



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

§

“LA FUNCIÓN BARROCA EN EL DEVENIR INFINITO DE LA MATERIA”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

presenta:

Armando Fraga Villicaña

✻

Director de tesis:
M.A.V. Arturo Miranda Videgaray

México D.F., noviembre 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.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
I. LOS RASGOS DEL BARROCO.....	19
I.1 La convulsa sociedad barroca.....	19
I.2 Los análisis de Wolfflin.....	29
I.3 Deleuze, un nuevo observador.....	42
II. LA ACTUALIDAD DE UN ESPÍRITU.....	55
II.1 <i>La bestia negra</i>	55
II.2 Clásico vs. Barroco.....	60
II.3 La estética neo.....	67
III. UN MUNDO DIFERENTE.....	98
III.1 El pliegue infinito.....	98
III.2 Tanguy y Klee, videntes.....	105
III.3 Los pliegues del alma.....	114
IV. NUESTRA CONTRIBUCIÓN.....	129
IV.1 Primeros pasos.....	129
IV.2 Lecciones, prácticas y estrategias.....	135
IV.3 El factor color.....	151
CONCLUSIONES.....	157
OBRA PERSONAL.....	160
NOTAS.....	169
BIBLIOGRAFÍA.....	175

*...me veo en un decorado regio,
muebles negros laqueados,
de ángulos rectos y muy bajos,
tapices con círculos blancos,
columnas de espejos fragmentados.
Sobre las mesas oscuras,
ramos de oro,
en delgados búcaros japoneses;
biombos y cojines turcos,
malvas y plateados,
lámparas opacas:
metales y discos superpuestos,
de cristal irisado.
Escaleras amplias,
de pasamanos esmaltados y curvos,
que irrumpen cariátides desnudas,
portadoras de antorchas.
Comienza el vals.*

Severo Sarduy¹

INTRODUCCIÓN

La presente investigación es el resultado de encuentros e influencias que aparecieron en los primeros años de nuestras vidas. Las actividades paternas ejemplificaban el provecho saludable y honrado del ejercicio de la carpintería, la pintura o la escritura entre otras que forman parte del privilegio humano de transformar y expresarse a través del entorno al que pertenecemos.

La inmersión o participación identitaria en la cultura sincrética regional de la zona purépecha cercana al lago de Pátzcuaro, así como, remontándonos en el tiempo, la instrucción de Vasco de Quiroga que penetra en las costumbres de los pobladores a través de los quehaceres, oficios y modo de organización, inciden en la definición de un temperamento barroco que podríamos rastrear como el sustrato cultural esencial que nos pertenece y funge como vector de este trabajo.

La propuesta de investigación aquí desarrollada parte de estas ideas e intenta ir más allá de las consideraciones preliminares que sólo marcan la determinación histórica y la voluntad inicial. Para este fin elaboramos un recorrido incluyente, diverso, en el cual los distintos niveles que se articulan y tienen vínculo con lo barroco forman un panorama complejo que puede ser apreciado a lo largo de los cuatro distintos capítulos que aquí se presentan.

En el primer capítulo nos abocamos a la recapitulación de las diversas manifestaciones del barroco en el núcleo de la sociedad del siglo XVII en Europa, los problemas que enfrentó y los cambios que en el comportamiento de los individuos que los experimentaron inspiró. Respecto al ámbito del arte de la época, mostramos cómo los

elementos introducidos por el barroco marcaron diferencias claras en relación al arte precedente. Finalmente, al término del primer capítulo aludimos a las posibilidades de entender el barroco desde puntos de vista poco convencionales que asocian sus rasgos a relaciones entre la moda, la arquitectura y la pintura del siglo mencionado.

A partir del impulso anterior, el segundo capítulo comienza señalando cómo el rechazo histórico padecido por el barroco se debe a un asunto introducido por sus detractores puristas, quienes muchas veces se han referido a él como una tendencia que simplemente opera una degradación de los cánones clásicos. Más allá de las críticas, el espíritu barroco llega hasta nuestros días con una fuerza renovada que reivindica una serie de formas y comportamientos actuales, tema del que nos ocupamos a lo largo de toda la segunda mitad de este capítulo.

De la mano de la filosofía y el arte llegamos a un tercer capítulo en el que abordamos conceptualmente el problema barroco acudiendo al rasgo o función más importante que lo caracteriza: el pliegue. A través de la revisión de este concepto buscamos explicar cómo es que la materia tiende a proliferar a partir de la línea curva, cómo es que dicha línea funciona como el principio de acción que determina la conformación de los dispositivos envolventes que constituyen el universo material. Estos dispositivos no son otra cosa que minúsculos espacios al interior de las cosas que determinan la sustancia de la que están hechas sus partes: texturas y estructuras. Podríamos de manera análoga comparar estos pliegues imperceptibles a la imagen del átomo, pensándolo a su vez como el ladrillo de la materia. Para nosotros esta perspectiva de la realidad abre la puerta hacia la comprensión de cómo lo infinito inunda la aparente estabilidad del mundo, noción que nos parece determina el aliento barroco.

Después de haber recapitulado los rasgos, expuesto las confrontaciones, señalado la actualidad y abordado la filosofía del barroco en los capítulos anteriores, en el cuarto analizamos nuestra propia obra plástica, con la que, consideramos, contribuimos a la manera de pensar el mundo y los fenómenos del barroco. En este capítulo mostramos de qué forma hemos materializado una propuesta que toma en cuenta las líneas temáticas aquí trabajadas. Asociada a éstas, la experiencia puede calificarse entonces como barroca. Para este propósito desarrollamos una breve crónica de nuestro recorrido como productores plásticos, asimismo, nos reconocemos en propuestas afines a las cuales nos sentimos

vinculados para después desarrollar una serie de puntos sobre nuestra práctica artística con el objetivo de alcanzar mayor entendimiento de por qué pensamos que una corriente barroca cruza nuestra manera de entender el arte y la vida.

