitualmente y dependiendo del grado de «iconicidad»,²⁵ como un *cuerpo pintado*), para la semiótica es pensado además como la unidad sensible e inteligible que da forma al discurso: el cuerpo entonces como una instancia abstracta, desarraigada de su investidura biológica-orgánica²⁶ (es decir, de la investidura del “cuerpo del artista” que exponen las imágenes antes discutidas), la cual se hace cargo de la *semiosis* de todo acto de significación. Concebido de este modo, el cuerpo manifestó su complejidad semiótica a través de la observación continua de una pintura de Willem de Kooning: *Woman I* [fig. 7].

De entrada, es innegable reconocer que en esta pintura se representa un cuerpo, pero esta representación es radicalmente distinta a la que se advierte en las imágenes anteriores. Digamos, en sentido aristotélico, que esta representación es *artística* en la medida en que en ella se produce una desvinculación con las causas que rigen a los entes naturales²⁷ y, en este caso en particular, con la causa más inmediata de un cuerpo real: el principio de movimiento. Según García Bacca, esta desvinculación es aún más radical que aquella que acontece en las cosas artificiales: “porque lo artístico hace que una cosa quede reducida a su pura *presentación*, sin ser realmente lo que parece y sin hacer lo que según su ser debiera.” En tal medida –continúa el autor– “lo artístico desvincula aparición y realidad, *ser* y *verdad*. Los objetos presentes en un cuadro no *son* en realidad de verdad [...] la expresión de un rostro está en un cuadro o estatua como accidente sin su sustancia natural, reducido a pura y simple presencia, a fenómeno, a *apariencia*.”²⁸

²⁵ Dentro del proceso de figurativización, la iconicidad está referida a una consistencia de la figura que resulta de una “sobredeterminación de rasgos figurativos que, por medio de los diversos procedimientos de referencialización (interna), enriquece progresivamente la representación hasta hacer que parezca real la imagen producida del mundo natural.” Denis Bertrand, Jean-Marie Floch. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, tomo II..., p. 135 (entrada: iconicidad).

²⁶ Pero no así de sus dos dimensiones inmanentes que la dotan de sentido en el universo de la significación: el *soma* y el *sema*. Esta idea la desarrollo en un apartado del segundo capítulo (“El cuerpo y la carne”) y en otro del tercero (La «carne móvil» y la «envoltura»). Cf. infra, pp. 77-81 y 102-106, respectivamente.

²⁷ Las cuatro causas que determinan a un ser natural son: eficiente, final, material y formal: “Claro que no todo lo de las cosas del mundo en que nos hallamos es *natural*; pero en toda cosa natural se da siempre un principio y causa intrínsecos de que procede un cierto cambio o movimiento; y procede de sí, sin causa externa, y se origina espontáneamente, por un ímpetu interior, por arranque espontáneo.” García Bacca. “Introducción”, en *Poética...*, p. XXII.

²⁸ *Ibid.*, p. XXXIII.

Ahora bien, para una percepción atenta que trabaja con los detalles pictóricos,²⁹ el cuerpo representado en *Woman I* –irreal en los términos que hemos planteado– produce sin embargo un «efecto de sentido»³⁰ que no le es propio: precisamente el ímpetu, el movimiento que caracteriza a un ser natural dotado de vida. Veamos, por ejemplo, un detalle de la zona central del cuadro [fig. 8] y detengámonos en la calidad de la superficie pictórica; ahí se produce una fuerte tensión entre el soporte (la tela), el plano como restricción bidimensional y la superficie como el lugar de inscripción de un gesto manual: lo transparente se hace opaco, lo liso se alterna con lo texturizado, lo bidimensional adquiere profundidad en la medida en que la mirada, seducida por las yuxtaposiciones cromáticas, traspasa las diversas capas pictóricas ahí contenidas o simplemente se suspende en la débil frontera de un color con otro, de una capa con otra. Esta tensión visual –como lo trataré de mostrar a lo largo del presente trabajo– produce un correlato referido a la manifestación de un organismo con vida, el cual alcanza su mayor efectividad corporal en la medida en que se establece una analogía entre la superficie pictórica y la piel de un cuerpo humano herido en su epidermis. Así, *grosso modo*, podemos observar que en este detalle, la superficie de la pintura registra un raspado en la capa más superficial el cual hace ver la *dimensión interna* de la pintura: en ese fondo, la densidad estructural que produce el ensimismamiento de una capa con otra se asemeja al tejido corporal que está por debajo de la piel humana, esto es, a la carne. Pero ésta es una carne que se presiente, que se vela y se devela en el juego que establece el raspado de las capas pictóricas. ¿Esto es posible? ¿No se trata de un exceso de animismo o, como piensa Didi-Huberman a partir de un asunto semejante, de un fenómeno que desborda nuestra capacidad de reflexión en torno a la pintura?³¹

Desde la perspectiva que sostiene esta investigación, el ímpetu corporal sí se puede aprehender y permite ser reformulado no ya a través de su filiación ritual (perspectiva actualizada en un estudio reciente que conjuga la filosofía y la historia del arte),³² sino en el marco de una reflexión sobre los fundamentos sensibles de la

²⁹ Pues como dice T. J. Clark: “... cosas asombrosas ocurren si uno se entrega al proceso de ver una y otra vez: un aspecto de la pintura sobre otro parece emerger, lo que es saliente y lo que es secundario cambia día tras día de modo desconcertante; el orden lineal de la pintura se rompe, se recristaliza, los fragmentos, por otra parte, persisten como una imagen fantasmática.” *The sight of death. An experiment in art writing...*, p. 5.

³⁰ Para Greimas y Courtés, el *efecto de sentido* (expresión tomada de G. Guillaume) es: “la impresión de realidad producida por nuestros sentidos al entrar en contacto con el sentido, esto es, con una semiótica subyacente.” *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje...*, p. 135.

³¹ Primera idea que aparece en la indagación de Didi-Huberman sobre *La obra maestra desconocida*, de Balzac: “La pintura piensa. ¿Cómo? Ésta es una cuestión infernal. Quizás inabordable para el pensamiento.” *La pintura encarnada...*, p. 9.

³² Stoichita ha recuperado la antigua distinción platónica entre imágenes-copia e imágenes-simulacro (*phantasma*) y a partir de ésta ha propuesto una teoría sobre los simulacros, la cual tiene como correlato el

pintura.³³ Y es que bajo esta consideración que pone de relieve al «mundo de la percepción»,³⁴ el ímpetu corporal –por principio, puro *efecto de sentido*, pura impresión sensorial del sujeto frente al cuadro– tiene la posibilidad de transformarse en un fenómeno susceptible de enriquecer las proposiciones teóricas sobre la imagen. Ahora bien, para que esto ocurra, es decir, para que el efecto subjetivo aspire a transformarse en una metáfora más rigurosa, es necesario someterlo a un examen detallado desde la base fenomenológica que lo proyecta en la percepción: si ese cuerpo representado que es apariencia “cobra vida”, es porque en esa apariencia, en ese fenómeno pictórico que surge en la percepción, se hace presente de algún modo una carga corporal que anima a la imagen. Pero debido a que se trata de una representación tal y como la han explicado Marin y Nancy, no podemos conformarnos con adjudicar esa carga a una intención directa del artista, pues esto nos conduciría a tomar en cuenta la psicología del creador. Más bien, para ser coherentes con nuestra apuesta conceptual en torno a la representación, debemos reconocer que dicha carga corporal se encuentra desfigurativizada o desiconizada en el orden de lo representado, es hasta cierto punto *invisible*, y sin embargo, ella afecta, anima y atraviesa lo que sí está mostrado en el cuadro, esto es, el cuerpo pintado,³⁵ y además la corporalidad pictórica en sí misma.

ritual de dar vida a las imágenes. Cito de su introducción: “Este libro estudia un fenómeno ambiguo, investiga el límite entre arte y realidad; es decir, se interesa por la imagen que parece poseer una existencia propia. Ya Platón, en un pasaje muy comentado del *Sofista*, llamaba la atención sobre una fisura esencial, al referirse a dos maneras de fabricar imágenes (*eidolopiké*). El arte de la copia (*eikastiké*) y el arte del simulacro (*phantastiké*).” A partir de esta distinción, el autor entiende a los simulacros como imágenes cargadas de vida, por oposición precisamente a las imágenes concebidas como imitación de un modelo. Así, cuando se refiere al mito de Pígalión, explica: “La historia del escultor chipriota del que los dioses se compadecieron por haberse enamorado tan perdidamente de su obra, y en un rasgo de magnanimidad concedieron vida a su estatua, es la primera gran historia del simulacro de la cultura occidental. Su particularidad, si la comparamos con otros «mitos de origen» de gran relevancia, reside en el hecho que la estatua no imita nada (ni a nadie). La obra es el fruto de la imaginación del mismo Pígalión, y de su «arte», y la mujer, que los dioses le otorgaron como esposa, es un ser extraño, un artefacto dotado de alma y cuerpo. Un fantasma. Un simulacro.” *Simulacros...*, p. 13.

³³ Me refiero a la consideración de que la pintura, como indica Merleau-Ponty recordando a Braque, no trata de reconstituir un hecho anecdótico, sino de constituir un hecho pictórico: “Por consiguiente, la pintura no sería una imitación del mundo, sino un mundo por sí. Y esto significa que, en la experiencia de un cuadro, no hay ninguna remisión a la cosa natural, en la experiencia estética del retrato ninguna mención a su ‘ semejanza ’ con el modelo [...] Contentémonos con observar que, hasta cuando trabajan sobre objetos reales, su objetivo [de los pintores] jamás es evocar el propio objeto sino fabricar sobre la tela un espectáculo que se baste a sí mismo.” « El arte y el mundo percibido », en *El mundo de la percepción. Siete conferencias...*, p. 62.

³⁴ Universo complejo que abarca la red sensorial que pone en marcha nuestros sentidos en función de la experiencia humana y que tiene como propósito, como afirma Merleau-Ponty, “recuperar el mundo tal y como lo captamos en la experiencia vivida.” *Ibid.*, p. 20.

³⁵ Aquí se cumple, por lo tanto, el doble sentido de la representación que recupera Marin del *Diccionario de Furetière* de 1727: la representación da a ver el “objeto ausente” y la representación exhibe las cosas.

Por lo tanto, al tratar de dar cuenta de esta carga corporal y de sus repercusiones significantes, se impone una tarea que equivale a una exigencia fenomenológica y por ello debemos entender, sin mayor preámbulo, el esfuerzo por aprehender la especificidad sensorial de la pintura; propósito que, por otro lado, ya ha sido reclamado por diversos teóricos de la imagen.³⁶ Gaston Bachelard, quien propuso un abordaje fenomenológico de la imagen poética, explicó de manera puntual qué debemos entender por esta tarea y considero que sus palabras pueden adecuarse a nuestro propósito con respecto a la imagen pictórica: “Para un lector de poemas, la referencia a una doctrina que lleva el nombre tan a menudo mal entendido de fenomenología, corre el riesgo de permanecer oscura. Sin embargo, fuera de toda doctrina, esa referencia es clara. Se pide al lector de poemas que no tome una imagen como un objeto, menos aún como un sustituto de objeto, sino que capte su realidad específica.”³⁷

Así, al aprehender la especificidad de ese efecto de sentido que produce la pintura, de ese ímpetu corporal que se manifiesta *entre-capas*, nos proponemos, por un lado, desvincular a *Woman I* de un problema ontológico que subyace a toda imagen y que concierne al tema de la animación ritual:³⁸ la tesis platónica de que *las imágenes no poseen un cuerpo* ni lo pueden reflejar porque son una apariencia, una ilusión, un engaño;³⁹ y por el otro, producir una lectura novedosa en torno a una pintura que si

³⁶ Mieke Bal, por ejemplo, argumenta lo siguiente a raíz de una crítica que los historiadores del arte ortodoxos le han hecho debido a su manipulación constante con las imágenes: “Paradójicamente, una historia del arte iconográfica, dogmática, puede estar ciega ante la especificidad visual de una imagen, mientras una visión semiótica, no desprovista de una dimensión histórica, quizá sea capaz de hacer más justicia a los aspectos históricos y visuales de esa misma imagen.” “Signs in painting”..., p. 8.

³⁷ *La poética del espacio...*, p. 10.

³⁸ Cf. Hans Belting: “La crítica de Platón a las imágenes”, en *Antropología de la imagen...*, pp. 214-217, y de Victor Stoichita: “Introducción”, en *Simulacros...*, pp. 11-17.

³⁹ El mito de Narciso es elocuente al respecto; cito de la versión de Ovidio: “Aquí vino a tumbarse el zagal, fatigado por la pasión de la caza y el calor, buscando tanto la belleza del lugar como de la fuente. Y mientras ansía calmar la sed, nació otra sed; y mientras bebe, cautivado por el reflejo de la belleza que está viendo, *ama una esperanza sin cuerpo; cree que es cuerpo lo que es agua.*” *Metamorfosis*, Libro III, versos 415-420 (el subrayado es mío). Por otra parte, en la filosofía griega, es Platón quien da forma a esta tesis sobre la ausencia de cuerpo de la imagen y su carácter estricto de apariencia, de no-verdad; cito de *Sofista* el argumento retórico del Extranjero para demostrar a Teetetes la ausencia de verdad en las imágenes y la falsedad que caracteriza a los pintores, a quienes asocia con los sofistas mismos: “Extranjero. Y bien, ¿no creemos que puede darse en los discursos un arte semejante? ¿No es posible que se engañe a los jóvenes, alejados aún de la verdad de las cosas, haciéndoles oír vanos discursos, mostrándoles de palabra imágenes de todos los seres, convenciéndoles de que estas imágenes son la verdad misma, y que el que se las presenta es en todo el más instruido de los hombres? [...] He aquí porque los presentes nos esforzaremos, y ya nos esforzamos, en aproximarte a la verdad, aun antes de que lleguen para ti las advertencias de la experiencia. Pero volvamos al sofista, y dime: ¿no es ya claro para nosotros que es un charlatán, que quiere imitar la realidad, o dudamos aun en razón de si, siendo capaz de discutir sobre todas las cosas, posee verdaderamente la ciencia universal. / Teetetes. No, extranjero, eso no puede ser. Después de lo que hemos dicho, es claro que debe colocarse al sofista entre los farsantes.” *Obras completas...*, pp. 63-64.

bien ya cuenta con una interpretación muy puntual en los estudios de arte moderno, aún no termina por dar cuenta de un aspecto intrigante de su creación.

III. Sobre *Woman I*

Esta pintura forma parte de una serie pictórica y de dibujo intervenido que Willem de Kooning inició a mediados de 1940 y que se continuó con regularidad hasta finales de los cincuenta. En dicha serie se concentra un solo motivo figurativo –el cuerpo de mujer– y además una experimentación técnica tanto con los materiales de trabajo (pigmentos, disolventes, bases de preparación, brochas, telas, instrumentos de aplicación), como con los medios de producción, en este caso el dibujo y la pintura. A diferencia del resto de la obra englobada en esta colección, *Woman I* destaca por un acontecimiento específico: el largo proceso de su elaboración que comprendió, por lo menos, seis mutaciones de la superficie pintada en el curso de dos años, esto es, de 1950 a 1952. Esta información, la cual se puede corroborar a través de un registro fotográfico realizado en ese mismo lapso temporal [figs. 9, 10, 11, 12, 13 y 14], se fijó en el imaginario artístico de la pintura norteamericana de mediados del siglo XX debido a un artículo de corte biográfico que ha funcionado como el relato matriz de las interpretaciones posteriores de esta pintura en particular y del conjunto de la producción del artista. Se trata del artículo de Thomas B. Hess: “De Kooning paints a picture”, publicado en marzo de 1953 en *ARTnews*.

Este escrito, a la vez que da cuenta de las mutaciones antes referidas, propone una meditación sobre la insatisfacción del acto creativo, pues según el autor de dicho trabajo, esta pintura significó un auténtico desafío para el artista. Iniciada en 1950, *Woman I* se mantuvo en un estado de semi abandono y fue concluida, de acuerdo con la misma fuente, a raíz de la visita que Meyer Schapiro realizó al estudio del pintor a principios de 1952. No se sabe con exactitud qué ocurrió en ese encuentro y cómo o por qué Schapiro influyó en la decisión final de De Kooning, pero lo que sí queda asentado es que *Woman I*: “casi cumplió con los requisitos en varias ocasiones en los meses que siguieron [a su fecha de inicio], pero nunca completamente.”⁴⁰ Además que de Kooning no concluyó de modo satisfactorio esta pintura y más bien, según el mismo artículo, la entregó para una exhibición ya comprometida en la Sydney Janis Gallery (Hess explica que de no ser por esto *Woman I* hubiera sido destruida), en el mismo lapso de tiempo que invirtió en su producción, otras obras de la misma serie fueron concluidas con un buen ritmo de producción. *Woman II* y *Woman and bicycle* están fechadas también en 1952 y, de acuerdo con Hess, además del numeroso conjunto de dibujos relacionados con la serie de mujeres, en el mismo año tres pinturas más fueron terminadas.

⁴⁰ “De Kooning paints a picture”..., p. 30.

¿Qué ocurrió en el lapso de producción de *Woman I*? ¿Por qué someter a tantas variaciones la superficie pintada? ¿Qué función cumplen estas mutaciones y qué relación tienen con respecto a la insatisfacción creadora?⁴¹ A diferencia del resto de su obra, ¿por qué esta pintura en específico perturbó tanto a un artista que mantenía un ritmo de producción constante y que en los años cincuenta ya despuntaba entre los pintores de su generación? Y además ¿por qué la serie a la que pertenece este cuadro produjo tanto desconcierto desde su primera exhibición⁴² e incluso sigue provocándolo hasta nuestros días? Las repuestas a estas preguntas variopintas han formado un halo de misterio en torno a *Woman I*, han fijado una línea de interpretación puntual sobre la misma y, de paso, han proyectado al artista en un horizonte mítico.

Así, desde la primera asociación entre de Kooning y Procustes, referida a la técnica experimental de cortar-pegar,⁴³ pasando por otra comparación entre el mismo pintor y un personaje literario obsesionado con dar vida a una mujer pintada en un cuadro (el Frenhofer de la novela *La obra maestra desconocida* de Balzac),⁴⁴ hasta llegar a las consideraciones sobre la genialidad de los artistas modernos,⁴⁵ tanto de Kooning como su pintura han sido circunscritos en un

⁴¹ Hess sostiene que, una vez que de Kooning entregó esta pintura a los organizadores de la exposición de la Janis Gallery, "*Woman* escapó de su creador mediante un trato". Más allá del contrato o trueque mercantil que fue establecido por la galería para que *Woman I* formara parte de la exposición *Willem de Kooning: Paintings on the Theme of Woman* (marzo-abril, 1953), aquí está descrita, o por lo menos sugerida, una especie de disociación entre el artista y su obra. Como resultado de este fracaso, de Kooning entregó esta pintura a la Janis Gallery en tono de una liberación de la que, según Hess, también fue partícipe la pintura: ésta se fugó, *escapó de su creador*.

⁴² En la muestra *Paintings on the Theme of the Woman* (1953), la serie de figuras femeninas de De Kooning fue objeto de polémica visual: "Hubert Crehan reconoció que 'esas pinturas de *Women* eran, en sentido estricto, monstruos –mitad símbolo, mitad hecho humano.' [...] James Fitzsimmons reportó en *Arts and Architecture*: 'escuché por lo menos a una docena de espectadores describirlas como 'profundamente turbias' y llamó a *Woman* 'un horror' y una 'musa del mal'." Sally Yard. "Willem de Kooning", en *Willem de Kooning. Works, Writings, Interviews...*, p. 56.

⁴³ Hess estableció el parangón con Procustes, quien en la mitología griega, es el bandido que se dedica a cortar las piernas a sus víctimas, con el propósito de que el cuerpo se ajuste a una cama (Cf. Ovidio. "Libro VII: Teseo", en *Metamorfosis*): "De Kooning has devised a method of a continuous series of drawings which are cut apart, reversed, exchanged and otherwise manipulated on the painting. It is like Procustes, who cut stretched travelers to fit his bed, but with the important difference that this Procustes does not know the dimensions of his bed. He needs such doubt to keep off-balance." *Ibid.*, p. 31.

⁴⁴ En su indagación sobre esta novela, Dore Ashton dedica un capítulo para responder a la pregunta ¿Quién fue Frenhofer? y así responde: "En la primera versión el cuento cobra dimensiones <fantásticas> mediante la yuxtaposición esquemática de tres tipos artísticos, de los cuales el genio loco de Frenhofer es el descrito con mayor amplitud. Para cuando Balzac estableció su versión definitiva, Frenhofer había dejado de parecer inequívocamente perturbado. En realidad, su discurso es el de un personaje creíble, un artista imaginado por Balzac a partir de su propia experiencia artística con cuyos rasgos pudieron identificarse inmediatamente Picasso, Cézanne, Rilke, De Kooning y muchos otros." *Una fábula del arte moderno...*, p. 16.

⁴⁵ En una entrevista que Harold Rosenberg hizo a De Kooning, el primero explica la búsqueda del pintor en los siguientes términos: "That's what has led to the idea of the desperation of painting. Because if painting isn't desperate –if it isn't in a crisis– why should it have so many problems? Simple responses don't count

discurso en donde prevalece el vínculo entre diosas femeninas (Lilith, Medea...), erotismo y perversión sexual.⁴⁶ En 1962, Dore Ashton explicó esta relación en los siguientes términos: “The demoniac impulse that is never far from the surface in de Kooning’s work, no matter how tender, occurs not only in these abstractions of the late 1940’s, but in the famous ‘Women’ series that so startled the art world when it was exhibited in 1953.”⁴⁷ Por su parte, en otro ensayo célebre, Hess ofreció las claves para fortalecer este vínculo a través de la demostración, inusitada, de cómo de Kooning incorporó en su pintura cierto material visual con connotaciones sexuales y eróticas evidentes (las «pinup»,⁴⁸ fotografías-fetichismo de mujeres posando de una manera singular, las cuales se popularizaron entre los miembros de la fuerza armada de los Estados Unidos alrededor de 1940 [figs. 15, 16 y 17]) y con ello alteró las reglas del campo del “arte elevado.”⁴⁹

Pero además, este fetiche sexual, esta «fuente ilícita» de trabajo,⁵⁰ cumplió otra función a la que de Kooning prestó poca atención, pues de acuerdo con Hess, en el *pinup* transfigurado pictóricamente reside la fuerza simbólica tan violenta que se hace presente en el cuerpo de las mujeres pintadas el cual produce una reacción inmediata de temor en quien las observa, en especial, si la mirada se fija en determinados detalles de la superficie:⁵¹ “The artist concentrates on the new

anymore, or being talented. Modern artist have genius for perceiving problems.” “Interview with Willem de Kooning”, en Sally Yard. *Willem de Kooning. Works, writings, interviews...*, p. 143.

⁴⁶ A raíz de una observación sobre la expresión del cuerpo en las pinturas de De Kooning, Félix Fanés redondea las observaciones hechas por los críticos de arte en torno a estos cuadros: “En general, los comentaristas contemplaron a la mujer pintada por De Kooning bajo un prisma negativo y la calificaron de depredadora, codiciosa, bruja, diosa terrorífica, musa maligna e incluso gran meretriz de Babilonia.” “De Kooning y los cuerpos diseccionados” ..., p. 22.

⁴⁷ Dore Ashton. *The unknown shore. A view of contemporary art...*, p. 93.

⁴⁸ Thomas B. Hess recupera y explica el origen de este término: “The pinup: according to Eric Partridge’s *Dictionary of Slang*, the word enters the language ca. 1944-45, courtesy the U.S. Army. It refers to those photographs that were attached to the walls of barracks, machineshops, bars, barbershops, in the cabs of trucks, on bomber noses –in other words they appeared where men gather without women, in more or less tribal groupings...” “Pinup and Icon”, en *Woman as sex object...*, pp. 223-224.

⁴⁹ “In 1945-50, he [De Kooning] was preoccupied with abstract paintings, and it was on these that his reputation first rested. Then in June, 1950 he decide to undertake a large painting of a woman, and there is evidence among his many preparatory drawings and sketches that the pinup image was one of the sources for his format.” *Ibid.*, p. 228.

⁵⁰ Ilícita en los términos que establece la “pureza de la pintura abstracta” de la que de Kooning había sido partícipe, directa o indirectamente, a través de su filiación con el grupo de artistas encabezado intelectualmente por Clement Greenberg: los expresionistas abstractos. En este sentido, como afirma Félix Fanés: “Se suele considerar a los pintores vinculados con el expresionismo abstracto como formalistas alejados del banal mundo del consumo que les rodeaba; es decir, ajenos a la cultura de masas. Pero no es exactamente así. En el caso de De Kooning hay indicios de su interés por imágenes seriadas.” *Op. cit.*, p. 34.

⁵¹ “Todas las mujeres de De Kooning presentan también unas mandíbulas bien armadas. Pero aquí no es el centro del dolor sino el punto de partida de la amenaza. La primera impresión es que nos hallamos ante una mantis, uno de esos insectos que, después del acto sexual, devoran el macho a dentelladas.” *Ibid.*, p. 33.

kind of space he is trying to bring to the painting, and the consequent distortions of his invented anatomy follow in a functional way producing the awesome, furious effect that so shocked the public when the Women were first shown in 1953. De Kooning himself was surprised at the audience's reaction." Más adelante, Hess continúa su reflexión y se refiere específicamente a *Woman I*:

Perhaps the goddesses in paintings emerged from the pinup girlies in the drawings because de Kooning was not paying much conscious attention to either of them. His hand and eye, obsessed for over two years with pictorial difficulties, ignored the emergent figurations, which in turn tapped the artist's subconscious where, Jung tells us, such archetypal visions proliferate. Perhaps looking at the unfinished painting from June 1950 until around November 1952 made him so familiar with it that he could not foresee its effect on strangers and how, joined with the other large paintings of Women that rapidly followed the completion of *Woman I*, the impact would be overwhelming. [...] Given all these reasons, and accepting them all, I still think it is fair to consider de Kooning's Women of the 1950s as violent intellectual and emotional criticism, in visual form, of the contemporaneous situation of the American woman as reflected in the pinup photograph.⁵²

¿Debemos satisfacernos con pensar que el fuerte simbolismo de los fetiches sexuales que de Kooning incorporó en el lienzo constituye el germen de la viveza de la imagen? ¿Son esas mujeres extraídas de la iconografía de masas y transfiguradas pictóricamente las que dotan de energía a la pintura? ¿Es el gesto de descuido del artista el que potencializa el poder vivificante de la imagen? Quizá la respuesta a todas estas preguntas sea afirmativa, pero responder de tal modo significaría adherirse rápidamente a una convención de interpretación característica de un tiempo y de una comunidad; en este caso, el conjunto heterogéneo de reflexiones (críticas, reseñas, monografías...) que hemos citado y que en cierta medida ha producido un halo de misterio sobre la creación de esta pintura. Por un marcado contraste, la investigación que presentamos parte de un punto de vista distinto, pues en vez de apoyarse en las indicaciones que provee la interpretación tradicional con respecto al tema de la *encarnación* (en este caso, el hallazgo de fuentes "ilícitas" las cuales actualizan un fuerte simbolismo sexual en la superficie pintada), dirige su indagación a través de los efectos de vitalidad que produce el dispositivo pictórico *per se*. Es en el cuadro, concebido como unidad compleja de significación, donde reside y desde donde se proyecta el poder corporal de la imagen y es precisamente este poder el que

⁵² "Pinup and Icon" ..., p. 230.

tiene que ser sometido a un análisis: ¿puede un efecto de sentido ser tan intenso hasta el punto de abandonar su condición efectista –de impresión subjetiva– y transformarse así en un problema que ponga en crisis los límites de la representación pictórica del cuerpo? O por el contrario, ¿nos deberíamos satisfacer con la ambivalencia exquisita de este efecto de sentido –con el «elevado placer estético»–⁵³ que hace ver un cuerpo en movimiento, un cuerpo con carne, donde en realidad sólo hay un material sin vida?⁵⁴

⁵³ “Únicamente en el arte, la ambivalencia entre imagen y medio ejerce una intensa fascinación a nuestra percepción. Es el tipo de fascinación que adscribimos al campo de la estética. Comienza justo donde nuestra impresión sensorial se ve cautivada alternativamente por la ilusión espacial y por la superficie pintada de una pintura. Es entonces que disfrutamos la ambivalencia entre ficción y hecho, entre espacio representado y lienzo pintado, como un elevado placer estético. Los pintores venecianos del Renacimiento jugaron con esta fascinación al introducir un tipo de lienzo particularmente grueso con el fin de conducir la atención a la adherencia de color sobre el material portador como autoexpresión del medio pintura.” Belting. *Op. cit.*, p. 43.

⁵⁴ Didi-Huberman afirma al respecto: “En cuanto tal, el lienzo sería la condición de posibilidad pictórica de una alucinación del soma, el cuerpo, en el sema, la figurabilidad [...] El lienzo no es por tanto, en segundo lugar, más que la punta de un ‘debate’ sobre el plano: deja de ser un plano, pues es el desmoronamiento de su evidencia, de su unidad; aunque todavía queda ahí algo del plano, adquiriendo la intensidad excesiva de un *praesens*: es por tanto una avanzada brusca de lo que hay enfrente, un puro *dar la cara* de la pintura misma. Porque después de todo sólo se trata de un efecto de pintura: entre la evidencia de la formalidad del plano y la evidencia de una certidumbre alucinatoria de la piel”. *La pintura encarnada...*, p. 72.

IV. El dominio teórico

Con ayuda del giro corporal que se ha promovido en el seno de la semiótica más reciente, esta tesis se proyecta hacia la primera ruta, esto es, la consideración de que el poder corporal que produce una imagen como *Woman I* es susceptible de ser aprehendido y reelaborado como un problema epistemológico que concierne a la teoría pictórica y que a su vez enriquece las proposiciones actuales de la teoría semiótica.⁵⁵ Dicha consideración cobra relevancia en la medida en que se hace patente el lugar que el cuerpo ocupa en esta última disciplina, pues de haber sido marginado en sus orígenes estructurales, ahora se ha transformado en una pieza clave de todo proceso de significación a raíz de una reformulación de la noción tradicional del *signo lingüístico*. Trataré de hacer una síntesis breve de este proceso.

Para Saussure, el signo lingüístico consiste en la reunión de dos términos –*significado* (concepto) y *significante* (imagen acústica)– la cual forma una unidad indisociable entre sonido y sentido: esta unidad es el hecho lingüístico por excelencia y en ella subyace toda posibilidad significativa. Así, la base de la *semiosis*, que es una operación productora de signos, se localiza en el momento mismo de la reunión entre el significado y significante. Hjelmslev, desde una perspectiva más abarcadora en torno al lenguaje, afina esta propuesta y establece que la semiosis o función semiótica surge de la relación, no entre dos términos mínimos (significado y significante), sino entre dos planos o universos semióticos: *expresión y contenido*.⁵⁶ Una representación de uso común del signo lingüístico y de la función semiótica, cuyo fin es estrictamente metodológico, señala la frontera entre significado y significante en Saussure [**esquema 1**] y entre plano de la expresión y plano del contenido en Hjelmslev [**esquema 2**], con una línea horizontal colocada en medio de éstos la cual simboliza la relación constitutiva del signo o de la semiosis. Por su parte, Fontanille [**esquema 3**] ha llamado la atención sobre cómo esta línea está por definición *desencarnada* y él mismo ha propuesto una reformulación en la cual esa barra se “encarna” debido

⁵⁵ En esta medida, si recurrimos al método de análisis formal que provee la semiótica no es para destacar la “inmanencia pictórica” de un objeto plástico y mucho menos para insistir en el estatus semiológico de la pintura como una “lengua” en tanto comprende un sistema de signos (caracterización frecuente en las primeras formulaciones teóricas de la disciplina: cf. “Semiótica pictórica”, en *adadewes...*, p. 92). Más bien, la semiótica está aquí para proveer una mirada contemporánea sobre la significación corporal que emana de la pintura a través de ciertas marcas pictóricas que nos reenvían a una fuente de sentido difícil de aprehender y de describir analíticamente: *el acto de pintar* y a través de éste la instancia que se hace cargo de cumplir su función primordial: el *pintor*.

⁵⁶ Si bien éstos son heterogéneos por estar compuestos de sustancias diversas, la relación entre ellos debe ser isomorfa, esto es, las formas de cada plano admiten ser homologadas o superponibles entre sí, dando lugar a semióticas monoplanas (la correspondencia entre términos del plano de la expresión y del plano del contenido es conforme), o a semióticas bi-planas (la correspondencia entre términos del plano de la expresión y del plano del contenido es no-conforme), que, para Hjelmslev, son las semióticas propiamente dichas.

a la manifestación de ciertas propiedades corporales que median el pasaje de la expresión al contenido y viceversa.

SAUSSURE	HJELMSLEV	FONTANILLE
significante <hr/>	plano de la expresión <hr/>	mediación corporal } <div style="display: inline-block; vertical-align: middle; text-align: center;"> ↑ ↓ </div>
significado	plano del contenido	
1. <i>Signo lingüístico</i> (visión lingüística)	2. <i>Función semiótica</i> (semiótica estándar)	3. <i>Función semiótica</i> (reformulación)

Como vemos, a través de la *mediación corporal*, la propuesta de Fontanille sitúa al cuerpo en el centro de las operaciones significantes ya que éste es concebido como un dispositivo de engranaje de las formas semióticas: el cuerpo viene a ser aquí el lugar de reunión, de pasaje y de negociación entre expresión y contenido, entre lo sensible y lo inteligible.⁵⁷ Desde esta perspectiva, se puede afirmar que todo acto de lenguaje que funda una semiosis pasa necesariamente por el cuerpo, pues éste constituye un “principio de fuerza directriz.”⁵⁸

Ahora bien, para concluir esta extensa introducción, creo oportuno preguntarse si es plausible describir y analizar a *Woman I* de acuerdo con esta formulación sobre el cuerpo que propone la semiótica. Es evidente que el desafío conceptual de una apuesta de este tipo consiste en adecuar y en regular un objeto de estudio de naturaleza no verbal (la pintura) a una propuesta teórica novedosa sobre los procesos de significación cuyos precedentes se concentraron fundamentalmente en textos verbales.⁵⁹ En tal medida, considero que la pertinencia de esta asociación, y

⁵⁷ Además, como veremos más adelante, la noción de encarnación semiótica se refiere no sólo a la relevancia del cuerpo como un mediador entre los dos planos del lenguaje (mediación corporal consiste en estabilizar los impulsos, las presiones y las tensiones que la carne ejerce sobre un cuerpo que apunta hacia algo más que un centro de anclaje de la sensibilidad pura, es decir, un cuerpo que tiende hacia la producción de significación a través de un equilibrio entre lo sensible y lo inteligible), también a su modo de proyección en un proceso de enunciación.

⁵⁸ Jacques Fontanille. *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo...*, p. 33.

⁵⁹ La hegemonía sobre lo verbal fue pensada y discutida en el momento climático de la reflexión sobre los lenguajes no-verbales. Por ejemplo, Louis Marin hizo explícita la filiación de la pintura, no precisamente con la noción saussureana de *lengua*, sino más bien con la de *lenguaje*: “...en la medida en que los cuadros, los gestos y las melodías no son objetos lingüísticos, la constitución de la semiología –y, en particular, de la semiología pictórica– implica la mediación necesaria del lenguaje en todo sistema semiológico extralingüístico.” “Elementos para una semiología pictórica”..., p. 19.

la reflexión teórica que se produzca a raíz del análisis de los fenómenos pictóricos en *Woman I*, tiene que estar enmarcada bajo tres condiciones que esta investigación intentará cumplir en su desarrollo consecuente:

1. De entrada, distinguir entre los efectos de corporalidad y las figuras corporales inscritas en la superficie pintada, las cuales corresponden al orden de la representación artística y, por otro lado, los conceptos corporales que pertenecen al dominio de la teoría semiótica. Así, una primera distinción es necesaria: a) *el cuerpo como figura del texto*, esto es, como resultado de un proceso de figuración que concierne a una representación artística del cuerpo de una mujer en la pintura y, b) *el cuerpo como sustrato de la semiosis*, es decir, como una instancia abstracta que constituye el presupuesto sensible de la manifestación significativa.

Una vez establecida esta distinción, es necesario enfatizar que la fascinación que ejerce una pintura como *Woman I* reside en el hecho de que en ese cuerpo representado se hace presente, de algún extraño modo, un ímpetu que anima y vivifica aquello que carece de vida y que es irreal. Si bien este impulso ya ha sido conducido hacia factores biográficos, esta investigación tratará de mostrar que es el cuerpo –entendido en su dinamismo y complejidad semiótica– el lugar de gestación y de proyección de una presencia que se encarna en el cuadro a través de *jirones pictóricos*.⁶⁰

2. En el mismo tenor, diferenciar entre la «carnación» como una técnica pictórica antigua que se refiere a la compleja producción del *color carne* en relación con el desnudo y, por extensión, con el color de la piel humana,⁶¹ y la «encarnación» como un proceso que se inscribe en una línea de reflexión

⁶⁰ Esto es, a pesar de que el cuerpo, semióticamente hablando, no se alcance a “ver” en el cuadro ya que constituye un presupuesto sensible e inteligible de la semiosis, éste se hace presente en la pintura a través de ciertas marcas irregulares en el plano de la expresión que producen una especie de *desgarramiento figurativo*.

⁶¹ “En arte, se dice «la carne» o, más a menudo, «las carnes» para designar el desnudo de un ser vivo. La pintura, la escultura y el grabado han tenido tradicionalmente un problema delicado e importante al «pintar» en una superficie las partes desnudas de cuerpos humanos: no sólo una reproducción justa de sus aspectos sensibles, sino también una evocación de sus cualidades vivas. ¡Cuántos Falconet, o Dalou, al crear bañistas, han tenido problemas al evocar con mármol frío y duro, la carne viva y templada en su movimiento natural! ¡Cuántos grabados en dulce han trabajado escolásticamente el sentido y el cruce de sus tallas para contrarrestar el modelado del desnudo y del ropaje! En pintura, la dificultad se agudiza por el hecho de señalar y dar a la piel los reflejos azulados o dorados de la luz, sin dejar un aspecto cadavérico. A la inversa, cuántos esfuerzos han hecho los pintores (Tintoretto, Girodet o, en nuestros días, Waroquier) que han estudiado mujeres muertas para resaltar en la carne la desaparición de la vida. En cuanto al «color carne», este matiz cromático muy preciso es un blanco rosado que tira débilmente hacia el naranja. Por otra parte, la palabra *encarnado*, que etimológicamente debería (a través del italiano) designar el color carne, ha tomado sin duda el sentido de rojo cereza vivo.” Souriau. *Op. cit.*, pp. 241-242.

teórica el cual se refiere a la intervención del cuerpo como un dispositivo articulador de sentido. Como lo trataré de mostrar en los capítulos siguientes, en *Woman I* la carnación se cruza con la encarnación, pues si bien el cuerpo representado participa de una carnación experimental, es un elemento fundamental de ésta –el color carne– el que nos conducirá hacia un conflicto que surge en el seno del cuerpo pensado semióticamente y que se concentra en su dimensión carnal. Por esta razón, a pesar de que a la técnica se la conoce con la doble denominación (*carnación y encarnación*), he optado por referirme a ella exclusivamente con el primer término y reservar el segundo para el proceso teórico.

3. Por último, conducir nuestro punto de vista del texto al discurso. Esto es, el momento en el que el conjunto signifiante “pintura” (limitado en principio por una restricción metodológica que la semiótica estándar impuso como parte de un proyecto científico en ciernes),⁶² se abre hacia un escenario más ambicioso con respecto a la superficie pintada: el acto de creación o acto de pintar. Para nosotros, dicho acto, que rápidamente se asocia con la acción directa que una persona lleva a cabo sobre un lienzo o tela en blanco, constituye una configuración más difícil de conceptualizar, pues incluye tanto una fase previa a esta acción como una fase posterior, pero además, porque este acto pone en crisis la entidad tradicional a la que se responsabiliza de la significación: el *artista*.⁶³

Si este trabajo cumple en su desarrollo global con estas tres condiciones enmarcadas en dos dominios de naturaleza diversa (el pictórico y el teórico) los cuales sintetizo en el **esquema 4** y cuyos conceptos clave iré explicando a lo largo

⁶² El cierre provisional que el analista debe hacer sobre el objeto y que Greimas reforzó con la fórmula: «fuera del texto no hay salvación». Jean-Marie Floch explica la contundencia de esta frase como sigue: “Esta vigorosa fórmula, repetida tan a menudo por A.J. Greimas, podría ser la divisa de los semióticos. Indica o recuerda suficientemente que la semiótica es, ante todo, una relación concreta con el sentido; una atención dirigida a todo lo que tiene sentido. Puede tratarse de un texto, por supuesto, pero también de cualquier otro tipo de manifestación signifiante: un logotipo, un film, un comportamiento... Esta fórmula indica, además, que los «objetos de sentido» -como se les llama- son las únicas realidades de las que la semiótica se ocupa y quiere ocuparse. Dichos objetos constituyen el punto de partida y el punto de anclaje de su práctica: la semiótica no intenta explicar realidades matemáticas, físicas, ideales o de cualquier otro tipo.” *Semiótica, marketing y comunicación. Bajo los signos, las estrategias...*, p. 21.

⁶³ En nuestro caso, la referencia al artista que creó esta pintura (Willem de Kooning) introduce una serie de factores que minimizan el calibre del fenómeno corporal que trato de explicar, pues en vez de asir la presencia corpórea que surge de la superficie pintada y que regula el acto de pintar en su totalidad –aspiración de esta investigación–, ésta se desvanece en la medida en que adquieren mayor peso factores de carácter psicológico, como pueden ser, por ejemplo, el estado anímico en el que produjo la pintura o las pre-concepciones artísticas que Gilles Deleuze denominó «clichés figurativos» o «datos pre-pictóricos». Cf. “La pintura, antes de pintar”, en *Francis Bacon. Lógica de la sensación...*, p. 90.

de mi escrito, estoy convencido que la presente investigación establecerá una ruta novedosa de reflexión con respecto a los estudios precedentes que han exaltado la autosuficiencia pictórica,⁶⁴ la pureza «formal»,⁶⁵ y que hoy en día parecen obsoletos frente a la vorágine interdisciplinaria e intercultural que ha revitalizado los estudios sobre la imagen; en especial, a partir del llamado de atención que ha significado el *giro pictorial*, el cual W.J.T. Mitchell define como un “redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad.”⁶⁶

Independientemente de lo novedoso y complejo que resulte dicho giro, a mi parecer, no es la pintura la que ha perdido la capacidad para hablar de sí misma; más bien, lo que se ha agotado son los modos de aproximación formal desde

⁶⁴ Desde una perspectiva inmanente al hecho pictórico, la cual señala el carácter de autosuficiencia de la pintura como un conjunto autónomo de signos, diversos teóricos del arte han remarcado la condición signifiante de esta última. Recordaré dos tipos de aproximación formal a esta propiedad inherente. Para Pierre Francastel, la pintura constituye un conjunto complejo de signos que se despliega ante la percepción a través de un pensamiento figurativo de tipo estructural. Según este autor, la pintura responde a un principio de articulación por medio del cual los signos pictóricos son capaces de constituir unidades diferenciales y, fundamentalmente, de combinarse entre sí gracias a un mecanismo de oposición que dota de significación a la combinatoria: “La imagen sólo existe en la medida en que en torno a un signo relativamente elemental y simple viene a agruparse todo un conjunto de signos elementales, adventicios, libres, que significan por su acercamiento y por su agrupamiento y que surgen progresivamente en nuestra mente a medida que se produce la contemplación de la obra.” “Elementos y estructuras del lenguaje figurativo” (1983), de Pierre Francastel, en *Image 1. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico...*, p. 10. Por otra parte, muy próximo a Francastel, Louis Marin concibe un proyecto más específico de semiología pictórica con el propósito de establecer el procedimiento sistemático de lectura de un cuadro. La pintura, afirma el autor, constituye una «totalidad eslabonada o ligada» (un sintagma) que posee como sello distintivo –es decir, como peculiaridad signifiante– una indisociabilidad de lo visible con lo nombrable: “El objeto pictórico es, pues, ese texto figurativo en el cual lo visible y lo legible se anudan uno al otro, según una trama continua en el cual el análisis deberá distinguir y contar los hilos, señalar los nudos y su naturaleza específica, en resumen: articular, gracias al lenguaje, el tapiz, sin desgarrar el cuadro.” “Elementos para una semiología pictórica” (1971), *Ibid.*, p. 25. Como se advierte, para lograr su objetivo –revelar la condición signifiante de la pintura– ambos autores sustentan su argumentación en la metodología estructural desarrollada por la semiótica de tradición lingüística.

⁶⁵ Me refiero en sentido estricto a la noción de *forma* en las proposiciones sobre el «arte puro» que difundió Kandinsky a principios del siglo XX. En “La pintura como arte puro” (1914) afirmó: “La obra de arte consta de dos elementos: de uno *interno* y de otro *externo* [...] El elemento interno, creado por la vibración anímica, es el contenido de la obra. Sin contenido no puede existir obra alguna. Para que el contenido, que en un primer momento vive «abstractamente», se convierta en una obra, el segundo elemento –el externo– debe estar al servicio de la materialización. Por esta razón, el contenido busca un medio de expresión, una forma «material». De esta manera, la obra es una fundición inevitable, inseparable del elemento interno y del externo, es decir del contenido y de la forma [...] El número infinito de las partes iguales en la pintura se descompone en dos grupos: 1) La forma gráfica. 2) La forma pictórica. *La combinación planificada y adecuada de las partes singulares de ambos grupos tiene como consecuencia el cuadro.*” *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, de Ángel González García, Francisco Calvo Serraller, et. al., pp. 110-111.

⁶⁶ “El giro pictorial”, en *Teoría de la imagen...*, p. 23.

donde se han enunciado las interrogantes y se han desarrollado los análisis sobre esta expresión artística.

Dominio pictórico	Dominio teórico
<p style="text-align: center;"><i>Cuerpo</i> Representación pictórica Figura del texto Localización: superficie pintada</p>	<p style="text-align: center;"><i>Cuerpo</i> Elaboración conceptual Figura discursiva Localización: práctica enunciativa</p>
<p style="text-align: center;"><i>Carnación (también encarnación)*</i> Técnica pictórica Función: producción del color piel</p>	<p style="text-align: center;"><i>Encarnación</i> Proceso semiótico Función: engendramiento corporal</p>
<p style="text-align: center;"><i>Texto</i> Cuadro o lienzo Punto de vista local</p>	<p style="text-align: center;"><i>Discurso</i> Acto de pintar Punto de vista global</p>

4. Dominios de observación y análisis

(No hay equivalencias directas entre los conceptos de un dominio y otro)

* Tómese en cuenta la aclaración previa, en la página 25.



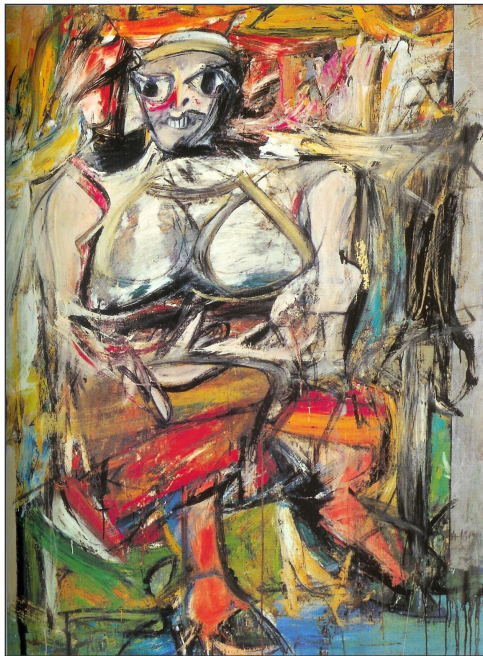
1-4. Günter Brus. *Self-painting, self-mutilation* (registro de acción), 1965



5. Alberto Durero. *Autorretrato*, 1500



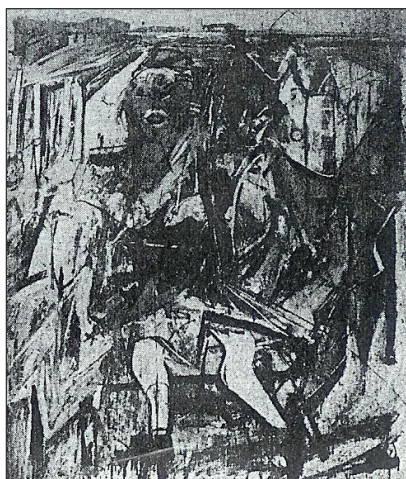
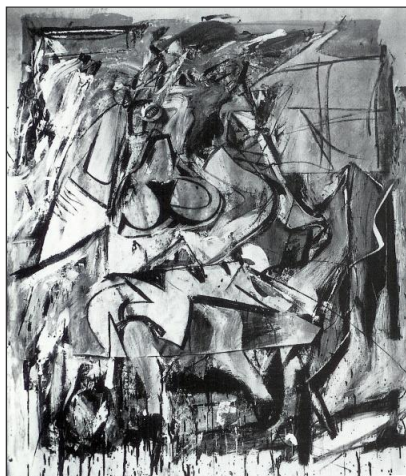
6. Günter Brus. *Ana* (registro de acción), 1965



7. Willem de Kooning, *Woman I*, 1950-1952.



8. *Woman I* (detalle)



9, 10, 11, 12, 13 y 14. Rudolph Burckhardt (de arriba abajo, de izquierda a derecha).

De acuerdo con Thomas B. Hess, estas fotografías constituyen «etapas que ilustran arbitraria, e incluso casualmente, algunas de las paradas en ruta de *Woman I*». Ninguna de estas versiones se corresponde con el aspecto final de la pintura que hoy se conserva en la colección de pintura moderna del MoMA.



15. Imogene Williams, ca. 1944



16. Willem de Kooning. *Untitled*, 1950



17. Marie McDonald, ca. 1940

CAPÍTULO 1. *La carnación pictórica*

1.1. El cuerpo pintado

En una jornada de trabajo en el Departamento de Conservación del Museo de Arte Moderno de Nueva York,¹ mientras observaba con atención una sola pintura dispuesta para tal fin –*Woman I*–, saltó a mi vista un detalle: el raspado en dos círculos ovoides que se localizan en la parte superior de la superficie pintada, los cuales se encuentran muy bien circunscritos con respecto a otras zonas de la misma superficie [fig. 1]. En esta pintura, dicho raspado puede ser visto como un *rasgo pictórico diferencial*, pues además de que no aparece de nueva cuenta con tal intensidad en el resto de la superficie, produce un singular efecto, óptico y táctil, en el conjunto global de la pintura: mientras que en otras zonas acciones como el chorreado o la acumulación de pigmento generan escurridos y pastosidades, es decir, cualidades de volumen a través del relieve de la materia pictórica, el raspado trabaja a la inversa, escarbando la superficie y dejando entrever una determinada *profundidad pictórica*. De acuerdo con Susan Lake y Jay Krueger, dos científicos que analizaron algunas pinturas de la serie temática a la cual *Woman I* pertenece, el raspado –presente en algunos de estos cuadros– se lleva a cabo en la primera capa (nivel profundo) y se repite una y otra vez en el proceso de cubrir la superficie.²

Como rasgo pictórico diferencial, el raspado trabaja de una manera singular con las presencias del cuerpo que se manifiestan en la pintura. Por principio, en el orden de la representación, el raspado afecta la apariencia de esa extraña figura del cuerpo de una mujer y la dota de una textura particular; en segundo lugar, si apelamos a la técnica pictórica de sobreimpresión de capas característica de la pintura al óleo,³ el raspado hace emerger de la superficie pintada un aspecto corpóreo que se corresponde con las nociones orgánicas de *piel* y de *carne*. Dicho

¹ Trabajo que fue posible gracias al apoyo que Anny Aviram y Chris McGlinchey me brindaron a través de una observación compartida, llevada a cabo en diciembre de 2008 en el MoMA.

² Susan Lake y Jay Krueger. “The relationship between style and technical procedure: Willem de Kooning’s Paintings of the late 1940s and 1960s”, en *Conservation Research 1998/1999...*, p. 17.

³ La pintura al óleo consiste en la reunión de partículas de pigmento finamente molido y de un vehículo líquido (aceites de diversa naturaleza) con el cual se forma una *película continua y adherente* que se aplica a una tela preparada a partir de una *base de preparación*. Esta película, a diferencia de la de otras técnicas como la pintura al temple o al fresco, produce su mayor virtuosismo óptico y táctil no en la aplicación de una sola capa pictórica, sino a través de un recubrimiento constante de las capas inferiores hasta culminar, en algunas ocasiones, con la aplicación de un barniz que forma una película transparente la cual produce, de acuerdo con su composición (resina, laca, esmalte...), diferentes grados de brillo y de protección en las capas inferiores. Cf. Ralph Mayer. “Pintura al óleo”, en *Materiales y técnicas del arte...*, pp. 110-198.

aspecto cobra fuerza en la medida en que la mirada atraviesa la rugosidad y el granulado que produjo la acción de raspar (nivel superficial) y se dirige hacia una determinada profundidad pictórica; entonces se deja entrever un *laminado* anómalo en relación con las superficies pictóricas tradicionales. En *Woman I*, por un marcado contraste con aquéllas, la formación continua de capas resulta sumamente conflictiva: en vez de estar veladas, se advierte en ellas una imbricación amorfa, creando así un escenario interno semejante al que se observa a través de la herida en la piel de un cuerpo: capa sobre capa, el laminado de la pintura adquiere un espesor informe, *carnal*.

Por lo tanto, la analogía visual se produce entre la forma yuxtapuesta de capas pictóricas que se vislumbra por el raspado, y la forma interna del tejido corporal que está por debajo de la piel, pues ésta, como recuerda Didi-Huberman, tampoco es una superficie plana: “su concepto fluctúa entre el tegumento (lo que recubre) y la dermis (lo que descubre o despoja, de acuerdo con la etimología de la palabra).”⁴ Desde esta perspectiva, el laminado desborda una concepción simple de superficie pintada, pues de ser considerada algo estrictamente bidimensional, aquí debe ser pensada, en palabras de Jean Clay, como: “una estructura de recubrimientos, de borraduras y al mismo tiempo de descubrimientos, de ecos.”⁵

En términos pictóricos, la emergencia de esta analogía visual puede ser explicada como el resultado de la variación radical de una técnica artística antigua –la *carnación*– que se encuentra asociada con el color de la piel humana. Para explicar la importancia de esta variación en *Woman I*, es indispensable hacer una recapitulación sintética de dicha técnica.

Técnica de la carnación

El aspecto visual más llamativo de la representación pictórica de un cuerpo, especialmente humano, corresponde a la constitución cromática de su piel; de la elaboración de ésta se hace cargo una técnica pictórica conocida con un doble nombre, *encarnado* o *carnación*: “denominación común de las diversas representaciones pictóricas de la piel humana y adjetivación de las sugerencias de color cuyos rasgos cromatológicos se asemejan a los de la coloración estándar carne.”⁶ Pintar un cuerpo, representar un cuerpo en el lienzo, supone la tarea

⁴ Georges Didi-Huberman. *La pintura encarnada...*, p. 38.

⁵ Citado por Didi-Huberman. *Ibid.*, p. 47.

⁶ Juan Carlos Sanz y Rosa Gallego. *Diccionario Akal del Color...*, p. 214.

previa de dar color, dotar de *colorido* a la figura. El colorido, como indica el *Diccionario del Color*: “es una combinación de dos o más sugerencias de color presentes en un cuerpo o en un entorno natural o artificial.”⁷ Por lo tanto, esa piel que constituye la apariencia externa del cuerpo en la superficie pintada es el resultado final de una combinatoria cromática, es decir, de una selección, manipulación e intercambio posible de un conjunto de colores la cual se lleva a cabo en la paleta del artista, en esbozos previos o incluso durante el proceso de pintar, como una acción espontánea y hasta cierto punto azarosa. En tal medida, la tarea de elaborar un colorido específico del cuerpo –un aspecto externo de éste (la piel)– es fundamental para la representación en el lienzo: el cuerpo es, pictóricamente hablando, una *entidad colorida*, y sin carga cromática aquél sólo es silueta, figura en germen y en este caso su inscripción corresponde, más que a la pintura, al dibujo. Desde esta perspectiva, tal y como iremos explicando a lo largo de este trabajo, en *Woman I* se advierte un largo proceso de configuración cromática, pues el cuerpo ahí representado fue diseñado previamente a través de una serie de numerosos dibujos o bosquejos descargados de colorido [figs. 2 y 3].

Ahora bien, por tener un peso preponderante en la representación del cuerpo en el lienzo, este colorido ha sido uno de los atributos pictóricos más mitificados en el conjunto de las técnicas artísticas, especialmente en lo que concierne al tipo de materiales que intervienen en su elaboración. Para pintar el cuerpo es necesario elaborar previamente el tinte cuyo colorido sea semejante a la pigmentación de la piel humana. Cennino Cennini, hacia finales del siglo XIV, proporciona la siguiente receta de una *carnación*: “Para hacer tinte del color de la carne conviene que tomes, para la cantidad de papel indicada, media onza de albayalde y un cinabrio de tamaño algo inferior a un haba. Conviene molerlo todo junto y templarlo como se ha dicho antes.”⁸ La receta podría pasar por alto si no se repara en uno de los minerales que, una vez molido y revuelto con el disolvente, cumple la función específica de pigmentar: el *cinabrio*, sulfuro rojo de mercurio que se encuentra en estado natural o que se prepara artificialmente a través de la alquimia.⁹ Debido a las cualidades cromáticas del cinabrio, a su coloración específica oscura, roja y moderada, este mineral ha sido utilizado en la carnación para fabricar el tono de la sangre, o bien, como lo indica el otro término con que

⁷ *Ibid.*, p. 269.

⁸ “De cómo teñir el papel de encarnado” (Capítulo XXI), en *El libro del arte...*, p. 51.

⁹ Franco Brunello, en una anotación al capítulo antes citado, recuerda que esto fue un logro del alquimista árabe Abú-musá-Jabir-ibn-Hayan, quien a mediados del siglo VIII, introdujo el cinabrio en el mercado europeo con el nombre árabe de *zinjafir*.

se conoce a la técnica *–encarnado–*¹⁰ para hacer ver el rubor del rostro (la subida de humores) y con ello dotar de vivacidad el rostro de un cuerpo pintado.

Por su parte, Didi-Huberman recuerda cómo el cinabrio, en asociación metafórica con la «sangre de dragón»¹¹ y con la carne, modeló una interpretación radical de la carnación entre los pintores y críticos de arte italianos del siglo XVI. Si, especialmente entre algunos pintores de la escuela veneciana, la carnación fue trabajada para producir además de un tono de piel, un efecto de gravedad en la figura, es porque dicha técnica, en sí misma, constituye un «ofrecimiento de la carne».¹² Anteriormente mencioné que la carnación no es un color sino más bien un colorido; ahora se puede afirmar que este colorido no se deposita sobre un cuerpo a la manera de una aplicación simple; el colorido surge con el cuerpo y le imprime un determinado grado de vivacidad. De acuerdo con esta consideración, la carnación se transforma en una técnica singular y perturbadora, en específico, a partir de las observaciones que Lodovico Dolce realizó sobre la pintura de Tiziano. Didi-Huberman resume esta situación como sigue:

... si el color consigue mostrar que no está simplemente depositado sobre su 'objeto', sino que constituye la manifestación misma, el colorido, entonces se convierte en lo que hace a la pintura lo 'viviente' y 'natural' que persigue tradicionalmente [...] En este sentido es en el que hay que leer los textos de Roger de Piles sobre Rubens y, antes de ellos, los de Vasari o de Dolce sobre Tiziano: en éste no solamente las figuras parecerán vivas y moverse debido al temblor de las carnes (*le carni tremano*), sino que además Dolce, para dar cuenta de ello, se ve en cierto modo obligado a utilizar una imagen terrorífica: 'Yo creo que en este cuerpo Tiziano ha empleado carne para hacer los colores'.¹³

¹⁰ "Encarnado (de «encarnar», del latín «*incarnare*»). Rojo anaranjado, semejante al de las mejillas ruborizadas de la persona de raza caucásica. Se dice también «color de carne» o «color carne»." Sanz y Gallego. *Op. cit.*, p. 348.

¹¹ Este pigmento aparece registrado por Cennini, pero su explicación la ofrece Franco Brunello en una nota a pie de página: "recibe el nombre de *sangre de dragón* el producto resinoso de los frutos de *Calamus draco Willd* y de otras especies del mismo género, todas plantas trepadoras pertenecientes a la familia de las palmeras que crecen en los bosques de las islas de Sonda, Molucas y Malaca. Esta resina tiene un color rojo-pardo, más o menos oscuro por fuera y rojo carmín por dentro. El nombre de *sangre de dragón* deriva del origen fantástico que en la Edad Media se atribuía a este color: se pensaba que en el combate entre un dragón y un elefante este último aplastó con su peso al animal monstruoso, haciéndolo expulsar una secreción que, mezclándose con la sangre brotada de las heridas del elefante, había dado origen a la *sangre de dragón*. Sin embargo el origen de esta leyenda no es medieval ya que se puede encontrar en los manuscritos de Plinio (*Nat. Hist.* XXXIII, 7; VIII, 11, 12)." Capítulo XLIII: "De la naturaleza de un rojo llamado sangre de dragón", *Op. cit.*, p. 71.

¹² *La pintura encarnada...*, p. 23.

¹³ *Ibid.*, p. 24.

Según Dolce, en las carnaciones de Tiziano los pigmentos se mezclaron directamente con carne humana con el propósito de “dotar de vida” al cuerpo pintado y hacer de éste una imagen más “real”. A partir de este tipo de asociaciones recurrentes específicamente en la pintura de Tiziano,¹⁴ la técnica de la carnación revela una densidad semántica y figurativa que es inmanente a su propia designación, que se potencializa por su doble denominación (*carnación* y *encarnado*) y que desde mi perspectiva no ha sido planteada en su riqueza significativa: la constitución cromática de la piel –el aspecto externo del cuerpo pintado– está atravesada por una *referencia carnal*. Ahora bien, en vez de asumir esta complejidad, en el lenguaje de las técnicas pictóricas se ha optado más bien por simplificarla, absorbiendo un color en el otro y confundiendo así dos especificidades cromáticas concernientes a la representación del cuerpo (la piel y la carne). En este sentido, la falta de distinción entre un color y otro sólo conduce a una ambigüedad que no termina por resolver los límites o la frontera cromática entre la carne y la piel y, por extensión, el significado que cada uno de estos elementos posee en la representación pictórica. Como afirma Didi-Huberman:

... necesitamos preguntarnos sobre ese *encarnado*, empezando por el imposible desempate de la palabra. *En*, ¿quiere decir dentro?, ¿quiere decir sobre? Y la *carne*, ¿no es lo que designa en cualquier caso lo sangriento absoluto, lo informe, el interior del cuerpo, por contraste con su blanca superficie? ¿Por qué entonces *las carnes* se encuentran constantemente invocadas, en los textos de los pintores, para designar su Otro, *la piel*?¹⁵

Este autor plantea un problema que desde nuestra perspectiva puede enriquecerse en su proposición a través de la percepción atenta de una pintura como *Woman I*. Independientemente de que la representación del cuerpo de esa mujer pintada sea el resultado de una carnación, nos preguntamos si ésta también repercute en el aspecto corpóreo que se manifiesta en la totalidad de la superficie pintada y que homologamos, de acuerdo con la analogía visual, con la piel y con la carne de un organismo con vida. Y si esto es viable, es decir, si podemos hablar de una carnación que afecta tanto la representación del cuerpo como la configuración pictórica de la superficie, qué es lo que ella nos mostraría: ¿la “piel”

¹⁴ Didi-Huberman ofrece una recapitulación interesante: “Pienso de nuevo en Tiziano, sus cuadros ‘hasta tal punto carnales’ que fueron ‘inimitables’, como decía Abraham Bosse. Pero las palabras *hasta tal punto* no llegan a ocultar esa turbación que experimentamos antes cualquier cualidad llevada a su extremo. Los cuadros de Tiziano habían llegado a ser ‘hasta tal punto carnales’ que se convirtieron pronto en inalcanzables, inabarcables para la mirada, o mejor aún ‘ilegibles’ de cerca, como observó con razón Vasari.” *Ibid.*, p. 151.

¹⁵ *Ibid.*, p. 25.

o la “carne”? Pero además, de qué o de quién serían piel y carne: ¿del cuerpo representado, o de la pintura como una totalidad, como unidad significativa? Vayamos por partes y volvamos la atención a ese conflicto de naturaleza perceptual/cromático, según el cual no hay diferencia entre el color piel y el color carne, pues éste nos abrirá una vía para responder a dichas interrogantes.

Color piel y color carne

De acuerdo con mis rastreos, en el léxico cromático, el término preciso que recubre el rasgo esencial y distintivo de la forma en que la percepción visual distingue a la carne de entre otros colores —es decir, el *color carne*— está comprendido en otro color que designa una magnitud cromática distinta: el *color piel*. Según los acervos lingüísticos del color, carne y piel forman parte de la misma gama cromática de luminosidad, matiz y saturación. Así, el color carne es definido en el *Diccionario Akal del Color* como sigue: “coloración estándar clara, naranja rojiza y débil, cuya sugerencia de origen corresponde al aspecto más general de la piel humana caucásica.”¹⁶ Mientras que la *carnación* (de «carne») es definida como la “denominación común tradicional de las diversas representaciones pictóricas de la piel humana”¹⁷ [fig. 4]. Además, en este mismo tesoro se explica que suele decirse también, *indistintamente*, «color de carne», «ocre carne» y «color piel o de la piel». Por otro lado, también en el diccionario especializado de estética coordinado por Étienne Souriau se asume que el matiz cromático del «color carne» se corresponde precisamente con el de la piel: “... es un blanco rosado que tira débilmente hacia el naranja.”¹⁸

Para dar más fuerza a este conflicto, es necesario hacer una distinción entre el color carne que hasta este momento se presenta como una forma cromática indefinida, y la iconografía de la carne la cual, en consonancia con su etimología,¹⁹ se ha desarrollado como un motivo en las pinturas de carnicería de algunos artistas holandeses en el siglo XVI (Maerten van Cleve, Pieter Aertsen) y, posteriormente, en el siglo XX, en las pinturas correspondientes al tema de Chaime Soutine y de Francis Bacon [figs. 5 y 6].²⁰ Pero la iconografía de la carne animal sí está apoyada por un término que recubre con precisión el rasgo

¹⁶ Sanz y Gallego. *Op. cit.*, p. 214.

¹⁷ *Loc. cit.*

¹⁸ Étienne Souriau. *Diccionario Akal de Estética...*, p. 241.

¹⁹ “La carne designa la parte muscular del cuerpo de los animales o la parte blanda de la fruta.” Guido Gómez de Silva. *Breve diccionario etimológico de la lengua española...*, p. 147.

²⁰ Cf. Margarita Cappock. “The motif of meat and flesh”, en *Francis Bacon and the Tradition of Art...*, pp. 311-328.

cromático esencial: el *carnero* es una coloración específica blanquecina, amarilla y débil, cuya sugerencia origen corresponde al aspecto del vellón de la variedad blanca de «carnero».²¹

Desde la perspectiva que sostiene esta investigación y en atención a la pintura que venimos observando, el color carne, en definitiva, no puede confundirse ni con la iconografía de la carne y su colorido específico (*carnero*), ni con el color de la piel humana y, por ende, con la apariencia cromática de la epidermis [fig. 7]. Basta hacer una rápida comparación con una carnación tradicional para ilustrar este alto contraste [figs. 8 y 9].

En *Venus ante un paisaje*, la carnación está concentrada en producir el tono de la piel del cuerpo representado y, además, en la superficie pictórica en su totalidad se advierte un funcionamiento regular de dicha técnica: la yuxtaposición de capas se encuentra matizada por una cuidadosa aplicación de *veladuras*,²² con lo cual se genera un determinado brillo y homogeneidad visual en el aspecto del cuerpo pintado. Por una marcada diferencia, el cuerpo de *Woman I* es el resultado de una experimentación radical de la carnación: no hay ahí el registro de un tono de piel humana, más bien, una explosión cromática que tiende hacia los contrastes abruptos y que se hace más potente, para la percepción, en la medida en que adquiere preeminencia lo táctil sobre lo óptico. El cuerpo representado de la Venus es liso y brillante; el cuerpo de *Woman I* –abierto y maltratado por acciones como el raspado– es rugoso y opaco.

¿Son entonces estas cualidades sensoriales, adjudicadas a la vista y al tacto, los factores que permiten desambiguar la implicación entre el color carne y el color piel inmanente a la técnica de la carnación? A mi parecer, si bien estos factores no resuelven el problema como tal, sí permiten establecer una diferencia que resulta funcional para esta investigación: el color piel proyecta su mayor virtuosismo en un ordenamiento regido por la vista, esto es, a pesar de que un cuerpo desnudo como el de Venus pueda despertar una sensación táctil, ésta se ajusta a las cualidades visuales que la carnación le ofrece; en este caso, brillo, transparencia y homogeneidad visual. En cambio, el color carne, si bien posee toda la capacidad de subyugar por medio de la vista, apela a un régimen difuso

²¹ Sanz y Gallego. *Op. cit.*, p. 215.

²² “Las veladuras son mezclas de medios y colores transparentes que se aplican sobre óleos o temple ya secos. El color de la capa de abajo se combina con el de la veladura transparente; como no está mezclada con ella, el efecto resultante es diferente de la del color mezclado [...] A menudo, a las veladuras transparentes se les añaden pequeñísimas cantidades de pigmento opaco o semiopaco [...] Esto resulta útil para reducir un exceso de brillo o corregir la falta de solidez.” Mayer. “Pintura al óleo”, en *Op. cit.*, p. 189.

del tacto que dispara de manera heterogénea la carga cromática tanto del cuerpo representado, como de la superficie pictórica en su totalidad.

En este sentido, el color carne produce una correspondencia visual con el aspecto informe e interno del cuerpo el cual, como señala Didi-Huberman, contrasta con su nívea superficie. Sólo hay que recordar que, según Covarrubias, el vocablo latino *caro* o *carnis* y su derivación en castellano *carne*, designa, en el animal, “la pulpa en respecto de los huesos”,²³ mientras que en la tradición estética, Souriau la define del mismo modo: “La palabra carne significa propiamente las partes blandas y más o menos irrigadas por sangre animal y humana.”²⁴

La elocuencia manual

Entendemos ahora que la variación radical que sufrió la técnica de la carnación en *Woman I* reside en el hecho de invertir la primacía sensorial hacia el tacto y con ello en deslindarse de la especificidad cromática del tono de la piel. La carnación en esta pintura está muy lejana del aspecto visual que dota a la figura del cuerpo pintado de una apariencia luminosa, regida por la luz y la visibilidad; en cambio, el color carne que está registrado en ese cuerpo de mujer hace desaparecer el brillo de la piel y hace del color una experiencia que, por ahora, podemos definir como *táctil*.²⁵ Esto no debería sorprendernos si tomamos en consideración que esta pintura posee como antecedentes determinadas vanguardias, como el expresionismo o el fauvismo, en las cuales la carnación ya revela muestras de agotamiento y en su lugar se expone una densidad cromática que pone en crisis la fabricación de un tinte que se corresponda con el tono de la piel humana [fig. 10].

Sin embargo, aunque en estas últimas pinturas la carnación sea el resultado de una exaltación cromática, este hecho no consolida una variación radical de la técnica tal y como lo venimos explicando. En todo caso, es más cercano el trabajo de ciertos pintores como Pierre Bonnard, para quien el lienzo constituye, en sí mismo, una experiencia del tacto. Michel Serres ha descrito de manera lírica una de las pinturas de este artista [fig. 11] en la cual se advierte una elocuencia táctil a través de una imbricación entre la tela del cuadro, el velo y la piel de la mujer que ahí está representada. Cito en extenso:

²³ Sebastián de Covarrubias Orozco. *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611]..., p. 274.

²⁴ Souriau. *Op. cit.*, p. 241.

²⁵ Esta calificación será matizada más adelante. Cf. *infra*, pp. 92-97.

En el año de 1890, Pierre Bonnard pintó un albornoz, más bien pintó un lienzo en el que aparece un albornoz y una mujer en medio de unas hojas. Esta mujer, morena, vista de espaldas, de pie, esboza un giro hacia su derecha, como si se ocultara, envuelta en una tela amarillo-naranja muy larga, muy amplia, que la recubre completamente, desde la nuca hasta los pies. Apenas percibimos la nariz, un borde de la oreja, un ojo cerrado, la frente, los cabellos en una especie de chongo. El albornoz cubre a la mujer, el tejido vela al lienzo. Constelada de lunas o de medialunas, texturizada cual granito de lunas crecientes más oscuras que ella, la tela vibra de luces y de sombras, entretejidas unas sobre otras [...] Se ha buscado el surco más que la vibración, *la impresión del tejido impreso le gana al efecto óptico: el ojo es robado* [...] ¿Por qué Bonnard no pintó directamente sobre el albornoz, por qué no expuso la tela del albornoz, su tela en lugar del lienzo? ¿Por qué no pintó mejor sobre el tejido que sobre otra contextura? Quiten las hojas, quiten el albornoz: ¿tocarían la piel de la mujer morena o el lienzo del cuadro? *Pierre Bonnard presenta algo no tanto para ver sino para sentir bajo los dedos, la superficie de la piel y las capas finas, follaje, tela, lienzo, de forma llana, deshojadura, desnudamiento, develamientos refinados, pliegues delgados, que acarician.*²⁶ (Las cursivas son mías)

Por lo tanto, para que la carnación se concentre en el régimen del tacto, y con ello esponga la densidad del color carne, es necesario que el ojo sea arrobado por el lienzo, por el pigmento, por el juego plástico de luces y sombras, a tal punto de que aquél no distinga, como en el caso de la pintura de Bonnard, entre el tejido mismo de la tela y el tejido que se va construyendo a través de la aplicación de las capas pictóricas, creando así una indeterminación óptica y un repunte del tacto. Pero además –y esto marca la diferencia entre las pinturas antes citadas y la que estamos analizando– es indispensable que el colorido vertido en la superficie se vea *afectado* en su condición cromática y, en consecuencia, que dicha afección repercuta en la representación del cuerpo. En tal medida, si hay un punto de comparación o una posibilidad de diálogo entre *Woman I* y otras pinturas, éste debe partir del hecho de que la técnica de la carnación, y la carga cromática que de ésta surja, se encuentren afectadas por una violenta intervención manual que es precisamente la que contribuye a una predominancia del tacto sobre la vista. Por lo tanto, ahora podemos decir que el raspado, señalado al inicio de este capítulo, tiene precisamente este fin, pues al abrir la superficie de la pintura y dejar ver el escenario interno (un laminado bastante irregular), fractura también la estabilidad cromática tanto del cuerpo representado como de la superficie en su totalidad y con ello contribuye a una pérdida de especificidad visual y, por

²⁶ *Los cinco sentidos. Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo...*, pp. 34-35.

extensión, a una predominancia táctil. Veamos de nueva cuenta el primer detalle que se reprodujo al inicio de este capítulo, pero ahora dividido en dos partes [figs. 12 y 13].

En ambos casos, la superficie exhibe el residuo de dos acciones manuales frenéticas: el *raspado* como tal –hecho por algún tipo de cepillo o escobilla– y el *desprendimiento de capas* que es, literalmente, una acción inmediata de la mano.²⁷ Los efectos que producen son específicos: de acuerdo con el grado de presión manual, el raspado o bien puede atravesar el espesor de las capas superpuestas, exponer un fondo cromáticamente heterogéneo y además revelar las capas desprendidas del laminado (como en el detalle 12), o bien puede afectar de modo mínimo la concentración cromática de la capa superficial (como en el detalle 13, en donde predomina un blanco grisáceo en el óvalo) y sólo producir una textura mínima de rasgaduras.

Un caso semejante ocurre en algunas pinturas de Francis Bacon [fig. 14], pues al igual que en *Woman I*, en la superficie se advierte una manipulación manual que se concentra en dos acciones: el rayado o el cepillado sobre la figura del cuerpo representado; acción atribuida, según el propio artista, al uso indiscriminado de trapos, cepillos, esponjas, escobillas, su mano y otros instrumentos de aplicación experimental.²⁸

En *Tres estudios para un autorretrato*, hay una emergencia considerable de efectos pictóricos que rozan los lindes de lo visible y de lo táctil (borrosidad, opacidad, indeterminación cromática, espesor, pastosidad...) pero que en definitiva surgen en el seno de una variación radical de la carnación: como en *Woman I*, aquí la intensidad cromática se aproxima a una densidad carnal, *informe*, pues si la carnación originalmente estaba destinada a fabricar el aspecto externo de la piel, este proceso se ve interrumpido por una desolladura del rostro que proviene de uno o más instrumentos que raspan, frotan, y con ello hacen fallar el proceso de «iconicidad»²⁹ al que parece dirigirse este autorretrato. Así, en esta pintura de

²⁷ De acuerdo con Thomas B. Hess, esta pintura requirió la invención de una serie de instrumentos de aplicación de tipo experimental: “una docena de brochas de una pulgada o de pulgada y media, una espátula sesgada y un número considerable de brochas con cerdas de seis pulgadas amarradas a una abrazadera plana”. “De Kooning paints a picture” ..., p. 64.

²⁸ En una entrevista con David Sylvester, Bacon explica parte de este proceso: “DS. ¿Tiras la pintura con pincel? FB. No, lo hago a mano. Simplemente la echo en la mano y luego la tiro. DS. Recuerdo que solías usar mucho un trapo. FB. Aún sigo usándolo mucho. Uso cualquier cosa. Uso cepillos y escobillas y todas esas cosas que creo que los pintores han usado. Siempre han usado de todo. No sé, pero estoy seguro de que Rembrandt usaba muchísimas cosas.” *Entrevista con Francis Bacon...*, p. 84.

²⁹ Se entiende por iconicidad una condición singular de las imágenes que promueve, previo al establecimiento de la semiosis, una relación de semejanza entre la expresión y el contenido de un texto visual con la expresión

Bacon también nos encontramos con una acentuación táctil, aunque su límite de acción, a diferencia del de *Woman I*, sólo esté concentrado en la figura del rostro pintado.

Una vez que hemos explicado en qué consiste la variación radical de esta técnica, ahora es necesario explorar con mayor precisión la carnación en la pintura de De Kooning, para ver si el color carne que de ella surge permite confirmar la analogía visual que establecimos en un inicio (la pintura posee piel y carne como la de un organismo con vida), y con ello tender un puente que va de la concepción clásica y restringida que hasta ahora hemos convocado (esto es, como *técnica pictórica*) hacia otro escenario en el cual esta extraña carnación se cruza e interfiere con un proceso de *encarnación*.

y el contenido de un referente del mundo natural. En el universo de las imágenes, Göran Sonesson distingue entre dos tipos de iconicidad: "En el caso de la imagen, no cabe duda de que la iconicidad precede y justifica la función semiótica, porque se ha demostrado que los niños de más de 19 meses, así como los 'primitivos' que nunca en su vida han visto imágenes, son capaces de interpretarlas sin problemas (véanse Hochberg 1980; Kennedy 1974). Cuando la relación de parecido precede a la función del signo en la percepción y la justifica, hablaremos de una *iconicidad primaria*; por otro lado, podemos identificar una *iconicidad secundaria* cada vez que la función de signo debe reconocerse antes de que uno pueda ver un parecido entre la expresión y el contenido." "La iconicidad en un marco ecológico", en *deSignis...*, p. 53.

1.2. La carnación en *Woman I*

La carnación del cuerpo representado en esta pintura es, en definitiva, *experimental*. Basta observar otro detalle [fig. 15], concentrar nuestra mirada en la pastosidad del pigmento y reparar en esos pequeños puntos negros que se encuentran esparcidos sobre los brochazos de color blanco y magenta, próximos a los ojos y las fosas nasales de esa mujer pintada: se trata de residuos de carbón.³⁰ ¿Por qué este mineral se encuentra aplicado de modo “crudo” en vez de haber sido mezclado con otros pigmentos con la finalidad de producir, en sentido estricto, un color o un colorido específico? ¿Por qué, además, utilizar un material que según algunos especialistas en técnicas pictóricas constituye un elemento de riesgo para la conservación de la superficie pintada?³¹

A través de los análisis científicos de una pintura de la misma serie (*Woman*, de 1948 [fig. 16]), Lake y Krueger han puesto de manifiesto la incorporación de ciertos materiales densos tanto en la formación de la mezcla pictórica como en la aplicación sobre el lienzo. Resalta la indicación que antes de que comience la formación de la figura, el artista raspa y, de acuerdo con estos autores, *enarena* la superficie de manera continua, creando con ello un laminado y una superficie cada vez más áspera y recargada.³²

³⁰ La interpretación de este elemento se realizará más adelante. Cf. *infra*, pp. 117-120.

³¹ Ralph Mayer define al «negro carbón» como sigue: “Carbono puro obtenido al quemar el gas natural. Es un pigmento negro, intenso y aterciopelado, más negro que las demás formas de carbono, como el negro de humo, el negro marfil, etc. Es un pigmento permanente utilizado en la industria, aunque no se puede usar para fines artísticos ni para teñir porque tiende a presentar franjas incluso después de considerables mezclas con otros colores. Los negros de acetileno y de benzol son variedades más intensas, suaves y azuladas, que se pueden hacer quemando gas natural. Inventado en América en 1864, el negro carbón se empezó a utilizar veinte años después. Muchas veces se agrupan el negro de humo, el negro marfil y todas las otras variedades de carbono, denominándolas en común como negro carbón.” *Op. cit.*, p. 51.

³² A pesar de que hasta el momento no se cuenta con los reportes científicos de *Woman I* (con excepción de la aplicación de las siguientes técnicas por parte de especialistas del Departamento de Conservación del MoMA: «luz de rastrillo», rayos ultravioleta y cámara infrarroja), el proceso técnico evidenciado en esta otra pintura podría ser semejante, especialmente, en la constitución del laminado, el cual, según los autores, comienza a partir de una primera capa con tonos débiles en blanco, negro y gris que constituye la base de la figura del cuerpo. Cf. Susan Lake y Jay Krueger. “The relationship between style and technical procedure: Willem de Kooning’s Paintings of the late 1940s and 1960s”, en *Conservation Research 1998/1999...*, p. 17. Por lo que vimos en el apartado anterior, se entiende que a partir de esta primera capa, el laminado adquiere una forma peculiar no sólo por la densidad matérica que es resultado de su estratificación continua, también por un efecto primordialmente táctil que se hace presente en las capas más superficiales y que hace pensar en una actividad manual irregular o conflictiva, pues es la mano del pintor –ayudada o no por un instrumento de aplicación– la que ataca con violencia la figura del cuerpo: desprende, raspa, daña las capas pictóricas y las vuelve a cubrir con capas densas.

Posteriormente:

... como en otros trabajos del periodo, de Kooning introdujo materiales granulados dentro de su mezcla pictórica para acentuar la textura áspera de su soporte y la naturaleza cruda de pinturas baratas. Las muestras cruzadas de la pintura y el examen microscópico de la superficie revelan cómo el artista mezcló cuarzo en la pintura gris cercana a la esquina derecha inferior, e incorporó cristal opaco –de color café y posiblemente de una botella de cerveza– en las pinturas blanca y rosa alrededor de la figura sentada. También mezcló cantidades significantes de yeso en la pintura blanca utilizada para hacer el torso de la figura y la estrella en la esquina superior izquierda. Como en pinturas previas, de Kooning esparció carbón en la superficie pintada; deliberadamente estropeó las fibras negras en la pintura para manchar y ensuciar los colores más brillantes. El vidrio, arena, yeso y carbón, todo contribuye a la textura global de este trabajo.³³

Por lo tanto, es en la fuerte textura que adquiere la superficie pintada donde el carbón actúa con mayor efectividad, conduciendo su poder cromático hacia una sugerencia táctil que tiene que ver con la “crudeza” de los materiales artísticos convocados en la superficie. Así, además de estas mezclas inusitadas que incluyeron materiales de diversa naturaleza,³⁴ es interesante destacar que, así como Bacon, también de Kooning empleaba el lado rugoso de la tela, frecuentemente, sin base de preparación.³⁵ En definitiva, esta información de carácter técnico nos aproxima hacia dos procesos que singularizan la carnación de esta pintura: por principio, un desplazamiento sensorial que se efectúa a través del color (en vez de estar regido por la vista, aquí el color se aprehende por el tacto) y, en segundo lugar y por consecuencia, la emergencia de una dominancia táctil en toda la superficie pintada que se identifica debido a su aspecto *crudo*.

Dejemos pendiente el primer punto (pues éste será tema específico del tercer capítulo) y concentrémonos en el segundo.

³³ *Ibid.*, p. 18.

³⁴ “De Kooning utilizó una gama de pinturas caseras y de pintura de esmalte junto con pinturas de artista, mezcladas frecuentemente con arena, carbón, yeso o escayola [plaster of Paris], calcita, cera y vidrio opaco molido aplicado a tela barata y a soportes de pulpa de papel.” Susan Lake, Suzanne Quillen Lomas y Michael R. Schilling. “A technical investigation of Willem de Kooning’s paintings from the 1960s and 1970s”, en *Paintings II: Scientific study of paintings (methods and techniques)*..., p. 381.

³⁵ Lake y Krueger. *Op. cit.*, p. 18.

Pintar la carne

Willem de Kooning hizo explícito su interés por la figura del cuerpo humano en un momento en el cual éste se había eclipsado en el escenario pictórico moderno.³⁶ De manera especial, llamó la atención sobre la dificultad de pintar la carne lo cual, desde su perspectiva, fue el motivo de invención de la pintura al óleo entre los artistas del Renacimiento:

La carne era muy importante para un pintor entonces. Tanto la iglesia como el estado lo reconocieron. El interés en la diferencia de texturas –entre la seda, la madera, el terciopelo, el cristal, el mármol– estaba allí *sólo en relación con la carne*. La carne fue la razón por la cual el óleo fue inventado. Nunca antes en la historia había tenido un lugar en la pintura. Para los egipcios, era algo que no duró mucho tiempo; para los griegos, ésta –y todo lo demás– tomó la textura de mármol pintado y paredes de yeso. Pero para el artista del Renacimiento, la carne era la materia de la que estaban hechas las personas. Fue por el hombre, y no a pesar de él, que la pintura fue considerada arte.³⁷

El interés por la carne y por la figura humana, difundido a través de la voz del artista, rápidamente fue acogido y reelaborado con el propósito de interpretar esa insólita representación corporal en donde la carne, más que ser vista, se tiene que *hacer sentir* a través del tacto. Así, para un crítico como Leo Steinberg, la serie pictórica que De Kooning presentó en 1953 en la Janis Gallery (precisamente donde se exhibió *Woman I*), además de mostrar rigor pictórico, reveló en la constitución cromática del cuerpo de la mujer una determinación cultural que proviene del origen holandés del artista, la cual, a su vez, justifica la aparición de una carne grotesca: “Quizás es lo neerlandés en de Kooning (quien vino a este país [Estados Unidos] a la edad de veintiún años). Para los neerlandeses sólo el estómago puede amar la carne real, aceptar a hombres y mujeres sin idealización,

³⁶ De hecho, cuando Greenberg realiza una mirada panorámica sobre los pintores expresionistas abstractos, de Kooning merece un señalamiento especial, pues este artista: “parte de las ventajas y los inconvenientes –quizás mayores que las ventajas– de una aspiración más grande y más sofisticada, hasta cierto punto, que la de cualquier otro pintor vivo, excepto Picasso. En apariencia, De Kooning propone una síntesis de modernidad y tradición y un amplio control sobre los medios de la pintura abstracta que permitiría a ésta manifestarse en un gran estilo equivalente al pasado [...] Como Picasso, no puede renunciar a la figura humana y a su modelado, hacia los que su habilidad para el contorno y el sombreado tan bien le ha dotado. Incluso podría detectarse un mayor orgullo satánico detrás de la ambición de De Kooning: si ésta llegara a realizarse, el resto de la pintura renovadora debería detenerse provisionalmente, porque él habría trazado sus límites, por delante y por detrás, hasta la próxima generación.” “Pintura de tipo americano”, en *La pintura moderna y otros ensayos...*, pp. 70-71.