* * *

Una vez expuesto el planteamiento fundamental de nuestra investigación, queremos introducir la definición del fenómeno artístico como tal, con el fin de situar nuestra postura respecto al panorama general del arte y lo que éste significa para nosotros, así como los problemas que enfrenta en la actualidad.

El arte nos parece una forma de estimular la vida, una forma de hacer extensiva la fuerza de la que cada uno dispone. Esta inclinación subjetiva la encontramos en la conciencia y pasión del ser humano, en su íntima disposición para hacer circular afecciones y percepciones de lo que el mundo le significa. Una tarea demanda ser realizada, existe un objetivo que cumplir, una urgencia que pone al artista a trabajar con un único propósito - por lo menos el más importante - de sacar una idea del flujo ordinario del pensamiento o la comunicación. El arte, germinalmente, es una búsqueda espiritual, la búsqueda de una explicación, de un sentido y también es un alimento que reconstituye. Bien asimilado, el arte produce efectos benéficos que perduran a lo largo de una vida y muchas veces más allá de ella. Con ello tal vez volvamos a la idea de un arte terapéutico y medicinal, quizá se redescubra otra vez un arte mínimo dentro de una percepción no democrática sino individual, molecular, al interior de las conciencias, es la aspiración más noble del arte, la consideración más artesanal, el aspecto menos trascendental y más inmanente.

En la actualidad el arte vive sobre la indefinición de sus límites enfrentando problemas de toda índole, estos tiempos dan la impresión de haber generado una independencia absoluta de la práctica artística -estado de gracia- respecto de los paradigmas tradicionales. El arte ha dejado de ser el gran arte del pasado para convertirse en muchos casos en posibilidad comunicativa y relajada teniendo como principal cometido seducir al espectador como si se tratase de un producto publicitario. Muchas cosas más se pueden sumar a lo anterior, por ejemplo, que el arte parcializa al seleccionar y conceder a unos cuantos el estatuto de creadores; que el arte está en las calles, en la marginalidad y el

anonimato, que algunos artistas se vuelven millonarios lucrando con su trabajo, que el futuro del arte está en la conciencia social de los movimientos ciudadanos participativos; en la disolución del creador-espectador o en un futuro más justo en donde los ricos no sean cada vez más ricos y los pobres más pobres. Todo esto nos sirve para dimensionar la comprometida posición del artista y del arte, su ubicación actual, el lugar polémico que guardan en una época donde gobierna la media y donde su papel, antaño respetable, parece ser, se ha diluido por completo. La simulación, la banalidad y el hedonismo tienen la palabra en un momento en el cual las obras de arte no hacen referencia más allá de sí mismas, comportándose como elementos inmediatos que operan únicamente a través de su apariencia. El artista se ve reflejado en esta realidad en la cual se han ido minando las convenciones y las figuras paradigmáticas de la modernidad, incluyendo la mayoría de sus valores y tradiciones. El artista mismo se ha desmoronado como genio aislado, único y soberano, depositario de los atributos de la autoría de la obra de arte.

Por otro lado, la estetización ha desplazado al arte desde el constante advenimiento de una democratizante producción simbólica de la comunicación social contemporánea, en este sentido, se pretende rescatar si ya no la espiritualidad tan proclamada por las vanguardias, sí la humanidad como resistencia a la estandarización que se ha venido gestando a través del sistema capitalista globalizante. El arte parece ser presa de los poderes establecidos, sin otra salida, en muchos casos, que la de constituirse en una mercancía. Es muy difícil saber qué es una obra de arte y qué es un objeto de consumo, unos los ofrecen como otros y viceversa. Muchos artistas vacían de significado sus trabajos preocupándose principalmente por lo retiniano y lo espectacular, la simulación y lo humorístico. Todas las tendencias tienen oportunidad mercantil y pertenecer a las pseudo vanguardias rebeldes tiene sus beneficios. De seguir por este camino el estado del arte en su diagnóstico más pesimista puede terminar no distinguiéndose de cualquier otra empresa o negocio con su consecuente estudio de mercado para la satisfacción especializada de públicos enterados en tal o cual parcela o actividad artística, como creemos ya ocurre. O, qué decir del arte como gestión del Estado y su administración cultural, acostumbrado a sólo divulgar lo políticamente apropiado y segregar o rectificar las emergencias artísticas incómodas. También señalar el papel de la televisión y demás medios masivos que impulsan la tarea de

encauzar la producción subjetiva hacia preocupaciones estéticas individualistas y su consecuente dispersión crítica y participativa de la conciencia social.

El arte debe ser consciente y sensible para reconocer el tiempo en el que le toca existir. En nuestro caso, un tiempo de vecindades estrechas que derivan frecuentemente en exceso y saturación de mensajes, en abundancia y hartazgo de comunicación, un tiempo en donde lo absurdo y sin sentido, lo inútil, lo banal, invade los medios masivos, la política, la religión, etcétera. Todo esto evidentemente crea una atmósfera de confusión, obligando al espectador y al productor de arte a replantear su papel. Aquí nos parece encontrar un problema de ecología mental, el sistema capitalista no estará dispuesto a desarticular su maquinaria de captura y poder tan fácilmente, sin embargo, es posible que sus mismas estrategias generen fugas de conciencia colectiva que minen su sólido dominio para dar paso a la idea de un arte más humano y sensible, más cercano a la gente y sus emociones, relanzando en sus nuevas transformaciones reacciones contra lo que aplasta la vida y la homogeneiza, contra lo que la norma o la esconde.