³⁷ “The Renaissance and Order” (1950), en *Willem de Kooning. Works, Writings, Interviews...*, p. 111.

platónica e italianizante.”³⁸ La asociación de Steinberg, hecha en 1955 y seguramente influenciada por la crítica de arte del momento, se confirmó posteriormente, hacia 1972, cuando en una entrevista con Harold Rosenberg fue otra vez el artista el que afianzó el vínculo entre su método pictórico experimental y determinados recuerdos de carácter biográfico, aunque ahora fue explícito precisamente con respecto a la elaboración de un color que está íntimamente vinculado con la carne; me refiero al *color hígado*.³⁹ Cuando de Kooning explicó a Rosenberg una anécdota sobre cómo mezcló ciertos colores para producir una variante lumínica sobre el amarillo ocre, manifestó lo siguiente:

De modo arbitrario, hice aquellos colores carne brillantes. Todo lo que necesité era blanco y naranja para darme un color ideal, extraño y plano, como el color de las muñecas bávaras. Lo hice de una manera caprichosa. Entonces, por una u otra razón –olvido los detalles– la idea era hacer un color hígado, y el color de hígado que elegí era el color del hígado cuando lo cocinaba y lo rebanaba tal y como lo recuerdo de Holanda. Era una especie de color gris pardusco y para conseguirlo tuve que mezclar aproximadamente seis colores diferentes.⁴⁰

Más allá de establecer correspondencias entre hechos biográficos y hechos pictóricos –algo frecuente en las monografías sobre el artista–⁴¹ aquí nos interesa preguntarnos dónde se localiza ese color hígado en *Woman I*, y además destacar su correspondencia con el color carne la cual, desde nuestra perspectiva, enriquece la dimensión táctil en la superficie pintada a través de la manifestación de diferentes aspectos que convocan al sentido del tacto, pero también a otros más.

³⁸ “De Kooning’s *Woman*” (1955), en *Other criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art...*, p. 260.

³⁹ “Hígado (del latín vulgar *ficatum*, del latín *iecur*: *hígado alimentado con higos*.) Coloración estándar muy oscura, rojo purpúrea y muy profunda, cuya sugerencia origen corresponde a la pigmentación predominante de la víscera homónima del organismo humano. Se dice también *rojo hígado*.” Sanz y Gallego. *Op. cit.*, p. 458.

⁴⁰ “Interview with Willem de Kooning” (1972), en *Willem de Kooning. Works, Writings, Interviews...*, p. 152.

⁴¹ Por ejemplo, en *Woman I*, se ha destacado la “correspondencia” entre el colorido azul turquesa de la zona inferior donde se ubican los pies de la mujer, con el agua de Holanda. En el catálogo de la exposición itinerante: *Willem de Kooning. Paintings*, (1994 y 1995), el capítulo escrito por Richard Schiff y dedicado al periodo de 1950-1956 hace extensiva esta asociación en la serie pictórica de mujeres: “Though de Kooning implied an interior setting with this detail, he later associated *Woman I* with ‘being in Holland near all that water... It’s just like she was sitting on one of those canals there in the countryside.’ Indeed, the predominantly green and blue strokes in the lower half of *Woman I* suggests grass next to a pool of water. Similarly, the artist’s other versions of the subject from the early 1950s –particularly *Woman V*, *Woman and Bicycle*, where the figure stands in a plot of grass, and *Woman as a Landscape*– are early manifestations of his long involvement with the theme of women in natural settings.” *Willem de Kooning. Paintings...*, p. 128.

La intervención quirúrgica

Como parte del método experimental que de Kooning llevó a cabo en su pintura, y en la serie de mujeres en específico, destaca una operación que podemos denominar, en sentido figurado, “intervención quirúrgica” y que es aquella que Thomas B. Hess llamó la atención a través de la asociación mitológica entre el artista y Proustes (cf. supra, p. 18). La operación se lleva a cabo en el cuerpo representado y afecta directamente su proporción corporal. Se trata de yuxtaponer dos cuerpos que pertenecen a representaciones distintas y, posteriormente, de recortar a cada uno de ellos por alguna de sus extremidades. Por ejemplo, en *Woman* [fig. 17], dos dibujos en grafito de la figura de un cuerpo de mujer (“a” y “b”) se recortan o bien en los senos o justo en la zona del vientre y posteriormente se combinan, creando así un solo cuerpo compuesto por un torso que proviene del dibujo “a”, y las piernas o senos del dibujo “b”, eliminando con ello la cintura y el vientre.

De acuerdo con esta información, al ver de nueva cuenta la pintura que estamos trabajando, no es desatinado suponer que este mismo método rigió la creación de la mujer pintada; de entrada, por el solo hecho de contar con el registro visual de seis mutaciones en donde se advierte, precisamente, la yuxtaposición, el recorte y el pegado de “cuerpos” que provienen de diferentes bocetos, dibujos preparatorios e, incluso, como lo indicó Diane Waldman, de anuncios publicitarios como el de los cigarros Camel que apareció en la contraportada de la revista *Time* aproximadamente en 1950 y del cual de Kooning recortó y reconfiguró pictóricamente el detalle de una boca femenina⁴² (cf. supra, p. 29, con especial atención el primer registro mostrado en la introducción [fig. 9]). Pero también destaca el hecho de que en la zona intermedia donde se concentra esta operación (esto es, el punto de corte y de unión entre dos cuerpos distintos que produce una anulación del estómago o del vientre [fig. 18]), la mezcla pictórica se dispara de modo heterogéneo y produce una indeterminación óptica por todo el espacio que media entre el torso y las piernas de la mujer. Dos detalles de esta zona, los cuales corresponden al extremo izquierdo [fig. 19] y al extremo derecho [fig. 20] ilustran este fenómeno.

⁴² Cf. Diane Waldman. “Willem de Kooning: a drawings of women”, en *De Kooning: The Women. Works on Paper 1947-1954*.

¿Es en esa zona de indeterminación cromática, la cual coincide precisamente con el estómago de la mujer, donde se halla depositado el color hígado? Una asociación con los registros visuales de la localización de este órgano en el cuerpo humano lo corroboraría de manera precoz [figs. 21 y 22], pues en la pintura, al encontrarse anulado el vientre de la mujer (o los “cuadrantes inferiores”), dicha zona pictórica vendría a cubrir, figurativamente, la caja torácica donde se halla el hígado y, por consecuencia, se podría pensar que el color hígado se encuentra precisamente ahí.

Ahora bien, a pesar de que estemos trabajando en el orden de la representación corporal y, hasta cierto punto, las analogías entre el cuerpo pintado y su referente con el mundo natural son válidas para ilustrar la desvinculación que dota de artísticidad a la mimesis, no creemos que esto sea suficiente para demostrar la localización del color hígado y, menos aún, la riqueza cromática que aporta a esta pintura a través de su relación con el color carne. En tal medida, debido a la falta de un análisis científico que nos indique su presencia específica en este cuadro, considero que la búsqueda del color hígado se debe conducir a través de ciertos rasgos inmanentes que están puestos de manifiesto en la zona pictórica que hemos descrito: su tonalidad profundamente oscura, su texturización pétrea y su filiación, *en negativo*, con la encarnación escultórica. Revisemos esta última asociación.

Del marfil al color hígado

A pesar de que la carnación posee un campo de especialización en las técnicas pictóricas el cual se ha concentrado en los diversos manuales, tratados y recetarios antiguos, ésta no es exclusiva de la pintura, pues la importancia del tono de la piel –la apariencia cromática– concierne directamente a otra de las grandes manifestaciones artísticas: la escultura. Y es que, como recuerda Victor Stoichita, la percepción escultórica está normada por una transformación que surge en el dominio de la vista y que exige del tacto su mayor efectividad en el momento en que la escultura adquiere una gravedad corpórea. En otros términos, se trata del instante en que se efectúa la conversión de un material sumamente rígido e inerte que fue privilegiado en la escultura antigua (el marfil), en una entidad suave y calurosa (la carne). Según este autor, dicha conversión se pone de manifiesto, por primera ocasión y de manera elocuente, en las *Metamorfosis* de Ovidio, pero se reactualiza en otros periodos artísticos cuando se subraya el momento en que “la vista se deja engañar por el mármol creyéndolo carne.”⁴³

El relato de base se encuentra en el mito que ha funcionado para explicar el proceso de animación que hemos aludido en la introducción de este trabajo y que tiene como protagonista a Pigmalión, el escultor que, cansado de los vicios de las mujeres de Chipre, se enamora de su obra (una estatua de marfil) y pide a Venus, en una ceremonia ritual, que le otorgue vida. Cito *in extenso* de la versión de Ovidio el momento donde se produce esta metamorfosis:

Había llegado la festividad de Venus, el día más celebrado de toda Chipre; habían caído golpeadas en su nívea cerviz novillas cubiertas de oro en sus curvados cuernos y humeaba el incienso, cuando, cumplido el rito de la ofrenda, se detuvo ante los altares y tímidamente: ‘Si podéis, dioses, darlo todo, deseo que sea mi esposa...’ y sin atreverse a decir: ‘la doncella de marfil’, dijo: ‘igual que la de marfil’. La dorada Venus, que asistía en persona a sus propias fiestas, entendió qué pretendían aquellos ruegos y, como augurio de deidad amiga, se encendió la llama tres veces y elevó su punta por el aire. Cuando regresó, Pigmalión fue a buscar la estatua de su amada y, reclinándose sobre el lecho, la besó: *le pareció que estaba templada*; acercó de nuevo sus labios, *palpó también su pecho con las manos: el marfil palpado se ablandó, sin rigidez quedó bajo los dedos, cedió ante ellos*, como la cera del Himeto se reblandece al sol y manoseada por el pulgar se cambia en muchas formas adquiriendo utilidad por el mismo uso.⁴⁴ (Las cursivas son mías)

⁴³ *Simulacros...*, p. 89.

⁴⁴ “Pigmalión” (Libro X), en *Metamorfosis...*, p. 285.

En este pasaje se hace explícita la conversión antes mencionada: una ambigüedad del orden de lo visible («le pareció que estaba templada») tiene que ser resuelta por mediación del tacto («palpó también su pecho con las manos»). Así, la prueba táctil no hace más que corroborar esa metamorfosis según la cual un material inerte adquiere características propias de un cuerpo humano, llevándose a cabo, en la percepción escultórica, un reordenamiento y una primacía sensorial del tacto sobre la vista.⁴⁵ Pero antes de seguir avanzando en la importancia de este reajuste, es necesario llamar la atención sobre un aspecto relevante: en las diferentes versiones de este relato –como la que yo mismo he citado– los traductores han sustituido el *marfil* por el *mármol*, siendo que: “Philostephanos dice que [la estatua] era de marfil y Ovidio insiste, usando nada menos que seis veces la palabra *ebur* (marfil) o derivadas.⁴⁶ Al respecto, Stoichita afirma que: “considerar la mención del material como el simple resultado de un capricho poético y sustituir el marfil por el mármol –como suelen hacer muchos comentaristas o ilustradores posteriores– empobrece el relato de Ovidio. Atribuirle una finalidad se revela en cambio muy plausible.”⁴⁷

A la luz de las reflexiones precedentes, se entiende que esta sustitución concierne directamente a un asunto de color, pues mientras el mármol que se utiliza en la escultura es casi siempre de un blanco uniforme, el marfil en cambio posee una coloración *blanquiamarillenta* que lo aproxima hacia la idea de hueso y, por extensión, a la de carne.⁴⁸ De ahí que Stoichita confirme que: “el trabajo de Pigmalión consiste en simular la carne trabajando el marfil, es decir, el hueso.”⁴⁹ Así, con la recuperación del marfil y del campo semántico que éste activa en la percepción (fundamentalmente el hueso y la carne, elementos internos del cuerpo), vemos cómo la carnación escultórica es más radical en la tesis central que porta: el paso del hueso a la carne, por medio del tacto, comprende tanto la conversión cromática del *color piel* (en este caso, el color níveo que proporciona

⁴⁵ En este sentido, Stoichita recupera las apreciaciones de Diderot sobre el *Grupo de mármol que representa a Pigmalión a los pies de la estatua en el instante en que ésta se anima* (1763), de Falconet: “¡Qué manos! ¡Qué blancura de la carne! No, esto no es mármol. Apoyad aquí vuestro dedo, y la materia, que ha perdido su dureza, cederá a vuestra presión. ¡Cuánta verdad en estas costillas! ¡Qué pies! ¡Qué deliciosos son!” *Op. cit.*, p. 197.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁷ *Loc. cit.*

⁴⁸ “Marfil (del árabe «*azm al-fil*»: «hueso de elefante»). Denominación común de las coloraciones blanquiamarillentas, correspondientes a la sustancia natural homónima (constituyente principal de los dientes de los vertebrados). Coloración estándar blanquecina, amarilla y muy débil, cuya sugerencia origen corresponde a la sustancia constituyente de los colmillos del elefante africano de Gabón y de Guinea (empleados en África y en Europa meridional, desde la Antigüedad, como materia prima en industrias especializadas de objetos artísticos y decorativos).” Sanz y Gallego. *Op. cit.*, p. 559.

⁴⁹ Stoichita. *Op. cit.*, p. 24.

el mármol) al *color carne* (próximo al colorido blanquiamarillento del marfil), así como la animación corporal de un material rígido y frío a uno suave y cálido.

Ahora bien, si hemos traído a colación la relevancia del marfil en la carnación escultórica no es porque intentemos señalar una semejanza con *Woman I*. En términos estrictos, como se explicará de inmediato, la encarnación en esta pintura constituye la antítesis del proceso que acabamos de describir; sin embargo, nos hemos detenido en el tema de la escultura porque el origen del color hígado que tratamos de aprehender en el cuadro posee una densidad táctil que proviene de su correspondencia con un material escultórico: el *bronce corintio*. De acuerdo con Plinio, este bronce es el resultado de una aleación accidental de oro, plata y cobre que tuvo lugar en una casa durante el incendio de Corinto (146 a.C.); de esta aleación se formaron tres tipos de bronce: el blanco que se aproxima al brillo de la plata; otro más en donde el amarillo –color del oro– predomina y, finalmente, un tercero en el cual los metales están mezclados en proporciones iguales. Pero además de estos tres tipos de bronce, continúa Plinio, “hay un tipo del que no puede darse la proporción, por más que se deba a la mano del hombre, sino que es una aleación producto del azar, muy apreciada en las estatuas de dioses y hombres por su color, parecido al del hígado, por lo que se le llama *hepatizon*; es de menor calidad que el de Corintio pero de mejor que el de Egina y Delos, que durante mucho tiempo mantuvieron la primacía.”⁵⁰

Por lo tanto, *hepatizon*, derivado del griego *hêpar hépatos* y del latín *hepaticus* (“hígado”), designa el color de ese bronce corintio el cual, utilizado ampliamente en el arte estatuario,⁵¹ absorbe la tonalidad oscura de la víscera humana y la proyecta en el metal negro. De acuerdo con David M. Jacobson, este metal también está documentado en fuentes sirias de alquimia, en donde se encuentra contenida la receta para elaborar el «metal negro de Corintio», que según el autor es el mismo bronce de tonalidad oscura que Plinio designa como *hepatizon*;⁵² de ahí que también a éste se lo conozca como bronce negro de Corintio.

Así, a pesar de que en *Woman I* no sea posible identificar con exactitud la ubicación del color hígado debido al carácter heterogéneo que produjo la mezcla

⁵⁰ Plinio. “Libro 34, 5-93; 140-141”, en *Textos de Historia del Arte...*, pp. 32-33.

⁵¹ Jacob Isager. *Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters on the History of Art...*, p. 83.

⁵² “Corinthian Bronze and the Gold of the Alchemists”, en *Gold Bulletin...*, p. 61.

cromática experimental,⁵³ sí podemos advertir cómo el vínculo primigenio de este color con el arte estatuario corintio y las repercusiones sensoriales que esto conlleva (en una escultura, el *hepatizon* otorga tanto color como textura a la figura esculpida) también están presentes en esta pintura, en específico, en la composición de la carne, pues el color de la víscera homónima se manifiesta, como en las esculturas de bronce negro, a través de la petrificación y oscurecimiento de ciertas zonas pictóricas. Esto se puede observar tanto en la ausencia dominante de brillo de la superficie,⁵⁴ como en la estructura irregular del laminado que se produce por la yuxtaposición de las capas pictóricas y además por los brochazos pastosos que se superponen entre sí [fig. 23], creando con ello una especie de *formación rocosa* la cual, además, acentúa su aspecto pétreo cuando se comienza a generar esa red de fisuras o grietas que denotan un determinado envejecimiento de la superficie pictórica [fig. 24].

Esta carne que es piedra, esta *carne seca* que se está resquebrajando, se encuentra alejada evidentemente de la carnación tradicional, pero incluso de la carne experimental que se ha producido con una técnica pictórica semejante de acuerdo con el caso citado de Bacon en las páginas anteriores. A diferencia de aquel autorretrato e incluso de algunas pinturas de Lucian Freud [figs. 25 y 26], en las cuales el tratamiento cromático y fuertemente texturizado de la piel sugiere de algún modo la viveza carnal de la “pulpa”, en *Woman I* la carne constituye el resultado *negativo* de una carnación; especialmente si la pensamos en su filiación escultórica. Por un lado, la conversión cromática del color piel al color carne está imposibilitada por el hecho mismo de que este cuerpo representado carece de piel y expone su dimensión informe, interior o carnal; por el otro, porque la asociación del color hígado con el color carne aumenta el grado de petrificación de la materia pictórica y en tal medida exalta una gestualidad corporal sumamente rígida.

Más que un ablandamiento de los materiales (como ocurre en la carnación escultórica por la intervención del tacto: la dureza del marfil se suaviza) y de una emancipación corporal posterior (¡la escultura adquiere vida y autonomía con respecto a su creador!), aquí se produce un ensimismamiento de la materia pictórica a través de capas rasgadas y yuxtapuestas, acumulación continua de brochazos, texturas sumamente recargadas..., lo cual constriñe la representación

⁵³ Lo más próximo sería asociar el color hígado con las zonas pictóricas profundamente oscuras que se destacan en el centro del formato y que parecen cubrir otros colores como el rojo o el naranja.

⁵⁴ Con excepción, como veremos en el tercer capítulo, de la aplicación de pintura de esmalte que otorga brillo a una zona específica de la pintura.

del cuerpo y lo enmarca en un espacio hasta cierto punto asfixiante, que apenas logra contener la monumentalidad de la mujer pintada.

Es aquí donde cobra mayor sentido la “intervención quirúrgica” que señalé líneas arriba (cf. supra p. 46), pues ese corte que anula el vientre y que desfigura al cuerpo de la mujer produce también un gesto de rigidez y de recogimiento que se ve potencializado por la petrificación de la materia que se manifiesta, con intensidad, en esa zona medial en la cual el abdomen ha quedado cubierto por una pastosidad oscura y opaca. Por lo tanto, la intervención del color hígado y su vínculo escultórico a través del *hepatizon* dan un sentido distinto a la carne que tratamos de describir y de aprehender en *Woman I*.

¿Vitalidad de la pintura?

Este sentido, en términos estrictos, debería entenderse más bien como un *contrasentido* con respecto a la técnica tradicional de la carnación pictórica, pues basta preguntarse dónde reside la posibilidad de la viveza de la pintura si en ella sólo se manifiesta una carne seca, pétrea, envejecida. Ni siquiera podemos apelar a esa aprehensión seductora por medio de la cual «la vista se deja engañar por el mármol creyéndolo carne»,⁵⁵ pues aquí el color carne depositado en el cuerpo de la mujer es desabrido, opaco, rugoso, informe y en tal medida contribuye a la negación de un determinado erotismo táctil y de la ilusión de un cuerpo con vida. Es necesario entonces volver a la inquietud inicial de esta investigación y preguntarnos cuál es el poder corporal de una imagen la cual condena al cuerpo representado en su fría y áspera materialidad, en su «carne de mármol».

En definitiva, la respuesta que buscamos (aquel ímpetu corporal característico de un organismo con vida) no la encontraremos en el orden de la representación corporal, es decir, en el cuerpo pintado de la mujer, pues como hemos visto dicho cuerpo se inscribe en una configuración cromática, espacial y figurativa que abre el escenario de la corporalidad hacia una noción más compleja de superficie pictórica la cual, según Didi-Huberman, hace del cuadro o de la pintura una «estructura del pliegue, del intersticio»:

El cuadro sería como un lecho del pliegue. Tal vez ahí se encuentra la señal de su estatuto más materialmente operatorio [...] Al tener en cuenta el problema que examinamos, el del encarnado, nos damos cuenta de la exigencia de una

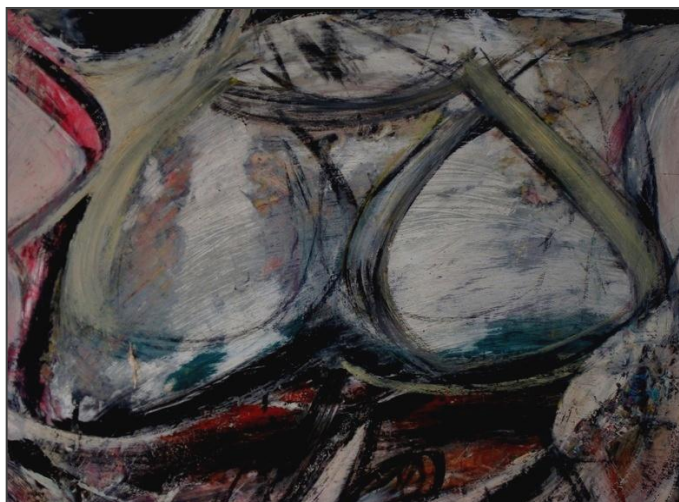
⁵⁵ Aunque en este caso, la vista trabajaría en función del brillo de las veladuras el cual hace de la piel de un cuerpo pintado una experiencia colorida armoniosa; cf. imagen 9, en p. 32.

conversión topológica del *plano* en cuanto tal en un efecto de *piel*; su forma reticular, de intersticio, de exudación, de tránsito [...] Desde ese momento, en su estructura misma, en su *semiosis*, funciona de un modo muy distinto a una pura superficie: forma la trenza y el intersticio de su existencia de soporte, de su existencia coloreada y de su existencia significativa.⁵⁶

De acuerdo con esto, ahora podemos sostener que el problema de la carnación que hemos planteado con anterioridad (cf. *supra*, pp. 35-36) adquiere tal condición en el momento mismo en que se pone en escena el «empate» de su denominación en una concepción más amplia de la técnica a la que tradicionalmente ha estado circunscrito: *piel* y *carne* no sólo son constituyentes de la representación del cuerpo. También el cuadro, a través de su formación estructural inmanente –de su laminado–, posee una *piel* y una *carne* de la pintura, más allá de un nivel de representación corporal, y son estas dos dimensiones pictóricas las que hacen emerger un aspecto corpóreo en la superficie el cual consolida la analogía visual con un organismo con vida. Además, la manifestación de la piel y de la carne de la pintura nos conduce de inmediato a una concepción dinámica del hecho pictórico y a una resignificación de la carnación: si esta imagen posee vida no es porque a ella se la consagre en un ritual y, mucho menos, porque el artista o el observador realice una «prueba táctil» que produzca la conversión de un material inerte en uno animado. La calidad vital de la imagen reside en el hecho de que la pintura, *per se*, deja ver un conflicto inmanente en su constitución corporal: su piel y su carne se encuentran en una franca lucha de primacías cromáticas y figurativas. La apuesta de esta tesis consiste en demostrar que esta polémica corporal, evidenciada en la superficie pictórica a través de un encadenamiento gestual, tiene un correlato que está ausente en el orden de lo pictórico y que, sin embargo, rige su creación: una *crisis en el cuerpo del pintor*.

La concepción dinámica del hecho pictórico que a partir de ahora será fundamental para esta investigación, contiene un episodio en la historia reciente de los estudios artísticos, el cual nos servirá como punto de transición para plantear con contundencia la correspondencia, *por vía del color*, entre el cuerpo de la pintura y el cuerpo del pintor. Se trata del interés que ha despertado el acercamiento extremo a las superficies pintadas (especialmente, con ayuda de los diferentes análisis químicos y físicos que se llevan a cabo en los laboratorios de arte), a partir del cual la pintura ha revelado su constitución interna o su dimensión corpórea.

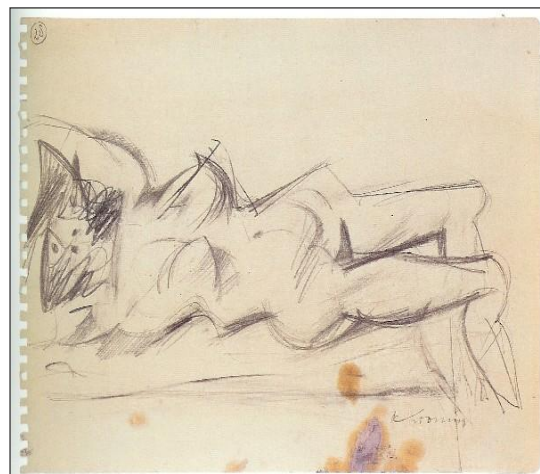
⁵⁶ *La pintura encarnada...*, pp. 44-45.



1. *Woman I* (detalle)



2. Willem de Kooning, *Woman*, 1950-1953
Grafito sobre papel



3. Willem de Kooning, *Untitled*, 1950-1953
Grafito sobre papel



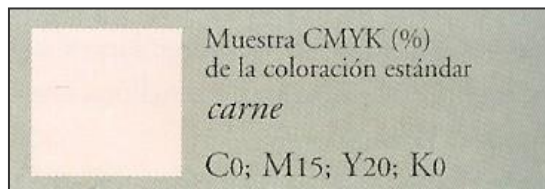
4. Muestra de carnaciones
Referencia: *Diccionario Akal del Color*



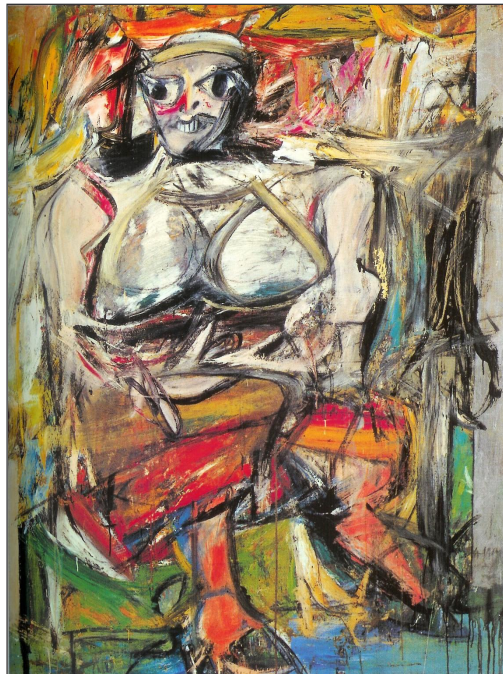
5. Maerten van Cleve, *Guttet*, 1566



6. Chaim Soutine, *Carcass of Beef*, 1925



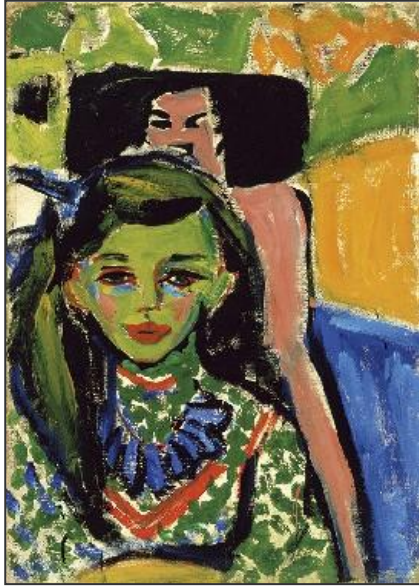
7. Muestra del color carne
Referencia: *Diccionario Akal del Color*



8. Willem de Kooning, *Woman I*, 1950-52.



9. Lucas Cranach, *Venus ante un paisaje*, 1529.



10. Ernst Kirchner. *Fränzi ante una silla tallada*, 1910



11. Pierre Bonnard. *La bata*, h. 1890



12. *Woman I* (detalle)



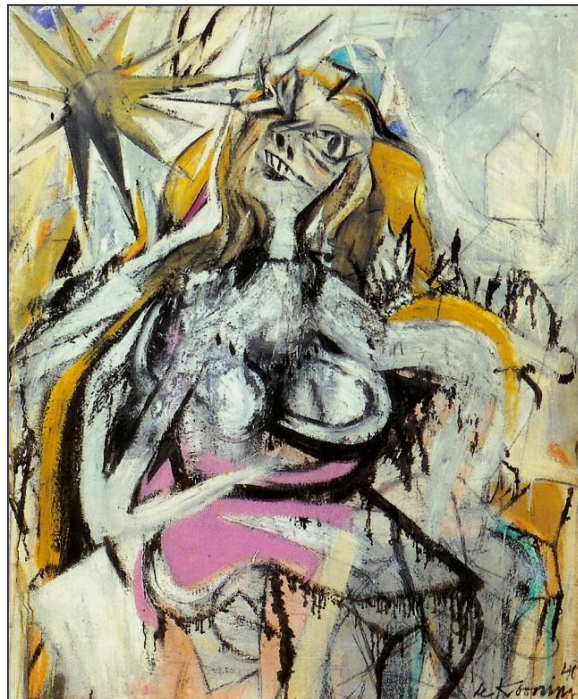
13. *Woman I* (detalle)



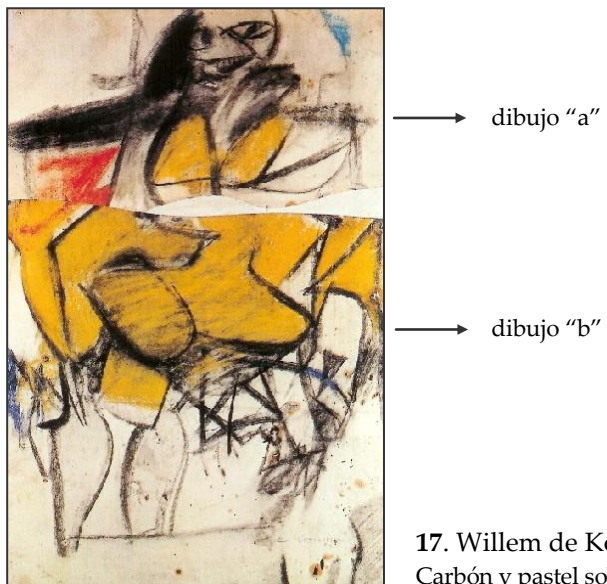
14. Francis Bacon, *Tres estudios para un autorretrato*, 1976



15. *Woman I* (detalle)



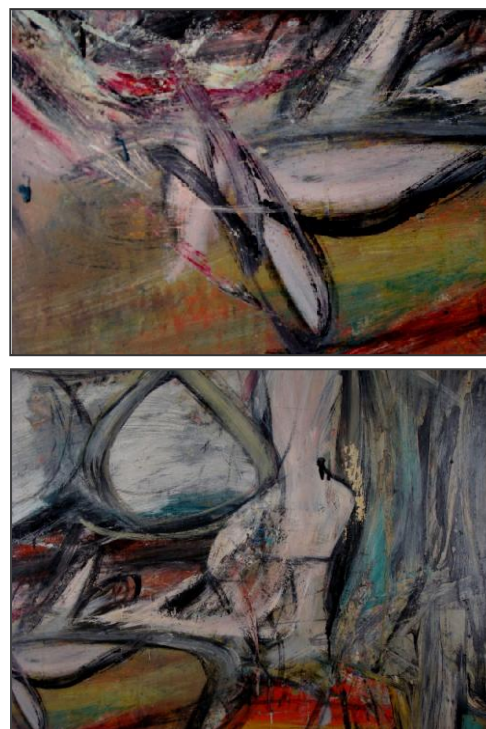
16. Willem de Kooning, *Woman*, 1948.



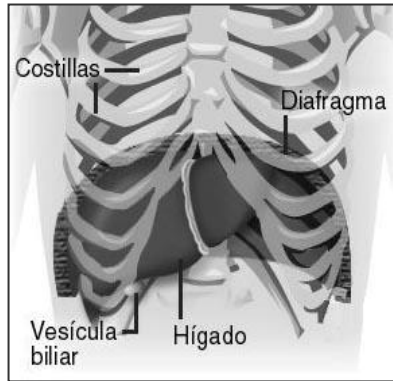
17. Willem de Kooning, *Woman*, 1952.
Carbón y pastel sobre papel.



18. *Woman I* (zona central)



19, 20. *Woman I* (detalles)



21. Localización del hígado



22. Segmentación por cuadrantes

Imágenes extraídas de:

<http://www.facmed.unam.mx/deptos/anatomia/computo/higado/anaformoligado.html>



23. *Woman I* (detalle)



24. *Woman I* (detalle)



25. Lucian Freud. *Naked man back view*, 1991.



26. Lucian Freud. *Night Portrait. Face down*, 1999.

CAPÍTULO 2. *El cuerpo de la pintura & el cuerpo del pintor*

2.1. (Re)velación pictórica

En su libro *El detalle*, Daniel Arasse abre su exposición recordando lo que yo definiría como un punto de inflexión en los modos de ver pintura: los avances de las técnicas de reproducción fotográfica que, en 1938, hicieron posible la edición de un volumen a cargo de Kenneth Clark en el cual se reprodujeron cien detalles de diversas pinturas de la National Gallery de Londres. Estos detalles fueron fotografiados con el propósito de deleitar el sentido de la vista y además se hicieron acompañar por diversas notas históricas que representaban: “el tipo de conversación que dos aficionados a la pintura podrían mantener recorriendo un museo.”¹ Como señala Arasse, a pesar de su carácter informal, el volumen se convirtió en un referente importante en el campo de los estudios pictóricos y de la historia del arte en general, en la medida en que contribuyó a que los cuadros se miraran con más atención. Precisamente, las repercusiones de este fenómeno serán objeto de reflexión de este capítulo, pero antes de avanzar hacia ellas, me interesa volver la atención sobre ese dispositivo por el cual se obtuvieron los detalles pictóricos, en especial, porque en él se concentra una discusión que Arasse no saca a la luz y que me parece fundamental para reconocer la relevancia de dicha inflexión en los modos de ver pintura: me refiero en específico a la naturaleza *técnica* del dispositivo fotográfico y su relación polémica con la tesis de Walter Benjamin sobre la autenticidad de la obra de arte, contenida en un libro que se publicó sólo dos años antes con respecto al volumen de Clark. De dicha polémica, sólo me concentraré en un aspecto que surge, por supuesto, desde un horizonte de interpretación contemporánea.

Para Benjamin, la reproducción técnica de la obra de arte, entendida desde el punto de vista del sistema capitalista, vino a confirmar un proceso que ya se venía gestando desde años atrás, en especial, a partir de la invención de la litografía en el siglo XVIII: el detrimento del “valor único” o la autenticidad de la obra de arte que, para este autor, sólo puede manifestarse a través de la experiencia de ver una pieza artística en un contexto ritual o cultural.² En este

¹ Kenneth Clark citado por Daniel Arasse. *El detalle. Para una historia cercana de la pintura...*, p. 8.

² Recuerdo fragmentos de su tesis central: “Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras: el valor único de la *auténtica* obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil.” (p. 26) “La era de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre” (p. 32). Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*.

sentido, las fotografías contenidas en el libro de Clark podrían ser consideradas imágenes descargadas de aura, pues ellas constituyen la reproducción mecánica de una serie de pinturas originales. Sin embargo, lo interesante de esta situación no radica precisamente en la pérdida de autenticidad de la pintura en tanto se quebranta, por vía de la reproducción fotográfica, una experiencia irrepetible (“El aquí y el ahora del original [de la obra de arte] constituye el concepto de su autenticidad”);³ más bien –y quiero ser enfático en esto– por mediación de dicha intervención técnica se instaura una nueva experiencia frente al cuadro que no se corresponde ya con su cualidad aurática, sino con la dinámica de *(re)velación* de la constitución interna de la pintura y, en consecuencia, con las diferentes posibilidades de aprehensión de la superficie pintada que se ofrecen al observador. El paréntesis en el sustantivo *revelación* indica la doble posibilidad que tiene un observador frente a un acercamiento pictórico producido tanto por un dispositivo fotográfico, como por un ojo obsesionado en una zona específica del cuadro: un detalle puede mostrar un aspecto inédito de éste y en tal medida es considerado una revelación, o bien, un detalle hace más enigmático el contenido de una pintura y se transforma así en una especie de veladura, recordando con ello, de manera simbólica, la constitución interna de la pintura y, en especial, la estratificación de capas característica de la pintura al óleo.

De acuerdo con estas consideraciones, es posible confirmar que el punto de inflexión que señalé en un inicio representa una transformación radical en el modo como la pintura *se hace presente* en el acto de percepción,⁴ en especial, a través de la intervención de un dispositivo tecnológico o incluso –como lo ha propuesto de modo metafórico un filme reciente que ilustra el tema en cuestión–⁵ cuando el ojo humano adquiere las capacidades de una máquina fotográfica, o de un instrumento de alta visualización, que captura progresivamente detalles cada vez más profundos de un cuadro. Por lo tanto, allende del “aura”, la cuestión ahora es examinar las diferentes maneras de penetrar en la superficie pictórica, de posicionarse frente a ésta y de encarar su densidad visual y matérica, tal y como lo han remarcado, entre otros autores contemporáneos, Mieke Bal⁶ y Georges Didi-

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ En el mismo tenor, Arasse recupera dos expresiones poéticas que se refieren a este hecho: 1) Cuando a través de los detalles el cuadro «se pone de pie» (Goncourt) y cuando hace «acto de presencia» (Claudel). *Op. cit.*, p. 13.

⁵ Me refiero al filme *Lo que mis ojos han visto* (*Ce que mes yeux ont vu*, Francia, 2007), dirigido por Laurent de Bartillat.

⁶ En un artículo publicado en un dossier del *Art Bulletin* sobre la historia del arte y sus teorías, Mieke Bal explica cómo determinadas prácticas de análisis de la imagen son consideradas inadmisibles desde una perspectiva que corresponde a una posición paradigmática “disfrazada de lealtad disciplinaria”. La autora, quien se define como una teórica, fundamentalmente de la semiótica, ejemplifica esta situación con la

Huberman.⁷ Lejos estamos de una recuperación del «método morelliano»,⁸ a pesar de que a través de éste también se traten de aprehender particularidades pictóricas, aunque con un fin distinto al nuestro. Más bien, estamos próximos a un método fenomenológico que constriñe la mirada al cuadro, tal y como Merleau-Ponty lo describe a través de una experiencia radical con la obra de ciertos pintores modernos: “En Cézanne, en Juan Gris, en Braque, en Picasso, de diferentes maneras, encontramos objetos –limones, mandolinas, racimos de uvas, paquetes de cigarrillos– que no se deslizan bajo la mirada como objetos ‘bien conocidos’, sino que, por el contrario, la detienen, la interrogan, le comunican extrañamente su substancia secreta, el propio modo de su materialidad, y, por así decirlo, ‘sangran’ delante de nosotros.”⁹ En definitiva, lo que hace singular a este modo de mirar pintura consiste, según mi propuesta, en el establecimiento de una relación profunda entre el observador y el cuadro¹⁰ (vínculo mediado o no

realización de una práctica propia que denomina «manipulación de imagen» o, en el sentido literal que corresponde a su fórmula en inglés: «forzar o manosear la imagen» (“tampering with the image”). Tanto en su libro *Reading Rembrandt* (1991), como en una intervención en la Conferencia Anual de 1998 del CAA (College Art Association), Bal “realizó una línea en un dibujo de Rembrandt para mostrar un signo oculto.” La manipulación de la imagen, en apariencia simple, produjo descontento entre los historiadores del arte, quienes consideraron tal acción como un “abuso extravagante sobre una obra que debe ser dejada en paz.” Para Bal, este tipo de práctica está justificada ya que se encuentra integrada a un método de la semiótica para hacer ver detalles visuales que han pasado inadvertidos por la historia del arte. Cf. “Signs in painting”..., p. 6.

⁷ En correspondencia con la propuesta de Arasse y también con la crítica de Bal, Didi-Huberman ha insistido en la función que los detalles cumplen en la lectura de un cuadro y en las implicaciones de su omisión voluntaria en determinada historia del arte. Tomando como ejemplo una experiencia propia, este autor narra su encuentro con un fresco del convento de San Marco, en Florencia, pintando hacia 1440 por Fra Angelico: “Ante esta imagen, de golpe nuestro presente puede verse atrapado y, de una sola vez, expuesto a la experiencia de la mirada”. En ese acto de contemplación, Didi-Huberman reparó en un detalle del fresco: la zona inferior que produce como una deflagración, “un fuego de artificio coloreado que lleva incluso la huella de su aparición originaria (el pigmento rojo que fue arrojado a distancia como lluvia, en fracción de instantes) y que, desde entonces, se perpetuó como una constelación de estrellas fijas.” Este detalle, perfectamente visible –continúa el autor– no había sido visto, interpretado ni incluso entrevisto en la inmensa literatura consagrada a la pintura del Renacimiento. Más que tratarse de un simple descuido, Didi-Huberman cuestiona por qué la historia del arte como disciplina, como «orden del discurso», pudo mantener tal condición ceguera, tal «voluntad de no ver» y de no saber. Cf. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes...*, p. 32.

⁸ Me refiero al método de identificación de originales (es decir, de “autor”, “estilo” o “escuela”) que Giovanni Morelli llevó a cabo a través de la observación y puesta en relación de detalles mínimos y en apariencia insignificantes de determinados cuadros que contaban con una atribución dudosa. Una lectura renovada de este método ha sido propuesta por Carlo Ginzburg, a la luz de la obra de uno de los comentaristas de Morelli (Wind) y de un conjunto de referencias de diversa índole (de Freud a Sherlock Holmes) que le permitieron plantear un paradigma de inferencias indiciales. Cf. “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”, en *Mitos, emblemas e indicios...*, pp. 138-175.

⁹ “El arte y el mundo percibido”, en *El mundo de la percepción...*, p. 59.

¹⁰ Por ejemplo, un detalle revelador tiene por función asegurar el vínculo que se establece entre el observador y el cuadro; en este sentido, el detalle los aproxima a tal punto que es difícil evadir esta relación de implicación mutua. Este vínculo, diría Merleau-Ponty, se afianza a través de una «proximidad

por un dispositivo tecnológico) y, por supuesto, en la posibilidad de hacer ver una dimensión desconocida e inaccesible de la pintura: su constitución interna, algo sobre lo cual vale la pena detenerse.

Profundidad de la superficie

Paul Klee formuló una metáfora muy atractiva: “Como el hombre, la pintura también tiene un esqueleto, músculos, piel. Uno puede hablar de la anatomía particular de la pintura. Una pintura que representa a ‘un hombre desnudo’ no debería ser pintada de acuerdo con la anatomía humana, más bien de acuerdo con la anatomía de la pintura.”¹¹ ¿Cuál es la efectividad de esta expresión figurada y hasta dónde es posible confirmarla? De entrada, su dominio parece estar restringido a un escenario al que sólo pueden acceder los pintores mismos y, posteriormente, los especialistas en conservación y restauración: en el primer caso, nos encontramos con una escena que tiene lugar en el interior de un taller de pintura o de un *atelier*, cuando el artista, después de haber mezclado y experimentado hasta formar su paleta, aplica sobre la tela una capa de color tras otra hasta producir en esta última una estructura que en el capítulo anterior definimos como *laminado* y que, por ejemplo, en *Woman I*, se entrevé debido al raspado de las capas más superficiales. En el segundo caso, el escenario se desplaza hacia el laboratorio de restauración de algún museo o de una institución artística, cuando para propósitos de conservación o de indagación sobre la formación de la materialidad pictórica, la pintura se somete a una serie de pruebas y de análisis científicos por medio de los cuales la superficie se *abre* en profundidad y muestra así su “organismo” interno.