El arte en la actualidad ofrece retos sobre todo de dirección, casi cualquier posicionamiento es cuestionado. Entre los artistas y teóricos se discute la pertinencia actual de la pintura, de la fotografía, la validez de los excesos conceptuales, el papel de los diseñadores y comunicadores, etcétera. Nos parece que en el fondo de toda la multitud de manifestaciones catalogadas como arte tendrá que prevalecer la idea de contravenir los referentes inmediatos, los significados e interpretaciones ortodoxos establecidos en la comunidad de sentido, pues es allí, en los dominios de la opinión común donde se juega el discurso más agotado en cualquiera de sus formas, la fórmula más manoseada y corriente que deprime al arte. Hace falta llevar a cabo ideas distinguidas, revelar el mundo a través de la sobriedad y la inteligencia, el arte debe distinguirse de otros medios por su capacidad de explorar en lo no dicho, en lo oculto y hacer revelaciones no conocidas o no suficientemente conocidas. No dudamos que algo así pueda buscarse en disciplinas como el diseño gráfico o la moda, pero se necesitará un desapego estricto o de menos una complicidad crítica dentro de dichas propuestas sobre lo que significan las prácticas de consumo, sus vehículos, su recurrencia y dominio para lograr la empresa de conseguir videncias distinguidas.

El arte actual exige huir de la gratuidad del mercadeo y la doctrina, demanda un trabajo próximo al límite, donde algo oculto quede por desvelar más allá de tanto desperdicio o manoseo. Se debe crear una insurgencia minoritaria de cara al fenómeno artístico, esto es, una búsqueda de estrategias imperceptibles que tengan la capacidad de demoler el sentido común que nos invade. Hay que trabajar con un cuchillo de palo. Por eso es muy difícil pertenecer a disciplinas que trabajan a favor de la opinión y querer aportar o descubrir dónde es que todo o casi todo está previamente conducido y etiquetado. Insistimos, la búsqueda debe ser a partir de lo minoritario, de lo que no ha terminado de concretarse, de lo que vive en proceso de expansión, transformación, emergencia, etcétera. Sólo así podrá el arte y ha podido resolver la creación a favor de la vida.

El artista como el filósofo y el científico tienen en común su fascinación por el caos. Este punto puede ayudarnos a comprender por qué el arte en la actualidad puede encontrar, como lo ha hecho siempre, una puerta que otorgue sentido a la ambigüedad que invade nuestros tiempos. El artista indaga intuitiva y reflexivamente en lo más recóndito y profundo del ser, en su búsqueda llega a ese punto donde el mundo como lo conocemos no existe, el artista encuentra un universo en ebullición, un lugar sin diferenciación posible donde todos los recursos o materias, elementos, formas, existen en su potencia pura o indiferenciada. El artista agitado y exhausto filtra y selecciona, recoge una visión como posibilidad, como propuesta o mundo posible. Diríamos que con su filtro cuele partículas vertiginosas y las desacelera para luego domarlas y construir dentro del plano un compuesto visual que acredite “el poder de la resistencia de lo inconmensurable y de la emocionante lentitud”.² Es fundamental esta noción del caos en el arte, éste es el lugar donde se abreva y se rejuvenecen las conquistas. Es cierto, el tiempo normaliza eventualmente dichas revelaciones, pero la dimensión turbulenta y retardadora de lo inasignable del caos permanecerá ahí para que quienes tengan la fuerza sigan buscando en sus velocidades infinitas nuevos territorios y armas, que sean capaces de desorganizar los endurecimientos que empobrecen al arte.

Con todo esto hemos perfilado una imagen donde el arte tiene por delante retos difíciles de enfrentar, pero no todo está perdido. Su esencia permanecerá entre nosotros por encima de cualquier postura izquierdista, trascendental, comercial, etcétera. La seguiremos encontrando en la posibilidad de apertura que ofrezcan las nuevas ideas, en las voluntades

capaces de incursionar en regiones informes donde la apuesta es la propia subjetividad del artista, en el riesgo que conlleva el ingresar en espacios desconocidos, ámbitos donde la fuerza del mundo se mueve a partir de la voluntad que se tenga para transformarlo, desde allí el artista podrá intuir lo innombrable y su tarea será la de no sucumbir ante sus poderes, sino componerle una forma, con la fuerza que su disposición tenga para crear imágenes que digan lo inefable.

* * *

Nos parece oportuno aclarar cómo llegamos a la forma de redacción de nuestro texto, por qué elegimos la primera persona del plural como modelo de exposición. La decisión parte de una idea simple expuesta al inicio de un texto que escribieran a dúo sus autores y que se conoce como *Rizoma*³, en él se expone la necesidad de huir del sujeto o del yo, evitando de esta forma reducir fenómenos que se refieren a movimientos amplios a una atribución personal y única encontrando de esta manera una realidad más justa, donde la idea de uno ya implica a varios y estos varios a su vez a una multitud de irreconocibles. Nos hemos adherido a este principio que busca la producción de la imperceptibilidad, no en nosotros, sino en todo lo que nos hace actuar, experimentar o pensar. Nos parece que en este trabajo de muchas formas ha funcionado la ayuda externa con la que han contribuido a su carácter múltiple muchas personas, donde además se pueden encontrar igual número de ideas que llegan de varias partes: de la amistad con autores frecuentados desde hace tiempo, de ideas que a otros hemos robado o tomado prestadas y también de encuentros recientes con gente que a contribuido de una manera u otra a que este trabajo sea posible. A todos ellos mi más sincero agradecimiento.

I. LOS RASGOS DEL BARROCO

I.1 La convulsa sociedad barroca

El barroco nos remite a una esencia, no es un estilo específico ni se circunscribe a un momento histórico determinado, más bien obedece a una función, a un rasgo. Este rasgo condicionante del Barroco es el pliegue, así lo define Gilles Deleuze en su conocido libro intitulado con el mismo término⁴, en el cual menciona cómo el barroco no lo inventa, sino que existía ya como recurso en cantidad de culturas y manifestaciones artísticas del pasado: “los pliegues procedentes de oriente, los pliegues griegos, romanos, románicos, góticos, clásicos...” (11, 1989). Sin embargo, nos aclara que es el barroco el que lo lleva a sus límites, el que curva y recurva el pliegue en sucesiones interminables. Podemos decir que el rasgo más importante del barroco es el pliegue que avanza al infinito.

Hemos querido comenzar con esta demarcación del aspecto histórico con el fin de establecer que no es tanto el sentido estrictamente enciclopédico el que mueve nuestra investigación, no queremos abarcar o hacer un recuento analítico, estricto de características políticas, sociales, económicas o artísticas de la Europa del siglo XVII. Lo que buscamos es comenzar aportando datos vinculados a una época específica denominada barroca que puedan llevarnos a entender sus rasgos característicos e iluminen de la mejor manera su complejidad. Si necesitamos la historia la tomaremos, pero buscando no sólo nos informe dentro de sus cánones, sino también sirva como dispositivo para expandir nuestro concepto de lo barroco hacia consideraciones amplias que puedan aportar descubrimientos para el lector. Buscaremos como punto de arranque definir fundamentos históricos, siempre y cuando estén vinculados con el objetivo que nos ocupa principalmente, y que podemos definir de manera simple y abreviada, como la búsqueda del infinito en la materia a partir

de la proliferación de la línea curva, esto quiere decir, la línea de inflexión o de curvatura variable como representativa del rasgo que mejor define lo barroco.

Este trabajo consiste en indagar cómo el barroco y sus operaciones de plegado son capaces de producir una invocación espiritual o artística, de cómo a través de ciertas estrategias abre la posibilidad al conocimiento de un mundo infinito, en constante movimiento, el cual puede expresar dimensiones sociales y culturales de las que da noticia. Para ello nos ocuparemos primero de algunos fenómenos que contribuyen a la comprensión del barroco, de un concepto que influye el comportamiento humano y sus procesos históricos, los fenómenos encaminados primordialmente a expresar esto que tanto nos interesa: la mutabilidad de dichos procesos, principio que se extiende a la esfera de las cosas y con incomparable fuerza a la de los hombres como veremos.

La inquietud que caracteriza al barroco aparece en temas recurrentes que la historia nos relata. Es una noción común relacionar su aparición con las ideas de crisis y tensiones sociales. La Europa de finales del siglo XVI que anuncia su llegada no es la excepción, algunas de las irrupciones que ahí encontramos pueden evaluarse en los siguientes rasgos de la población: alteración de los valores y comportamientos, efectos del malestar por el encuadramiento de individuos y grupos, aparición de críticas que denuncian el malestar, caos por conductas desviadas. Estas características ya nos dan idea de la emergencia de una energía que promueve cambios que fomentan formas de individualización que definen en buena medida al hombre del barroco. Esta agitación de la época aparece contrapuesta en general a los sistemas tradicionales que la sujetan y reorganizan definiendo el carácter del sujeto barroco que aparece constreñido y deformado por el esfuerzo que le demanda el espacio social autoritario al cual debe de adecuarse, esto lo lleva a producir una cultura gesticulante de singular expresión que José Antonio Maravall ubica en la España del siglo XVII, donde citando un sermón de Fray Francisco de León de 1635 nos da noticias sobre las costumbres de la época: “los hombres convertidos en mujeres, de soldados en afeminados, llenos de tufos, melenas y copetes y no sé si de mudas y badulaques de los que las mujeres usan”⁵

Singular denuncia que nos pone en el contexto de un mundo convulso dentro de la gran ciudad barroca donde aparece un nuevo tipo de individuo anónimo que la habita, el cual en este espacio experimenta fuertes sacudidas en lo que se refiere a su conducta y sus

vínculos interpersonales, además de graves problemas y tensiones de índole social de primera importancia que vienen a sumarse a lo antes descrito, por ejemplo: ateísmo, insurrección popular contra la monarquía, xenofobia, ingobernabilidad, incremento de la prostitución y el juego, odio entre nobles y plebeyos, bandolerismo y crisis económica, entre muchos otros problemas.

Todo este desajuste es alentado por la propia efervescencia de la cultura barroca que promueve el movimiento como principio fundamental del mundo y de los hombres y que tiene como uno de sus ideales más caros las nociones de cambio, mudanza, variedad, transformación, etc., esto vinculado a la dramática experiencia de novedad incontenible que vive la época. Un hecho coetáneo confirma esta ley general, advierte Maravall, el descubrimiento de la circulación de la sangre.