Aunque en cada uno de estos escenarios la pintura adquiere un valor distinto, lo interesante es destacar que tanto el pintor como el analista, con sus propias herramientas y procesos, contribuyen a la idea de que la pintura es un objeto poseedor de una densidad material y de una profundidad estructural, con lo cual se reconfigura la reducción de la pintura como una superficie o entidad *plana*,¹² tesis que marcó un hito en la modernidad estética¹³ y que, de paso,

vertiginosa», con lo cual se favorece la observación de singularidades pictóricas. Así, una vez visto o entrevistado el detalle –es decir en una sola ocasión– el observador está llamado a repetir incansablemente esta tarea con la promesa de obtener algo revelador del cuadro. Cf. *El mundo de la percepción...*, p. 34.

¹¹ Citada por Pierre Klossowski en “Decadence of the Nude / La décadence du Nu” (1976), en *Decadence of the Nude / La décadence du Nude...*, p. 107.

¹² De acuerdo con Clement Greenberg, en el momento en que los pintores enfatizaron la planitud de la superficie a través de un uso denotativo o literal de los materiales, pusieron de manifiesto una “cualidad única y exclusiva del arte pictórico.” “La pintura moderna”..., p. 113. Esta cualidad única vendría a ser, como lo explica Laura

circunscribe la obra de Willem de Kooning en el contexto de la pintura expresionista abstracta norteamericana de mitad del siglo XX. Ahora bien, a pesar de que en *Woman I* se advierta una determinada correspondencia con esta aspiración autocrítica de la planitud pictórica –en especial, debido a la ausencia de veladuras y de barnicetas que, según Greenberg, no hacen más que acentuar la ilusión de tridimensionalidad–, el reconocimiento conflictivo de la figura del cuerpo de una mujer, su presencia hiperbólica en el centro del cuadro y, de manera especial, los jirones pictóricos que producen un *desmembramiento* o un *desmoronamiento* de la superficie y que hacen ver un fondo informe, plástico, todo esto abre una vía de reflexión en términos de profundidad pictórica. En este sentido, la reconfiguración del concepto de superficie pone el acento en un conjunto de cualidades que, como explica Didi-Huberman, permiten pensar al cuadro como una especie de *nudo* o de *trenza*: “El cuadro estaría estructurado como una trenza, es decir, como una superficie a cuadros pero cuya apariencia discontinua sería el resultado del entrecruzamiento, en el espesor del plano, de franjas continuas, una franja arriba, una franja abajo.”¹⁴

Reconocer estas cualidades, asumirlas como inherentes a la pintura, nos conduce a una tesis radical: la confirmación de que la pintura posee un cuerpo en un sentido estructural, anatómico. Tesis que, como veremos de inmediato, ya ha sido esbozada en la teoría del arte y prefigurada a raíz del interés que han despertado en el campo artístico los análisis científicos de las superficies pintadas.

González Flores, la *esencia* de una singularidad pictórica que no tiene como propósito representar algo externo a la pintura sino producir un movimiento de interiorización donde comienza a generarse una “conciencia crítica sobre la especificidad del medio.” *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?...*, p. 41.

¹³ Para Greenberg, la condición moderna de la pintura radica en la posibilidad de ejercer una autocrítica en el sentido de una interrogación sobre los propios fundamentos pictóricos. Los pintores modernos, al cuestionar la especificidad de la pintura en su propio oficio, exaltaron la condición plana de la superficie como un elemento singular de lo pictórico, pues según este crítico, la «planitud» era la única condición que la pintura no compartía con nadie. Pero además de esta reducción de la percepción visual, Greenberg asocia la idea de la pintura moderna a una significación denotativa de los materiales con los cuales se hace la pintura: el soporte o los pigmentos no se utilizan ya para producir efectos connotativos y están ahí para mostrarse en su aspecto literal: “Los cuadros de Manet son las primeras pinturas modernas a causa de la franqueza con que confiesan la superficie plana en la que fueron pintados. Los impresionistas, en la estela de Manet, renunciaron a las preparaciones previas de la tela y a los barnices para que resultara visualmente claro que los colores utilizados estaban hechos con pintura procedente de tubos y potes. Cézanne sacrificaba la verosimilitud o la exactitud con el fin de adaptar su dibujo y composición más explícitamente a la forma rectangular de la tela.” *Op. cit.*, p. 113.

¹⁴ Aquí Didi-Huberman reformula una idea de Hubert Damisch. *La pintura encarnada...*, p. 49.

La pintura vista por dentro

Como resultado de una creación manual que se inscribe en un proceso con una duración más o menos extensa, la pintura participa de una especie de *régimen de superficie*, es decir, un conjunto de procedimientos que regulan el funcionamiento inmanente de todos los elementos de carácter pictórico y extra-pictórico que convergen en las distintas fases de su producción. Este régimen parece estar basado en un «principio de estratificación»,¹⁵ el cual garantiza la homogeneidad pictórica en el procedimiento heteróclito de adherencia de pigmentos, absorción y transformación de la mezcla que se deposita sobre una tela preparada para tal fin.¹⁶ Según dicho principio, la superficie pintada considerada como una totalidad (cuadro o lienzo) puede ser definida como una estructura organizada de capas pictóricas que se superponen unas con otras.

El principio de estratificación produce en la superficie pintada la emergencia de dos cualidades sensibles en el momento en que ésta se percibe con atención: *espesor*, en cuanto la superficie acumula capas entrecruzadas y, además, *opacidad*, pues la superposición de estas capas impide el paso directo del ojo hacia ese fondo que da forma al tejido interno. De este modo, entre el espesor y la opacidad y “mediante trenzados, desbordamientos, encabalgamientos” –dice Jean Clay– la pintura “tiende a sobrepasar la problemática de la superficie a fin de alcanzar (...) la categoría del laminado.”¹⁷ De acuerdo con este giro conceptual, la superficie se presenta ante la percepción como un guarnecido de capas pictóricas que admite tanto un acercamiento limitado debido a la opacidad matérica (el ojo se suspende en la capa más superficial), como una mirada en profundidad que atraviesa el espesor del laminado y que avanza hacia el interior.

Si bien este principio de estratificación de la superficie pintada ha sido sugerido de uno u otro modo en los recetarios y manuales de técnicas pictóricas que han descrito a la carnación,¹⁸ la posibilidad de observarlo, o más bien de imaginarlo,

¹⁵ Pere Salabert lo explica de la siguiente manera: “Hay pues, y de modo más concreto ahora, un principio de estratificación. No es que el análisis imponga su estratificación a la imagen, sino que es la imagen referencial la que surge de una superposición de estratos. Es el cuadro por capas: la base cromática primero, su grosor, la *incumbencia* de la materia que sugiere y *significa*.” (*Defecto de la pintura...*, p.55.

¹⁶ Esta tela contiene una *base de preparación* la cual tiene diversas funciones: “aisla las fibras textiles e impide que el aceite de la pintura las pudra, y también sirve como una capa flexible que soporta el movimiento de la tela y evita fracturas en la capa pictórica”. Tatiana Falcón y Sandra Zetina. “La materia del arte: José María Velasco y Hermenegildo Bustos”, en *La materia del arte...*, p. 24.

¹⁷ Citado por Didi-Huberman. *Op. cit.*, p. 46.

¹⁸ Una propuesta de este tipo se encuentra en el segundo tomo de *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (1797) de Don Antonio de Palomino y Castro. En este volumen, el autor organiza un capítulo para explicar al principiante («primer grado de los pintores») cómo se deben pintar los músculos de la anatomía humana. Después de una discusión sobre los riesgos de determinados pintores españoles por «vestir de carne» excesivamente a la figura humana bajo la influencia de la escuela de Miguel Ángel, aclara: “Ni por esto

se la debemos a los análisis químicos y físicos de las superficies pintadas. El propósito de estos análisis (los cuales han cobrado una importancia cada vez mayor en los ámbitos de restauración, conservación y estudios interdisciplinarios entre historiadores del arte y científicos)¹⁹ consiste en contribuir a un conocimiento más preciso de la naturaleza de los materiales pictóricos y extra-pictóricos que intervienen en la creación pictórica y, además, en señalar cómo el uso experimental o no de estos mismos materiales revela ciertas alteraciones con respecto a las fórmulas tradicionales citadas en tratados, recetarios o incluso en las declaraciones de los artistas. En este sentido, los resultados que han arrojado este tipo de estudios han constatado que, en términos de materialidad pictórica, la pintura aún conserva cifrados muchos de los procesos que aparecen descritos en la literatura especializada en técnicas y materiales.

Dichos análisis científicos abarcan desde exámenes microscópicos²⁰ hasta técnicas espectroscópicas más complejas a través de las cuales se mide el color del pigmento. Philip Ball explica algunas de estas “intervenciones quirúrgicas” que sufren las superficies pintadas:

Una de las mejores técnicas espectroscópicas para detectar elementos específicos es el análisis por dispersión de rayos X (EDX), un método que mide no las longitudes de onda características que la muestra absorbe, sino las que *emite* (o sea, de una longitud de onda determinada) al ser estimulada

digo que se han de hacer las figuras como si debaxo no tuvieran huesos, músculos y articulaciones; sino que se considere que sobre estas partes hay quatro tunicas que las cubren, que son el cutis, ó *cuticula*, la piel, el *adipe*, ó grosura, y la membrana carnosa, y así se han de apuntar las partes orgánicas del cuerpo humano con aquella moderación y gracia suma que lo muestra el natural mas perfecto y corregido segun lo pide la accion”. *El Museo Pictórico y Escala Óptica. Práctica de la Pintura, en que se trata del modo de pintar á el olio, temple, y fresco, con la resolución de todas las dudas que en su manipulación pueden ocurrir y de la perspectiva común, la de los techos, ángulos, teatros y monumentos de perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la dirección y documentos para las ideas ó asuntos de las obras de que se ponen algunos exemplares...*, p. 28. Las cuatro «túnicas» que cubren el cuerpo humano pintado, de acuerdo con Palomino, permiten pensar que la figura del cuerpo posee una estratificación que va de lo más superficial («el cutis o cutícula») a lo más profundo («la membrana carnosa») y que, en la acumulación de capa tras capa, se va dando forma a una estructura de laminado; idea muy próxima a la propuesta de Jean Clay.

¹⁹ La exposición *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, presentada en el Museo del Prado a finales de 2006, fue posible gracias a la colaboración del Laboratorio de Metrología Óptica para el Diagnóstico de los Bienes Culturales del *Istituto di Fisica Generale Applicata* de Milán, el cual realizó diecisiete reflectologías infrarrojas a pinturas de Botticelli, Memling, Campin, Rafael, entre otros, con el fin de mostrar los dibujos subyacentes en las capas pictóricas.

²⁰ Los análisis de pigmentos se realizan a través de muestras pequeñísimas del material, tomadas, por ejemplo, con la punta de una aguja hipodérmica. Ana Calvo define este procedimiento como sigue: “muestra microscópica de sección transversal de las capas de pintura y preparación de una obra, obtenida a partir de una muestra que se extrae con un objeto punzante, generalmente de una zona representativa pero marginal”. Citada en *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas*, de Gabriela Siracusano..., p. 43.

por un haz de electrones [...] Casi lo mismo puede decirse de la técnica llamada análisis microespectral con láser, en la que se utiliza una pulsación láser para calentar súbitamente una muestra y evaporarla. El vapor pasa después entre dos electrodos con cargas, produciendo una chispa. La chispa actúa como el haz de electrones que se emplea en el EDX, pero con menos energía, estimulando la emisión de una radiación que suele estar dentro del espectro visible y sirve para diagnosticar el elemento presente [...] El análisis espectroscópico transformador-Fourier-infrarrojo (FIR) se basa, no en la emisión, sino en la absorción de colores. En esencia, este método consiste en buscar el 'color' de la muestra en la gama infrarroja, a longitudes de ondas más largas que las de la luz visible.²¹

Estas acciones de laboratorio, cuyos resultados se traducen en informes especializados que permiten reconocer las características físicas y químicas de los materiales pictóricos (naturaleza de los pigmentos, aceites, barnices, bases de preparación, etc.) y que ayudan al historiador del arte a reconstruir el proceso técnico desde una perspectiva histórica,²² hacen visible, a través de las imágenes que producen [figs. 1 y 2], representaciones sobre la interioridad pictórica, es decir, capturas de esa estructura de laminado que se forma a partir de la estratificación.

Las capturas de los cortes transversales obtenidas por las estratigrafías hacen ver *más allá* del nivel superficial al que el ojo está limitado, incluso cuando éste examina con atención una superficie pintada, pues se trata de un tipo de imágenes que reproducen un aspecto insólito y, por decirlo de algún modo, *invisible* de la pintura. En este sentido, a la vez que dichas capturas permiten el reconocimiento específico de la naturaleza de los pigmentos y de otros materiales pictóricos (lo cual constituye su finalidad científica más inmediata), para una mirada con otros propósitos –como la nuestra–, estas imágenes son una constatación de que la pintura, como el cuerpo humano, también posee una determinada anatomía. No es difícil advertir en esos cortes estratigráficos una analogía con la estructura interna del cuerpo o, para ser más preciso, con el tejido corporal que se encuentra por debajo de la piel y que se forma a través de pliegues y cavidades. Podemos sostener entonces que este tipo de capturas hacen ver la *carne* de la pintura; por supuesto, una carne descubierta parcialmente de sus últimas capas protectoras, y expuesta ante la mirada de un "cirujano" quien es capaz de observar las entrañas de la pintura.²³ Ahora bien, para que la metáfora

²¹ Philip Bal. "El tiempo como pintor", en *La invención del color...*, p. 326.

²² Así lo propone, por ejemplo, Siracusano en *Op. cit.*

²³ Siracusano ha pensado esta acción del cirujano (sin que ella la nombre así) en términos de las posibilidades que los estudios científicos ofrecen al historiador del arte en esta interiorización pictórica:

del cuerpo de la pintura cobre mayor efectividad, es necesario preguntarse por el complemento estructural de la carne, esto es, por la *piel* de la pintura.

La pintura vista por fuera

La posibilidad de observar los estratos internos de la pintura a través de las capturas que logran los análisis químicos y físicos confirma en cierto modo el giro conceptual de la superficie pintada antes mencionado.²⁴ Si la pintura es pensada como un *cuerpo* es porque está constituida por dentro y por fuera como un organismo vivo que desborda dos cualidades que con frecuencia se le adjudican: la planitud y la objetualidad. Ahora bien, es precisamente esta caracterización lo que nos conduce hacia el otro elemento constitutivo del cuerpo de la pintura, esto es, la *piel*. Desbordar lo plano significa hacer emerger la profundidad pictórica (los pliegues, los intersticios y las anomalías subyacentes) y a pesar de que esta acción no constituya a fin de cuentas más que un efecto de la percepción,²⁵ en el proceso de aplicación y de consolidación de la materia pictórica el cual comprende distintas fases, se alcanza a registrar, en las capas más superficiales de la pintura, una serie de *marcas* que se graban como si fueran heridas en la piel y que, en el vocabulario de las técnicas artísticas, son definidas con frecuencia como «defectos»²⁶ en la medida en que ponen en evidencia una especie de

“hundirse en la más pura condición de la materia, revolver entre sus entrañas, manipular sus elementos, reconocer sus estados e identificar las posibilidades de usos pasados...”. *Ibid.*, p. 18.

²⁴ Otro enfoque de este giro fue propuesto por Leo Steinberg, cuando definió el plano pictórico horizontal de Rauschenberg como un elemento que modificó la relación entre artista e imagen y entre imagen y espectador: “En una ocasión escuché a Jasper Johns decir que Rauschenberg era el hombre que más había inventado en este siglo desde Picasso. En mi opinión, lo que inventó ante todo fue una superficie pictórica que abrió de nuevo las puertas al mundo, pero no al hombre renacentista que trata de averiguar qué tiempo va a hacer asomándose a la ventana, sino el mundo de los hombres que hacen girar los botones para escuchar un mensaje grabado, “diez por ciento de probabilidades de precipitaciones esta noche”, electrónicamente transmitido desde alguna cabina sin ventanas. El plano pictórico de Rauschenberg va dirigido a la conciencia inmersa en el cerebro de la ciudad. El plano pictórico horizontal se presta a cualquier contenido que no evoque un acontecimiento óptico previo.” “El plano pictórico horizontal”, en *Poéticas del espacio*, Steve Yates (ed.)..., p. 283.

²⁵ Sigo aquí la reflexión de Didi-Huberman: “el lienzo ... deja de ser un plano, pues es el desmoronamiento de su evidencia, de su unidad, aunque todavía queda ahí algo del plano, adquiriendo la intensidad excesiva de un *praesens*: es por tanto una avanzada brusca de lo que hay enfrente, un puro *dar la cara* de la pintura misma. Porque después de todo sólo se trata de un efecto de pintura: entre la evidencia de la formalidad del plano y la evidencia de una certidumbre alucinatoria de la piel.” *La pintura encarnada...*, pp. 72-73.

²⁶ Como ejemplo, cito dos de los defectos más frecuentes en la pintura al óleo: las *arrugas* y el *oscurecimiento*. “Las arrugas se producen por exceso de medio; no hay el suficiente pigmento para reforzar la película. Es más frecuente en las zonas de pintura espesa; las capas finas no suelen arrugarse aunque tengan muy poco pigmento”. Por otra parte, el oscurecimiento de la superficie “Puede deberse al uso de un exceso de aceite de linaza; al uso de barniz de copal de aceites interiores; a la acción de vapores sulfurosos sobre los pigmentos

“incompetencia” del pintor. Tomando en consideración esta primera asociación, veamos un detalle de *Woman I* [fig. 3] y tratemos de observar algunas de ellas.

Mientras que las líneas punteadas en rojo resaltan un agrietamiento que apenas se alcanza a ver, el círculo destaca un *resquebrajamiento* de la capa más superficial el cual produce un hueco en la superficie. Las grietas, explica Ralph Mayer, pueden producirse cuando una capa de pintura es menos flexible que las de abajo; el resquebrajamiento, por su parte, es el resultado de una pérdida de elasticidad de la capa pictórica la cual la hace quebradiza.²⁷ En ambas situaciones, estas marcas que en la mayor parte de los casos no son buscadas intencionalmente por el pintor, emergen *a posteriori* del acto pictórico como un llamado de atención de una irregularidad interna del laminado.²⁸

En tal medida y de acuerdo con la reflexión que venimos realizando, no es insólito sostener que estos defectos constituyen una especie de “reacción” crítica, o bien que son el resultado de una resistencia frente a la subjetividad dominante del pintor; en especial, si llamamos la atención sobre la primacía que se le ha adjudicado a esta figura en el proceso creativo.²⁹ Pero para mostrar a la pintura como una entidad corporal que posee una fuerza subjetivante semejante a la del pintor,³⁰ es necesario, por principio, dejar de ver a esas marcas como simples defectos técnicos y más bien, orientar su sentido hacia el acto mismo de pintar y, por extensión, hacia su condición de posibilidad, esto es, el *gesto* que efectúa la

de plomo y de cobre; al amarilleo normal y a la absorción de polvo por el barniz; a la antigua práctica de «aceitar» o frotar el cuadro repetidamente con aceite de linaza o de otro tipo, en lugar de barnizarlo.” Ralph Mayer. “Pintura al óleo”, en *Materiales y técnicas del arte...*, pp. 154 y 155, respectivamente.

²⁷ *Ibid.*, pp. 152 y 155, respectivamente.

²⁸ Por ejemplo, si se produce una grieta es porque la capa inferior contiene mucho más aceite que las capas posteriores.

²⁹ Gilles Deleuze ha cuestionado los roles del pintor y de la pintura (en especial, el dominio del primero sobre la segunda y, por extensión, la distancia que se marca entre ellos) a través de la formulación de una tesis sobre la mutua implicación de las dos entidades: “El problema del pintor no es entrar en el lienzo, puesto que ya está en él (tarea pre-pictórica), sino salir de él, y por eso mismo salir del cliché, salir de la probabilidad (tarea pictórica).” *Francis Bacon. La lógica de la sensación...*, p. 98.

³⁰ A pesar de su formulación metafórica, vale la pena recordar un diálogo entre Gasquet y Cézanne, donde se advierte la caracterización de la pintura como una entidad viviente y subjetivante: “GASQUET.- Sí, he observado que a veces dejáis pasar veinte minutos entre una pincelada y otra. CÉZANNE.- Y de los ojos, ¿qué me decís? Mi mujer me lo dice, que se me salen de las órbitas, que están inyectados de sangre... No puedo arrancármelos... Están tan pegados al punto hacia el que miran que tengo la impresión de que van a empezar a sangrar. Una especie de embriaguez, de éxtasis me hace tambalearme como si estuviera bajo una espesa niebla, cuando me aparto de la tela.” Reproducido por Didi-Huberman, en *Op. cit.*, p. 13. Por otro lado, también Klossowski, en correspondencia con Paul Klee, afirmó: “la idea de una anatomía de la pintura implica que la pintura es una *entidad* que vive y respira de acuerdo con sus propias leyes.” *Op. cit.*, p. 111. Para finalizar, también vale la pena recordar lo que para Didi-Huberman constituye «la eficacia de la imagen»: “Que un cuadro duerma, se despierte, sufra, reaccione, se niegue, se transforme o se ruborice como el rostro de una amante cuando se siente observada por el amado; esto es todo lo que puede esperarse de la eficacia de una imagen.” *Op. cit.*, p. 31.

mano del pintor sobre el lienzo. Bajo esta consideración, éstas y otras marcas serían más sugerentes a propósito de la analogía que hemos establecido con las heridas en la piel. Para dar forma a esta idea, veamos el mismo detalle [fig. 4], pero ahora enfoquémonos en otra clase de marcas.

En el detalle se observa un trabajo muy elaborado de la superficie pictórica, pero de los distintos aspectos que se podrían destacar (pinceladas discontinuas, superposición de color, zonas texturizadas, contrastes plásticos...), me interesa detenerme en uno solo de ellos que ya fue traído a discusión en el primer capítulo, sólo que ahora enfocado desde otro ángulo: se trata del raspado que se encuentra circunscrito por un brochazo y que nosotros hemos resaltado con un círculo punteado en rojo. Es evidente que dicho raspado constituye el resultado de una ejecución manual violenta que proviene de la mano del pintor, cuyo gesto produce una zona rayada en donde se deja ver la yuxtaposición, a manera de palimpsesto, de diferentes capas o estratos de la pintura. La lija, ese papel con polvo o arena de vidrio adherido que sirve para pulir maderas o metales, aquí está empleada para estropear la capa pictórica más superficial; la brocha, escobilla de cerda atada al extremo de un mango que sirve para pintar superficies homogéneas, aquí parece más bien estar al servicio de una acumulación excesiva de pigmento y de una especie de artificio manual: así se percibe ese brochazo que redondea el círculo ovoide.

¿Cómo podemos interpretar este raspado? Ya que no se trata de un “defecto”, ¿se debería entender entonces como un *efecto*³¹ de la pintura que sólo sirve para acentuar la fuerte texturización de la superficie y que en tal medida responde a una exacerbación de estilo en el contexto de la pintura gestual norteamericana?³² Definitivamente no, ya que esta pintura va más allá de un

³¹ La dualidad entre el efecto y el defecto (o su implicación mutua) ha sido desarrollada, de manera sugerente, por Salabert, haciendo énfasis en la emergencia de la materia pictórica: “El representar promueve lo ilusorio de la pintura a través de lo real-pintado, o *presente*, de la imagen: la materia analizable. Y esta materia plástica –y los utensilios y la operación pictórica haciendo de ella una superficie impresa– ha de ser vista, especialmente desde que las manifestaciones «matéricas» de la abstracción descubren y utilizan su virtual poder semántico, como un valor expresivo y *significante* muy a menudo de primer orden.” (*Defecto de la pintura...*, p. 217.

³² En su libro sobre el expresionismo abstracto, Irving Sandler dedica un capítulo a “Los pintores del gesto” (Pollock, de Kooning y Hofmann); sus argumentos sobre el *gesto* están basados, fundamentalmente, en una serie de apreciaciones de Meyer Schapiro que reproduzco a continuación: “La conciencia de lo personal y lo espontáneo... estimula la invención por parte del artista de mecanismos de manipulación, elaboración y manifestación, que confieren en grado sumo el aspecto de lo libremente realizado. De aquí la importancia de la marca, el toque, la pincelada, el goteo, la cualidad de la sustancia pictórica en sí misma, y la superficie del lienzo como textura y campo de operaciones –todos ellos signos de la presencia activa del artista– ... El impulso... se hace tangible y definido sobre la superficie de un lienzo a través de la marca pintada. Vemos, por así decir, el rastro de su emoción, su obstrucción, persistencia o extinción.” *El triunfo de la pintura norteamericana...*, pp. 125-126

propósito estilístico e, incluso, me atrevería a decir que *Woman I* no constituye el cenit de una sobreindividualización de estilo (típica de una fase manierista), precisamente porque acciones como el raspado deben entenderse como un gesto único, un ademán, una *manera* (en su acepción etimológica: algo realizado a mano). Me apoyo en la distinción que Souriau establece entre estilo y manera: a diferencia del primero que designa caracteres más formales típicos de un grupo, una época o una escuela, la manera señala aquello que es personal: “El primer empleo estético del término *manera* se aplica a las artes plásticas; la mano del pintor determina su manera, es decir, su especial manera de crear, el conjunto de sus características individuales.”³³ Por lo tanto, si este raspado constituye una *manera* del pintor, hay que indagar entonces sobre el sentido que posee dicho ademán, más allá de la cualidad efectista que se pueda advertir sobre la superficie.

En tal medida, es indudable que esta manera de raspar la superficie es el resultado de una acción violenta de la mano del pintor: la superficie rayada, raspada, dañada, constituye una *marca de afección*, en principio, de la propia superficie pintada pues es ésta la que en su cualidad de piel o de membrana conserva y exhibe los rasgos de dicha acción. Pero en un sentido más abarcador y tomando en consideración precisamente la *manera*, esta marca “habla” también del pintor, de su gesto violento y por lo tanto de su propia afección. Diríamos entonces que, por vía de las marcas, el cuerpo de la pintura está en íntima conexión con el cuerpo del pintor, pues por lo menos aquí se advierte que la piel de la pintura es un rasgo emergente de su gesto manual. Pero para demostrar esta tesis es indispensable realizar un par de preguntas elementales, mas no por ello fáciles de responder: quién es el pintor y a qué denominamos cuerpo del pintor.

³³ *Diccionario Akal de Estética...*, p. 757 (entrada: *manera*).

2.2. El pintor en escena

Al tratar de dar cuenta de la entidad que se hace responsable de un proyecto pictórico, por lo menos tres denominaciones son recurrentes en el lenguaje del arte: *artista*, *autor* y *pintor*. A pesar de que con frecuencia estos términos se emplean como sinónimos, considero que cada una de las acepciones representa un punto de vista diferente en torno a la pintura y, por lo tanto, pone el énfasis en alguno de los aspectos que constituyen la actividad de pintar. Comenzaré con la descripción de los dos primeros términos y dejaré en último lugar el que será una noción clave en este trabajo, esto es, el pintor.

Más allá de la asociación que se establece entre el temperamento y la subjetividad creadora³⁴ y, por supuesto, de la importancia que se le ha otorgado al factor biográfico por vía de un estudio que dio forma a la historia del arte,³⁵ el *artista* adquiere tal denominación en el momento en que su producción es validada como arte, distinguiéndose así del aficionado, del esteta e incluso de un estudiante en formación. Dicho en otros términos, el artista es la persona que tiene por oficio la actividad de producir arte, misma que será valorada como profesional por un grupo especializado el cual está conformado por críticos de arte, galeristas, museógrafos, curadores, entre otras personalidades. En este sentido se habla de buenos y de malos artistas, de grandes artistas o de artistas en declive, pero también de artistas emergentes: denominación frecuente en el arte contemporáneo que designa personas jóvenes en vías de posicionamiento a través de las redes de movilidad global, como lo son las bienales, las estancias y los concursos. En resumidas cuentas, se trata de una persona que ejerce el oficio de las bellas artes y a la que se puede conocer no sólo por su obra, sino también por medio de ensayos críticos, biografías, memorias y autobiografías; textos que de una u otra manera consolidan su hacer profesional. En el caso de De Kooning, hay una infinidad de textos escritos³⁶ que intentan dar cuenta de la grandeza de uno de los artistas más representativos de la pintura expresionista abstracta a través de un cruce con la biografía de ese joven que emigró de

³⁴ "Artista significa en este caso el que tiene el gusto de las artes y el sentimiento de los valores estéticos. Una persona artista o un pueblo artista, que se interesan espontáneamente en un arte o artes, tienen una determinada forma de entender la vida, en la cual las consideraciones estéticas son importantes, y tienen sensibilidad y finura de apreciación naturales en estos dominios." Souriau. *Ibid.*, p. 142.

³⁵ Me refiero al libro de Giorgio Vasari. *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos*, 1542-1550.

³⁶ Cito algunos textos representativos, algunos de los cuales ya han sido citados en este trabajo. De Willem de Kooning: "The Renaissance and Order" (1959), "What Abstract Art Means to Me" (1951), *The Collected Writings of Willem de Kooning* (1998). Libros y catálogos: *The Artist's Hand: Willem de Kooning Drawings, 1937 to 1954* (2002), *Willem de Kooning. Tracing the Figure* (2002), Thomas B. Hess. *Willem de Kooning* (1959), Harold Rosenberg. *Willem de Kooning* (1974), Mark Stevens y Swan Annalyn. *De Kooning: an American Master* (2004), Diane Waldman. *Willem de Kooning* (1988) y Sally Yard. *Willem de Kooning* (1997). Documentales: *Sketchbook No. 1. Three Americans*, 1960 (1960) y *De Kooning at the Modern* (1969), ambos dirigidos por Hans Namuth.

Holanda a los 22 años en el barco británico *SS Shelly* y que se instaló definitivamente en Estados Unidos a partir de 1926 hasta el momento de su muerte, ocurrida en Long Island en 1997.

Ahora bien, la atención que de Kooning produjo en los Estados Unidos en el escenario de la posguerra, la iconografía novedosa que creó al momento de yuxtaponer imágenes de consumo masivo (cf. supra, p. 46) con determinadas obras que cuentan con un franco linaje en la historia del arte, el sello experimental en sus métodos de creación, la influencia notable que ejerció sobre otros artistas posteriores e incluso el uso ideológico que se hizo de su pintura y del resto de la obra de los expresionistas abstractos durante la Guerra Fría (quizá, con mayor énfasis, la de Pollock);³⁷ todo esta acumulación de factores configura un punto de vista más complejo sobre la creación con respecto al que da cuenta del artista. De acuerdo con Michel Foucault, dicha configuración tendría como correlato a un *autor*, es decir, una función que determina antes que nada un «estatuto». En el caso que nos ocupa, el estatuto se reconoce en la fuerza que la pintura de De Kooning ha cobrado en el conjunto de las artes plásticas a nivel internacional y, por lo tanto, en un núcleo de poder en donde se inscribe, el cual convoca muestras itinerantes, publicaciones, subastas, préstamos y adquisiciones en colecciones particulares y públicas, en las cuales la “firma” del autor es ya un símbolo de prestigio. A diferencia del artista, el nombre de autor, dice Foucault:

... funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de poder decir ‘esto fue escrito por Fulano de Tal’, o ‘Fulano de Tal es el autor de esto’, indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente, sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto.³⁸

Desde esta perspectiva de autor, es innegable reconocer que a partir del interés que la pintura de De Kooning despertó en dos críticos de arte influyentes en el

³⁷ “Como si fuera un capricho del destino, en el mismo 1947 en que Truman lanzó su doctrina de *contención del comunismo* y se inició la guerra fría, Pollock empezó a desarrollar una pintura basada en automatismos, sin rastro de figuración, confusa, como un presagio del mundo que llegaba. Su pintura parecía ser libre, y, en un momento en que Washington se apropiaba con habilidad del concepto de libertad mientras Moscú insistía en la paz, Pollock representaba a la perfección esa supuesta libertad, que iba de la mano de la expansión del poder militar norteamericano.” Higinio Polo. “París-Nueva York: abstracción y guerra fría”, en *El Viejo Topo...*, p. 78.

³⁸ “¿Qué es un autor?”, en *Dialéctica...*, p. 60.

seno intelectual de la posguerra –Clement Greenberg y Harold Rosenberg–, se ha modelado una manera de ver y de interpretar su pintura en el lenguaje del arte: por un lado, como una obra moderna en el sentido formal que le adjudicó el primer crítico³⁹ y, por el otro, de acuerdo con las indicaciones del segundo, como una obra con cierta tendencia «existencialista» que produjo una síntesis novedosa entre las formas académicas del arte clásico (por ejemplo, la representación del cuerpo humano) y los gestos espontáneos que irrumpen y fragmentan la totalidad de la superficie pintada.⁴⁰ A esto habría que sumar el vínculo estrecho que se estableció entre el cuerpo del artista y la superficie en blanco en el momento en que ésta dejó de situarse en un bastidor y se colocó sobre el piso para dar forma a una especie de ruedo o *arena*.

Precisamente, este “rasgo de autor” fue aquél que produjo una imagen de pintor la cual pretendemos discutir y resignificar en este trabajo por medio de una revisión crítica de la escena que da cuenta de la ejecución pictórica.

El acto de pintar

La obra de Willem de Kooning se identificó con la denominada «pintura de acción», término acuñado por Harold Rosenberg en su artículo “The American Action Painters” (1952) que sirvió para describir la dinámica corporal-espacial entre el artista y el lienzo en la producción de la pintura abstracta norteamericana

³⁹ Charles Harrison y Paul Wood lo explican del siguiente modo: “Aunque la idea de «modernidad» como una cualidad o valor particular en la experiencia y en la cultura puede rastrearse en la Francia del siglo XIX, la resonancia que ha adquirido el término en el debate artístico-crítico debe mucho a los textos de Clement Greenberg y a las diversas reacciones que suscitaron éstos. Aunque se le habían estado publicando críticas de forma regular desde 1939, la influencia de Greenberg sobre los críticos más jóvenes alcanza su máximo a comienzos de los años sesenta. Su «Modernist painting», publicado por primera vez en 1961 y reeditado en 1965, presentaba un ambicioso conjunto de ideas sobre arte de un modo que las hacía comprensibles a la vez que accesibles al análisis crítico. Por un lado, como la obra de los expresionistas abstractos lograba la aclamación del público y el éxito del mercado, artistas y críticos vieron a Greenberg como una fuente de juicios sobre el arte [...] Por otro lado, su estatus de crítico modernista por excelencia hizo de él un banco natural para los que quisieron contrarrestar lo que vieron como los efectos reguladores de las prioridades modernas, tanto en la práctica como en la crítica de arte.” “Modernidad y modernismo”, en *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta...* p. 174.

⁴⁰ Explica Rosenberg: “The transformal art of Action painting stands between the sterile formal exercises of academic modernism and the liquidation of art into data and into aimless spontaneity. Its product is a fragment –something typically sketchy and incomplete compared with the masterpieces of the past. But this fragment, this sketch, is a succession of wholes, in that each gesture of the brush that goes into its composition is a totally in itself. One might say that an Action painting begins by being complete and develops toward being a fragment. The process was made clear in de Kooning’s celebrated *Woman I*, of the early fifties, into which dozens of paintings disappeared, while the final canvas was the result of an arbitrary interruption.” “The concept of Action”, en *Artworks and packages...*, p. 271.

de mediados del siglo XX. Rosenberg habló de una *pintura de acción* para definir el acto de pintar como la emergencia de un acontecimiento único que toma lugar en un sitio en el cual el artista realiza una especie de «performance»: ⁴¹ “en un determinado momento, el lienzo comenzó a aparecer a un pintor americano tras otro como una arena en la cual actuar –más que en un espacio en el cual reproducir, rediseñar, analizar o ‘expresar’ un objeto, real o imaginario. Lo que ocurrió en el lienzo no fue una pintura sino un acontecimiento.” ⁴²

Dicho acontecimiento explica entonces la inversión del punto de vista que se produjo en esta pintura: el objeto otrorapreciado en el arte clásico (esto es, el cuadro ya acabado) fue minimizado, o incluso desplazado, a raíz del protagonismo que adquirió el gesto del artista trabajando sobre la superficie y, por lo tanto, el proceso que lo potencializa. Y fue precisamente dicho gesto el que se popularizó a través de los registros fotográficos que dieron cuenta de una fuerte actividad corporal por parte del artista [figs. 5 y 6], e incluso, el que se representó literalmente como una *performance* con motivo de una sesión fotográfica [fig. 7]. ⁴³

El despliegue de fuerzas corporales que se reconoce en estos registros ha producido una imagen dominante de *pintor*, pues si éste, etimológicamente, designa a un ejecutante, a una persona que hace pintura, no parece haber imagen más elocuente, y además “vigorosa”, ⁴⁴ que ponga en escena su competencia. ⁴⁵ Por supuesto, la atracción de esta representación se apoya, en buena medida, en el

⁴¹ La idea no es del todo incoherente si recordamos que el propio Allan Kaprow explicó que el énfasis sobre el acto creativo y el desplazamiento por el objeto creado en el expresionismo abstracto, constituyeron el antecedente lógico del *happening*. Esta explicación es citada por Rosenberg en “The concept of Action”, en *Op. cit.*, p. 224.

⁴² Harold Rosenberg. “The American Action Painters” (1952), en *Reading Abstract Expressionism. Context and Critique...*, p. 190.

⁴³ Amelia Jones explica que Georges Mathieu: “fue el primer artista occidental que representó la «action painting» a modo de *performance* ante el público y como motivo para una fotografía. El artista ejecutó su pintura monumental vestido con un atuendo tradicional para reforzar la carga dramática de la acción.” *El cuerpo del artista...*, p. 50.

⁴⁴ Lo vigoroso en relación con la *virilidad* ha sido una asociación recurrente tanto en la pintura de De Kooning como en la de Pollock. A propósito de esta última, vale la pena recordar cómo Kirk Varnedoe, en la gran retrospectiva de Pollock de 1998, aún persistió en definir su pintura por su “virilidad y crudeza [...] estadounidenses modélicas”. Citado por Donald Kuspit. “Jackson Pollock: arte desbordante de vida, vida sin arte”, en *Emociones extremas. Pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia...*, p. 105.

⁴⁵ Dicha imagen se reforzó, en su momento, por la peculiaridad estética que Greenberg advirtió en esta pintura: una tendencia autocrítica moderna que trabajó a favor de una reducción formal del hecho pictórico: “Identifico lo moderno con la intensificación, casi la exacerbación, de la tendencia autocrítica que comenzó con Kant [...] La esencia de lo moderno consiste, en mi opinión, en el uso de métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina [...] Fue 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 se definía a sí mismo. Y ello porque sólo la planitud era una cualidad única y exclusiva del arte pictórico.” “La pintura moderna” (1960), en *La pintura moderna y otros ensayos...*, p. 111.

énfasis que se pone en el cuerpo del artista y en el control de su ejecución.⁴⁶ Pintar, en estas condiciones, implica una regulación entre «cuerpo y mente»⁴⁷ o bien entre emoción y razón. De hecho, el concepto mismo de *acción*, o de *pintura de acción* propuesto por Rosenberg, está marcado por un equilibrio entre «cuerpo y mente».⁴⁸

Ahora bien, a pesar de que la pintura del expresionismo abstracto produjo un punto de inflexión en la historia de la pintura al poner de relieve la intervención del cuerpo del artista y con ello estableció una especie de continuidad o de síntesis profunda entre vida y obra (aspecto aún polémico entre los críticos y curadores de esta corriente pictórica),⁴⁹ considero que es posible abrir una ruta distinta de reflexión para explorar la constitución corporal del *pintor* y su modo de producir significación a través de la puesta en discurso de los textos pictóricos. Para ello, antes que nada, es indispensable poner entre paréntesis la referencia antropomorfa que se hace ver en las capturas fotográficas que hemos mostrado y dirigir la atención hacia las marcas inscritas sobre la superficie pintada, pues son éstas las que dan testimonio de una determinada *praxis*

⁴⁶ La idea de este dominio corporal se popularizó en el imaginario artístico norteamericano, según Maurice Berger, gracias al documental que Hans Namuth realizó sobre Pollock en 1951, el cual, además, constituye desde hace tiempo una referencia imprescindible en las exposiciones en torno a Pollock y al expresionismo abstracto: “El filme demostró el extraordinario control del artista de sus medios, por lo cual refutó uno de los mitos más persistentes acerca de su obra: que cualquiera podía hacerlo.” “Abstract expressionism: a cultural timeline, 1940-1976”, en *Action/Abstraction. Pollock, De Kooning, and American Art 1940-1976...*, p. 22.

⁴⁷ Por ejemplo, Robert Motherwell, artista inscrito en el expresionismo abstracto, también es enfático cuando, desde su experiencia como pintor, explica cuál es la función del artista; según él, ésta debe ser expresar la realidad tal y como es sentida: “Por *sentimiento* se propone la respuesta del ‘cuerpo-mente’ como una totalidad a los acontecimientos de la realidad.” “The Modern Painter’s World” (1944), en *Reading Abstract Expressionism...*, p. 129.

⁴⁸ Quizá el artículo más contundente al respecto sea “Art as Thinking” en el cual Rosenberg afilia la síntesis formal entre emotividad y razón que propuso Paul Klee, con las búsquedas de la pintura norteamericana de vanguardia. También en “The Concept of Action”, Rosenberg da un lugar preponderante al cuerpo como un elemento fundamental, pero equilibrado, de su concepto de *acción* (concepto de naturaleza corporal): “Art is an act of the mind in which the body has its part. Valéry describes how one of his most renowned poems originated in the rhythm of walking”. *Artworks and Packages...*, p. 219.

⁴⁹ Por ejemplo, Kuspit se opone a la interpretación demasiado “formal” que curadores y críticos como Kirk Varnedoe y Pepe Karmel han hecho en torno a la obra de Pollock. De acuerdo con Kuspit, de nada sirve describir y particularizar las cualidades sensibles de su pintura si no se tejen con el relato biográfico apoyado por una lectura psicoanalítica: “Describirlos [a los cuadros] sin más como <táctiles>, como hace Pepe Karmel sin profundizar en las consecuencias de ese tacto, supone desoír su relevancia corporal, esa naturaleza visceral de la pintura de Pollock.” (p. 106) El propio Kuspit realiza una interpretación de esta pintura con base en el relato biográfico; en los cuadros *all-over* –afirma este autor– “Pollock está representando, como lo denomina Balint, su falta básica [...] El <desajuste> entre Pollock y su madre está bien documentado. La desintegración personal –que desembocó en suicidio– deriva de ese desajuste que también está documentado. La adicción de Pollock tanto al alcohol como a la pintura son tentativas de afianzar <un sentimiento de que todo está ya bien> entre él y su entorno materno, aquel océano en el que en otro tiempo estuviera sumido.” *Op. cit.*, pp. 109-110.

corporal y en tal medida ellas son susceptibles de reconstituir el cuerpo del pintor.

En *Woman I* observamos cómo algunas de estas marcas son el resultado de un gesto eminentemente subjetivo que adjudicamos, rápidamente, a la mano del pintor. Si nos concentramos en el examen de dichas marcas como las que están señaladas en la figura 4 (p. 84), advertiremos que en ellas el gesto violento de la mano se trasluce en la afección de la zona rayada, desgarrada, desmembrada.

Como dijimos en su momento, dicha afección no concierne únicamente a la piel de la pintura, también involucra al gesto en su potencia manual (en su *manera* vehemente de rayar) y, por lo tanto, al cuerpo que lo impulsa y que le da forma. Si este cuerpo es el del pintor y si dicho gesto proviene de una especie de perturbación interna, es necesario entonces mostrar –al igual que en el caso de la pintura– cómo está constituido ese cuerpo que parece afectado por un desajuste de su corporalidad inherente. Se trata, en resumidas cuentas, de plantear un tercer punto de vista sobre el acto de creación que es precisamente desde el cual proyectamos esta investigación: a través de éste nos interesamos no ya en el constructo biográfico (*artista*), ni en la función cultural e ideológica que cumple el *autor*, más bien en una entidad que es inmanente a la pintura y al acto mismo de pintar y que por ello mismo posee una naturaleza abstracta: el *pintor*. Esta designación recubre una instancia sensible e inteligible que borda la totalidad del tejido pictórico⁵⁰ y que a pesar de su condición ausente en el texto pictórico (ausente en tanto *invisible*), está dotada de una determinada corporalidad. Para explicar con mayor precisión esta aparente paradoja (un cuerpo que a pesar de ser una abstracción no deja de ser cuerpo), nos apoyaremos en el «giro corporal» que ha revitalizado a la semiótica y que ya fue esbozado en la introducción de este trabajo.