Llega a ser tan aguda y tan decisiva en la organización de la cosmovisión barroca, esa idea de mudanza [...] que el principio de identidad [en el sujeto] se tambalea [como ya lo hemos referido] y con él, la noción misma de ser, amenazando la inmutabilidad del orden ontológico que el pensamiento tradicional había dejado tan firmemente asentado. (368, 1986).

movilidad, cambio, inconstancia: todas las cosas son móviles y pasajeras; todo escapa y cambia; todo se mueve, sube o baja, se traslada se arremolina. No hay elemento del que se pueda estar seguro que un instante después no habrá cambiado de lugar o no se habrá transformado⁶

El barroco hace de la variedad tal vez el primero de los valores que el mundo encierra. Este cambio constante de los hombres y de la naturaleza, fue conocido entre los escritores barrocos del siglo XVII como peripecia. Estamos ubicados en un mundo donde las cosas mudan, cambian de apariencia, arrastradas por una corriente movediza que la realidad dispone y presenta ante nosotros, es un mundo un tanto pasajero, tornadizo e ilusorio. Lo oscuro y lo difícil, lo nuevo y lo desconocido, lo raro y lo extravagante, lo exótico, todo ello entra como resorte eficaz en la preceptiva barroca que se propone mover las voluntades dejándolas en suspenso, admirándolas, apasionándolas por la sorpresa que produce lo que antes no ha sido visto. Un ejemplo destacado de estas novedades las podemos encontrar en el mundo del arte, nos referimos a los artificios, invenciones y apariencias de los ingeniosos montajes construidos para el teatro, también conocidos como *tramoyas*. En relación al arte de la pintura podemos apuntar que definitivamente fue el

principal interés artístico del hombre barroco, esto se debió no tanto a la capacidad de imitar del natural que pudieran haber adquirido con su virtuosismo y el empleo de sus pinceles los artistas de aquella época, sino a la facultad de reformar y rehacer lo que ha sido dado por la naturaleza, por su destreza para hacer girar los viejos goznes renacentistas e inventar nuevas circulaciones que pudiera poner la materia inerte en movimiento.

En esta convulsa sociedad barroca y en sus manifestaciones culturales, nos parece ver formarse un remolino de inquietudes que no coinciden con la realidad objetiva del momento y que llevan al hombre barroco a desplegar mundos que no pertenecen al nuestro, lugares fantásticos, posibilidades inauditas de existencia que son parte de la imaginación más desbordada y alucinante. En esta época encontramos indagaciones que remueven las condiciones de estabilidad y cordura que demandan las instituciones encargadas del buen sentido. Quizá uno de los más característicos ejemplos de estas búsquedas corre a cargo de los celebres libertinos barrocos, nombre con el cual se conoce a ciertos escritores y filósofos de dicha etapa histórica la cual se caracteriza básicamente por el progreso hacia el ateísmo, el razonamiento moderno y la libertad filosófica sin límites, cuestiones de las cuales se ocupa largamente Michel Onfray en su *Contrahistoria de la filosofía III*.⁷ Entre los citados libertinos nos encontramos a Cyrano de Bergerac. Este famoso personaje de los cuentos de espadachines no es sólo conocido por su nariz, sino también por sus sorprendentes ideas filosóficas. Onfray, quien hace una disección de su obra capital *El otro mundo*, una obra rica en plegamientos barrocos, nos dice:

en ella la metamorfosis, el movimiento, la dialéctica y el cambio tienen los papeles principales. Todo tipo de mutaciones y transformaciones se suceden, para Cyrano el mundo vive y el universo también, en la luna y el sol lugares de sus aventuras literarias [...] no se pierde ni se crea nada; todo se transforma... los torbellinos y los átomos se llevan bien, las metamorfosis y la materia mantienen una relación íntima⁸

en este delirante lugar todo se comunica y se encuentra, la realidad y la fantasía, el sueño y la vigilia, el reino animal y el reino vegetal, todos ellos en estado de interpenetración, de no contradicción, de igualdad, en una especie de juego atómico que relaciona sus componentes en estado puro, inmanente. Esta increíble historia de ficción nos parece adelanta la ruta a seguir, camino al encuentro del misterio oculto en las profundidades de la materia.

En este mundo [el de Cyrano] sin brújulas, sin compás, ni sextantes, en un universo sin alto ni bajo, sin referencias fiables, ya nada es verdadero, puesto que todo es falso. O bien, formulado de otra manera: todo es verdadero. [...] nos movemos en una anamorfosis. Pasamos entre los pliegues. Circulamos por los laberintos de un jardín barroco, avanzamos hacia otro mundo, un mundo nuevo, un continente extraño, inédito, desconocido.⁹

I.2 Los análisis de Wolfflin

Para ir en busca de nuevos rasgos, esta vez enfocados directamente al mundo de la pintura, la escultura y la arquitectura, acudiremos a los conceptos de Heinrich Wolfflin (1864-1945) crítico suizo, pionero en los análisis que rehabilitaron al Barroco de su desventajosa posición como un arte señalado despectivamente, ello por subrayar el exceso y la abundancia del aspecto ornamental, -posición atribuida desde el siglo XVIII, para calificar todo el conjunto de “estilos” artísticos y literarios posrenacentistas -incluido el manierismo- y también por extensión como ya hemos visto, todo un conjunto de comportamientos, de modos de ser y de actuar del siglo XVII.

Antes de ocuparnos de Wolfflin mencionaremos las valoraciones que el historiador húngaro Arnold Hauser (1892-1978) hace al sistema de Wolfflin en su libro *Historia Social de la Literatura y el Arte*¹⁰. Para Hauser existe en las ideas de Wolfflin una lucha entre el arte clásico y el barroco, en este enfrentamiento, la segunda de estas dos posturas se juega todo por alcanzar el nivel pictórico, esto es, conseguir la disolución de la forma plástica lineal por algo movido, palpitante e inaprensible; también busca borrar los límites y contornos que delimitan las figuras para dar la impresión de lo ilimitado, lo inconmensurable e infinito; la transformación del ser personalmente rígido y objetivo en un devenir, una función, un intercambio que no diferencie entre sujeto y objeto. Existe asimismo la tendencia (específicamente en el arte de la pintura) de que tanto la superficie como el fondo expresen el mismo sentido dinámico y vibrante de la vida, la misma resistencia contra lo permanente y todo lo fijado de una vez y para siempre, contra lo delimitado. Las soluciones barrocas escudriñan la forma, la desmenuzan. No se sienten

cómodas dentro de la definición clásica que rectifica los contornos. Llevan al límite las posibilidades al dejar escapar la materia que constituye la forma, haciendo inestable la constitución de ésta en la lógica de composición espacial, el sentido está en lo profundo, en la oportunidad para desplegar el material plástico que se ofrece.

La inclinación del barroco a sustituir lo absoluto por lo relativo, lo más estricto por lo más libre, se manifiesta sin embargo con la máxima intensidad en la preferencia por la forma "abierta" y atectónica. En una composición cerrada clásica lo representado es un fenómeno limitado en sí mismo, cuyos elementos están todos enlazados entre sí y referidos unos a otros; en este aspecto nada parece ser superfluo ni tampoco faltar; las composiciones atectónicas del arte barroco producen, por el contrario, siempre un efecto más o menos incompleto e inconexo; parece que pueden ser continuadas por todas partes y que desbordan de sí mismas. Todo lo firme y estable entra en conmoción; la estabilidad que se expresa en las horizontales y verticales, la idea del equilibrio y de la simetría, los principios de superficies planas y ajustamiento al marco pierden su valor. Siempre un lado de la composición es más acentuado que el otro, siempre recibe el espectador en lugar de los aspectos puros de frente y de perfil, visiones aparentemente casuales, improvisadas y efímeras. En última instancia existe la tendencia a presentar el cuadro no como un trozo de mundo que existe por sí, sino como un espectáculo transitorio en el que el espectador ha tenido precisamente la suerte de participar un momento.¹¹

El medio preferido por el barroco para hacer sensible la profundidad espacial, agrega Hauser, es el empleo de primeros planos demasiado grandes, como en el caso de la pintura de Vermeer, así como la brusca disminución de la perspectiva en los temas de fondo, -esto quiere decir que ciertos elementos en el plano del cuadro se retraen respecto del primer plano de la imagen, forzando la perspectiva en los espacios representados subsecuentemente más hacia el fondo de las escenas-. El espacio gana de esta forma no sólo un carácter ya de por sí dinámico, sino que el espectador siente, a consecuencia de la elección demasiado cercana del punto de vista, que la espacialidad es una forma de existencia dependiente de él y por él creada. Es claro que el barroco busca expandir, estirar, hacer ver, exigirle al espacio una verdad más compleja que exprese aspectos distintos de la realidad. Vermeer, al acomodar un enorme escritorio en primer plano y escalonar el espacio hacia el fondo a partir de objetos que establecen una perspectiva atmosférica, produce un desdoblamiento visual que lanza la vista al fondo de una habitación donde lo que importa

es atravesar o echar por tierra el impedimento de la pantalla bidimensional en beneficio de una polidimensionalidad espacial.

A partir de estos análisis podemos afirmar que la intención artística del barroco es, en otras palabras, “cinematográfica”, en la medida en que tiende a englobar el conjunto de la escena. Todo signo que pudiera delatar interés por el espectador es borrado, todo es representado como si fuera aparente voluntad del acaso, de lo no calculado. A este carácter improvisado corresponde también la relativa falta de claridad en la representación, las frecuentes y a veces violentas superposiciones, los cambios imprevistos de dirección, que dan lugar a desplazamientos que empujan a último plano lo importante y prestan gran tamaño a lo insignificante. Las diferencias de tamaño, la desproporcionada perspectiva, el abandono de las líneas de orientación dadas por los marcos, la discontinuidad de la materia pictórica, así como su indefinición del contorno y el tratamiento desigual de los motivos son otros tantos medios de dificultar la abarcabilidad de la representación.

Una cierta militancia en el creciente desvío contra lo demasiado claro y evidente le da su lugar al barroco en la evolución dentro de una cultura artística en continuo despliegue de lo sencillo a lo complicado, de lo claro a lo menos claro, de lo manifiesto a lo oculto y velado. Pero junto al estímulo de lo nuevo, difícil y complicado, se expresa aquí también ante todo el afán de despertar en el espectador el sentimiento de inagotabilidad, incompresibilidad e infinitud de la representación, tendencia que domina en todo el arte barroco.

Para entender mejor la variedad de rasgos que lo definen, volveremos ahora a los análisis de Heinrich Wölfflin expuestos en su libro *Conceptos fundamentales de la historia del arte*.¹² Wölfflin expone en su libro cómo el barroco se sirve del mismo sistema de formas estructurales que el arte del Renacimiento, pero en su caso evitando a toda costa lo completo, lo definido y lo perfecto. Nos dice cómo prefiere lo cambiante que lo limitado y lo aprehensible, cómo lo ilimitado y colosal que lo definido y puro. El barroco inflige una derrota en el ideal de la proporción bella: más que el ser, el interés se atiene al acaecer. Un renovado gusto por lo espontáneo y lo azaroso entra en escena: las masas entran en movimiento, masas graves y articuladas pesadamente, volúmenes que flotan e invaden el espacio como enormes nubes y espumas invasivas. La arquitectura deja de ser lo que fue en el Renacimiento, un arte ágil, donde la organización de los cuerpos constructivos, que antes

daba la impresión de máxima libertad, cede el paso a un apretamiento de partes sin verdadera independencia. Se ha inaugurado con el barroco una nueva relación entre el individuo y el mundo, una nueva aproximación donde las relaciones han cambiado de naturaleza. Un reino sensible se construye y anuncia una búsqueda de lo infinito, de lo inasible, el alma busca salvación en la sublimidad de lo colosal. El barroco abre una puerta que conduce a la profundidad de las cosas a través de la emoción y el movimiento que lo impulsa.