El cuerpo y la carne

Es indudable que la semiótica, en tanto teoría general de los procesos de significación, ha dado un vuelco epistemológico al momento de asumir y de dar

⁵⁰ De acuerdo con esta perspectiva, el pintor se encargaría de diseñar y de llevar a cabo las operaciones necesarias para la puesta en marcha del programa pictórico de un cuadro o de una serie temática y en tal medida se integraría a una configuración discursiva precisa en la cual su presencia sólo sería vislumbrada a través de las marcas que surgen de la superficie pintada, pues fuera de dicha superficie el pintor no tiene posibilidad de ser concebido. En tal medida, el pintor cumpliría una función de pasaje entre el acto de creación que integra distintas fases (bocetaje, experimentación, incorporación de materiales heterogéneos, composición cromática, aplicación...) y la superficie pintada concebida como una totalidad finita.

un lugar privilegiado al cuerpo en todo acto significativo.⁵¹ No hay semiosis e, incluso, no hay posibilidad de sentido, sin un cuerpo que cumpla la función de punto de orientación y de aprehensión de las formas en el universo de la significación. A partir de este giro corporal, las críticas hacia un estructuralismo estéril, o bien hacia un exceso de formalización, hoy deben ser revaloradas a la luz de una significación «encarnada».⁵²

Ahora bien, la integración del *cuerpo* en el metalenguaje de la semiótica no es fácil de explicar en la medida en que cuando se piensa y se habla del cuerpo en otras disciplinas, se apela inequívocamente a una entidad biológica. En este caso, con el propósito de establecer los mínimos epistemológicos de la semiótica (es decir, de consolidar la vocación científica que proviene de su filiación con la «ciencia piloto» de las humanidades: la lingüística), el concepto de cuerpo se ha integrado al «imaginario epistemológico» de esta teoría,⁵³ recalcando con ello, de entrada, su naturaleza abstracta o su condición de *constructo teórico*. Esta primera indicación puede expresarse de la siguiente manera: para la semiótica, el cuerpo se localiza en el origen de todo acto significativo y en tal medida éste mismo forma parte del simulacro⁵⁴ del sentido, es decir, del modelo que explica la transformación generativa del sentido en significación. Pero que el cuerpo se encuentre en el origen no implica que sólo lo debamos entender como un cimiento fijo en el sustrato de la significación, pues este cuerpo también *actúa* en el proceso y, por lo tanto, en la puesta en discurso de cualquier clase de texto. Todo conjunto significativo, sea éste de naturaleza verbal o no verbal, es susceptible de padecer la acción performativa del cuerpo y de mostrar, en mayor o menor medida, sus aflicciones o sus debates internos.

Es así como la semiótica, en un primer momento y con el propósito de revisar sus fundamentos teóricos y metodológicos a la luz del estudio sistemático de las

⁵¹ Enlisto los títulos que me parecen representativos de este giro corporal en la teoría general: *De la imperfección* (1987) de Greimas; *Semiótica de las pasiones* (1991) de Greimas y Fontanille; *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo* (2004) y, recientemente, *Prácticas semióticas* (2008), ambos de Fontanille.

⁵² Este tipo de significación corresponde a lo que Fontanille, retomando la terminología de los cognitivistas, denomina como «embodiment» o encarnación de las estructuras semióticas. Cf. *Soma y sema...*, p. 59.

⁵³ Esto es, un horizonte profundo de sentido el cual, sin ser precisamente un espacio ontológico, permite que la semiótica sea considerada una teoría general de la significación que cuenta con fundamentos científicos (los «mínimos epistemológicos»). Por lo tanto, al no referirse a una figura del texto, el cuerpo se localiza en los presupuestos o pre-condiciones de la significación.

⁵⁴ “En semiótica, el término simulacro es utilizado como sinónimo de modelo, permitiendo entonces subrayar explícitamente el carácter no referencial de las construcciones con ayuda de las cuales la semiótica se esfuerza por dar cuenta de los fenómenos de producción y aprehensión del sentido.” Greimas y Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje...*, p. 232.

pasiones, destacó cierta clase de textos en donde se advertía un exceso de sensibilidad en las formas significantes que se atribuyó a una presencia contundente del cuerpo. *Woman I* podría formar parte de este conjunto de textos artísticos en los cuales el cuerpo, en tanto elaboración conceptual (es decir, como presupuesto sensible de la *semiosis* y no como figura del texto), proyecta una perturbación de sentido que surge del nivel más profundo de la significación y que se dirige hacia las estructuras de superficie de la pintura. En términos generales, dicha perturbación sería el resultado de una desestabilización interna entre el cuerpo y la *carne*, si pensamos a éstos como una unidad indisociable, pero además, como dos magnitudes de sentido que no poseen una referencia material, pero que sí recogen las cualidades sensibles e inteligibles que se atribuyen a la corporalidad.

De esta manera, a través de la intervención del cuerpo en el discurso y de lo que los textos muestran de él, se ha puesto el acento en una constitución corporal compleja que es precisamente la que da espesor o densidad a los actos significantes. El cuerpo que es fundamento pero que también actúa en el proceso y que deja su impronta en los textos, no constituye una entidad vacía o hueca, es más bien un *cuerpo con carne*, esto es, un cuerpo sensible y no solamente un presupuesto lógico o racional. En este tenor y retomando la observación sobre los textos pasionales antes señalados, la semiótica ha destacado que un cuerpo que se deforma por su propia sensibilidad y que por ello mismo no forma figuras ni estructuras de significación estables, es un cuerpo dominado por su «carne viva», esto es, un cuerpo en donde la carne, al funcionar como centro de referencia: “reclama sus derechos en tanto ‘sentir’ global.”⁵⁵ Por supuesto, habría otra clase de textos en los cuales la carne no domina al cuerpo y en tal medida la significación que ahí se produce no participa de estos excesos de sensibilidad.

Ahora bien, a pesar de que en un primer momento la semiótica utilizó un concepto para destacar la dimensión sensible del cuerpo en todo proceso de significación, en especial, en la fase incoativa de dicho proceso (el término «cuerpo sintiente»),⁵⁶ para esta investigación nos parece más funcional recoger la

⁵⁵ Algirdas J. Greimas y Jacques Fontanille. *Semiótica de las pasiones...*, p. 18.

⁵⁶ El cuerpo sintiente constituye el punto de anclaje de la sensibilidad pura, donde no hay ninguna clase de matiz o de diferencia sensorial: todo fluctúa en una continuidad sensible; sin embargo, una vez que éste comienza a articular esa sensibilidad debido al impulso vital del cuerpo como entidad significativa (es decir, cuando rompe la continuidad de esa «masa tímica» de la que él mismo forma parte), las sensaciones internas interactúan gradualmente con las percepciones externas –ajenas a él– y entonces se produce una transformación en su estado, pues de ser un elemento pasivo, asume un rol activo que repercute directamente en la articulación del sentido y, por lo tanto, en el devenir de la significación. En tal medida, el *cuerpo sintiente* sería la primera condición significativa de todo acto semiótico ya que actúa como centro de transformación del sentido en significación y, por cumplir esta función, es considerado como la *instancia de*

complejidad corporal a través de un esquema que ha sido propuesto por Jacques Fontanille [esquema 1] y que se vale de una tripartición la cual se especifica como sigue: el *cuerpo del actante* vendría a ser el continente de dos contenidos, la *carne* y el *cuerpo propio*. Dicho esquema no contradice la doble caracterización que hemos hecho al inicio de este apartado (el cuerpo como un cimiento pero además como un participante activo de todo proceso discursivo), pues mientras el cuerpo del actante recubre la noción más general y más abstracta de cimiento o fundamento, la carne y el cuerpo propio indican sus dos componentes estructurales. Por un lado, explica Fontanille, la carne es un “*principio de resistencial/impulso material [...] La carne es al mismo tiempo la sede del núcleo sensoriomotor de la experiencia semiótica.*” Mientras que el cuerpo propio es “*aquello que se constituye en la semiosis, lo que se construye con la relación de los dos planos del lenguaje en el discurso en acto.*”⁵⁷



1. Constitución semiótica del cuerpo

Esta tripartición debe entenderse, en sentido estricto, como una unidad indisociable de sentido. Para la semiótica, así como no habría un cuerpo sin carne (es decir, sin un impulso primero que constituye el punto de referencia de un proceso signifiante), tampoco habría un cuerpo sin “forma”, y por forma debemos entender aquí, precisamente, el resultado de una *función semiótica*⁵⁸ o, en otras palabras, de la reunión entre una expresión y un contenido. El cuerpo propio es, en suma, aquel que ejecuta una mediación entre sensaciones y percepciones, esto es, entre lo sensible y lo inteligible,⁵⁹ pero además, el cuerpo

discurso que designa el conjunto de operaciones, de operadores y de parámetros que controlan el discurso mismo. Cf. Fontanille. *Semiótica del discurso...*, p. 84.

⁵⁷ *Soma y sema...*, p. 33.

⁵⁸ Hjelmslev es quien denomina *función semiótica* a la relación que existe entre la forma de la expresión y la forma del contenido: “Definida como presuposición recíproca (o solidaridad), esta relación es constituyente de los signos y, por este hecho, creadora de sentido. El acto del lenguaje consiste, sobre todo, en establecer la función semiótica”. Greimas y Courtés. *Op. cit.*, p. 198.

⁵⁹ La denominación *cuerpo propio* hace alusión, precisamente, a la «propioceptividad», término de inspiración psicológica que explica la percepción que el hombre tiene de su propio cuerpo y que, en semiótica, es el término complejo de la categoría «interceptividad» (aquello que proviene del universo exterior al cuerpo) / «exteroceptividad» (aquello que proviene del interior mismo del cuerpo). La mediación del cuerpo en estas dos tareas y la percepción que genera sobre sí mismo, permiten concebirlo como una entidad compleja la cual,

propio es el que domina la intensidad de la carne. Sí ésta es ímpetu, energía y además un principio de resistencia, es previsible que la carne desarticule o deforme el pasaje de un polo a otro. Por tal razón, el cuerpo propio se ve obligado a “suavizar” la intensidad de la carne, o a matizar ese sentir puro, ya que si se deja regir por el *soma* se pierde toda posibilidad de articulación de las formas y con ello de producir una significación que sea algo más que un estallido de intensidad o de pura manifestación carnal.

Esta breve exposición sobre el concepto de *cuerpo* en semiótica (la cual se afinará en el siguiente capítulo) debe servir ahora como base para establecer, finalmente, la idea de corporalidad en el pintor que hemos venido anunciando a lo largo de este capítulo.

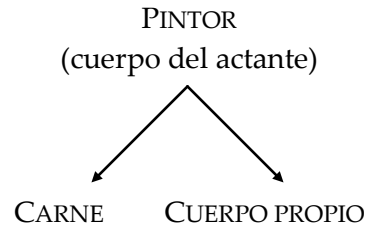
El cuerpo del pintor

A la luz de las consideraciones precedentes, podemos decir que el pintor cuya identidad estamos indagando en este trabajo se identifica con la noción semiótica de *actante*, la cual designa una unidad formal, libre de un vertimiento semántico y figurativo. En este sentido, el pintor es una instancia que en la puesta en discurso cumple una función en particular: *pintar*. Por ser precisamente una instancia de discurso y no un sujeto empírico,⁶⁰ el pintor debe ser reconocido además como un constructo teórico que está en el fundamento de la semiosis pictórica, aunque sin dejar de tener en cuenta que se trata de un constructo que posee una naturaleza corporal tal y como la hemos descrito en el apartado anterior. Desde un punto de vista global, dicho pintor posee entonces *carne* y *cuerpo propio* y es en estos términos que podemos apropiarnos del esquema precedente, con el fin de ilustrar su constitución semiótica [**esquema 2**].⁶¹

como afirma Fontanille, es común al yo y al mundo. El término *cuerpo propio* es el concepto específico que señala esta función de mediación entre un plano externo (de origen exteroceptivo) y un plano interno (de origen interoceptivo).

⁶⁰ “El empleo del concepto de instancia se ha extendido en la práctica semiótica. Se llamará instancia de la enunciación (o de la puesta en discurso) el polo presupuesto por el enunciado (o el discurso) realizado. El término instancia parece preferible al término <sujeito> (sujeito de enunciación) que connota el querer-decir y remite habitualmente al actor empírico de la enunciación (el sujeto que habla). Greimas y Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, tomo II..., p. 140.

⁶¹ Cabe aclarar que el valor de esta comparación es estrictamente operativo y provisional, y tendrá que confirmarse por vía del análisis en el siguiente capítulo.



2. Constitución semiótica del cuerpo del pintor

El pintor, en resumidas cuentas, vendría a ser una instancia de discurso cuyo núcleo sensoriomotor (la *carne*) se encuentra regulado constantemente por su *cuerpo propio*, que es aquel donde se lleva a cabo la mediación corporal (cf. supra, p. 23). Dicha mediación, como ya lo expliqué con anterioridad, consiste en estabilizar los impulsos, las presiones y las tensiones que la carne ejerce sobre un cuerpo que apunta hacia algo más que un centro de anclaje de la sensibilidad pura, es decir, un cuerpo que tiende hacia la producción de significación a través de un equilibrio entre lo sensible y lo inteligible y por lo tanto de una articulación adecuada entre expresión y contenido.

Lo que interesa destacar en este momento a propósito de dicha mediación, es una suerte de efecto que se manifiesta en la superficie pintada y que parece provenir de una perturbación del cuerpo del pintor concebido en su densidad semiótica (es decir, como *carne* y como *cuerpo propio*): en la piel de la pintura, esas marcas que calificamos a título de hipótesis como “de afección” nos remiten, en su calidad de huellas o de testimonios del acto de pintar, a un desajuste que tiene que ver con una primacía de la carne en el proceso de mediación corporal. Se trata, por lo tanto, de una aparente anomalía en el cumplimiento de la función semiótica debido a una intervención “negativa” de la carne: el cuerpo propio no alcanza a matizar su impulso, su energía y por lo tanto padece y refleja o “hace ver” su intensidad. El cuerpo propio sufre un desequilibrio en la operación de pasaje de lo sensible y lo inteligible y en tal medida las formas pictóricas que se producen a través de la puesta en discurso funcionarían como un residuo, o bien como una huella de esa afección que se localiza en el punto de arranque del acto pictórico.

Esto nos conduciría a confirmar que las marcas son algo más que “defectos” o rasgos de estilo, pero también algo más que un simple efecto de sentido,⁶² pues en ellas se encuentra condensada una *afección* fundacional del

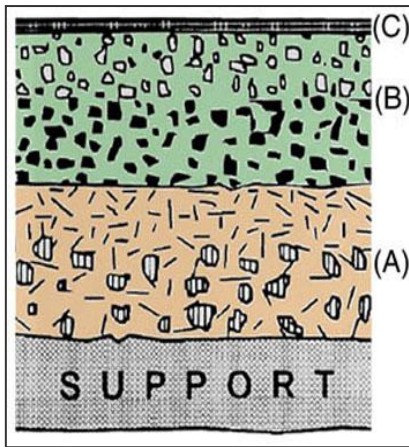
⁶² Cuando Greimas y Fontanille trabajaron sobre ciertos textos pasionales destacaron precisamente que las marcas que ahí se presentaban como un indicador de un exceso de lo sensible sobre lo inteligible, no podían ser concebidas ya como simples efectos de sentido, debido a que rebasan una impresión superficial

acto mismo de pintar; afección que engloba tanto a un cuerpo (el del pintor) como a otro (el de la pintura). Para dar cuenta de esta vinculación es necesario, antes que nada, distinguir los dos niveles en donde estas marcas producen su mayor efectividad: 1) en el nivel textual, las marcas se encargarían de producir un aspecto *sui generis* en las figuras corporales del texto, esto es, en el cuerpo representado de la mujer y, además, en las dos figuras que hemos descrito como “piel” y “carne” de la pintura. 2) En el nivel discursivo, dichas marcas tendrían que ser consideradas como el testimonio, o los residuos, de un proceso conflictivo que tiene lugar entre el *soma* y el *sema*, esto es, entre la carne y el cuerpo propio de la instancia que se hace cargo de la producción pictórica: el pintor.

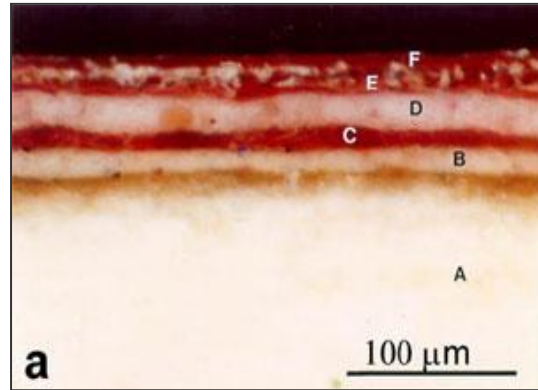
El propósito del siguiente capítulo será articular estos desplazamientos entre un nivel y otro –y por lo tanto entre un cuerpo y otro– a través del análisis de un componente estructural de estas marcas: el *color*. Por vía de la categoría cromática, intentaremos establecer la transición del texto pictórico hacia el acto de pintar, lo cual representa una movilidad en los puntos de vista del análisis mismo,⁶³ pero fundamentalmente una apuesta novedosa por reconstruir un proceso de significación sin evadir su densidad corporal.

(los efectos que surgen de inmediato en el acto de percepción) y apuntan hacia un nivel profundo de significación. Cf. *Semiótica de las pasiones...*, p. 15.

⁶³ Tradicionalmente, un análisis de texto se delimita a observar una totalidad significativa finita, capaz de ser segmentada en unidades mínimas con fines analíticos. En este caso, un análisis de texto en *Woman I* tendría en consideración, únicamente, la pintura aislada de su acto de creación. Sin embargo, para ser coherentes con el problema y con el objeto de estudio de esta tesis y además para responder a las reformulaciones de la propia teoría semiótica, es necesario conducir el punto de vista del texto hacia el del discurso, que si bien es un punto de vista del mismo proceso significativo, su posición registra un campo más abarcador que el primero y da coherencia a la configuración pictórica que hemos descrito en *Woman I*. El análisis de esta configuración se enriquecería con este ir y venir entre dos puntos de vista del mismo proceso significativo (el acto de pintar): el punto de vista del texto focaliza, únicamente, unidades cerradas que constituyen *enunciados*, es decir, magnitudes provistas de sentido las cuales, en términos lingüísticos, dependen de una cadena hablada o del texto escrito y que son previas a cualquier análisis lingüístico o lógico. En el caso de *Woman I*, la superficie pintada en su totalidad puede ser considerada como un enunciado ya que se trata de una unidad provista de sentido (la superficie, en sí misma, significa “algo”), la cual constituye un caso particular o una variante de lo que se denominan textos pictóricos. El punto de vista del discurso, en cambio, tiene un mayor alcance con respecto al primero, ya que registra el acto de producción de los enunciados a través de lo que sería la matriz de éstos: la *enunciación*. Desde un pensamiento estructural, todo enunciado que se manifiesta en la lengua o en los textos es resultado de una enunciación. Si *Woman I* es considerada un enunciado, es decir, una realización particular de los textos pictóricos, éste no puede ser dissociado de su acto de producción: la enunciación. Por lo tanto, el punto de vista que proporciona el discurso permite observar cómo se genera el enunciado desde las estructuras abstractas hacia las organizaciones concretas, lo cual corresponde a un proceso generativo de significación, característico de todo conjunto significativo.



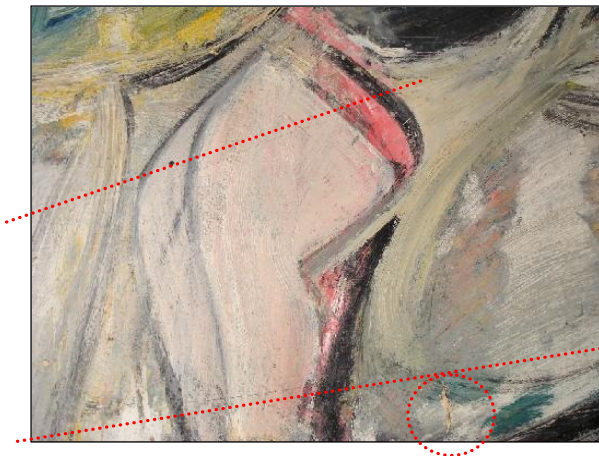
1



2

1. Esquema de una estratigrafía o sección transversal de una muestra pictórica. (A) Base de preparación, (B) Capa pictórica constituida a su vez por diferentes capas; (C) Capa de barniz.

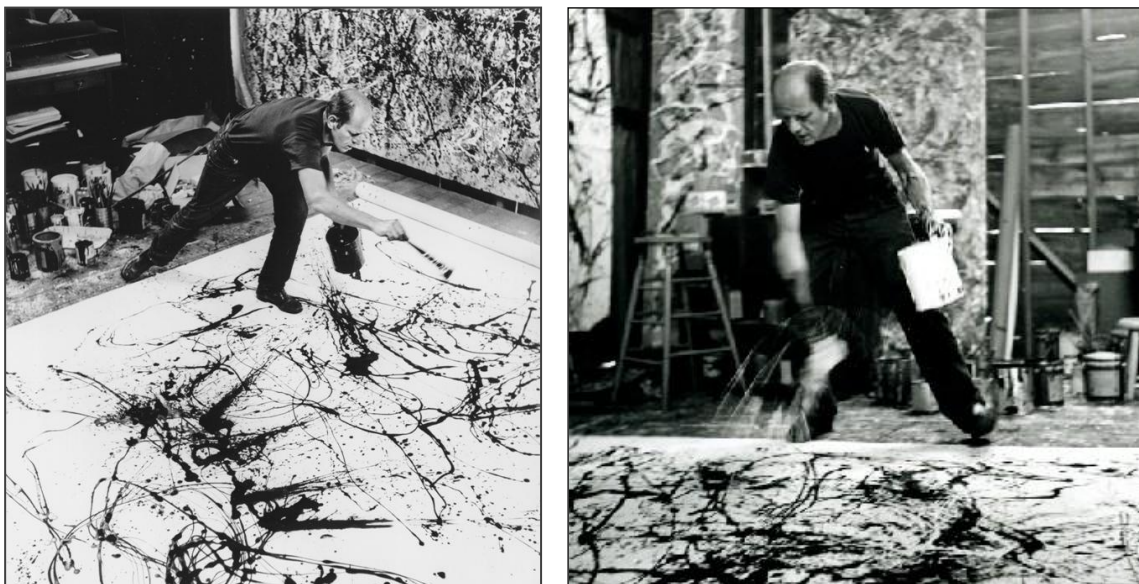
2. Corte estratigráfico de una muestra que corresponde a una pintura sobre tabla del siglo XVII. Relación de estratos o capas: A) Capa de preparación o yeso fino, B) Capa de blanco de plomo, C) capa de laca roja, D) capa de blanco de plomo, E) capa de laca roja, F) capa de barniz.



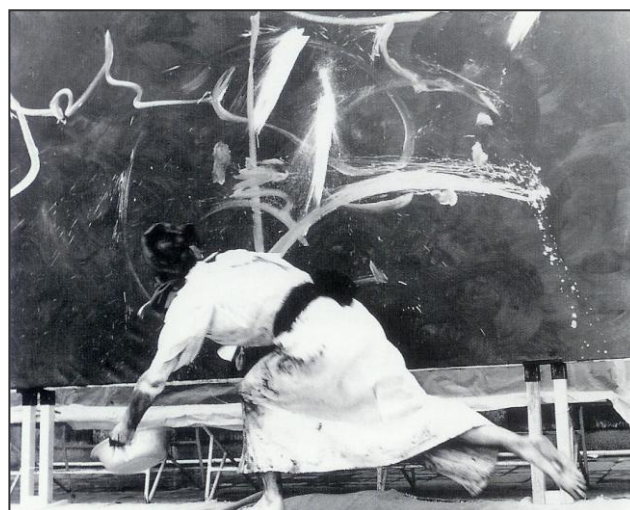
3. *Woman I* (detalle)



4. *Woman I* (detalle)



5 y 6. Hans Namuth. *Pollock pintando en su estudio*, h. 1950.



7. Georges Mathieu. *Homage to General Hideyoshi*, 1957 (Osaka, Japón).

CAPÍTULO 3. *La encarnación semiótica*

3.1. El pintor y sus marcas

Una vez que se ha establecido una distinción entre la constitución corporal de la pintura y la del pintor, y con ello entre la referencia empírica del artista y la elaboración conceptual que intentamos desarrollar en este trabajo (el pintor como un *actante*), es necesario volver al libro antes citado de Daniel Arasse para recuperar de su argumentación una pregunta nada fácil de asumir. En su prólogo al detalle, este autor pone de relieve el origen de sus inquietudes en torno a este modo novedoso de encarar las superficies pintadas el cual consiste en dirigir y concentrar la mirada del observador en un punto o una zona en particular de la pintura. Independientemente de que dicho punto sea un «invento» por el deseo de quien mira, Arasse cuestiona que si “ese detalle es fruto incontestable de la voluntad y de la acción del pintor, ¿qué hay del pintor en ese detalle y en ese cuadro?”¹ De inmediato avanza sobre esta formulación y él mismo hace explícito que uno de los propósitos de su investigación a través de una sistematización de detalles consiste en realizar una indagación sobre un aspecto muy íntimo: “la presencia de los pintores en sus obras.”² Si bien el pintor a quien se refiere Arasse es una entidad antropomorfa y de naturaleza biográfica, el interés por recuperar su pregunta a esta altura de mi trabajo radica en establecer, en definitiva, el *punto de transición* entre la pintura y el pintor y, por extensión, entre las marcas que se registran en la superficie y el acto mismo de pintar. A su vez, dichas marcas pueden ser entendidas también como detalles en donde se encuentra concentrada la presencia del pintor.

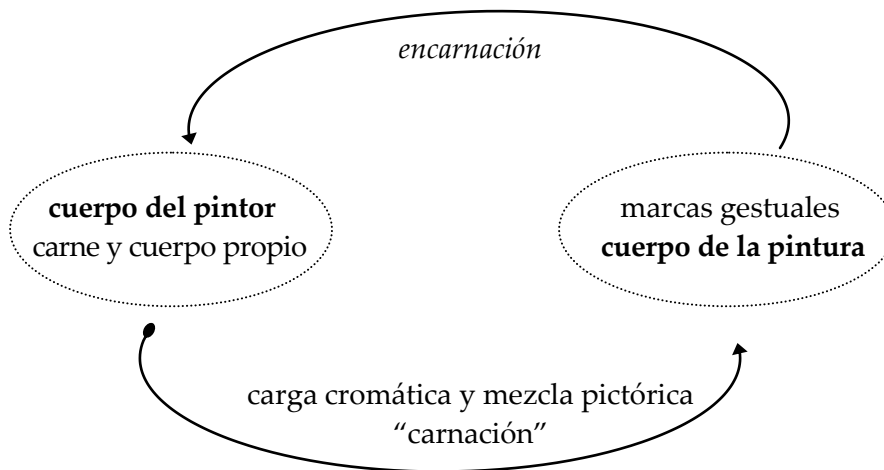
En los capítulos precedentes, por medio de distintos detalles de *Woman I*, he destacado la alteración de un componente fundamental en la técnica de la carnación debido a una violenta intervención que se registra en diferentes zonas de la pintura: la carga cromática depositada sobre la piel y sobre la carne de la pintura se encuentra crispada por una serie de gestos que provienen de la mano del pintor y que afectan tanto la representación del cuerpo de la mujer pintada como la constitución corporal misma de la superficie. Nuestro interés consiste en demostrar que la irritación cromática expuesta y materializada a través de áreas raspadas, frotadas, borradas o cepilladas de esta pintura se encuentra en íntima resonancia con el cuerpo del pintor, con sus afecciones internas y, por lo tanto, con su función semiótica: hacer pintura. Entonces, el punto de transición entre el

¹ *El detalle. Para una historia cercana de la pintura...*, p. 9.

² *Ibid.*, p. 10.

cuerpo de la pintura y el cuerpo del pintor se localizaría en ese momento crítico en el cual la carnación, cuya función primordial consiste en producir el color piel, queda subsumida en un proceso más denso que proviene del cuerpo del pintor y que, entre otros aspectos, transforma la carga cromática depositada sobre la superficie en una serie de marcas gestuales que desbordan los valores ópticos ya descritos en el primer capítulo como rasgos “clásicos” de la carnación. A este proceso he reservado el nombre de *encarnación*³ con el propósito de avanzar hacia una propuesta teórica que desplace a la carnación de un contexto meramente técnico hacia un escenario de conflicto que acontece en el interior del pintor y que repercute notablemente en su función semiótica, produciendo así una significación «encarnada».⁴

En términos generales, podríamos ilustrar esta transición a través del **esquema 1**, el cual trata de integrar en un solo movimiento el proceso que parte del cuerpo del pintor y que al momento de incorporar la carga cromática a la pintura (lo que tradicionalmente se conoce como carnación), convierte a esta última en una formación de marcas gestuales en las cuales resuena el drama interno del pintor, remitiendo así, por una suerte de correspondencia, a su punto de origen. Por supuesto, este esquema se irá complejizando y depurando en su conceptualización misma a lo largo de este capítulo y de las conclusiones de la investigación.



1. Transición entre el cuerpo del pintor y el cuerpo de la pintura

³ Resalto aquí el significado del prefijo “en” (*dentro de*) que se suma al vocablo “carnación”, lo cual da al término en cuestión –encarnación– un valor de continente.

⁴ Este tipo de significación corresponde a lo que Fontanille, retomando la terminología de los cognitivistas, denomina como «embodiment» o encarnación de las estructuras semióticas. Cf. *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo...*, p. 59.

Un detalle de alto contraste

Con el propósito de avanzar en la demostración de la transición entre el cuerpo de la pintura y el cuerpo del pintor, me interesa concentrarme en otro detalle de *Woman I*. Para ello, acudo de nueva cuenta al planteamiento de Arasse, en específico, con la finalidad de destacar el proceso de emergencia del detalle en un cuadro. Este autor recuerda la distinción que se establece en la lengua italiana entre *particolare* y *dettaglio*, que si bien no existe en otras lenguas latinas –como el francés o el español–, sí enriquece la significación de este concepto el cual, en el campo de la historia del arte, regularmente se concibe en un solo sentido.⁵ Mientras que el *particolare* se refiere a una pequeña parte de una figura, de un objeto o de un conjunto (por ejemplo, las cejas, las arrugas, el color del iris...), el *dettaglio* es el “resultado o el rastro de la acción de quien <hace el detalle>, ya sea el pintor o el espectador.”⁶ Como bien dice Arasse, desde esta perspectiva, todo puede convertirse en detalle, pero siempre bajo la premisa de que el *dettaglio* debe manifestarse como “un momento que constituye un acontecimiento en el cuadro, que tiende irresistiblemente a detener la mirada, a perturbar la economía de su recorrido.”⁷

Dicha perturbación cobra mayor efectividad en la percepción cuando el detalle se concentra no en un aspecto figurativo sino en uno estrictamente pictórico, esto es, cuando se hace ver en él “la materia pictórica, manipulada, tan opaca a la representación como resplandeciente por sí misma, deslumbrante en su efecto de presencia.”⁸ Éste es, precisamente, el valor que concentra el detalle de *Woman I* que describiré a continuación. Se trata de una franja vertical de aproximadamente 20 cm., pintada de color gris metálico, que aparece en el extremo derecho del cuadro [fig. 1] y que no posee una correspondencia global, ni de color, forma y disposición espacial con otros elementos pictóricos. De acuerdo

⁵ El detalle como logro pictórico de una reproducción fiel de la naturaleza y de los objetos del mundo. En su *Historia del Arte*, Gombrich dedica un capítulo a la pintura nórdica, en oposición a la italiana, titulado “La conquista de la realidad”, y a propósito de Jan van Eyck destaca lo siguiente: “Los artistas meridionales de su generación, los maestros florentinos del círculo de Brunelleschi, desarrollaron un método por medio del cual la naturaleza podía ser representada en un cuadro casi con científica exactitud. Comenzaban tratando la armazón de las líneas de la perspectiva y plasmaban sobre ellas el cuerpo humano mediante sus conocimientos de la anatomía y las leyes del escorzo. Van Eyck emprendió el camino opuesto. Logró la ilusión del natural añadiendo pacientemente un detalle tras otro hasta que todo el cuadro se convirtiera en una especie de espejo del mundo visible. Esta diferencia entre el arte del norte y del italiano tuvo importancia durante muchos años. Cabe conjeturar que toda obra que se destaque en la representación de la hermosa superficie de las cosas, flores, joyas o edificios, será de un artista nórdico, flamenco probablemente; mientras que un cuadro de acusados perfiles, clara perspectiva y seguro dominio de la belleza del cuerpo, será italiano.” *La Historia del Arte...*, p. 240.

⁶ *El detalle...*, p. 14.

⁷ *Loc. cit.*

⁸ *Ibid.* p. 15.

con Thomas B. Hess, esto que nosotros reconocemos como detalle fue, en términos prácticos, un “añadido final” que sirvió para cubrir los bordes no pintados del cuadro.⁹

De modo inmediato, este detalle destaca de entre otros debido al establecimiento de una discontinuidad en el tipo de pintura que recubre la totalidad de *Woman I*, ya que mientras el óleo es dominante en el cuadro, esta franja pintada con esmalte o pintura alquídica¹⁰ rompe una continuidad matérica y por extensión introduce una serie de diferencias de tipo sensorial con respecto a aquellas que produce el óleo. Tenemos así la emergencia de una oposición de *alto contraste* que desplegamos en el **esquema 2**.

<i>Tipo de pintura</i>	Óleo	Alquídica (esmalte)
<i>Instrumento(s) de aplicación</i>	brocha, pincel, mano del pintor	aerógrafo
<i>Cualidad táctil</i>	pastosidad, rugosidad	liso
<i>Cualidad lumínica</i>	opacidad	brillo ¹¹

2. Oposiciones de alto contraste

De acuerdo con un razonamiento que proviene de las primeras formulaciones de la lingüística,¹² el *valor* que surge en esta oposición se manifiesta a través de una zona de contigüidad pictórica que encadena dos espacios en tensión [**fig. 2**]; por un lado, aquel donde el óleo se inscribe con una fuerza gestual a la manera de un frotado o borrado frenético (zona “a”) y, por el otro, el que constituye en sí mismo la franja vertical de 20 cm., pintada con esmalte (zona “b”).

⁹ “After *Woman* was declared finished by the artist it was prepared for stretching on a permanent frame. De Kooning had purposely used an over-size canvas, and had covered the unused edges with aluminum paint, so they would not ‘make a plane’, but still allow room for shifting the format.” “De Kooning paints a picture” ..., p. 67.

¹⁰ Según la observación de Anny Aviram –restauradora del MoMA– también hay rastros de laca piroxilina, que es un tipo de laca industrial para se utiliza para acabados finos, brillantes y transparentes en muebles, puertas y madera en general.

¹¹ A pesar de que el esmalte es un compuesto transparente, translúcido u opaco, su aplicación sobre determinadas superficies cumple la función de proteger, abrillantar o colorear. Cf. Juan Carlos Sanz y Rosa Gallego. *Diccionario Akal del Color...*, p. 360 (entrada: esmalte).

¹² Para Saussure, el valor de un signo está determinado por aquello que lo rodea y no por una cualidad intrínseca de su contenido. En este tenor afirma: “Cuando se dice que los valores corresponden a conceptos, se sobreentiende que son puramente diferenciales, definidos no positivamente por su contenido, sino negativamente por sus relaciones con los otros términos del sistema. Su más exacta característica es la de ser lo que los otros no son.” “El valor lingüístico”, en *Curso de lingüística general...*, p. 141.

Ahora bien, aunque el valor que emerge de este alto contraste pudiera ser orientado hacia el hecho de haber producido una pintura novedosa en el escenario de posguerra, en la cual cobraron importancia los nuevos “medios” pictóricos (hecho que de uno u otro modo se ratificaría con el provecho que la generación posterior a los expresionistas abstractos hizo de los colores industriales cuyo uso estaba restringido al empleo doméstico o a la industria automotriz),¹³ dicho valor sería inoperante en el caso de esta pintura, pues en dos lugares distintos¹⁴ ya se ha destacado que una de las ventajas de las pinturas alquídicas que tanto fuepreciada por los artistas jóvenes –su rápido secado– y que se ha relacionado simbólicamente con la industrialización de la cultura y de la sociedad de mediados de siglo XX, fue precisamente el motivo por el cual de Kooning no las utilizó más en sus composiciones, concentrándose en el óleo, ya que éste le permitió corregir y *repintar* en un lapso de tiempo considerable.

Reducido entonces a su pura cualidad formal –esto es, como *forma pictórica*–, el valor de este alto contraste reside en el hecho de producir una tensión, por principio cromática, que hace más intensa la intervención del tacto en la medida en la que la vista, simultáneamente, se enfrenta a una pérdida de centro focal (aspecto que explicaremos de inmediato) y a una especie de contaminación cromática que fluye entre la zona que está cubierta por óleo (zona “a”) y la que está pintada con esmalte (zona “b”), produciendo con ello no un límite franqueable entre dos espacios diferenciales, sino un pasaje que surge de un gesto manual (un brochazo) que corre de una zona a otra.

Pérdida de centro

A pesar de que esta pintura no cuente con un dispositivo de perspectiva artificial tal y como lo define Hubert Damisch,¹⁵ y que en tal medida la profundidad e

¹³ Philip Ball describe esta situación como sigue: “La pintora norteamericana Helen Frankenthaler recurrió a las emulsiones de acrílico a causa de una ‘ausencia de sentimiento’. El artista británico John Hoyland dice que en aquellos días ‘los óleos olían a buhardillas y a artistas muertos de hambre’. En cambio, las nuevas pinturas como las acrílicas ‘parecían más excitantes, así como la gente se entusiasmaba con el uso del plástico, el aluminio [...] y otros materiales industriales.’ [...] De modo similar, el impacto del arte del graffiti se debe totalmente a la gama de colores fluorescentes que se producía para las latas de espray.” *La invención del color...*, pp. 406-407.

¹⁴ Bal afirma que la predilección de Willem de Kooning por modificar y rehacer la superficie de sus obras lo llevó, en la década de 1950, “a abandonar las pinturas alquídicas por la misma razón que otros las preferían: su rápido secado” (*Ibid.*, p. 419). Por otra parte, Lake y Krueger también han confirmado que progresivamente el artista fue abandonando el uso de pinturas caseras y de esmaltes (*Op. cit.*, p. 39).

¹⁵ “Un modelo de conjugación que se caracteriza, en su propia estructura, por la reunión –el concurso en un punto dado tomado como ‘origen’– de las líneas que miden, transportándolas a un mismo horizonte, la declinación de las figuras, a la vez que rigen su conjugación en el plano.” *El origen de la perspectiva...*, p. 17.

ilusión de tridimensionalidad se encuentren hasta cierto punto anuladas (de hecho, Harris describió a *Woman I* como una “extensión compositiva ‹global› sin un foco central”),¹⁶ sí es posible señalar, como resultado de un ejercicio atento de observación empírica, un punto de concentración visual en el cuadro que es hacia el cual converge la mirada desde una vista frontal [fig. 3]. Este punto se localiza en la zona central-superior de la pintura donde opera con mayor efectividad el raspado de las capas y, además, donde se observa una concentración más o menos homogénea de color blanco grisáceo, por contraste con la estridencia cromática de los alrededores del cuadro. Asimismo, la concentración se encuentra resaltada por dos franjas de color verdoso con lo cual se produce una especie de circunscripción o delimitación espacial [fig. 4].

Dicho punto de concentración visual se desplaza en la medida en que se produce un ajuste del formato debido a la inserción de la franja horizontal pintada con esmalte. Esto se advierte con claridad si aplicamos al cuadro la «rejilla posicional», la cual consiste en un dispositivo topológico, desprovisto de cualquier significado, que aunque es invisible a primera vista, “resulta determinante para la instauración de la totalidad significante del cuadro.”¹⁷ Una aplicación simplificada de esta rejilla posicional (sólo una pareja de ejes cuyas intersecciones determinan la posición del lugar central) permite ver el reacomodo del centro del cuadro [figs. 5 y 6].

Esta reorientación del punto de concentración visual también se puede observar a través de una segmentación por cuadrantes [fig. 7], la cual vendría a indicar las cuatro regiones de la superficie separadas por dos ejes cuyo punto de convergencia coincide con el de la figura 5. Incluso, si elimináramos esa franja vertical, en el entendido de que se trata de un “añadido”, y si aplicáramos de nueva cuenta la rejilla posicional [fig. 8], el centro de la imagen se localizaría también en la misma zona: ese lugar indiscernible de la figura del cuerpo pintado que puede pasar por alto pues en éste no se genera una concentración visual semejante a la que produce la zona superior del cuadro.

¹⁶ Jonathan Harris. “Modernidad y cultura en Estados Unidos, 1930-1960”, en *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta...*, p. 51.

¹⁷ De acuerdo con la explicación de Jacques Geninasca, esta rejilla –la cual está tomada de la propuesta metodológica de Félix Thürlemann– consiste en una figura de forma rectangular, “cuyos lados están orientados de dos en dos, según las direcciones fundamentales de la vertical –la dirección del plano en el que generalmente se cuelga el cuadro– y de la horizontal. Subordinadas a estas mismas direcciones, las medianas y las diagonales –dos parejas de ejes cuyas intersecciones determinan la posición del lugar central– articulan el campo del formato. Medianas y diagonales, por consiguiente, convergen en ese ‘lugar privilegiado’ que es el centro, y constituyen otras tantas ‘líneas ideales’ que, en su conjunto, conforman un ‘rejilla posicional’.” “El logos del formato”, en *Tópicos del seminario*, 9..., pp. 61-62.

La función que la franja cumple en esta pintura no se reduce únicamente a la emergencia de un contraste cromático; ella también funciona como un elemento de reconfiguración espacial que, por vía del formato, instaura un centro de la imagen distinto a aquel que en una observación empírica podría ocupar tal puesto y que indicamos en las figuras 3 y 4. Pero además, al producirse este desplazamiento, la franja dirige la atención sobre una zona [fig. 6] que en el capítulo anterior describimos como un lugar en el cual la mezcla pictórica: “se dispara de modo heterogéneo y produce una indeterminación óptica por todo el espacio que media entre el torso y las piernas de la mujer.” Más allá de volver sobre las conclusiones a las que llegamos en dicho capítulo,¹⁸ ahora nos interesa examinar las cualidades sensibles que se concentran en ésta y en otras zonas del cuadro (cualidades que innegablemente destacan lo táctil sobre lo visible), a partir de las cuales podemos dotar de especificidad semiótica a la actividad que la mano del pintor ejerce sobre esta superficie.

El campo pictórico semi-táctil

Hasta este momento, todo parece indicar que nos enfrentamos a un dispositivo cuya articulación sensible –y el impacto que ella produce en la percepción– depende en buena medida de un ordenamiento e, incluso, del establecimiento de una jerarquía que sitúa al sentido del tacto en la punta de la configuración semiótica. Como dijimos, la ausencia de perspectiva y con ello la anulación de profundidad espacial, la pérdida de foco o de centro geométrico, son rasgos estructurales que debilitan la aprehensión visual y que favorecen, por contraste, la emergencia de un predominio táctil y por lo tanto la prioridad de un canal sensorial en el proceso de percepción: el tacto mismo. Además, a este sentido debemos que la fuerza de *Woman I* radique en su densidad matérica, en su pastosidad, en su aspecto ora rugoso, ora granuloso y, fundamentalmente, en una gestualidad que se regodea en el trabajo artesanal de la mano del pintor.