Wolfflin nos ubica en el contexto histórico del barroco a partir de cinco conceptos que nos ayudan a entender la evolución que éste ha tenido a través de las diferencias que establece en relación con el arte clásico; esto es, mediante los movimientos estilísticos que se dieron a través del cambio del siglo XVI (Renacimiento) al XVII (Barroco). Estos conceptos nos interesan porque nos ayudan a entender cómo el barroco se separa de otros estilos históricos para desarrollar su inconfundible gesto, el cual nos lleva a entenderlo como un arte del plegado:

Evolución de lo lineal a lo pictórico. Mediante este primer concepto se hace notar cómo es que el barroco no tiende más a la aprehensión de los objetos como valores concretos y asibles, a la pulcritud que los hace discernibles por medio de su definición lineal, sino a una interpretación de lo visible en su totalidad (campo ilimitado), como si el espectáculo ofrecido a la vista tuviera dificultad de ofrecerse diferenciado y por partes y mostrara por el contrario la indiferenciación de una vaga apariencia, una especie de contaminación.

Evolución de lo superficial a lo profundo. En relación a este segundo concepto, ya no se trata más de contornear linealmente una figura, de privilegiar la línea que define la forma o el plano, sino la organización de las cosas como anteriores y posteriores, la implementación de un detrás y un delante que se agita promoviendo la desarticulación de lo estático y lo rígido. Asistimos a un desdoblamiento o despliegue de la realidad que desenrolla el espacio y los objetos que contiene en todas direcciones. (Tintoretto)

Evolución de la forma cerrada a la forma abierta. Este tercer concepto refiere ya no el rigor tectónico sino la relajación de las reglas, esto es, la flexibilidad de la norma dura y la constante, para dar paso a la inventiva y la transformación. Plegar, desplegar, replegar, dirá el filósofo francés Gilles Deleuze.

Evolución de lo múltiple a lo unitario. Respecto al cuarto concepto puede decirse que tanto en el estilo renacentista como en el barroco se busca la unidad, sólo que en el caso renacentista se alcanza mediante la armonía de partes autónomas o libres, y en el caso del barroco, mediante la concentración de partes en un motivo o mediante la subordinación de elementos bajo la hegemonía absoluta de uno. El barroco no tiende a diferenciar sus partes, no necesita especificarlas o distinguir las una por una en su naturaleza concreta, sino que tiende a integrarlas, combinarlas y unificarlas como conjuntos indisolubles e indistinguibles, como la fusión de masas en Rembrandt.

Claridad absoluta y claridad relativa de los objetos. Este quinto concepto es en la pintura fácilmente distinguible, ya no existe la claridad perfecta e integrada del arte renacentista, sino una nueva intención de tomar sólo los aspectos necesarios del asunto a tratar, ahora las zonas iluminadas se convulsionan y se agitan constreñidas en cúmulos que responden caprichosamente a la ubicación lumínica ambiental. Ahora los elementos se muestran de tal forma que sólo la luz elegida por la voluntad plástica del artista determina su aspecto y su protagonismo en la escena. Unas veces se agrupan diferentes objetos dentro de una misma acumulación sombría, otras, un grupo de objetos son hendidos por un rayo lumínico que los baña sin diferenciar su aspecto.

Después de estas cinco pertinencias, Wolfflin continúa analizando las características del arte clásico en contraposición al arte barroco, y agrega que en el primero no hay más que valores táctiles determinados, cuando por el contrario, en el segundo caso, se propone la transición y el cambio como forma de manifestación; allá la corporización de la forma permanente y efectiva; aquí la apariencia de lo siempre cambiante; estas consideraciones las podemos aplicar a la obra de Bernini sobre la que Wolfflin nos dice:

En él nada es firme ni asible; todo es movimiento y cambio infinito, es como si el efecto se supeditara esencialmente al juego de luces y sombras que no se adhieren ya a formas determinadas, y que como elementos desatados, corren desordenadamente por superficies y hendiduras¹³

El barroco no sólo promueve más formas sino formas de un efecto distinto, sí puede decirse que se distingue una sobrecarga formal, pero a condición de que ésta ponga lo inerte en fluidez y movimiento, apoyada al mismo tiempo en la noción de metamorfosis que nos

anuncia una concepción del mundo dispuesta al encanto del ritmo inesperado y abrupto, el enemigo se constituye en el proceder aislacionista de la forma cerrada que remite al ideal del arquitecto, que imagina la naturaleza como un modelo constructivo buscando en ésta lo que le es afín: la vertical y la horizontal; formas primitivas que funcionan como una tendencia que inevitablemente remite a la necesidad de un límite, orden o ley. El enemigo es la simetría, la proporcionalidad hermética y el cartesianismo, los elementos sólidos y permanentes de la forma, es evidente que nuestra simpatía comulga con la necesidad de movimiento, con la ilusión de lo imponderable, donde las formas se acumulan, se traban o se funden unas con otras; un jarrón rococó puede ayudarnos a explicar estas nociones: ofrece un aspecto pintoresco, inconcluso y vibrante, la circulación de sus formas le confiere una apariencia de espejeo visual que le evita presentar contornos determinados. Su superficie está estremecida por un ritmo luminoso que hace ilusoria su apreciación, su forma no se agota en uno solo de sus aspectos, sino que se expande y entrelaza en un intento por consolidar una única sensación múltiple que genere en el espectador la idea de infinitud. La Fontana de Trevi también nos ayuda en esta ilustración del proceder barroco: en ella las figuras principales aparecen en escorzo presentando posiciones y ángulos variables, no es posible asignar jerarquizaciones definidas en la organización de los elementos que la componen, no se puede pensar en un punto de vista principal desde ningún sitio, cada aspecto es una totalidad, y empuja al espectador necesariamente a cambiar su punto de vista.