Sin embargo, sostener de modo radical un predominio absolutamente táctil en la aprehensión de una pintura de este tipo (y por lo tanto, en el análisis de su articulación inmanente), sólo nos conduce a una serie de lugares comunes en torno a la dinámica significativa que allí se encuentra contenida. Uno de ellos consistiría en apegarnos a una suerte de orden sensorial que se rige por una separación estricta entre los cinco sentidos que usualmente se reconocen y en

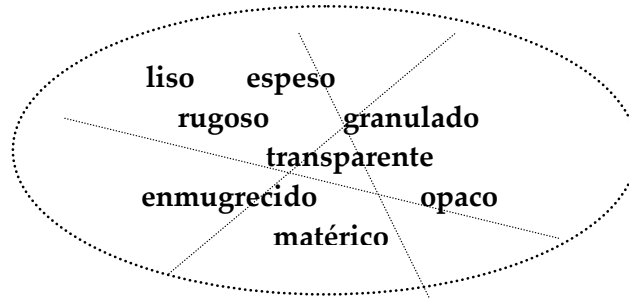
¹⁸ Destacar el vínculo entre el color hígado y la encarnación escultórica y a raíz de esta relación, advertir que la carnación de *Woman I* (de ese cuerpo representado) podría leerse como el “negativo” de una técnica tradicional que sólo hace ver una carne pétrea, seca o envejecida.

corroborar las relaciones de homología que surgen en tal o cual propiedad del discurso en donde ellos participan. Así es como hemos diferenciado, por ejemplo, la emergencia de un valor de alto contraste a raíz del uso de dos tipos de pintura en zonas contiguas de *Woman I*; según esto, el óleo proyecta cualidades táctiles que son radicalmente distintas a aquellas que se producen con la pintura de esmalte. Por principio, lo pastoso o rugoso es un efecto pictórico que se opone a lo liso y a pesar de que ambos están contenidos virtualmente en el sentido del tacto, estaríamos tentados a ubicar esta última cualidad del lado de la vista, en la medida en que lo liso es un efecto visual que se sostiene sobre la homogeneidad misma de su superficie, mientras que lo rugoso de inmediato apela una heterogeneidad de la superficie que es capaz de ser aprehendida por el tacto. A pesar de que este tipo de ordenamiento y de homologías es indispensable para diferenciar en un primer momento los componentes sensibles que dotan de singularidad a una pintura como *Woman I*, el trabajo semiótico que aspira a emprender un análisis de este texto pictórico, no se puede satisfacer con un enfoque de este tipo debido a dos razones que resumo a continuación:

1. Toda separación que se fundamenta en la tipología ya conocida de los cinco sentidos (la diferenciación entre tacto, olfato, gusto, oído y vista), y en una jerarquía que establece primacías sensoriales, difícilmente puede funcionar como un criterio para analizar configuraciones como *Woman I*, en la medida en que en esta pintura –a diferencia de otras de tipo “clásico”– no existe una homología directa entre el efecto sensible y el sentido que lo produce en la percepción. Por ejemplo, es difícil determinar, en el plano de la expresión de esta misma pintura, qué efecto corresponde con tal sentido, cómo se encadena uno con otro y cómo se empareja en la categoría semántica de base; es decir, si lo rugoso es estrictamente táctil o si lo liso apela también a lo óptico. Se trata, más bien, de una configuración sensible que potencializa los *deslices* o yuxtaposiciones entre una y otra cualidad¹⁹ (**esquema 3**) a pesar de que se conserva cierta primacía de alguno de estos sentidos. Además, es necesario hacer hincapié en que el canal (mono)sensorial con el cual la pintura se presenta al observador –es decir, la visión– se encuentra “invadido” por

¹⁹ Se trata de un planteamiento fenomenológico de la percepción, en la cual las sensaciones puras difícilmente pueden ser concebidas. Fontanille hace una recapitulación de este hecho: “... hablar del rol de la sensorialidad en la conformación de los discursos no consiste en invocar la sustancia de su expresión; y menos aún en apelar al canal sensorial por medio del cual son obtenidas las informaciones semióticas –en el sentido en que se dice que las *imágenes* pertenecen al dominio de la semiótica *visual*–. No se trata, pues, del canal sensorial receptor, sino de la contribución de la sensorialidad a la sintaxis discursiva (y especialmente a la sintaxis figurativa). Como vamos a ver, dicha contribución pocas veces se apoya en sensaciones aisladas (y si lo hace es solo en apariencia); más bien explota ‘redes’, ‘racimos’ y ‘haces’ sensoriales.” *Soma y sema...*, pp. 114-115.

diferentes sentidos en el acto de percepción: además de ser vista, la pintura huele, se toca, deforma la misma visión en la medida en que se establecen proximidades y lejanías en el cuerpo del observador, lo cual hace dudoso sostener que esta última sea el canal privilegiado o exclusivo para la percepción de la pintura.



Esquema 3. Manifestación sensible del plano de la expresión

2. El segundo punto nos conduce a una propuesta novedosa sobre el análisis de los «modos y campos de lo sensible» que se hallan en la base de todo discurso. Una vez que se asume que el canal (mono)sensorial difícilmente puede ser establecido como el vehículo exclusivo para explorar las configuraciones sensibles y, por extensión, que las sensaciones que se hallan contenidas en los textos y que se activan en el acto de percepción no se presentan ni aisladas ni puras sino como «redes» o «racimos» sensoriales, es indispensable preguntarse, precisamente, por la emergencia de los efectos de sentido en el entendido de que en ellos se concreta una significación discursiva de la sensorialidad. Volviendo al caso de *Woman I*, tendríamos que cuestionar lo siguiente: si el tacto no es el vehículo exclusivo de percepción y de sus operaciones heurísticas subsecuentes (descripción, análisis e interpretación), y si lo táctil no constituye el punto de proyección de las operaciones semióticas de esta pintura, ¿dónde reside entonces su núcleo sensible? Fontanille, sin abordar en específico el caso de esta pintura, avanza notablemente en la respuesta al proponer un núcleo central de la *polisensorialidad* que reposa, no en un sentido o canal (mono)sensorial, sino en un *cuerpo* dotado de «carne» y de «envoltura»²⁰ y además en postular una «autonomía de la sintaxis figurativa». Esta autonomía está referida, por principio, a la emancipación que en todo discurso se produce entre un

²⁰ Este punto en particular será tratado en el apartado titulado del mismo modo.

sentido, un órgano y una cualidad sensible que se desprende de un texto o de un discurso (en los términos en que se reconoce tradicionalmente al tacto como generador de sensaciones táctiles)²¹ y, en segundo lugar, a la abundante emergencia de figuras del plano de la expresión (de ahí su filiación con lo “figurativo”) en las cuales se concentran y explotan las mismas cualidades sensibles, por intervención, en este caso, de un cuerpo que se encuentra articulado como una configuración semiótica, tal y como lo hemos explicado en el capítulo precedente. Por otra parte, con respecto a la sintaxis figurativa, Fontanille explica lo siguiente: “La tela del pintor ha sido cubierta con una materia proyectada, colocada, extendida, fundida bajo la responsabilidad de una mano y de gestos rápidos, lentos, perpendiculares, oblicuos u horizontales: eso es lo que le confiere una ‘sintaxis figurativa sensorial’, una organización sintáctica de las huellas.”²²

Estos argumentos nos permiten resignificar la carga de *gestualidad* que atribuimos a las marcas que se manifiestan en esta pintura. Por principio, el gesto que proviene de una evidente acción manual, y que tiene como órgano ejecutor a la mano del pintor, no se reduce a la sustancia táctil que se encuentra en el sustrato de las formaciones sensoriales. Por ser éste un fondo dinámico, lábil y sumamente denso, es innegable reconocer una determinada “contaminación” sensible que produce una serie de desplazamientos en el proceso de emergencia de las figuras en la superficie pintada: dichas figuras no apelan exclusivamente al régimen táctil (esto quiere decir, como última consecuencia, que su significación no se agota en el tacto) y si esto parece así, es únicamente por una suerte de comodidad o de reflejo inmediato en el acto de percepción. Hay que indagar, siempre a título de hipótesis, cómo estas figuras se independizan tanto del canal (mono)sensorial como de su sustancia, para producir otro tipo de *representaciones*.²³

²¹ Por ejemplo, a propósito del gusto, Fontanille explica: “En la perspectiva del análisis sensorial tradicional, el gusto sólo reconoce cuatro sabores fundamentales: lo dulce, lo salado, lo amargo y lo ácido. Pero se trata sólo de las capacidades del *órgano* gustativo; ahora bien, en la perspectiva de los modos semióticos de lo sensible, y sobre un fondo polisensorial, la actividad de degustación combina propiedades olfativas, táctiles y sensoriomotrices.” También, con respecto a lo visual, especifica: “... lo que se denomina ‘semiótica visual’ obedece a lógicas sensibles muy diferentes según se trate de pintura, de dibujo, de fotografía o de cine: el grafismo y la pintura implican ante todo una sintaxis manual, gestual, sensoriomotriz y, en este sentido, se acercan a la escritura.” *Op. cit.*, p. 143 y 115, respectivamente.

²² *Ibid.*, p. 268.

²³ Fontanille retoma un estudio de caso del psicoanalista S. Ferenczi que desarrolla las relaciones entre el olor y el dinero, para destacar, precisamente, la autonomía de la sintaxis figurativa en relación con la sustancia sensorial: “El desplazamiento del olor desagradable al dinero constituye una ilustración ejemplar de la autonomización de la sintaxis figurativa de una expresión sensorial: decir que el dinero puede ser ‘olfateado’ en la persona que lo manipula es reconocer que la sintaxis figurativa del olor se ha independizado de la sustancia olfativa como tal.” *Ibid.*, p. 126.

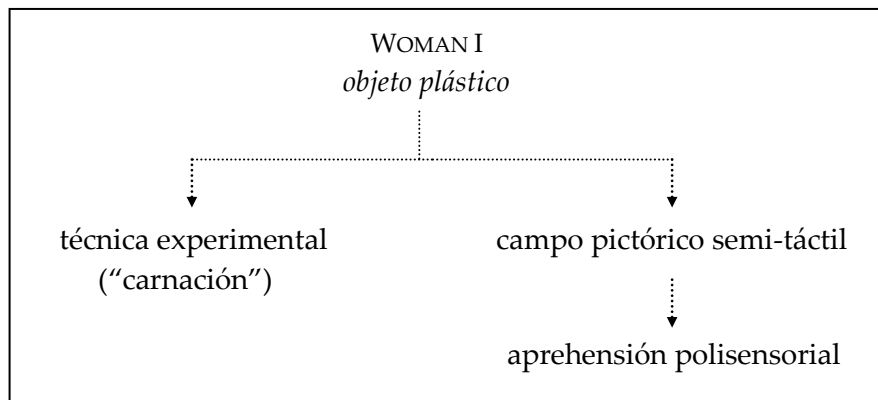
Así, a pesar de que a primera vista se reconozca un predominio del tacto en las diferentes zonas pintadas de *Woman I* e, incluso, en la pintura en su totalidad,²⁴ el cual se apoya en toda una serie de efectos o cualidades táctiles (lo matérico, lo rugoso, lo espeso, lo granulado...), nos parece más pertinente mediar esa carga y orientarla hacia el núcleo *polisensorial* de donde surge. De este modo podríamos explorar un campo pictórico donde rige lo «semi-táctil», es decir, aquello que se encuentra potencializado por el tacto pero que se emancipa parcialmente de esa sustancia con el propósito de producir marcas gestuales que hacen presente la densidad del cuerpo que está en la base de toda operación semiótica. Esta tarea exige distintos pasos que iremos desarrollando progresivamente: 1) mostrar la conversión de las marcas gestuales en *figuras del cuerpo*; 2) establecer sus propiedades formales (en este caso en particular, las que corresponden a la categoría cromática) y, finalmente, 3) determinar las correspondencias de estas mismas figuras con los órdenes sensoriales y con el cuerpo del pintor.

A raíz de estas precisiones, podemos replantear la singularidad semiótica de este dispositivo pictórico que parecía regirse por toda una configuración táctil, de la cual surgían no sólo figuras, sino fundamentalmente valores pictóricos y, por extensión, operaciones de significación de la sensorialidad. Si definimos a *Woman I* como una «semiótica-objeto», esto es, como un conjunto significativo que posee, en calidad de hipótesis, una organización, una articulación interna autónoma,²⁵ lo primero que habría que destacar es la configuración de sus especificidades materiales y perceptuales. Así, de acuerdo con su modo de

²⁴ En este punto en particular nos distanciamos de las interpretaciones que ya se han establecido en la literatura especializada en torno a esta pintura. Por ejemplo, para Lake y Krueger, la fuerza táctil que caracteriza a las pinturas del periodo tardío de los cuarenta y cincuenta (fuerza que se trasluce en las *texturas* sumamente recargadas y que para nosotros correspondería a un trabajo del plano de la expresión) está asociada, conceptualmente (plano del contenido), con los ambientes urbanos del lugar donde el artista habitó, produciendo así una lectura específica: “Sus pinturas incluyen materiales íntimamente asociados con el ambiente urbano –yeso, carbón, vidrio opaco, cuarzo, calcita, papel, fibra, esmaltes baratos y pinturas caseras– así como también prácticas que incorporan raspados, untados y maltrato de materiales para producir pinturas que pueden ser interpretadas como metáforas visuales de las texturas arenosas de Greenwich Village y del Lower East Side.” “The relationship between style and technical procedure...”, p. 23. Estas «metáforas visuales» designan entonces la relación de sentido entre la textura pictórica sumamente recargada y las texturas urbanas de barrios específicos de Manhattan donde el artista habitó por esos mismos años junto con su esposa Elaine de Kooning. De acuerdo con los mismos autores, la asociación entre texturas que engloba un periodo pictórico en específico (finales de los cuarenta y de los cincuenta) se opone, casi radicalmente, a las texturas que el artista produjo después de 1960, las cuales coinciden con su cambio de residencia de la ciudad de Nueva York a un pequeño pueblo en el este de Long Island: “Los soportes de sus pinturas de los años sesenta son superficies resbaladizas y telas preparadas o paneles que fueron enarenados con un acabado suave [...] Sus pigmentos incluyen altos porcentajes de blanco que acentúan las cualidades lumínicas de las pinturas.” *Ibid.*, p. 39.

²⁵ Greimas y Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje...*, p. 365.

manifestación, *Woman I* debe ser considerada un *objeto plástico*²⁶ que adquiere identidad en el universo de los lenguajes no-verbales a través de una técnica de producción “experimental” –o *no ortodoxa*– la cual es la encargada de hacer más potentes los deslices sensoriales a través de todo un entramado heterogéneo que convoca una diversificación de sentidos y de canales en el acto de percepción. Este objeto plástico, por otro lado, se presenta como un entramado *pictórico-polisensorial* –dotado de expresión y de contenido, es decir, portador de significación– cuya singularidad radica en el hecho de que la misma técnica pictórica produce un campo de operación semi-táctil donde se inscriben marcas gestuales de difícil definición. A diferencia del énfasis óptico en la pintura del expresionismo abstracto y por lo tanto de la adecuación formal de la técnica al canal de la vista y/o a la retina,²⁷ en *Woman I* esta misma técnica hace estallar dicho canal y pone de relieve una aprehensión polisensorial (**esquema 4**).



Esquema 4. Especificidades materiales y perceptuales

²⁶ Distinguimos entonces entre la especificidad técnica y sensorial de un conjunto significativo –en este caso, lo *pictórico* y los distintos sentidos que intervienen en su producción– y la configuración más general de un segundo lenguaje denominado «plástico» que no es exclusivo de los lenguajes no-verbales. Según Jean-Marie Floch: “El discurso plástico tiene su especificidad; posee su forma propia, realizable tanto por un juego de líneas y de colores como por volúmenes y luces en un cuerpo en movimiento o en un espacio construido.” Greimas y Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, tomo II..., p. 192.

²⁷ Greenberg enfatizó que, incluso cuando las superficies pictóricas del expresionismo abstracto pudieran parecer para un ojo inexperto demasiado accidentales, caprichosas o con efectos casuales, éstas se debían a una «disciplina severa»; se infiere que esta disciplina está determinada por una especie de formalismo óptico: “Los cuadros de estos pintores sorprenden porque, para el ojo inexperto, parecen responder sobre todo a accidentes, caprichos y efectos fortuitos. Se diría que una espontaneidad anárquica, cuya única intención es registrar los impulsos inmediatos, interviene decisivamente y que el resultado parece ser tan sólo una confusión de formas borrosas, manchas y garabatos –oleaginosas y amorfas– como las ha descrito un crítico británico–. Pero todo esto es aparente. Hay obras buenas y malas en el expresionismo abstracto. Una vez hecha la distinción entre unas y otras, se descubre que las buenas deben su ejecución a una disciplina severa muy frecuente en el arte contemporáneo.” “Pintura de tipo americano” (1955), *La pintura moderna y otros ensayos...*, p. 66.

3.2. La marca como figura del cuerpo

Para avanzar en nuestra exploración sobre el campo pictórico semi-táctil, es necesario dotar de identidad a esas marcas gestuales de difícil definición que se hallan inscritas sobre la superficie pintada. Para ello es necesario hacer hincapié en una conversión que nos conduce de nueva cuenta al acto de pintar, pero desde un enfoque semiótico. Por principio recordemos que aquello que definimos como *marca* (pensemos, por ejemplo, en los amplios brochazos, en los frotados o en los raspados que ya han sido capturados en detalles previos de *Woman I*) posee una carga gestual en la medida en que constituye el rastro, y también la evidencia, de una actividad manual que se presupone lógicamente y que *a posteriori*, en el acto de percepción que realiza el observador, se trata de reconstruir a través de la exploración sensible sobre la propia superficie. En este caso, la mano del pintor vendría a ser el órgano de ejecución que impone las características específicas de dichas marcas o, en otros términos, de su *manera*. Veamos, por ejemplo, una zona de *Woman I* donde conviven diferentes tipos de brochazos y concentrémonos en una sola de las propiedades de este tipo de marca que no es reconocible a primera vista, pero que se halla en el sustrato de su producción [fig. 9].

A pesar de la heterogeneidad cromática y de la carga de materia pictórica que vendría a diferenciar un brochazo de otro en la zona que hemos circunscrito en un recuadro punteado de color rojo, una propiedad inmanente a todos ellos podría ser definida como la de *distanciamiento*: un brochazo exige, antes que nada, una posición y una postura frente al lienzo y en segundo lugar una especie de desprendimiento de la mano del pintor que es potencializado por un ritmo de aplicación. Dependiendo de la posición espacial que adquiera el distanciamiento frente al lienzo (proximidad o lejanía), el brochazo surge de un gesto manual de amplitud o de recogimiento, que a su vez se materializa en la propia trayectoria que se inscribe en el lienzo: en estos términos, un brochazo puede ser corto o amplio y en tal medida en él resuena una aplicación rápida o lenta.

El despliegue de esta propiedad inmanente al brochazo nos permite establecer una identificación provisional de la marca gestual que sintetizamos en el **esquema 5** a través de tres valores que se despliegan por una serie de oposiciones.

Marca gestual	Valor «proxémico» ²⁸	Valor gestual	Valor temporal
Brochazo	proximidad	recogimiento	lentitud
	distanciamiento	amplitud	rapidez

Esquema 5. Valores inmanentes al brochazo

Ahora bien, independientemente de que esta tipología tendría que ser sometida a una prueba de análisis textual para demostrar su efectividad, mi interés consiste en destacar el sentido que poseen cada uno de los conceptos, y de los valores que los comprenden, en términos de *corporalidad*. Se trata de un fenómeno que sobrepasa al órgano de ejecución, pues precisamente por funcionar como una *sinécdoque* (“la parte por el todo”), la mano del pintor de donde surge este brochazo, y otro tipo de marcas, tiene que ser pensada como un elemento que constituye en sí mismo una densidad corporal y no simplemente como un vehículo mecánico de aplicación. En términos semióticos, esa mano será definida como una instancia *sensoriomotriz* que recibe los impulsos de la carne y del cuerpo del pintor y que los proyecta y transforma en su proceso de ejecución. Si esto es así, aquello que produce la mano del pintor sobre el lienzo –las marcas gestuales– adquiere el estatuto de *figura del cuerpo*; sólo entonces tiene validez hablar del “pintor y sus marcas” dado que las figuras son configuraciones corporales donde reside *algo* de esa entidad semiótica que echa a andar todo el proceso pictórico.

Para demostrar la identidad corporal específica de las figuras del cuerpo que nos interesa describir y analizar en *Woman I*, y su vínculo con el acto mismo de pintar, es indispensable revisar de nueva cuenta, bajo un enfoque semiótico, la constitución corporal del pintor y de la pintura.

²⁸ “La proxémica es una disciplina –o, más bien, un proyecto de disciplina– semiótica que trata de analizar las disposiciones de los sujetos y de los objetos en el espacio, y, más particularmente, el uso que los sujetos hacen del espacio con fines de significación [...] La proxémica no podría satisfacerse con la simple descripción de los dispositivos espaciales, formulados en términos de enunciados de estado; debe enfocar, igualmente, los movimientos de los sujetos y los <desplazamientos> de los objetos, no menos significativos, pues son representaciones espacio-temporales de las transformaciones.” Greimas y Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje...*, pp. 235-236 (entrada: *proxémica*).

El cuerpo significante

En diferentes momentos del desarrollo de este trabajo he llamado la atención sobre el giro corporal que la semiótica ha dado recientemente y que a su vez puede ser interpretado como una consecuencia natural en tanto éste representa, en retrospectiva, el cuestionamiento del aparato formal de una disciplina que en sus orígenes abrazó el proyecto de un estructuralismo caracterizado por una rigurosa objetividad científica. En nombre de aquel proyecto aún en ciernes (el estructuralismo de los años sesenta), temas como la impresión subjetiva, la introspección, el punto de vista o las pasiones, parecían ajenos a una formalización que perseguía traducir el carácter puramente conceptual, fijo y acabado, de las formas descritas. La semiótica ha necesitado tiempo, explica Fontanille, “porque tenía que descubrir los medios para tratar todos esos temas como *propiedades del discurso*, y no como propiedades del ‘espíritu’; como temas propios de una teoría de la significación, y no de una rama de la psicología cognitiva.”²⁹ Hoy en día, el aparato conceptual de la disciplina se ha enriquecido y reformulado, precisamente, por mediación del análisis de formas semióticas en las cuales la dimensión sensible ha cobrado tanta relevancia, y ha exigido una fuerte labor de análisis, como en su momento lo demandó la dimensión inteligible de los textos. Es en esta trayectoria de ampliación de perspectiva de la «episteme»³⁰ semiótica que debemos ubicar el interés que ha suscitado el tema del *cuerpo*.

En nuestra introducción ya hemos adelantado un poco esta cuestión: el cuerpo ha servido como base para reformular la noción clave de *signo lingüístico*, poniendo especial énfasis en la relación de presuposición que se establece entre sus dos componentes: significado y significante (en Saussure), o bien, plano del contenido y plano de la expresión (en Hjelmslev). Es en esa relación que constituye la *semiosis* o función semiótica –esto es, la posibilidad misma de la significación– que el cuerpo viene a ofrecer un matiz sensible: la articulación entre expresión y contenido no se realiza como un pasaje lógico y directo entre uno y otro polo; entre ellos se establece una *mediación* o una *negociación* que es llevada a cabo por un cuerpo que constituye un principio de fuerza directriz y que regula el pasaje entre los componentes sensibles e inteligibles que caracterizan a la expresión y al contenido, respectivamente. Pero si este cuerpo es capaz de realizar una mediación corporal, esto se debe al hecho de que él mismo está pensado, en el seno de la semiótica, como una configuración corporal compleja y no únicamente como una

²⁹ *Semiótica del discurso...*, p. 16.

³⁰ “Desde un punto de vista general, una *episteme* puede ser considerada como una jerarquía de sistemas que organizan el campo del saber. Pero desde el punto de vista de una disciplina particular, una *episteme* es, también, un principio de selección y de regulación de lo que, en una época dada, debe ser considerado como pertinente y ‘científico’ para esta disciplina.” *Ibid.*, p. 14.

metáfora de vehiculización. Y es precisamente este punto, ya esbozado con anterioridad, el que ahora nos exige poner de manifiesto la apropiación que la semiótica ha hecho del psicoanálisis, en específico, de una versión reformulada de la teoría de las instancias psíquicas.

El primer aspecto a destacar es una observación del propio Fontanille, quien es uno de los artífices de este giro corporal y en específico el responsable de este viraje hacia una propuesta relativamente reciente del psicoanálisis. Para este semiotista, aquello que se engloba dentro del ámbito de las semióticas del cuerpo no es más que una reflexión general que se sostiene sobre un anclaje referencial del cuerpo o de alguna de sus figuras o fenómenos (por ejemplo, la gestualidad), pero siempre utilizándolo como un ayudante o como un instrumento que refuerza el acto de comunicación. A esta visión simplificada, dice Fontanille, habría que oponer: “el *cuerpo* de los psicoanalistas, el cual, lejos de ser un simple instrumento, se constituye en la fuente y en la sede misma de las energías (las pulsiones) con las que las instancias psíquicas nutren sus representaciones.”³¹ Así, podemos decir que la conceptualización psicoanalítica del cuerpo vendría a ser el principio de atracción para una semiótica interesada en construir una noción densa de este mismo concepto, pero siempre en el entendido de que dicha conceptualización tiene que enriquecer la dinámica del discurso, los procesos de significación y el metalenguaje de la teoría semiótica, pues siguiendo al mismo autor: “El cuerpo psicoanalítico no sigue ya enfeudado en la comunicación, y menos aún en la comunicación verbal; no es ya un instrumento, ni siquiera un simple lugar de gestión de las pulsiones; es más bien la fuente, la sustancia semiótica a partir de la cual podrá adquirir forma el actante semiótico.”³² En nuestro caso, queda claro que este actante vendría a ser el propio *pintor*, cuyo cuerpo estaría arraigado en esa fuente dinámica de corporalidad.

Ahora bien, el cuerpo energético característico del primer psicoanálisis (especialmente, por vía de Freud) tendría que ser puesto en diálogo con el cuerpo fenomenológico que es un todo indisociable, polisensorial y en el que se superponen una forma y una experiencia “y que se caracteriza esencialmente por el movimiento: ‘mira’, sensorio-motricidad, intencionalidad, son en Merleau-Ponty diversas facetas de la misma propiedad, a saber esa capacidad del cuerpo para ponernos en el mundo, para movernos hacia su significación.”³³ Es así como Fontanille llama la atención de una reformulación que ha tenido lugar en el psicoanálisis y que concilia una perspectiva tradicional de las pulsiones con una idea global del cuerpo que es precisamente la que interesa a la semiótica; según

³¹ *Soma y sema...*, p. 167.

³² *Ibid.*, p. 168.

³³ *Loc. cit.*

esto: “el cuerpo no sería simplemente un campo de fuerzas y de obstáculos para esas fuerzas, sino que se abre a una verdadera tipología figurativa del cuerpo.” Este semiotista hace referencia a la teoría del *Yo-piel* de Didier Anzieu,³⁴ la cual: “combina las propiedades del cuerpo propio cercano al de la fenomenología (algo unitario, una forma global) y las de la topología energética, propia del psicoanálisis. Se trata precisamente de la experiencia específica del cuerpo propio en cuanto envoltura sensorial y psíquica, en cuanto película, frontera y membrana que separa y comunica al mismo tiempo el *mí* y el *mundo para mí*.”³⁵ El cuerpo, por lo tanto, vendría a ser un *cuerpo significante* (y no ya un mero instrumento de comunicación) en la medida en que funciona como un *continente* que se pone en contacto con el mundo y que para ello construye sus propias envolturas de protección y de mediación, pero a su vez como un *contenido* de pulsiones y energías que dinamizan su propio hacer significativo. Vale la pena explorar con más precisión esta doble caracterización (el cuerpo como continente y como contenido), pues en ella se halla la fecundidad de la apropiación que la semiótica hace de las funciones del yo-piel.³⁶

La «carne móvil» y la «envoltura»

La explicación limitada que ofrecimos en el capítulo precedente acerca de la constitución corporal del actante (cf. supra, pp. 77-81), ahora puede ser desarrollada con más precisión a raíz de la apropiación que Fontanille hace de la propuesta de Anzieu. En este contexto de diálogo interdisciplinario es posible

³⁴ Tres caracterizaciones que Didier Anzieu ofrece del yo-piel: 1. “Es una realidad de orden fantasmático representada en las fantasías, los sueños, el lenguaje corriente, las actitudes corporales y los trastornos del pensamiento a la vez, y también, proporciona el espacio imaginario que constituye la fantasía, el sueño, la reflexión y cada organización psicopatológica.” 2. “Es una estructura intermedia del aparato psíquico: intermedia cronológicamente entre la madre y el bebé, intermedia estructuralmente entre la inclusión mutua de los psiquismos en la organización fusional primitiva y la diferenciación de las instancias psíquicas correspondientes a la segunda tópica freudiana.” Y, 3) La noción de yo-piel se interesa por “cómo se forman las envolturas psíquicas, cuáles son sus estructuras, sus ajustes, sus patologías.” *El yo-piel...*, pp. 16 y 20, respectivamente.

³⁵ Fontanille. *Soma y sema...*, p. 168.

³⁶ Didier Anzieu pone el acento en tres funciones en particular que conciernen a la *piel*: 1) La primera función “es el saco que contiene y retiene en su interior lo bueno y lo pleno que la lactancia, los cuidados y el baño de palabras han comunicado en él.” 2) La segunda función corresponde a la de un interfaz “que marca el límite con el afuera y lo mantiene en el exterior, es la barrera que protege de la penetración de las afecciones y agresiones que provienen de los demás seres y objetos.” Finalmente, 3) La piel, al mismo tiempo que la boca, es un lugar y un medio primario de comunicación con el prójimo y de establecimiento de las relaciones significantes; es, además, una superficie de inscripción de las huellas que ellos dejan.” Podemos resumir entonces estas tres funciones como siguen: 1) *envoltura*, 2) *interfaz* y 3) *superficie de inscripción*. Cf. *El yo-piel...*, p. 51.

caracterizar de una manera más consistente las dos magnitudes corporales que definimos como *carne* y *cuerpo propio*.

La carne es, como lo afirmamos con anterioridad, el impulso primero, el punto de referencia del cuerpo: “la materia viviente y sensible, el sustrato dinámico solicitado por la sensoriomotricidad, y por las tensiones vibratorias sonoras, la masa palpitante y deformable que reclama el movimiento, combinado o no con las otras sensaciones.”³⁷ Como vemos, la carne se sitúa en un lugar del cuerpo que es el responsable tanto de generar la motricidad como la emergencia de un cúmulo heterogéneo de sensaciones que no alcanzan aún la categoría de formas sensibles, pues no hay posibilidad alguna de diferenciar una unidad en esa masa palpitante según un criterio de percepción. Este lugar donde opera la carne es el «núcleo sensoriomotor»³⁸ el cual, para una semiótica del cuerpo, vendría a ser la fuente dinámica de la significación que presupone y requiere todo acto semiótico; desde esta base sensoriomotriz, la carne cumple con una función primordial, pues ella activa una especie de *principio de resistencia*: ésta combate y padece las sensaciones que de ella misma emanan y que posteriormente, por intervención de otro tipo de instancias y de procesos más ligados a la percepción, se transforman en hechos significantes.

De acuerdo con Fontanille, estas sensaciones «motrices» se pueden rastrear en dos direcciones distintas: en el interior de ese mismo núcleo donde actúa la carne o bien en su exterior. En el primer caso, lo que encontramos es un repertorio más o menos limitado de «mociones íntimas»³⁹ (las palpitations internas, los latidos del corazón, los movimientos respiratorios, los gorgoteos, etc.), mientras que en el segundo, una serie de «desplazamientos» que ponen al cuerpo en contacto con el mundo y que lo sacan de su inmanencia carnal.⁴⁰ Ahora bien, esos pequeños movimientos que definen a las mociones íntimas nos pueden dar una idea más precisa de la capacidad de movilización que posee la carne, la cual repercute a final de cuentas en el funcionamiento externo del cuerpo. Fontanille avanza en la interpretación de estas mociones e indica dos figuras que define como *centrípetas* y *centrífugas* y que nosotros representamos en los **esquemas 6 y 7**.

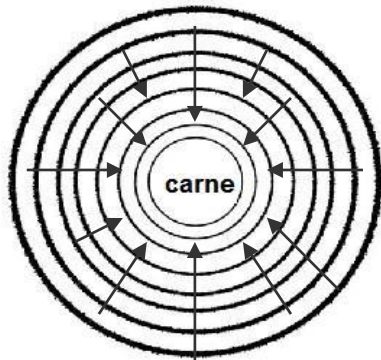
³⁷ Fontanille. *Soma y sema...*, p. 153.

³⁸ Se trata de una nueva apropiación de las ciencias cognitivas contemporáneas que: “colocan en el centro de la experiencia sensorial la sensoriomotricidad, fuente de los esquemas cognitivos, especialmente de los esquemas espaciales. En Lakoff, la sensoriomotricidad proporciona la orientación axiológica (y la carga emocional, positiva o negativa) a las metáforas estructurantes; en Varela, Thompson y Rosch, la sensoriomotricidad es el correlato de la intencionalidad, a través del movimiento.” *Ibid.*, p. 169.

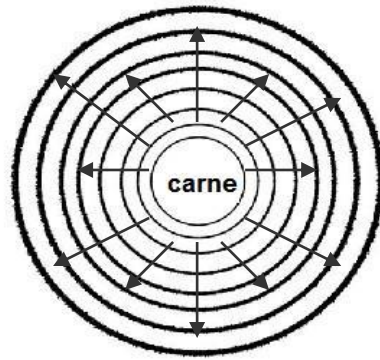
³⁹ Las *mociones íntimas*: “constituyen la carne como centro de referencia sensorial en el momento mismo en que la afectan: sentir sus vísceras es ante todo hacer de ellas un centro sensorial, hacerlas presentes a sí mismo.” *Ibid.*, p. 135.

⁴⁰ Los desplazamientos que este mismo cuerpo produce como una especie de respuesta a una afección interna, sin que esto tenga que ser reducido a un fenómeno “conductista”.

Un movimiento centrípeta correspondería a las contracciones de la carne, mientras que uno centrífugo a sus dilataciones; sin embargo, aunque este último tipo de movimiento nos permitiría pensar en una proyección *directa* del núcleo sensoriomotor hacia una dimensión corporal externa a la carne la cual es la encargada de poner en contacto al cuerpo con el mundo exterior: “unos y otros [movimientos] presuponen un estado tensivo estable de la *carne*, que la vida anima y dota de una presencia en contracción o en dilatación.”⁴¹



6. Moción íntima centrípeta (*contracción*)



7. Moción íntima centrífuga (*dilatación*)

Las mociones íntimas y las deformaciones correspondientes de la carne se producen, por lo tanto, en un campo sensorial *intransitivo* en el cual se concentran los flujos, la energía y las pulsiones del cuerpo. Sin embargo, como lo explica Fontanille, determinadas mociones como la respiración desembocan en un “franqueo del horizonte y en un contacto con el mundo exterior, y depende por eso de otro tipo de campo, el campo transitivo.”⁴² Este franqueo que define a la propia transitividad es el proceso que hace posible el despliegue una tipología figurativa del cuerpo, pues éste se piensa como un lugar de estratificación de diversas «envolturas»⁴³ que, por un lado, lo protegen de sus propios impulsos carnales y, por el otro, delimitan la frontera entre lo interno y

⁴¹ *Soma y sema...*, p. 135

⁴² *Ibid.*, p. 136.

⁴³ La variable *envoltura*, afirma Anzieu: “se anota cuando cualquier respuesta implica una superficie protectora, membrana, concha de piel que, simbólicamente, podría estar en relación con la percepción de las fronteras de la imagen del cuerpo.” En psicoanálisis, tal y como este mismo autor lo ha explicado, hay una filiación directa entre las envolturas y los problemas de la piel, pues ésta debe entenderse: “como dato originario de orden orgánico e imaginario a la vez y como sistema de protección de nuestra individualidad al mismo tiempo que como primer instrumento y lugar de intercambio con los demás.” *El Yo-piel...*, pp. 43 y 15, respectivamente.

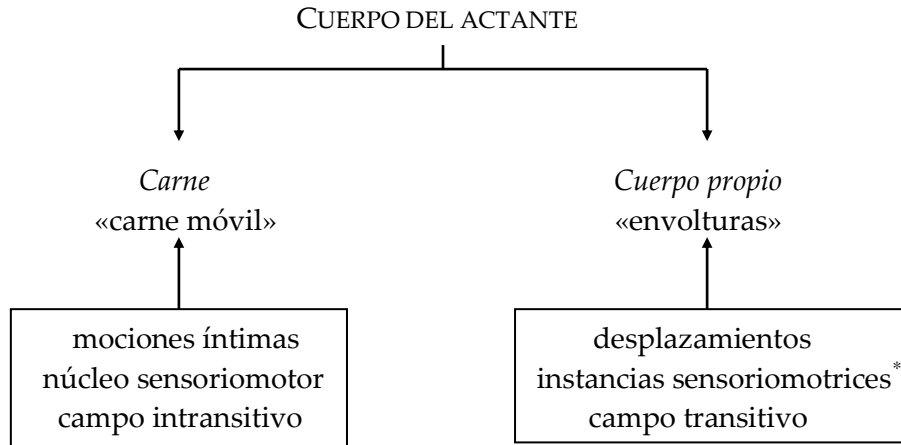
lo externo y entre lo propio y lo no-propio; funciones que, además, caracterizan al cuerpo propio.

De acuerdo con Fontanille, la genealogía de las *envolturas* se rastrea en la noción de «barreras de contacto» de Freud, que si bien en un primer momento se restringieron a una concepción de envolturas de contención de la energía psíquica (o moderadores de energía), por insistencia de Anzieu deben entenderse en un doble sentido: 1) como un filtro protector frente a las sollicitaciones externas y, 2) como una membrana más o menos resistente e (im)permeable que retiene las fuerzas interiores. Es esta doble caracterización la que le interesa recuperar a la semiótica, pues:

... lo que aquí nos importa no es tanto la validez teórica del modelo psicoanalítico de las 'envolturas psíquicas', ni tampoco su eficacia terapéutica, sino el hecho mismo de que, desde el momento en que uno se interesa por la manera como las significaciones psíquicas se 'encarnan', 'toman cuerpo' y adquieren cierto peso de presencia sensible, la configuración de la 'envoltura' se impone.⁴⁴

De este modo, la noción de cuerpo adquiere una densidad literalmente corporal. Por un lado, él contiene un núcleo sensoriomotor de donde emana la energía semiótica y donde la carne, movilizada por ese mismo flujo, produce sus *signos vitales* a la manera de contracciones y dilataciones; es en este sentido que podemos hablar de una «carne móvil» que anima y hace palpitar al cuerpo. Por otro lado, los alcances de esta misma carne se manifiestan en las diversas envolturas que se van desplegando desde los niveles más próximos a ésta, hasta llegar a los grados más superficiales en relación con una frontera que se establece entre un “afuera” y un “adentro” del cuerpo. Como recordamos, éste es el dominio específico del cuerpo propio, que vendría a ser un continente formado por diversas envolturas que aseguran el cumplimiento eficaz de la función semiótica. Así, podemos volver a presentar la constitución semiótica del cuerpo (**esquema 8**) con el propósito de resumir sus características.

⁴⁴ Fontanille. *Soma y sema...*, p. 194.



Esquema 8. Constitución semiótica del cuerpo

Una vez que se ha puesto de manifiesto esta densidad corporal, es indispensable observar el funcionamiento de este modelo en el fenómeno que venimos analizando, con el propósito específico de describir las interacciones entre la carne móvil y las diversas envolturas que produce el cuerpo del pintor. A su vez, dichas interacciones que definen, en nuestro caso, al *acto de pintar*, nos servirán como punto de anclaje para establecer la transición que convoca tanto al cuerpo del pintor como al cuerpo de la pintura.

Dos definiciones semióticas del acto de pintar

Tomando en consideración las reflexiones precedentes expongo, con carácter de validez provisional, un par de proposiciones sobre el acto de pintar las cuales se inscriben en el marco general de una semiótica del cuerpo; más adelante, estas mismas deberán ajustarse al caso particular que se está analizando aquí, esto es, *Woman I*.

1. *Pintar equivale a una operación de «desembrague corporal»*. Si el pintor es, fundamentalmente, un cuerpo dinámico en tanto en él se hacen sentir los impulsos de un núcleo sensoriomotor que actúan sobre la carne y que producen una emergencia de envolturas, la primera operación motriz que este cuerpo lleva a cabo

* En el siguiente apartado se abordará, en específico, la función de una de estas instancias.

corresponde a la de un «desembrague».⁴⁵ A pesar de que dicha operación puede ser vista en diferentes niveles del recorrido generativo de la significación,⁴⁶ y que además su significado parece estar restringido al dominio mecánico que evoca su campo de origen (el de la propia mecánica automotriz),⁴⁷ llamo la atención sobre el momento de realización pictórica que exige la puesta en perspectiva de un objeto que se sitúa en una posición lejana con respecto a ese centro de referencia que funda el cuerpo del pintor; en este escenario se produce el movimiento mismo del desembrague: el cuerpo se ve obligado a salir de su inmanencia, a ponerse en contacto con el mundo exterior, con el propósito de engendrar un objeto significante. En estas condiciones, el *cuerpo en movimiento* (por supuesto, el cuerpo del pintor): “explora su campo, pero al mismo tiempo, desplaza sus horizontes.”⁴⁸ Éste es el sentido motriz de un desembrague corporal, pues el desprendimiento de ese centro de referencia exige que el cuerpo se mueva y que además imprima ciertas propiedades a ese desplazamiento: velocidad, ritmo, dirección, trayectoria, amplitud, etc. Es bajo esta perspectiva que el cuerpo del pintor puede ser considerado una instancia de discurso plena, pues es capaz de elegir su posición, de imponer su orientación y de suscitar una función semiótica.

Ahora bien, dicho desembrague corporal, además de dotar de plenitud semiótica al cuerpo del pintor, también hace lo propio con ese objeto que está puesto en la mira y por lo tanto en vías de constitución: la pintura. Si el desembrague es una operación determinante para el proceso de enunciación en la medida en que asegura la proyección de un *enunciado* dotado de las categorías de sujeto, tiempo y espacio,⁴⁹ el acento corporal exige que remodelemos este proceso

⁴⁵ Se trata de una noción capital para la teoría semiótica sobre la que se funda uno de los procesos clave de todo acto de significación: la enunciación. En el Diccionario de Semiótica este término se define como sigue: “Se puede intentar definir el desembrague como la operación por la cual la instancia de la enunciación –en el momento del acto de lenguaje y con miras a la manifestación– disjunta y proyecta fuera de ella ciertos términos vinculados a su estructura de base, a fin de constituir así los elementos fundadores del enunciado-discurso.” Greimas y Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje...*, p. 112. Estos elementos fundadores constituyen las categorías básicas de todo enunciado: *sujeto, tiempo y espacio*, que se concentran en la fórmula: “yo, aquí, ahora”.

⁴⁶ Por ejemplo, el desembrague puede ser visto como un fenómeno de conversión de los flujos tensivos en contenidos significantes, el cual se sitúa en el nivel profundo de este recorrido. Dice Fontanille: “En el orden de las presuposiciones, la constitución actancial del *Sí* [el cuerpo propio], a través de la figura de la envoltura, es necesaria (y presupuesta) para la *conversión de los flujos tensivos en contenidos significantes*, es decir, de la materia y del sentido en significaciones articulables e inteligibles. Esta concepción, un tanto sorprendente para la tradición hjelmsleviana, se desprende naturalmente de la perspectiva del *discurso en acto*.” *Op. cit.*, p. 200.

⁴⁷ Me refiero a los términos de embrague y desembrague, cuya filiación mecánica corresponde al «disco de embrague» o *clutch*.

⁴⁸ *Soma y sema...*, p. 138.

⁴⁹ Me refiero a la perspectiva tradicional sobre la enunciación según la cual, si hay enunciado, hay enunciación. María Isabel Filinich lo explica del siguiente modo: “En todo enunciado, sea éste de naturaleza y

y que tomemos en consideración el hecho de que la expulsión que lleva a cabo el cuerpo, y sus desplazamientos correspondientes, *imprimen* sobre el objeto una serie de «marcas»^{*} corporales. Lo que desde una perspectiva tradicional se ha identificado como «marcas del sujeto de la enunciación»,⁵⁰ en este contexto deberá ser entendido como *marcas de origen corporal* que se conservan en el objeto como una especie de memoria y que por este mismo hecho reclaman su filiación con el cuerpo que las produjo. Para Fontanille: “El objeto guarda la huella de la envoltura corporal, huella que vale como indicación de su estatuto de objeto, definido y desembragado a partir del cuerpo, y susceptible de acogerlo y/o de completarlo.”⁵¹ Por lo tanto, si el objeto funciona como una memoria corporal, es porque en estas marcas se ha quedado grabado el gesto de un cuerpo en movimiento; en el caso de la pintura, dicho gesto proviene, en definitiva, de la mano del pintor.

Así, más allá de pensarla como una sinécdoque del cuerpo que pinta (algo que es evidente), la mano debe ser entendida además como una instancia sensoriomotriz que participa de un doble movimiento el cual convoca tanto a la carne como a las envolturas correspondientes. La mano, junto con el cuerpo, se mueve, pero es el impulso *reflexivo* de la mano (esa expulsión y retracción que tiene lugar en el cuerpo, ese doble movimiento de ir y venir del cual se proyectan determinados valores),⁵² aquel que participa, de modo simultáneo, tanto de lo íntimo, lo propio, la masa palpitante que le otorga la fuerza (esto es, la carne), como de las sollicitaciones externas que provienen del objeto (la pintura) y que en tal medida exigen del cuerpo en cuestión el despliegue de una serie de envolturas de protección y de mediación. En este sentido, las marcas contienen el rastro gestual tanto de la fuerza de la carne del pintor, como de las envolturas que hicieron posible el desembrague corporal.

2. *Pintar implica un acto de «conversión»*. En el segundo capítulo hemos tratado de mostrar cómo, por medio de distintos recursos tecnológicos, la pintura ha revelado paulatinamente su constitución interna. La superficie, dijimos en ese

de la extensión que fuere –verbal o no verbal, una frase o un relato– es posible reconocer siempre dos niveles: el nivel de lo expresado, la información transmitida, la historia contada, esto es, el *nivel enuncivo*, o bien, lo enunciado; y el *nivel enunciativo* o la enunciación, es decir, el proceso subyacente por el cual lo expresado es atribuible a un *yo* que apela a un *tú*. Así, en el enunciado, en una manifestación discursiva cualquiera, reconocemos lo enunciado y la enunciación.” *Enunciación...*, p. 18.

* La traducción al español del libro de Fontanille ha utilizado el término «huella»; sin embargo, por su filiación con el concepto de «marcas del sujeto de la enunciación», en la teoría misma de la enunciación, nosotros hemos optado por el de *marca*.

⁵⁰ Cf. Filinich. “Las marcas del enunciadador y del enunciatario”, en *Op. cit.*, pp. 41-48.

⁵¹ *Soma y sema...*, p. 220.

⁵² Cf. supra, esquema 5, p. 99.

momento, posee una profundidad que se va formando a la manera de un *laminado*: capa tras capa, la pintura se constituye por nudos o trenzas que se forman de lo más superficial a lo más profundo. Esto nos llevó a afirmar, quizá prematuramente, que la pintura posee un cuerpo en un sentido estructural o anatómico, en específico, debido a la analogía que ciertas capturas científicas permiten establecer con el tejido corporal humano: la superficie de la pintura se forma como una *piel* y debajo de ésta se encuentran diversos pliegues o cavidades que constituyen su *carne* la cual, en casos excepcionales –como en *Woman I*– se vislumbra sin necesidad de un análisis de tipo científico debido al gesto de violencia manual de un raspado que hace ver las entrañas mismas de la pintura. Una mención especial merecieron las *marcas* pictóricas que se graban como si fueran heridas en la piel y que, como lo expliqué, desbordan una calificación técnica peyorativa (esto es, como “defectos” pictóricos) en la medida en que en ellas se hace presente una carga gestual que proviene de la mano del pintor y que por lo tanto las ubica en otro campo de observación.

Ahora bien, si volvemos al planteamiento global de la pintura como un cuerpo que posee piel y carne, vemos que esta atribución no deja de ser una metáfora seductora que ya cuenta con un determinado prestigio en las reflexiones teóricas sobre la pintura, sean éstas antiguas o modernas. Sin embargo, es necesario establecer ciertas propiedades para que dicha metáfora se transforme en el detonador de un proceso más radical: un acto de «conversión» semiótica que haga de la pintura un cuerpo *viviente* y que por lo tanto lo sitúe en una relación par a par con el cuerpo del pintor. Fontanille explica que: “para que una figura pueda ser considerada como un cuerpo, tiene que estar constituida, de un lado, por una estructura material contenida en una envoltura, y de otro, por una energía y por un potencial de movimiento.”⁵³ En el sentido en que lo hemos expuesto, la pintura está constituida por una serie de *envolturas* que vendrían a concentrarse en el guarnecido de capas pictóricas que corren del nivel superficial al profundo y que tienen como función no solamente dar espesor al cuerpo mismo, sino además, proteger la formación pictórica de las acciones negativas del entorno o de las agresiones exteriores.⁵⁴ Por lo que concierne a la energía que produce un potencial de movimiento, ésta sólo puede provenir de la mano del pintor, de esa instancia sensoriomotriz que imprime sobre la pintura una serie de marcas que en absoluto pueden ser consideradas

⁵³ *Soma y sema...*, p. 325.

⁵⁴ En este sentido podemos homologar la función de ciertas envolturas pictóricas (como el barniz), con el de la pátina en los objetos de bronce; esta última es “una superficie protectora, por una vez formada con la acción del aire, esa película impide que la corrosión ataque más profundamente la materia que recubre.” *Ibid.*, p. 332.

estáticas. Por ser el fruto de un desplazamiento y de un gesto manual, en esas marcas está grabado y cristalizado el impulso de un cuerpo que sale de sí pero que reclama un retorno: las marcas constituyen otro centro de energía que nos “vuelve” sobre el pintor y que en tal medida dotan de vivacidad a ese objeto pictórico en apariencia inerte. La pintura constituye un *cuerpo con vida*, y por lo tanto es resultado de un acto de conversión, en la medida en la que es capaz de interactuar con el cuerpo del pintor y esto sólo es posible por vía de esas marcas que son susceptibles de desplazarse, volver y acoger de nueva cuenta ese cuerpo que les imprimió vitalidad. Es así como cobra mayor sentido el esquema que propusimos al inicio de este capítulo (p. 87): la *encarnación* se definiría entonces como el movimiento de engendramiento del cuerpo del pintor en la superficie y de retorno a ese mismo cuerpo por medio de las marcas gestuales; un retorno cargado de corporeidad pictórica y por lo tanto, de todo un estallido cromático y material cuya fuente reside en una variación radical de la técnica de la *carnación*.

3.3. La configuración cromática de *Woman I*

Didi-Huberman plantea directamente una tesis sobre el color que ya ha sido citada en este trabajo pero que vale la pena traerla de nueva cuenta: “si el color consigue mostrar que no está simplemente depositado sobre su ‘objeto’, sino que constituye la manifestación misma, el colorido, entonces se convierte en lo que hace a la pintura lo ‘viviente’ y ‘natural’ que persigue tradicionalmente.”⁵⁵ Es así como trataremos de explorar en este apartado cómo esas marcas gestuales que ya cargan con la energía de una instancia sensoriomotriz (la mano del pintor), son además portadoras de un singular colorido que pone en evidencia las limitaciones de la carnación y que, por contraste, enriquece la constitución semiótica tanto de las envolturas pictóricas como del acto de encarnación, dotando así al cuerpo de la pintura de una plena *vivacidad*.

Por otra parte, el tratamiento cromático se desarrollará a través de una metodología que a estas alturas de la investigación no debe sorprender, pues en todo momento hemos tratado de tenerla presente:⁵⁶ el significado del singular colorido de estas marcas (su “contenido”), sólo se hará presente si primero se describen y analizan con exhaustividad las figuras del plano de la expresión,⁵⁷ y será a partir de las relaciones entre contenido y expresión que podremos interpretar su significación corporal. Para cumplir con este principio trabajaremos sobre la configuración cromática de dos marcas “carnales” de *Woman I*, esto es, dos figuras del cuerpo que se hallan inscritas sobre la superficie de esta pintura y en cuyo colorido se detecta todo un replanteamiento de la carnación a favor de un

⁵⁵ *La pintura encarnada...*, p. 23.

⁵⁶ “... el principio que venimos considerando ahora consiste en identificar y fijar primero el plano de la expresión, es decir, la manera como las figuras de la expresión adquieren forma a partir del sustrato material de las inscripciones, y del gesto que las inscribe: en ese sentido, sería concebible un recorrido generativo del plano de la expresión.” Fontanille. *Soma y sema...*, p. 355.

⁵⁷ El análisis semiótico del plano de la expresión toma en consideración tres categorías plásticas –*cromática* (color), *eidética* (forma) y *topológica* (disposición espacial)– a través de las cuales se trata de dar cuenta de la manifestación de la forma pictórica. Me limitaré a trabajar con una sola de ellas, la cromática, por dos razones que considero relevantes a propósito de la elección del objeto de estudio de esta investigación: 1) porque aquí se produce un replanteamiento de una técnica pictórica que persigue dar color al cuerpo humano (la carnación) y que en su devenir lleva a cabo ciertas acciones manuales que ponen en crisis la percepción del color y, 2) porque en el universo pictórico donde *Woman I* se inscribe –la pintura moderna y con peculiar énfasis el expresionismo abstracto y su variante «gestual»–, el color «habla por sí mismo». Philip Ball afirma: “El punto de inflexión de los archicoloristas del siglo XX [Yves Klein, Mark Rothko, Matisse, Kandinsky...] consiste en que el color mismo –esto es, su sustancia material– es lo que comunica el mensaje al espectador. El mensaje puede ser psicológico, emocional, espiritual; ciertamente no tan abrupto y tosco, en el caso de estos artistas, como el del pop art. Pero no se transmite mediante la representación minuciosa de la agonía de Cristo en la cruz, o los ojos llorosos de un anciano cansado, o los planos fragmentados y contradictorios del rostro de una mujer, en otras palabras, no se transmite mediante el *diseño*. El *colore* habla por sí mismo y no representa otra cosa que a sí mismo. Ésta es una idea radical, aunque sus raíces se remontan al menos a la *Teoría de los colores* de Goethe.” *La invención del color...*, p. 403.

destello pictórico y cromático que nos aproxima al proceso de encarnación. Pero antes de pasar al análisis de estas figuras, nos parece necesario precisar el concepto de color y su incidencia en el análisis semiótico.

El color pictórico y la categoría cromática

En pintura, lo que se nombra como *color* no corresponde precisamente a la carga cromática inherente al pigmento o al pigmento como tal, sino al efecto lumínico que una magnitud visual produce sobre la retina. En otras palabras, el color es una apariencia cromática engendrada en el ojo la cual se manifiesta a través de la luz y de su término contrario: la oscuridad. Rein Ferwerda, en su introducción al escrito sobre los colores atribuido a Aristóteles, explica cómo en la cultura griega este primer contraste entre luz y oscuridad era más importante que la noción misma de color, pues aquél vendría a ser la condición de posibilidad de este último.⁵⁸ Por otra parte, en su *Teoría de los colores*, Goethe también es contundente al respecto:

... para producir el color se requieren luz y tiniebla, claridad y oscuridad, o, si se prefiere una fórmula más general, luz y falta de luz. La luz produce por lo tanto un color que denominamos *amarillo* y las tinieblas otro que llamamos *azul*. Estos dos colores, si en su estado más puro los mezclamos en forma que se equilibren exactamente, producen un tercero, que designamos con el nombre de *verde*.⁵⁹

Teniendo en cuenta este contraste necesario de luz y sombra, podemos decir que aquello que identificamos como color en una pintura podría ser definido como un fenómeno subjetivo que selecciona ciertas propiedades pigmentarias que se encuentran en determinados elementos u objetos de la naturaleza como lo son minerales, plantas, gusanos, insectos... (en otras palabras, los pigmentos

⁵⁸ “Para empezar, podemos constatar que en los poemas de Homero, el poeta más antiguo de Grecia, no aparece ninguna palabra que signifique <color>. Las palabras *chroia*, *chross* y *chrooma*, que más adelante se utilizan para el término <color>, significan todavía <piel>. Además, vemos que en los textos de Homero las palabras *melas*, *leukos*, *chlooros* o *kuaneos* parecen significar respectivamente más bien <oscuro>, <brillante>, <joven, fresco, jugoso> o (de nuevo) <oscuro> en lugar de significar <negro>, <blanco>, <verde amarillento> o <azul>, como son utilizados más tarde [...] Esta ausencia de términos cromáticos no significa que Homero no hubiera visto los colores alrededor suyo, sino que estaba más fascinado por el contraste <claro>-<oscuro>, <brillante>-<mate>, que por los colores de los objetos. Algo parecido podemos observar en el arte geométrico del siglo X al siglo VIII. Las oscuras figuras geométricas aplicadas sobre las imágenes de animales o sobre vasijas están por así decir separadas de la superficie blanca, de la <piel>, y no tienen <color>.” “Introducción”, en *Koloreei buruz. Sobre los colores*, de Aristóteles..., pp. 50-51.

⁵⁹ *Teoría de los colores...*, p. 65.

orgánicos o inorgánicos o lo que Goethe denominó «colores químicos»⁶⁰), las cuales se someten a una transformación por medio de una *mezcla* con otros materiales que se lleva a cabo o bien en la paleta del pintor o directamente sobre el lienzo. Finalmente, es necesaria la articulación de todos los elementos a través de un acto de percepción del cual surgen *colores pictóricos*⁶¹ y además relaciones cromáticas singulares.⁶² John Gage lo define así: “Es en los cuadros o en aquello que contemplamos como si fuera un cuadro donde las relaciones cromáticas cobran coherencia.”⁶³

Para emprender el análisis de estas relaciones cromáticas, la semiótica ha agrupado tres rasgos constituyentes del color, *saturación*,⁶⁴ *luminosidad*,⁶⁵ y *tono*,⁶⁶ en dos sub-categorías cromáticas: *graduables*, aquellas que se refieren a una cantidad mayor o menos de luz (luminosidad) o de color (saturación); y *no graduables*, el atributo invariante de color (tono o matiz) (**esquema 9**).

⁶⁰ “Llamamos químicos a los colores que podemos originar, fijar en mayor o menos grado y exaltar en determinados objetos, volver a quitarles y comunicar a otros objetos, a los cuales atribuimos en consecuencia una propiedad inmanente. En general se caracterizan por su permanencia.” *Ibid.*, p. 157.

⁶¹ Estos colores englobarían las dos variantes que propone Goethe: «colores fisiológicos» y «colores físicos». “Los colores fisiológicos atañen por completo o en su mayor parte al sujeto, al órgano visual [...] Nosotros los hemos llamado ‘fisiológicos’, toda vez que atañen al ojo normal, y los consideramos como condición indispensable de la visión, cuya correlación vital hacia dentro y hacia fuera sugieren.” (*Ibid.*, p. 69). Por otra parte, “los colores físicos son aquellos cuya producción requiere de determinados medios materiales, que sin embargo pueden ser incoloros y transparentes, traslúcidos u opacos. De modo que tales colores son producidos en nuestra retina por determinadas causas exteriores o, si ya existen de un modo u otro fuera del ojo, reflejados en ella.” (*Ibid.*, p. 95).

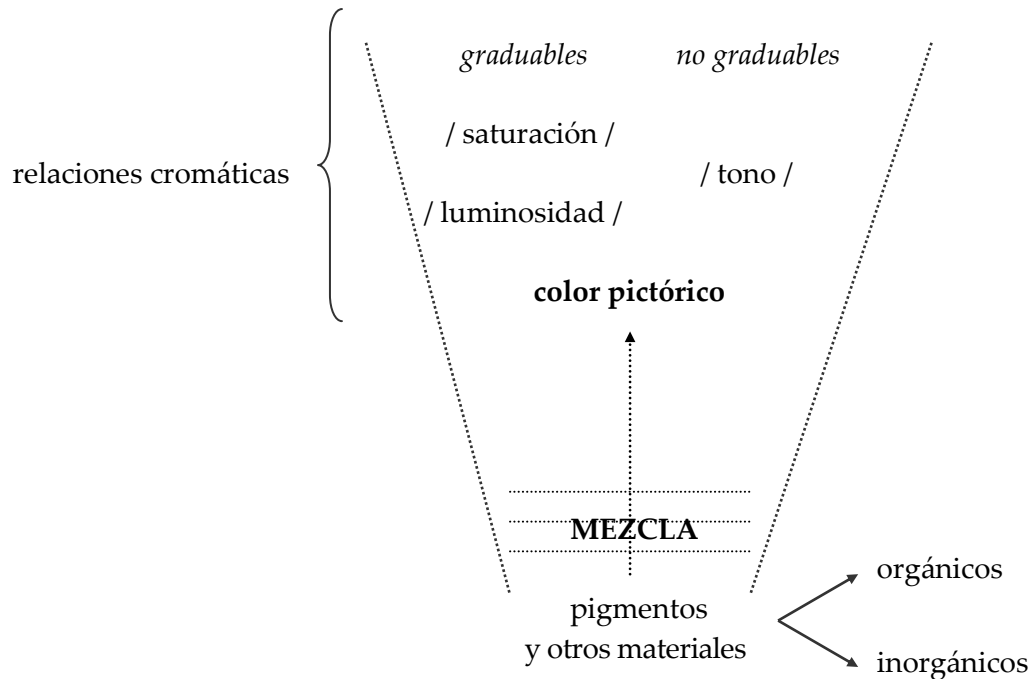
⁶² Goethe lo explica del siguiente modo: “La pintura, se basa, en definitiva, en la mezcla de tales cuerpos colorantes especificados y aun individualizados y sus combinaciones infinitas posibles, que sólo pueden ser percibidas por la vista más refinada y ejercitada y cuya elaboración depende de la capacidad de discernimiento del órgano visual.” *Ibid.*, p. 166.

⁶³ John Gage. *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción...*, p. 9.

⁶⁴ “De acuerdo con la concepción tradicional de la CIE, atributo de la sensación visual que permite estimar la proporción de color, cromáticamente puro, comprendida en la totalidad de la sensación [...] De acuerdo con la concepción actual de la CIE, ‘cromacidad’ o ‘colorido’ de un área en función de su esplendor.” Sanz y Gallego. *Diccionario Akal del Color...*, p. 800.

⁶⁵ “De acuerdo con la concepción tradicional de la CIE, atributo de la percepción visual que determina la impresión de mayor o menor luminancia de una superficie (sugerida por la contemplación de ésta).” *Ibid.*, p. 537.

⁶⁶ En términos ordinarios, el tono es el *color del color*: “Atributo de color correspondiente a la longitud de onda dominante del estímulo físico [...] Cada uno de los grados de una escala de tonalidad cromatológica.” *Ibid.*, p. 869.



Esquema 9. Categoría cromática

La singularidad de las relaciones cromáticas no reside únicamente en el establecimiento de contrastes lumínicos, de intensidades de color o de variaciones tonales que pone de manifiesto un determinado «colorido»⁶⁷ (en el plano de la expresión, estas relaciones contribuyen al establecimiento de la *forma pictórica*); es necesario enfatizar que dichas relaciones que surgen en el acto de percepción y que exigen una aprehensión polisensorial, están mediadas por la mezcla pictórica y, como es evidente, por los pigmentos orgánicos e inorgánicos que, junto con otros materiales como los disolventes, constituyen el estrato de base del color.⁶⁸ Como veremos a continuación, dicha mezcla puede incorporar

⁶⁷ Tal y como lo venimos explicando, el colorido se puede entender como sinónimo de color pictórico, en especial, porque el colorido se define como una “combinación de dos o más sugerencias de color presentes en un cuerpo o en un entorno natural o artificial.” *Ibid.*, p. 269 (entrada: *colorido*).

⁶⁸ Es importante recordar que en los estudios sobre el color, ese estrato difícilmente se puede desligar de su condición antropológica, pues los pigmentos y los materiales que se encuentran en este nivel poseen una determinación social y cultural en la medida en que están ligados a un uso simbólico por parte de una comunidad. El origen de este razonamiento se encuentra en la *Historia Natural* de Plinio. Para este autor, algunos pigmentos de origen natural o artificial poseyeron un uso simbólico en las culturas griega y romana. Por ejemplo, el rojo púrpura, extraído del caracol marino o múrice, “es la divisa de la juventud noble; distingue al senador del caballero; es invocado para apaciguar a los dioses. Da lustre a cualquier vestidura, y comparte con el oro la gloria del triunfo.” (*Historia Natural*, IX, XXXVI, 126). John Gage amplía esta información sobre el púrpura: “Tal como sugiere Plinio, el color púrpura estaba reservado a los más altos dignatarios del estado: sólo un general triunfante podía vestir una túnica púrpura y dorada. Los senadores podían llevar anchas tiras de color púrpura alrededor de las aberturas de sus túnicas, y los

materiales sensibles de naturaleza heterogénea con el fin de producir relaciones cromáticas novedosas, en específico, en el contexto de las figuras corpóreas y de la carnación que se encuentra en la base de la composición cromática.

La piel henchida

Tanto esta figura del cuerpo como la que se abordará a continuación poseen un valor global en términos de corporalidad pictórica, esto quiere decir que su referencia al cuerpo no se limita a aquél que está representado en el cuadro (la mujer pintada), aunque pueden estar presentes en él. En este sentido, la «piel henchida» y la «carne cruda» son dos figuras que se encuentran diseminadas en el *cuerpo de la pintura*, aunque cada una de ellas opera en zonas específicas o en niveles distintos del mismo; por ahora, concentrémonos en la primera de ellas.

La piel henchida, antes de reconocerse como figura del cuerpo, se identifica de manera más limitada, en tanto marca gestual, como una *plétora de colorido*: no se trata de una abundancia en términos de la intensidad cromática de un determinado tono (como por ejemplo una presencia excesiva de rosa o azul), sino de una explosión heterogénea de color que engendra, en su imbricación misma, una relación cromática particular: la identidad tonal de un solo color se desvanece debido a la saturación de tonos mezclados y este conflicto de primacías cromáticas produce que la luminancia no se despliegue y más bien se retrotraiga al conflicto mismo o se concentre como un centro de opacidad. Se trata, por lo tanto, de un tipo de relación cromática que tiende hacia las *saturaciones opacas* y es en tal medida que determinadas zonas de *Woman I* [figs. 10 y 11] pueden ser identificadas como portadoras de esta relación y, por extensión, de la figura del cuerpo que la contiene.

Ahora bien, para que esta plétora pueda ser interpretada a la luz del cuerpo de la pintura, debemos ver qué función cumplen las relaciones de saturación opaca. De entrada, ellas acentúan un tipo de densidad matérica que producen los relieves de ciertas marcas gestuales. En el detalle 10, el ligero escurrido de la zona central superior, las pequeñas costras de color en el extremo izquierdo y las pinceladas que apenas alcanzan a delimitar los límites de un tono con otro, se integran a la plétora de colorido con el propósito de contribuir a la formación

caballeros y otros altos oficiales tiras más estrechas. Cicerón y otros escritores del siglo I hablaban de la «púrpura real» y en época de Diocleciano (principios del siglo IV d.C.) llegó a asociarse exclusivamente con el emperador. Para cualquier otra persona, vestir púrpura equivalía a conspirar contra el estado.” *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción...*, p. 25.

de una envoltura rasposa; por otra parte, en el detalle 11, las diversas trayectorias de brochazos y raspados discontinuos hacen lo respectivo en la medida en que se produce una fuerte pastosidad de la misma envoltura. Todas estas propiedades táctiles que debilitan a las propiamente visuales –como la luminosidad– pueden acentuarse aún más si recordamos que las mezclas pictóricas que se encuentran en la base de estas relaciones incorporan una serie de «materiales»⁶⁹ que texturizan la carga cromática: la *arena* está presente desde las capas iniciales y actúa como un extraño elemento que satura el color y además genera un aspecto áspero; por otro lado, el *vidrio molido* también debe actuar de manera análoga, pues contribuye a la densidad y oscurecimiento cromático.⁷⁰

A partir de este cúmulo de propiedades no es difícil comprender que la función de estas relaciones de saturación opaca consiste en *fortalecer* la envoltura pictórica, haciendo de ella una coraza que se forma desde el nivel más profundo del laminado y que corre hasta la superficie. En esto consiste, en definitiva, la piel hinchida: la plétora de colorido, en tanto figura del cuerpo, se puede entender como la emergencia de un robustecimiento epidérmico que se produce en la concentración saturada de múltiples capas pictóricas las cuales colman de colorido al cuerpo de la pintura y a su vez *endurecen* su piel. Se trata, por lo tanto, de un tipo de envoltura que cobija la totalidad del cuerpo de la pintura a través de una piel que funciona, en apariencia, como una barrera de protección.

Pero si esto es así, habría que preguntarse de qué se protege esta envoltura tan saturada y tan opaca, cuando desde una perspectiva técnica de materiales

⁶⁹ Desde una perspectiva semiótica, este tipo de materiales son considerados *manifestantes sensibles* del plano de la expresión que llaman la atención sobre lo que Luisa Ruiz Moreno define como «exceso de presencia de la sustancia sensible». Según esta autora, quien sigue en su apreciación a Jean-Marie Floch, los lenguajes no-verbales como la pintura –a diferencia de los verbales– ponen por delante al plano de la expresión y con ello al soporte sensible de éste: la *sustancia*, en este caso, *polisensorial*. (cf. “El papel de las sustancias en los procesos de significación”, en *Escritos...*, p. 65.). Recordemos que para Hjelmslev, el lenguaje está compuesto por dos planos: expresión y contenido y en cada uno de ellos se encuentran dos magnitudes: la forma y la sustancia. En su totalidad, estos cuatro «strata» contribuyen al establecimiento de la función semiótica, aunque ésta se produce estrictamente en la articulación entre la forma de la expresión y la forma del contenido. Por su parte, Fontanille ofrece una serie de aclaraciones sobre las relaciones entre la sustancia y la forma: “Hjelmslev ha precisado la teoría de Saussure insistiendo sobre el hecho de que los dos planos reunidos en una función semiótica son en primer lugar *sustancias*: sustancias afectivas o conceptuales, biológicas o físicas; esas sustancias corresponden *grosso modo* a las ‘imágenes acústicas’ y a las ‘imágenes conceptuales’ de Saussure. Pero su reunión gracias a la función semiótica las convierte en *formas*: *forma de la expresión* y *forma del contenido* [...] ... la sustancia es sensible –percibida, sentida, presentida–, la forma es inteligible –comprendida, significante–.” *Semiótica del discurso...*, p. 38.

⁷⁰ De acuerdo con los informes especializados, el vidrio molido –presumiblemente del fondo de una botella de cerveza– era opaco y con un tono café. Cf. Lake y Krueger. “The relationship between style and technical procedure...”, p. 18.

artísticos, son otros recursos de la composición pictórica (las barnicetas y veladuras), aquellos que cumplen la función de elemento de protección contra los embates externos. Sin embargo, en *Woman I*, la ausencia explícita de estos recursos nos permite desplazar el punto de vista y observar cómo en las entrañas mismas de la pintura se localiza un centro de afección que moviliza y deforma la composición pictórica, independientemente de los elementos externos a ella: me refiero a la «carne móvil» y, con más exactitud, a sus impulsos carnales formados como dilataciones y proyectados hacia las envolturas pictóricas. Es el movimiento violento de esta carne aquel que la envoltura trata de contener o por lo menos de regular en el pasaje que va de lo interno a lo externo, de lo profundo a lo superficial, y no obstante, la coraza no es tan fuerte como pareciera ser: grietas, resquebrajamientos, huecos, arrugas... constituyen una especie de reacción crítica de una envoltura que apenas puede contener la fuerza de su centro motriz. La piel hinchida, por lo tanto, también es una piel a punto de abrirse; una piel colmada de colorido y abatida por una carne que la hace estallar en su cromaticidad y en su envoltura misma; es en estos términos que se puede “leer” el siguiente detalle [fig. 12].

La carne cruda

La piel hinchida puso de manifiesto una serie de propiedades táctiles que están concentradas en la envoltura pictórica de *Woman I* (aspereza, pastosidad, densidad...); sin embargo, como ya lo explicamos con anterioridad, la primacía del sentido del tacto –en este caso, sobre el de la vista– debe ser puesta en cuestión desde el momento en que postulamos una “autonomía de la sintaxis figurativa”, pues esa figura del cuerpo que se manifiesta en la pintura tiene su asiento en un núcleo polisensorial y por lo tanto su emergencia está prevista a partir de un «racimo» heteróclito de sensaciones que independizan la sustancia táctil del sentido propiamente dicho y del canal de percepción correspondiente. De esta manera e instalados en el campo pictórico semi-táctil, esa piel hinchida constituye el preámbulo de un fenómeno que podemos definir, tentativamente, como una irregularidad inquietante que acontece en el cuerpo de la pintura: hecho que indica, simultáneamente, una capacidad de contención de la carne (aunque ésta se vea cuestionada por la emergencia de una piel rasgada, abierta, fracturada) y a su vez una exposición de la misma. En segundo término, este acontecimiento produce un giro sensorial que sitúa al sentido del *gusto* por encima del tacto, produciendo con ello una novedosa significación de la

sensorialidad. Este proceso se va a concretar en la figura del cuerpo que trabajaremos a continuación.

Así como la piel hinchida se identificó en un primer momento como una plétora de colorido, la «carne cruda» se reconoce como la intromisión abrupta de un elemento cromático que aporta a la superficie pintada un tono y una textura radical: el *carbón*. Como lo explicamos en el apartado sobre la carnación en el primer capítulo de este trabajo, sorprende la aparición de este mineral, especialmente, porque no está mezclado con otros pigmentos o disolventes y además, desde una perspectiva más cercana a nuestra propuesta teórica, porque su aplicación hace explícito un determinado tipo de desembrague motriz que produce la forma de un “salpicado”, por lo cual, el carbón esparcido también posee el estatuto de una marca gestual. Sin instrumento de por medio, ha sido la mano del pintor la que ha arrojado sobre determinadas zonas de *Woman I* restos de carbón mineral; éstos difícilmente se pueden integrar a una superficie que de entrada no posee homogeneidad cromática y más bien “saltan a la vista” a la manera de un relieve que acentúa una formación granulada, profundamente oscura [figs. 13 y 14].

Si la piel hinchida genera una envoltura rasposa que está a punto de abrirse pues ya muestra signos de debilitamiento, la carne cruda avanza este proceso y exhibe una envoltura granosa que puede reconocerse, en el ámbito corporal en el que se inscribe, como un *sarpullido*: erupción leve y pasajera en la piel (especialmente, en el rostro) que se manifiesta precisamente por pequeños granos, en este caso negros, los cuales, además, por su propia composición cromática, poseen un determinado brillo que hace que descolen de la superficie.⁷¹ En el acto de percepción, el sarpullido de carbón produce una sugerente *repulsión táctil* que se concreta en el momento en el que el sentido del tacto es aprehendido por el del gusto para producir un juicio sensible⁷² sobre esta presencia mineral que de sí porta una carga negativa en el dominio de la

⁷¹ El carbón mineral es una “coloración específica negruzca y neutra, de textura visual brillante, cuya sugerencia origen corresponde a la materia sólida del mismo nombre que se extrae de los depósitos mineros de antiguos materiales orgánicos fosilizados. Se dice también <color carbón de piedra.>” Sanz y Gallego. *Op. cit.*, p. 211.

⁷² En términos kantianos, se trata de un juicio de gusto que tiene como base lo agradable en relación con el apetito (y no así de un juicio estético o de un «juicio de gusto puro»). De este tipo de juicio dice Kant: “Gusta no sólo el objeto sino también su existencia. De ahí que el juicio de gusto sea meramente contemplativo, es decir, un juicio que, indiferente con respecto a la existencia, confronta sólo su cualidad con el sentimiento de agrado y desagrado. Pero esta contemplación misma no se orienta a conceptos, puesto que el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento (ni teórico ni práctico), y, en consecuencia, no se funda en conceptos ni se hace con vistas a ellos.” *Crítica del juicio...*, p. 51.

técnica pictórica:⁷³ el carbón salpicado sobre una superficie pictórica ya rayada, pastosa, opaca e irritada, produce «asco»,⁷⁴ pues en su intensa tonalidad oscura y además en su exhibición “en crudo” (no mezclado), el carbón se asocia con las vísceras del cuerpo y, para ser más precisos, con la carne: una carne descubierta de sus envolturas, entre brillante y mate, exhibida en su aspecto amorfo y viscoso; en suma, *repulsiva*, tanto para el tacto como para el gusto y la visión.

Por lo tanto, la carne cruda se inscribe en el cuerpo de la pintura como el revés de una envoltura de protección, pues esta última parece estar invertida y su función hasta cierto punto anulada. En este sentido, la carne cruda constituye la *exposición* de una dimensión interna que corresponde a aquella que la piel hinchada está a punto de revelar en su explosión de colorido y que, por la vía fenomenológica del asco, es mitigada en el acto de percepción.⁷⁵

Entre la piel hinchada y la carne cruda se produce, entonces, una interacción dinámica de envolturas pictóricas que tiene lugar en el cuerpo de la pintura y que se regula por medio de la percepción sensible: mientras la primera emerge como una capa robustecida y colmada de color a punto de abrirse (una membrana, además, que por sus propias cualidades táctiles “invita” a ser tocada), la segunda se expone como una membrana granulada que invierte la aprehensión táctil por medio de un efecto de repulsión del gusto. De esta

⁷³ Recordemos, según la nota 31 en el capítulo 1, que el carbón: “es un pigmento permanente utilizado en la industria, aunque no se puede usar para fines artísticos ni para teñir porque tiende a presentar franjas incluso después de considerables mezclas con otros colores.” Ralph Mayer. *Materiales y técnicas del arte...*, p. 51.

⁷⁴ Defino al asco, en principio, tal y como se entiende en el dominio de la psicopatología: como una emoción básica y esencial en el comportamiento humano de tipo negativo. De este ámbito rescataría una de las funciones que cumple el asco; según Sandín, Chorot, et. al., el asco constituye una *emoción protectora del organismo*: “nos protege de la ingestión oral, de sustancias y objetos peligrosos –objetos potencialmente contaminantes). [...] La evolución parece haber determinado que el organismo responda de forma selectiva a ciertos estímulos potencialmente ‘asquerosos’ (objetos, olores, etc.) con objeto de prevenir la contaminación y la enfermedad (se ha dicho que el asco es el *guardián de nuestro cuerpo*).” Cf. “Sensibilidad del asco. Concepto y relación con los miedos y los trastornos de ansiedad” ..., p. 137. Ahora bien, mi interés por el asco se concentra en el ámbito fenomenológico, esto es, como una experiencia subjetiva de repugnancia y en la consecuencia inminente de ello: establecer una pantalla de protección entre el yo y el mundo.

⁷⁵ De acuerdo con José Luis Barrios, quien define al asco como una determinación del sentido estético de lo grotesco, su sentido fenomenológico reside en el hecho de activar la relación corporal entre lo interno y lo externo, poniendo especial atención en el mecanismo de defensa que esto implica: “Visto así, es fácil adivinar la estructura fenomenológico trascendental a partir de donde se configura el sentido estético de lo grotesco en sus determinaciones específicas del asco y el morbo: la relación interior/exterior. Las mediaciones simbólicas presentes en el morbo y el asco, como formas de lo grotesco, responden a vivencias corporales que ponen en peligro la interioridad orgánica y la integridad motriz de la corporeidad. En otras palabras, el asco y el morbo abren la dimensión vital de lo inmediato en la ambivalencia del sentimiento de horror-fascinación como la posibilidad del acontecimiento metafísico de la muerte en ‘carne propia’. Además en esta ambivalencia se pone en juego la disolución y fragmentación del sentido motriz y orgánico del cuerpo y el miedo originario de ser dañado por el otro o por lo otro.” Cf. “El asco y el morbo: una fenomenología del tiempo” ..., p. 43.

manera, el cuerpo de la pintura se protege de los embates externos, pues a pesar de que pide ser tocada, produce un cortocircuito sensible en el momento en que el sarpullido de carbón genera asco en el sujeto de la percepción. En definitiva, este proceso que ya involucra tanto a la dimensión sensible como a la inteligible, supera notablemente un asunto técnico de carnación, y en su lugar corrobora la motricidad del cuerpo de la pintura, pues por medio de la dinámica que establecen sus envolturas, este mismo cuerpo hace ver su funcionamiento *vital* en tanto conjunto significativo.

Ahora bien, si por medio de estas dos figuras del cuerpo el colorido ya nos confirmó que en él reside la vitalidad de la pintura, el último paso de nuestra exploración consistirá en determinar de qué manera todo este complejo proceso cromático, en el cual están contenidas las figuras y las marcas gestuales, nos permite vislumbrar la afección del pintor, en el entendido de que si hay correspondencia, ésta se establecerá a partir de una equivalencia entre la profunda alteración que ostenta el plano de la expresión de la pintura y su padecimiento corporal.

3.4. De la marca a la traza

En el tejido pictórico formado por diferentes nudos y capas yuxtapuestas, hemos reconocido un conjunto de marcas que no sólo dinamizan el funcionamiento del cuerpo de la pintura por medio de la interacción entre dos figuras específicas (la piel hinchada y la carne cruda); ellas también cristalizan el gesto de la instancia sensoriomotriz que las produjo: la mano del pintor. En este sentido podemos afirmar, siguiendo a Fontanille, que el conjunto de las marcas recibidas por una envoltura (en nuestro caso, pictórica): “constituye una suerte de ‘texto’ para descifrar, a título siempre de la reconstitución de la memoria que allí está inscrita.”⁷⁶ Pero para que esta memoria se active en el proceso analítico –esto es, para que se manifieste como una «memoria de los acontecimientos anteriores»⁷⁷ es indispensable que la envoltura, además de contener los movimientos e impulsos de la carne móvil (su función corporal en tanto *continente*), adquiera otra función más: la de ser una «superficie de inscripción»⁷⁸ capaz de absorber y conservar los recuerdos de estímulos, interacciones y tensiones recibidas por el pintor en el acto de pintar; en suma, una superficie que conserva la huella de los sucesos exteriores e interiores portadores de significación. Es por ello que hemos puesto especial énfasis en la emergencia de las relaciones cromáticas y en el uso de ciertos materiales sensibles como el carbón, la arena o el vidrio molido, pues éstos reconfiguran la carga cromática de una carnación tradicional y, por contraste, acentúan una *crisis de colorido* inmanente al cuerpo de la pintura, pero además expansiva en cuanto a ese otro cuerpo que la presupone lógicamente:⁷⁹ el del pintor.

⁷⁶ *Soma y sema...*, p. 267.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 208.

⁷⁸ Didier Anzieu es quien pone de relieve la formación de ciertos objetos significantes como «superficies de inscripción». En su ensayo “¿Qué hacer con las estimulaciones precoces?” explica lo siguiente: “La tela del pintor, la página blanca del poeta, las hojas pautadas del compositor, el escenario o el terreno del que disponen el bailarín o el arquitecto, y evidentemente el rollo de película, la pantalla cinematográfica, materializan, simbolizan y reavivan esa experiencia de la frontera entre dos cuerpos en simbiosis como superficies de inscripciones, con su carácter paradójico –que vuelve a encontrarse en la obra de arte– de ser a la vez una superficie de separación y una superficie de contactos.” *El cuerpo de la obra...*, p. 82. Por su parte, Fontanille, retomando esta relación entre interior y exterior, abunda sobre los beneficios de tratar a las envolturas del cuerpo como superficies de inscripción: “... la concepción de la envoltura como *superficie de inscripción* de las trazas o rasgos significantes es particularmente heurística. En efecto, completa la concepción de la envoltura como *interfaz semiótica*: de un lado, la envoltura ‘contiene’ los contenidos; de otro, ‘inscribe’ las expresiones.” *Op. cit.*, p. 202

⁷⁹ Se trataría, entonces, de otro nivel de inmanencia, más abarcador en cuanto al “texto”, lo cual abre posibilidades novedosas en cuanto al hacer analítico sobre los conjuntos significantes. En este sentido, Fontanille recapitula el asunto de la inmanencia a propósito del trabajo que el analista emprende con el objeto de estudio: “El principio de inmanencia no es solamente un límite impuesto en el campo de análisis, ya que también comprende el conjunto del proceso de modalización. En este sentido, varias opciones son abiertas: se puede considerar, en una versión <objetal> y <estática>, que las articulaciones significantes están

Esta crisis no puede ser considerada como un efecto más de sentido en la percepción de la pintura, pues en ella reside una actividad de inscripción del pintor que consiste en lacerar la envoltura, desgarrarla, arrugarla, granularla, hacerla espesa, entre otras acciones más. Si bien esta dinámica corporal nos hace ver la motricidad del cuerpo de la pintura, dicho fenómeno también puede ser interpretado como un conflicto profundo el cual surge entre las diversas sustancias (táctil, visual, olfativa, gustativa, corporal, espacial...) que son convocadas por el plano de la expresión pictórica,⁸⁰ y la energía misma que, proyectada desde el cuerpo del pintor, atraviesa sus envolturas respectivas y en el curso del acto de pintar afecta tanto a la sintaxis de las formas pictóricas como a la constitución misma de la superficie de inscripción. De este proceso se desprenden dos fenómenos de envergadura: el primero de ellos, a mi parecer ya vislumbrado, consiste en la emergencia de una *sintaxis caótica* de formas, figuras y marcas gestuales que exige una aprehensión poli-sensorial de esta pintura basada en desplazamientos continuos en el plano de la expresión.⁸¹ Mientras que el segundo, aún por explicar, corresponde a un tipo de afectación en la superficie de inscripción que proviene de un violento desembrague corporal por parte del pintor. Es precisamente este punto el que constituye, a final de cuentas, el punto de transición entre un cuerpo y otro y el que da espesor al concepto de encarnación.

Pintar, afirmamos con anterioridad, equivale a una operación de desembrague. El cuerpo del pintor se sitúa en una coordenada espacio-temporal frente al lienzo y desde ese punto produce un desplazamiento, una puesta en *con-tacto* que se concreta, en este caso, por medio de su mano, a pesar de que sea todo su cuerpo el que imprime un sello particular al mismo desembrague: la velocidad, el ritmo, la intensidad, la dirección, la amplitud... todo contribuye a producir un movimiento del cuerpo que trata de fundirse en el lienzo en blanco dejando una serie de marcas de inscripción en el proceso. Son entonces estas marcas las que, en su densidad figurativa y en su función mnemotécnica, nos permiten reconocer la dinámica de ese cuerpo en acción en el entendido de que ellas conservan un recuerdo del engendramiento en el lienzo. Ahora bien, no todas las marcas poseen el mismo estatuto, pues a diferencia de las que afectan a la superficie en términos de inscripción y que hasta cierto punto son fácilmente

de alguna manera «depositadas» en el objeto, en sus estructuras, en sus formas, y que el análisis consiste en descubrirlas y en explicitarlas a través del meta-lenguaje; o se puede también considerar, en una versión «subjetal» y «dinámica», que las articulaciones significantes son establecidas por el analista, quien las proyecta sobre el objeto." *Pratiques sémiotiques...*, p. 12.

⁸⁰ Para Hjelmslev, éste es un caso típico: "...una sola y misma forma puede revestir sustancias diversas, pero no a la inversa." *La estratificación del lenguaje...*, p. 66.

⁸¹ Desplazamientos que además imprimen un ritmo a la "lectura" de la superficie pintada.

legibles en la envoltura (destaco, de entre las que he descrito hasta este momento, los brochazos irregulares y pastosos y el sarpullido), hay otro tipo de marcas que no se ven, puesto que afectan no a la superficie: “sino a la estructura de una carne y a sus propiedades dinámicas.” A falta de una denominación más precisa, Fontanille las nombra como *trazas*; la traza, continúa este autor, “está escondida, protegida en el interior del cuerpo para ser mejor conservada.”⁸² Esto quiere decir que mientras las marcas sobre la envoltura pueden ser “leídas” y “descifradas” en la medida en que se ofrecen a la percepción, las trazas están hechas “para ser desenterradas y sacadas a la luz.”⁸³

Esta diferenciación entre marca y traza nos permite reevaluar el acto de pintar que dio forma a *Woman I* y a su vez poder interpretar el estremecimiento carnal que el cuerpo de la pintura hace ver (su extraña o paradójica *vivacidad*) por medio de esa sintaxis caótica y de esa crisis de colorido, pues dicho estremecimiento que ostenta el plano de la expresión corresponde a una traza de dolor que proviene de una *contracción*, no sólo del cuerpo de la pintura (algo que ya se deja ver a través de la piel henchida), sino además, y quizá con mayor intensidad, de la carne del pintor.

Somatización cromática

No cabe duda que el cuerpo de la pintura ostenta una serie de marcas de afección que se despliegan en dos niveles distintos: a) en la *carnación*, estas marcas se refieren a los “cortes” que evocan una intervención quirúrgica en el cuerpo de la mujer a partir de la cual se anulan tanto la cintura como el vientre, produciendo así un efecto de suspensión del cuerpo representado en el espacio pictórico que apenas lo alcanza a contener y; b) en la *encarnación*, dichas marcas coadyuvan a una formación áspera, granulada, rayada y opaca lo cual da singularidad corporal a la envoltura pictórica. Ahora bien, en ninguno de los dos casos, podemos homologar directamente la afección legible de estas marcas con la afección invisible de una traza que constituye el registro de una contracción de la carne, esto es, la *impresión* de las mociones íntimas en esa dimensión interna del cuerpo. Sin embargo, ciertos rasgos de estas marcas nos pueden ayudar a desenterrar esas trazas; me voy a referir, en particular, a solo uno de ellos.

Anteriormente, destacamos que la plétora de colorido (una marca gestual que da forma a la piel henchida) produce un tipo de relación cromática particular:

⁸² Fontanille. *Soma y sema...*, p. 269.

⁸³ *Ibid.*, p. 271.

las *saturaciones opacas*. Además de fortalecer la envoltura pictórica y de actuar como un elemento atenuador de luminosidad, a la opacidad subyace un “contenido” corporal; si bien lo opaco es lo legible, lo visible y en tal medida lo expuesto a la percepción, lo opaco también constituye un modo de manifestación del sentir del cuerpo, una manera de exteriorizar afecciones internas de modo más o menos involuntario, lo cual corresponde a un proceso de «somatización»⁸⁴ por vía de la piel.⁸⁵ En este sentido, Marc Richir enfatiza que: “las afecciones son acontecimientos que ‘opacan’ al cuerpo, proporcionándole una existencia actual y autónoma, resistente y obstaculizante.”⁸⁶ Por lo tanto, y siguiendo nuestra argumentación, si la opacidad se encuentra al nivel de la marca y consecuentemente de la envoltura (pues lo opaco además crea una barrera de protección), la afección que la produce se halla en el de la *traza* y, por correspondencia, en la carne móvil. Ahora bien, si la opacidad “trasluce” en la piel de la pintura una contracción de la carne, habría que indagar cuáles son, no los “orígenes” de este tipo de conflicto,⁸⁷ sino las repercusiones en el proceso de significación que la integra dentro del acto pictórico. Así, podemos reconocer que esta afección, localizada en el pintor, se forma, en principio, como una intensa contracción en su carne; en un segundo momento, y por un movimiento inverso que va de lo intransitivo a lo transitivo, se produce una dilatación de la misma intensidad que “perfora” sus envolturas y a su vez lo orienta hacia ese otro cuerpo en vías de constitución.

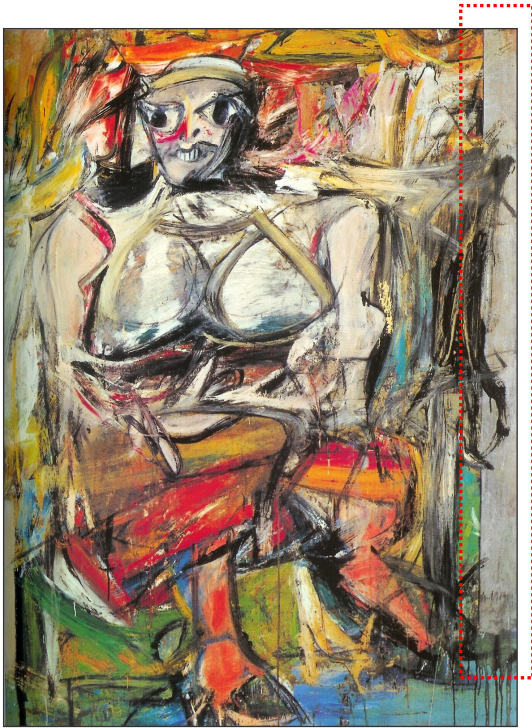
⁸⁴ Como lo explico más adelante, en la nota 86, por un principio de pertinencia teórica, desligo a este término de su filiación patológica y clínica y lo reduzco a su contenido corporal; en principio, desde la etimología, como una manifestación del cuerpo en términos de “forma hinchada”. Cf. Gómez de Silva. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española...*, p. 648.

⁸⁵ Anzieu sintetiza este proceso de somatización desde una perspectiva psicofisiológica, esto es, la que se ocupa de establecer las relaciones entre procesos del sistema nervioso-muscular y las actividades mentales: “La piel mantiene el equilibrio de nuestro medio interno contra las perturbaciones exógenas, pero en su forma, textura, coloración y cicatrices conserva las marcas de esas perturbaciones. A su vez, este estado interno que ella debe preservar, en gran parte lo muestra externamente; a los ojos de los demás es un reflejo de nuestra buena o mala salud orgánica y el espejo de nuestra alma.” *El Yo-piel...*, p. 28.

⁸⁶ Citado por Fontanille. *Soma y sema...*, p. 174.

⁸⁷ Me refiero al trabajo de interpretación psicoanalítica sobre el fenómeno de la somatización (dominio que está fuera de mi alcance). Al respecto, afirma Anzieu que este tipo de afecciones de la piel: “mantienen relación estrecha con los stress de la existencia, con las crecidas emocionales y, lo que es más interesante para mi propósito, con las fallas narcisísticas y las insuficiencias de estructuración del Yo. Estas afecciones, espontáneas en su origen, a menudo se mantienen y agravan por las compulsiones de rascarse que las transforman en síntomas de los que el sujeto ya no puede prescindir.” *Op. cit.*, p. 44. Desde esta perspectiva que por ahora no está a mi alcance epistemológico, y tomando en consideración la noción de superficie de inscripción que el propio Anzieu trabaja y su hipótesis de trabajo («La profundidad de la alteración de la piel es proporcional a la profundidad de la herida psíquica», p. 46), sería interesante analizar los raspados y frotados inscritos sobre *Woman I*.

Se trata de una expulsión carnal, eminentemente violenta, que define el gesto frenético de su mano sobre la superficie. De ahí en más, se produce una correspondencia, cuerpo a cuerpo, entre envolturas dañadas, caladas y doloridas que conservan la memoria de un proceso transformacional que puede ser descrito como el devenir de la carne (del pintor) en pintura, o bien, como *la carne hecha pintura*.



1. *Woman I* (detalle)

La franja está enmarcada en el rectángulo punteado con rojo.

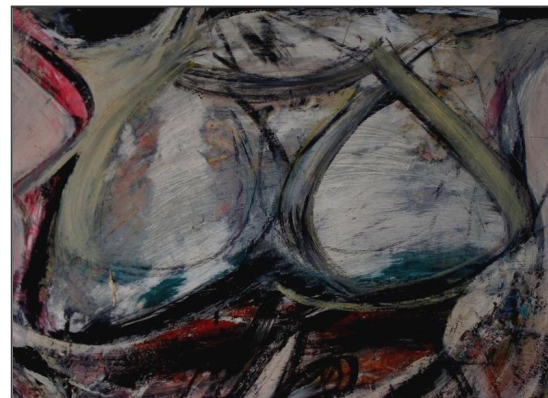


zona "a" zona "b"

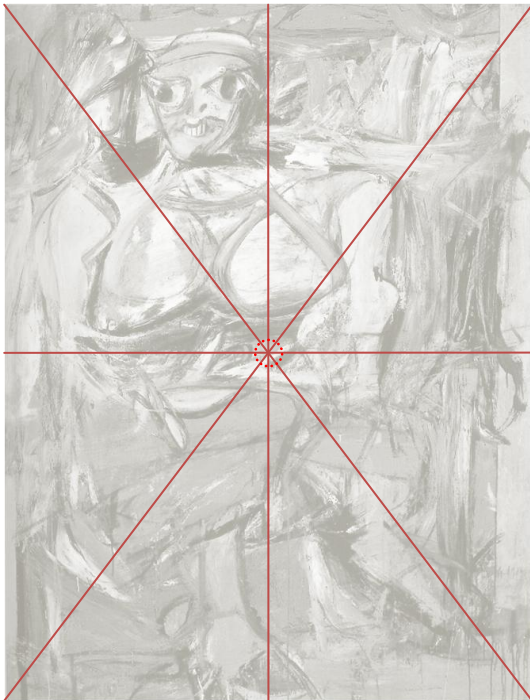
2. *Woman I* (detalle)



3. *Woman I* (punto de concentración visual)



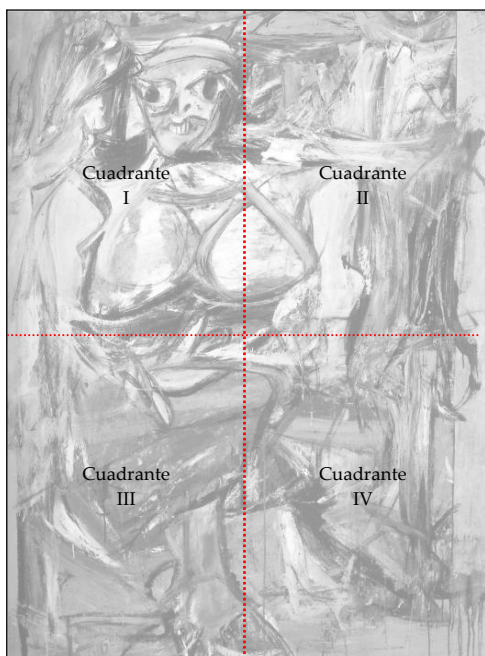
4. *Woman I* (punto de concentración visual)



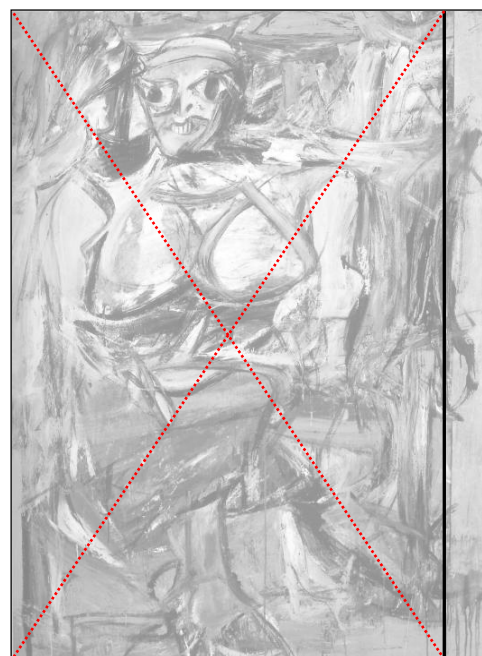
5. *Woman I* (rejilla posicional y campo del formato)



6. *Woman I* (centro del formato)



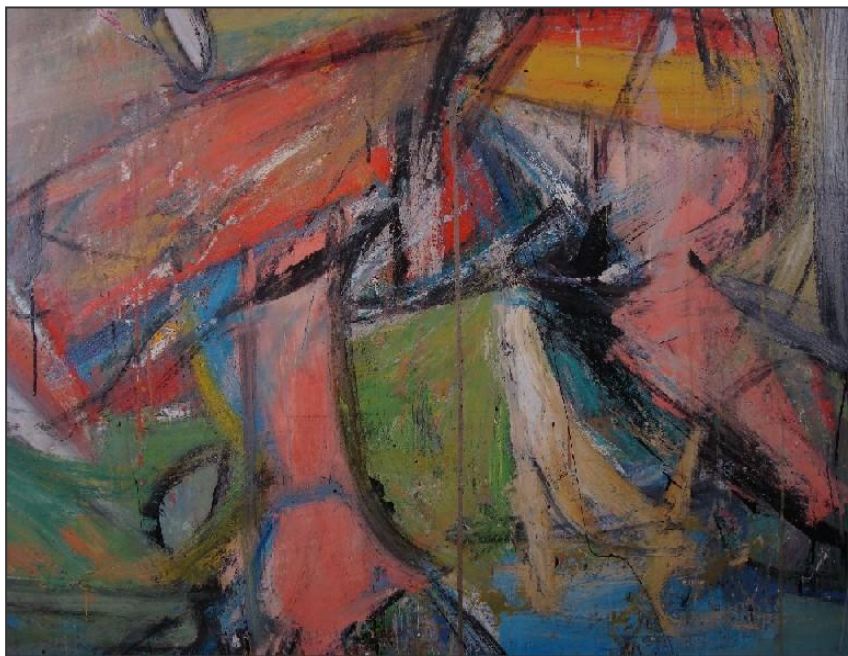
7. *Woman I* (segmentación por cuadrantes)



8. *Woman I* (rejilla posicional sin franja lateral)



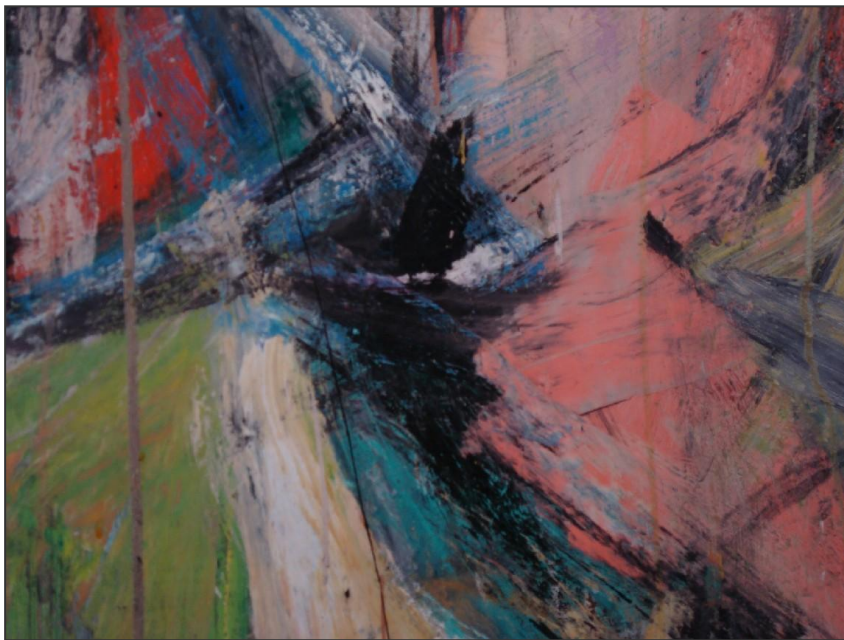
9. *Woman I* (detalle)



10. *Woman I* (detalle)



11. *Woman I* (detalle)



12. *Woman I* (detalle)



13. *Woman I* (detalle)



14. *Woman I* (detalle)

CONCLUSIONES

Recapitulación crítica

Hasta este momento, es probable que el lector de esta tesis haya quedado con una sensación de vacilación la cual, arraigada en un determinado sistema de valores, podría traducirse en un juicio negativo en torno a la aportación heurística de este trabajo. Esto se debe a que la investigación en su conjunto es demasiado limitada, o “estrecha”, en tanto su objeto de estudio (una sola pintura vista a través de múltiples detalles y capas de significación) no permite la generalización de un problema de envergadura en la reflexión teórica sobre la pintura y, puntualmente, en la obra de este «autor»: a saber, la transformación e integración de una técnica pictórica –*carnación*– en un proceso de engendramiento corporal –*encarnación*– el cual revitaliza y anima a la pintura por medio de una actividad de inscripción gestual que opera en un campo pictórico semi-táctil. Ahora bien, a este juicio negativo subyace toda una polémica interdisciplinaria, especialmente entre semiótica e historia del arte,¹ la cual se fundamenta en una crítica sobre la “rigidez” del análisis semiótico y, especialmente, en la exclusión o anulación en este tipo de trabajos del “contexto” histórico en el cual la obra artística fue producida. En buena medida, de esto es responsable el célebre «principio de inmanencia»,² punto de estabilidad de la semiótica estructural el cual, como afirma Fontanille, ha sido interpretado por mucho tiempo como “una limitación del análisis a un solo texto”,³ y más aún, como una vía para expandir el campo de los objetos de análisis (limitado en principio por manifestaciones verbales) con el propósito de hacer de todos ellos «textos»: “la ciudad es un texto, la historia es un texto, el perfume es un texto, el mundo sensible es un texto...”⁴

¹ En 1991, Mieke Bal y Norman Bryson publicaron un extenso artículo en donde reflexionaron sobre los beneficios de la incorporación del punto de vista semiótico al análisis de la obra de arte. Por supuesto, el tema del *contexto* fue un punto central en su discusión: “The problem, here, lies in the term ‘context’ itself. Precisely because it has the root ‘text’ while its prefix distinguishes it from the latter, ‘context’ seems comfortably out of reach of the pervasive need for interpretation that affects all texts.” (p. 175). Los autores propusieron, haciendo eco de una discusión de Jonathan Culler, sustituir este término por el de «marco»: “Since the phenomena criticism deals with are signs, forms with socially constituted meanings, one might try to think not of context but of the framing of signs: how are signs constituted (framed) by various discursive practices, institutional arrangements, systems of value, semiotic mechanism.” “Semiotics and Art History”, en *The Art Bulletin...*, p. 175.

² “La autonomía de la lingüística –justificable por la especificidad de su objeto– ha sido recuperada por Hjelmslev en función del principio de inmanencia: al ser la forma (o la lengua, en sentido saussureano) el objeto de la lingüística, debe excluirse cualquier recurso a los hechos extra-lingüísticos porque perjudicarían la homogeneidad de la descripción.” Greimas y Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje...*, p. 223 (entrada: inmanencia).

³ *Pratiques sémiotiques...*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

Esta investigación, más allá de establecer límites puristas e infranqueables entre el adentro y el afuera de la pintura, entre el texto pictórico y contexto histórico donde se inscribe *Woman I*, ha seguido el principio de inmanencia de modo distinto: si bien es cierto que se pusieron entre paréntesis ciertas nociones demasiado connotadas en la tradición artística («autor», una de ellas) y en su lugar se propusieron otras con valor operativo («pintor»), para nosotros ha sido más importante *profundizar* en las capas pictóricas no con el propósito de cerrar y afianzar la inmanencia de una sola pintura en su estatuto de conjunto significativo o «semiótica-objeto», más bien, para “construir” otro texto más dinámico y abarcador en tanto en él se hace presente la actividad del pintor por medio de su inscripción gestual; no se trata solamente de lo que la pintura “dice” por sí misma, más bien, de lo que ella expresa del pintor y viceversa, desplazando así un punto de vista local hacia uno más global que integra al acto de pintar. Ahora bien, si el resultado de este internamiento en *Woman I* ha producido otro texto, podemos entonces afirmar que este último posee el valor de *otra pintura*, cuya independencia estriba en el hecho de que ella fue producida por un «detalle» el cual, como dice Zilberberg a propósito de la propuesta de Arasse, ya no es una *parte* del cuadro, sino una “situación nueva”.⁵

Sería una falsa modestia no reconocer que esta investigación es el resultado de un esfuerzo por crear esta situación nueva; proceso en el cual se ha puesto especial cuidado en no forzar la “aplicación” de un modelo analítico sobre la pintura y más bien en dejar que ella provea un modelo o una ruta de análisis, cumpliéndose así por lo menos con uno de los objetivos de lo que hoy en día se reconoce como una «práctica semiótica» la cual trabaja con situaciones y objetos heterogéneos, en donde se reconocen distintos niveles de inmanencia los cuales desafían el hacer mismo del analista: “...si no asumimos por lo menos implícitamente que el texto, en su enunciación, «propone» algún modelo para construir, en interacción con la actividad de interpretación y los modelos de los cuales ella misma es portadora, el análisis no se satisfará más que a él mismo, y se contemplará indefinidamente, sin alguna ganancia heurística.”⁶ Por lo tanto, es esta situación nueva, este fruto innegable del *dettaglio*, aquello que nos permitirá, por lo menos en calidad de atisbo, reconocer una singular «práctica» de autorretrato y con ello inscribir nuestros resultados inductivos en un marco deductivo de mayor generalidad, dando así al engendramiento corporal en el lienzo un lugar específico en la reflexión teórica sobre la pintura, más allá de *Woman I* y del conjunto de la obra de Willem de Kooning.

⁵ Claude Zilberberg. *Ensayos sobre semiótica tensiva...*, p. 261.

⁶ Fontanille. *Op. cit.*, p. 13.

El «destelamiento»

De modo simbólico, este trabajo concluye con una mirada distinta hacia uno de los temas que desde un inicio de la investigación constituyó un punto de interés: la constitución del autorretrato, género pictórico que aún no termina por revelar su potencialidad teórica en tanto objeto significativo, más allá de la interesante taxonomía a la que ha dado lugar.⁷ Por lo que respecta a esta tesis, la contribución consiste en volver la atención hacia una sola de sus manifestaciones cuyo reconocimiento ha sido posible gracias a la emergencia de la “situación nueva” antes convocada: si la pintura, además de ser una envoltura, funciona como una superficie de inscripción, ella misma posee la capacidad corporal para *exponer* al sujeto inscrito, esto es, al pintor. Ahora bien, este proceso de exposición exige ser caracterizado de un modo más preciso, pues es cierto que, en términos generales, toda pintura puede funcionar como superficie de inscripción y en tal medida exponer esa instancia de creación, pero no toda pintura puede ser considerada un autorretrato desde esta perspectiva. Así, precisamos que esta exposición tiene un valor de «expulsión» en un doble sentido: por principio y como resultado del *dettaglio*, expulsión de una carga icónica y en su lugar una concentración «pictórica»,⁸ y en segundo término, una expulsión que, literalmente, conduce hacia delante y “saca” al pintor de los límites de la tela o incluso lo exhibe en su crisis creativa.

Se trata, por lo tanto, de una práctica enunciativa que puede ser reconocida como una manifestación insólita del autorretrato, en la medida en que la pintura hace presente al pintor por medio de una serie de marcas gestuales que desvanecen la figurativización o iconicidad de su rostro (pues en ellas se concentra únicamente la carga pictórica) para poner al descubierto su subjetividad por medio de una acentuación carnal que atraviesa y, en ocasiones, daña la superficie de inscripción. Apropiándome de un neologismo empleado por Jean-Luc Nancy en su indagación sobre el retrato, a este tipo de práctica la he denominado «destelamiento», para designar esa “otra” pintura establecida por el analista con ayuda de una serie de detalles en los cuales se advierte el develamiento de una identidad pictórica hecha a base de una violenta inscripción

⁷ Cf. Omar Calabrese. *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*, La Biblioteca Junior, 2010, y del mismo autor el catálogo: *Artist's Self-Portraits*, Abbeville Press, 2006.

⁸ Me refiero a la distinción que establece el propio Arasse entre detalles icónicos y pictóricos: “En el detalle se puede reconocer la imagen transparente de un objeto, perfecta en su imitación llevada hasta «el más mínimo detalle», pero también cabe ver en él la materia pictórica, manipulada, tan opaca a la representación como resplandeciente por sí misma, deslumbrante en su efecto de presencia. Llamaremos, pues, «icónico» al primer detalle, y «pictórico» al segundo.” *El detalle...*, p. 15.

sobre la superficie (en principio, una tela); un develamiento, diría Nancy, “que haría salir al *yo* del cuadro.”⁹

Por ahora, he reconocido dicho destelamiento a través de dos formas pictóricas, ambas portadoras de un intenso colorido y “familiares” a la serie de detalles en que se ha fragmentado *Woman I*: la primera de ellas corresponde a un exceso de materialidad que desborda los límites de la tela y que por lo tanto expulsa al pintor por medio de una suerte de “evacuación plástica” [I], mientras que la segunda corresponde a una negación de la tela en tanto superficie de inscripción (una tela que repele la mano del pintor), produciendo con ello un conflicto de envolturas que se reconoce por medio de áreas rocosas, dañadas o bien, dejadas a medio pintar, lo cual constituye otra manera de revelar «el ser-bajo-sí» o «el ser-dentro de sí»¹⁰ que subyace al cuadro [II].

⁹ Jean-Luc Nancy. *La mirada del retrato...*, p. 16.

¹⁰ *Loc. cit.*

I. Primera forma del destelamiento: la evacuación plástica



Leon Kossoff. *Portrait of Chaim Number 1*, 1987 (detalle)



Anselm Kiefer. *Bohemia lies by the sea*, 1996 (detalle)

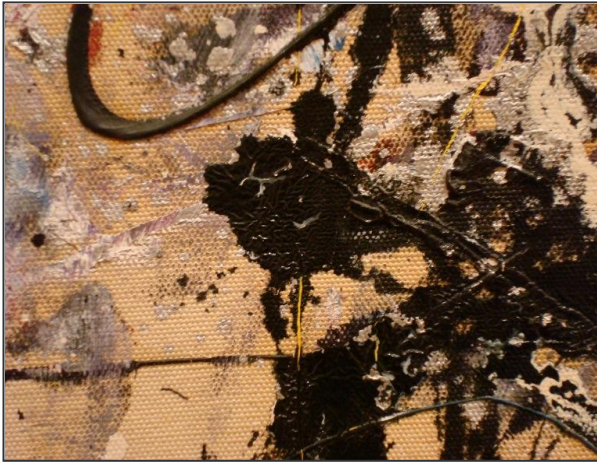


Bacon. *Estudio de cabeza de Isabel Rawsthorne*, 1967 (detalle)



Oskar Kokoshka. *Autorretrato*, 1917 (detalle)

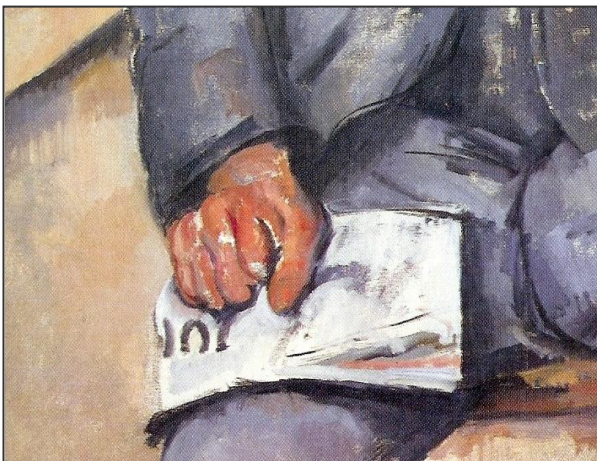
II. Segunda forma del destelamiento: conflicto de envolturas



Jackson Pollock. *Number 1*, 1948, 1948 (detalle)



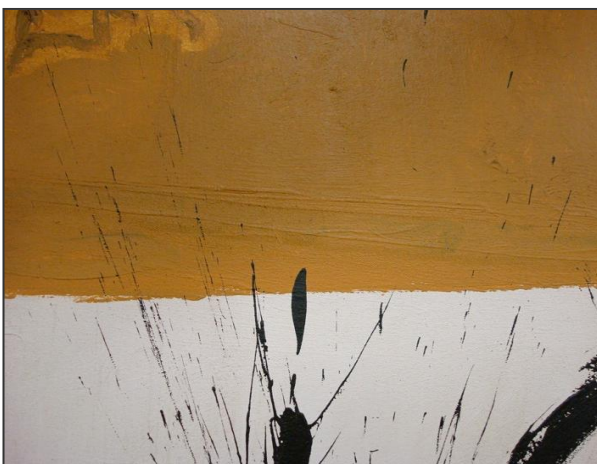
Lucio Fontana. *Concetto spaziale*, 1963 (detalle)



Cézanne. *Hombre sentado*, 1898-1900 (detalle)



Willem de Kooning. *Composition*, 1955 (detalle)



Motherwell. *Elegy to the Spanish Republic 108*, 1965 (detalle)



Jean Dubuffet. *Soul of the underground*, 1959 (detalle)

Como se aprecia en los detalles que han sido seleccionados y reproducidos, este tipo de práctica no es exclusiva, como se pudiera pensar, de la pintura moderna –aunque es en ella que alcanza su formulación más específica–, pues más allá de una delimitación histórica de estilos, corrientes o tendencias, lo que aquí interesa es observar la manifestación novedosa de un tipo de autorretrato que ejerce una conversión de la marca gestual (marca de carne, marca de afectación) en una *firma corporal*, esto es, en la “inscripción de una traza estrictamente individual en la materia de un soporte.”¹¹

¹¹ Fontanille. *Soma y sema...*, p. 237.

BIBLIOGRAFÍA

© Historia, teoría y filosofía del arte

ARASSE, D. *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*, traducción de Paloma Ovejero, Madrid: Abada Editores, 2008 [1992].

ARISTÓTELES. *Poética*, versión de Juan David García Bacca, México: UNAM (Biblioteca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana), 2000.

ASHTON, D. *Una fábula del arte moderno*, traducción de Javier García Montes, Madrid: Turner, Fondo de Cultura Económica, 2001 [1980].

ASHTON, D. *The unknown shore. A view of contemporary art*, New York: Atlantic Monthly Press Book, 1962.

BACHELARD, G. *La poética del espacio*, traducción de Ernestina de Champourcin, México: Fondo de Cultura Económica, 1965 [1957].

BAL, M. "Signs in painting" (Art History and its Theories), en *The Art Bulletin*, núm. 78, march 1996, pp. 6-9.

BAL, M., N. BRYSON. "Semiotics and Art History", en *The Art Bulletin*, num. 73, 1991, pp. 174-208.

BARRIOS, J. L. "El asco y el morbo: una fenomenología del tiempo", en *Fractal*, núm. 16, 2000, pp. 41-60.

BELTING, H. *Antropología de la imagen*, traducción de Gonzalo María Vélez Espinosa, Buenos Aires: Katz, 2007 [2002].

BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos I*, traducción de Jesús Aguirre, Madrid: Taurus, 1973.

BRYSON, N. *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, traducción de Consuelo Luca de Tena, Madrid: Alianza, 1991 [1983].

CHARTIER, R. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires: Manantial, 1996.

CLARK, T. J. *The sight of death. An experiment in art writing*, Singapore: Yale University Press, New Haven and London, 2006.

DAMISCH, H. *El origen de la perspectiva*, versión española de Federico Zaragoza Alberich, Madrid: Alianza, 1997 [1987].

DELEUZE, G. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, traducción de Isidro Herrera, Madrid: Arena, 2002.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, traducción de Antonio Oviedo, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008 [2000].

DIDI-HUBERMAN, G. *Lo que vemos, lo que nos mira*, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires: Manantial, 2006 [1992].

FANÉS, F. "De Kooning y los cuerpos diseccionados", en *Arte y Parte*, número 74, abril-mayo 2008, pp. 16-37.

FITZSIMMONS, J. "Art", en *Arts and Architecture*, núm. 70, may 1953, pp. 8-9.

FOUCAULT, M. "¿Qué es un autor?" (1969), traducción de Corina Yturbe, en *Dialéctica*, núm. 16, año IX, 1984, pp. 51-82.

FRANCASTEL, P. "Elementos y estructuras del lenguaje figurativo" (1983), traducción de Desiderio Navarro, en *Image 1. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*, La Habana: Casa de las Américas, Uneac, Embajada de Francia en Cuba, 2002, pp. 1-16.

FREEDBERG, D. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, traducción de Purificación Jiménez y Jerónima Ga. Bonafé, Madrid: Cátedra, 1992 [1989].

GALÍ, N. *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónedes a Platón: la invención del territorio artístico*, Barcelona: El Acantilado, 1999.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*, traducción de Carlos Catroppi, Barcelona: Gedisa, 1989 [1986].

GOMBRICH, E. H. *La Historia del Arte*, traducción de Rafael Santos Torroella, Madrid: Debate, 2002 [1950].

GONZÁLEZ FLORES, L. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

GONZÁLEZ GARCÍA, Á., F. CALVO SERRALLER, et. al. (eds.). *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, Madrid: Istmo, 1999 [1979].

GREENBERG, C. *La pintura moderna y otros ensayos*, traducción de Fèlix Fanés, Madrid: Siruela, 2006.

HESS, T. B. "De Kooning paints a picture", en *ARTnews* 52, March 1953, pp. 30-33 y 64-67.

HESS, T. B. "Pinup and Icon", en *Woman as a Sex Object. Studies in Erotic Art, 1973-1970*, New York: Newsweek, 1972; pp. 223-237.

KANT, I. *Crítica del juicio*, traducción de José Rovira, Buenos Aires: Losada, 1961.

KLOSSOWSKI, P. *Decadence of the Nude / La décadence du Nu*, London, Black Dog Publishing Limited, 2002.

KUSPIT, D. *Emociones extremas. Pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*, traducción de Ricardo García Pérez, Madrid: Abada, 2007.

MERLEAU-PONTY, M. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, traducción de Víctor Goldstein, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006 [2002].

MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, traducción de Yaiza Hernández Velázquez, Madrid: Akal, 2009 [1994].

MOTHERWELL, R. "The Modern Painter's World" (1944), en *Reading Abstract Expressionism. Context and Critique*, Ellen G. Landau (ed.), Yale University Press, New Haven & London, 2005, pp. 129-131.

NANCY, J-L. *La representación prohibida*, traducción de Margarita Martínez, Buenos Aires: Amorrortu, 2006 [2003].

NANCY, J-L. *La mirada del retrato*, traducción de Irene Agoff, Buenos Aires: Amorrortu, 2006 [2000].

OVIDIO. *Metamorfosis*, traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid: Alianza (Clásicos de Grecia y Roma), 1995.

PLATÓN. "El Sofista", en *Obras completas*, tomo IV, traducción de Patricio de Azcárate, Madrid: Medina y Navarro Editores, 1871.

POLO, H. "París-Nueva York: abstracción y guerra fría", en *El Viejo Topo*, núm. 241, 2008, pp. 74-83-

ROSENBERG, H. "The American Action Painters" (1952), en *Reading Abstract Expressionism. Context and Critique*, Ellen G. Landau (ed.), Yale University Press, New Haven & London, 2005, pp. 189-197.

ROSENBERG, H. "Art as Thinking", en *Artworks and Packages*, London: Thames and Hudson, 1969, pp. 41-57.

ROSENBERG, H. "Interview with Willem de Kooning" (1972), en *Willem de Kooning. Works, Writings, Interviews*, Barcelona: Poligrafía, 2007, pp. 141-155.

SALABERT, P. *(D)efecto de la pintura*, Barcelona: Anthropos, 1985.

SANDLER, I. *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*, traducción de Javier Sánchez García-Gutiérrez, Madrid: Alianza, 1996.

SERRES, M. *Los cinco sentidos. Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*, traducción de María Cecilia Gómez B., México: Taurus, 2002 [1985].

STEINBERG, L. "El plano pictórico horizontal", en *Poéticas del espacio*, Steve Yates (ed.), traducción de Antonio Fernández Lera, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pp. 273-286.

STEINBERG, L. "De Kooning's Woman" (1955), en *Other criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, Chicago: The University of Chicago Press, 2007 [1972], pp. 259-262.

STOICHITA, V. *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, traducción de Anna María Cordech, Madrid: Siruela, 2006.

SYLVESTER, D. *Entrevista con Francis Bacon*, traducción de Álvarez Flores y Ángela Pérez Gómez, Barcelona: Mondadori, 2003.

VASARI, G. *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, versión de Julio E. Peyró, México: CONACULTA, Océano, 2000.

WALDMAN, D. "Willem de Kooning: a drawings of women", en *De Kooning: The Women. Works on Paper 1947-1954*, New York: L&M Arts, 1995.

WOOD, P., F. FRASCINA, et. al. *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, traducción de Isabel Balsinde, Madrid: Akal, 1999 [1993].

© **Semiótica y disciplinas afines**

ANZIEU, D. *El Yo-piel*, traducción de Sofía Vidarrazaga, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003 [1985].

ANZIEU, D. *El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*, traducción de Antonio Marquet, México: Siglo XXI, 1993 [1981].

DEWES, A. "Notas sobre la semiótica visual", "Semiótica pictórica" y "Ensayo sobre la enunciación en las artes plásticas", en *adadewes*, México: UAM, 2003, pp. 125-172, 45-68 y 77-108, respectivamente.

FILINICH, M. I. *Enunciación*, Buenos Aires: Eudeba, 1999.

FLOCH, J-M. *Semiótica, marketing y comunicación. Bajo los signos, las estrategias*, traducción de Ma. del Rosario Lacalle y Ma. Francisca Fernández, Barcelona: Paidós, 1993 [1991].

FONTANILLE, J. *Pratiques sémiotiques*, Paris : Presses Universitaires de France, 2008.

FONTANILLE, J. *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*, traducción de Desiderio Blanco, Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2008 [2004].

FONTANILLE, J. *Semiótica del discurso*, traducción de Oscar Quezada Macchiavello y Desiderio Blanco, Lima: Fondo de Cultura Económica, Universidad de Lima, 2002.

GENINASCA, J. "El logos del formato", traducción de Rita Catrina Imboden, en *Tópicos del seminario, 9* (Semiótica y estética), Seminario de Estudios de la Significación, 2003, pp. 61-81.

GREIMAS, A. J. "Semiótica figurativa y semiótica plástica" (1984), traducción de Desiderio Navarro, en *Image 1. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*, La Habana: Casa de las Américas, Uneac, Embajada de Francia en Cuba, 2002, pp. 73-97.

GREIMAS, A. J., J. FONTANILLE. *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*, traducción de Gabriel Hernández Aguilar y Roberto Flores, México: BUAP, Siglo XXI, 1994 [1991].

GREIMAS, A. J., J. COURTÉS. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico, Madrid: Gredos, 1982 [1979].

GREIMAS, A. J., J. COURTÉS. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, tomo II, traducción de Enrique Ballón Aguirre, Madrid: Gredos, 1991 [1986].

HJELMSLEV, L. *Ensayos lingüísticos*, traducción de Alejandro Canovas, Madrid: Gredos, 1972.

MARIN, L. "Elementos para una semiología pictórica" (1971), traducción de Desiderio Navarro, en *Image 1. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*, La Habana: Casa de las Américas, Uneac, Embajada de Francia en Cuba, 2002, pp. 3-32.

RUIZ MORENO, L. *El árbol dorado de la ciencia. Procesos de figuración en Santa Cruz, Tlaxcala*, México: BUAP, Secretaría de Cultura de Puebla, 2003.

RUIZ MORENO, L. "El papel de las sustancias en los procesos de significación", en *Escritos*, núm. 23, enero-junio 2001, pp. 63-77.

SANDÍN, B., CHOROT, B., SANTED, M. A., et. al. "Sensibilidad del asco. Concepto y relación con los miedos y los trastornos de ansiedad", en *Revista de Psicopatología y Psicología Clínica*, 13, pp. 137-158.

SAUSSURE, F. *Curso de lingüística general*, traducción de Amado Alonso, Buenos Aires: Losada, 2001 [1915].

SAUSSURE, F. *Escritos de lingüística general*, traducción de Clara Lorda, Barcelona: Gedisa, 2004.

SONESSON, G. "La iconicidad en un marco ecológico", en *deSignis*, 4 ("Iconismo. El sentido de las imágenes"), Gedisa, Barcelona, 2003, pp. 45-60.

ZILBERBERG, C. *Ensayos sobre semiótica tensiva*, traducción de Desiderio Blanco, et. al., Lima: Universidad de Lima, Fondo de Cultura Económica - Perú, 2000.

© **Teoría y técnica del color**

ARISTÓTELES. *Koloreei buruz. Sobre los colores*, traducción de Javier Alonso, Bilbao: Bassarai-Arte (Apuntes de Estética Artium. Estetikazao Oharrak, 4), 2006.

BAL, P. *La invención del color*, traducción de José Adrián Vitier, Madrid: Turner, Fondo de Cultura Económica, 2003 [2001].

CENNINI, C. *El libro del arte*, traducción de Fernando Olmeda Latorre, Madrid, Akal, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. *La pintura encarnada*, traducción de Manuel Arranz, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2007 [1985].

GAGE, J. *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, traducción de Adolfo Gómez Cedillo y Rafael Jackson Martín, Madrid: Siruela, 1993.

GOETHE, J. W. V. *Teoría de los colores*, traducción de Javier Arnaldo, Valencia: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 2008.

ISAGER, J. *Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, Denmark: Routledge, 1991.

JACOBSON, D. M. "Corinthian Bronze and the Gold of the Alchemists", en *Gold Bulletin*, 2000, 33(2), pp. 60-66.

LAKE, S., J. KRUEGER. "The relationship between style and technical procedure: Willem de Kooning's Paintings of the late 1940s and 1960s", en *Conservation Research 1998/1999*, Studies in the History of Art, National Gallery of Art, Washington, 2002.

LAKE, S., S. QUILLEN, et. al. "A technical investigation of Willem de Kooning's paintings from the 1960s and 1970s", en *Paintings II: Scientific study of paintings (methods and techniques)*, ICOM Committee for Conservation, 1999.

MAYER, R. *Materiales y técnicas del arte*, traducción de Juan Manuel Ibeas, Madrid, Hermann Blume, 1985 [1981].

PALOMINO Y CASTRO, D. A. *El Museo Pictórico y Escala Óptica. Práctica de la Pintura, en que se trata del modo de pintar á el olio, temple, y fresco, con la resolución de todas las dudas que en su manipulación pueden ocurrir y de la perspectiva común, la de los techos, ángulos, teatros y monumentos de perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la dirección y documentos para las ideas ó asuntos de las obras de que se ponen algunos exemplares.* Tomo Segundo. En Madrid: En la Imprenta de Sancha. Año de MDCCXCVII [1797].

PLINIO. *Textos de historia del arte*, edición de Esperanza Torrego, Madrid: La balsa de la Medusa, 1987.

SIRACUSANO, G. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

© **Diccionarios especializados**

DE COVARRUBIAS OROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], 2ª edición corregida, Madrid: Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica), 1995.

GÓMEZ DE SILVA, G. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 1988.

SANZ, J. C., R. GALLEGU. *Diccionario Akal del Color*, Madrid: Akal, 2001.

SEBASTIÁN YARZA, F. I. *Diccionario Griego-Español*, Barcelona: Sopena, 1998.

SOURIAU, É. *Diccionario Akal de Estética*, traducción de Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, et. al., Madrid: Akal, 1998 [1990].

© **Catálogos**

Action/Abstraction. Pollock, De Kooning, and American Art 1940-1976, New York: The Jewish Museum, Yale University Press, 2008.

El cuerpo del artista, Tracey Warr (ed.), Hong Kong: Phaidon, 2006.

Francis Bacon and the Tradition of Art, Wilfried Seipel, Barbara Steffen & Christoph Vitali (eds.), Milano: Skira, 2004.

Freud at work. Photographs by Bruce Bernard and David Dawson, New York: Alfred A. Knopf, 2006.

La carne y el color, Musée des Beaux-Arts de Rennes, Museo Nacional de Arte, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 2008.

La materia del arte, Museo Nacional de Arte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004.

The artist's hand. Willem de Kooning Drawings, 1937 to 1954, New York: Mitchell-Innes & Nash, 2002.

Willem de Kooning. Works, Writings, Interviews, Barcelona: Poligrafía, 2007.

Willem de Kooning. Paintings, Milan: National Gallery of Art, Washington, Yale University Press, New Haven and London, 1994.

© **Archivo**

"Thomas B. Hess / De Kooning", MoMA Queens, Nueva York.

"Robert Motherwell", MoMA Queens, Nueva York.