El barroco trabaja en la desarticulación de los órdenes duros e inflexibles, rechaza la ortodoxia tectónica a favor del desmarcaje formal, su dirección cardinal es la diagonal que atraviesa las cuadrículas y descompone la rigidez, haciendo trastabillar los contenidos formales estáticos que por efecto de su fuerza desestructurante, por momentos escurren y abandonan el espacio que los contiene, porque el barroco desobedece las definiciones, se esparce ahí donde el arte clásico clarifica y constriñe, es como si una inestabilidad interna acompañara su lógica, un desequilibrio donde la relación entre el espacio y el contenido se presenta de manera contingente. El barroco juega con la apariencia irregular, goza ocultando la regla clásica, deshace el encadenamiento y la demarcación, introduce la disonancia y llega a producir el efecto de lo fortuito. El barroco introduce un cambio en la

manera de concebir la materia por medio de su flexibilización y el ablandamiento de sus elementos.

I.3 Deleuze, un nuevo observador

En el primer apartado del presente capítulo “La convulsa sociedad barroca” mencionamos algunos aspectos de sus costumbres y problemas, después nos referimos a la aproximación que Hauser hace de la obra de Wolfflin con el objetivo de referir los rasgos Barrocos, posteriormente citamos las ideas del propio Wolfflin sobre dicho tema y, por último, acudiremos a la obra de Gilles Deleuze, que también aporta su opinión sobre la obra de Wolfflin.

Es de considerar cómo es que la postura filosófica de Deleuze, que retoma puntualmente los términos extraídos del pensamiento de Wolfflin, relanza los rasgos del barroco que éste menciona desligándolos del contexto histórico donde se ubican, para explorar de forma amplia y compleja el fenómeno barroco. Para Deleuze, Wolfflin señala con pertinencia importantes rasgos materiales del barroco:

El alargamiento horizontal de la base; el rebajamiento del frontón; los peldaños bajos y curvos que avanzan; el tratamiento de la materia por masas y agregados; el redondeado de los ángulos y la evitación de lo recto; la sustitución del acanto redondeado por el acanto dentado; la utilización del travertino para producir formas esponjosas, cavernosas o la constitución de una forma turbulenta que siempre se nutre de nuevas turbulencias y sólo acaba como la crin de un caballo o la espuma de una ola; la tendencia de la materia a desbordar el espacio, a conciliarse con lo fluido, al mismo tiempo que las mismas aguas se distribuyen en masas¹⁴

Deleuze nos dice que en el barroco la materia tiene la tendencia a salirse del marco, como ocurre a menudo con el trompe-l'oeil, y que además tiende a estirarse

horizontalmente, que sus pliegues no dejan de extenderse, de desplegarse y replegarse a lo ancho y a lo largo. Para Deleuze es importante advertir cómo la materia se estira en sentido horizontal, y menciona que Wolfflin ha señalado esta multiplicación de las líneas de anchura a partir del gusto por las masas y por el pesado ensanchamiento de los volúmenes, fenómeno que se puede advertir en la fluidez y viscosidad que arrastra y envuelve todos los elementos en una pendiente imperceptible que logra una conquista de lo informal. Agrega Deleuze que si el barroco ha podido instaurar una unidad en las artes ha sido en extensión, al conseguir que cada manifestación del arte barroco se prolongue, e incluso se realice en las demás artes con las cuales se conecta y desborda. Para mejor entender esto, nos explica cómo la pintura barroca es capaz de escapar más allá del marco que la limita para extenderse y realizarse en los retablos que la sostienen, a su vez el retablo avanza y logra superarse en las esculturas de mármol policromado que lo rodean, las esculturas se realizan a su vez en la arquitectura que encuentra en la fachada un marco, que puede decirse se separa del interior para ponerse en relación con un entorno, para entrar en relaciones nuevas donde ahora la arquitectura se vincula con el urbanismo. En este ejemplo queda claro el procedimiento Barroco y su formidable desarrollo, en el cual las artes entran en una dinámica de conectividad de conceptos, como amplitud y extensión, y que tienen como objetivo el encajamiento de marcos a través de la vinculación de procesos específicos de las formas artísticas, donde cada una de éstas se ve superada por una materia que pasa a través de ellas contaminándolas y precipitándolas a variaciones de naturaleza que las hace encontrar, cada vez, expresiones distintas. A su manera, Juan de la Encina, en su libro *El estilo barroco*¹⁵, plantea este mismo problema de extensibilidad o conectividad que vincula el espíritu de las manifestaciones artísticas del barroco a una misma elocuencia expresiva:

Cuando un estilo es verdaderamente tal, lo penetra todo y todo lo conforma a su modo y todo se somete a sus normas tácitas o expresas, a su modo de expresión. ¿Qué duda puede haber de que Rafael obedecía en sus pinturas a la misma voluntad de arte que su deudo y protector bramante en sus nobilísimas, serenas, elegantes y majestuosas invenciones arquitectónicas? ¿Cómo separar en el concepto estético a Sansovino escultor de Sansovino arquitecto y lo mismo a Bernini arquitecto, de Bernini escultor? cuando se entra o se está ante un edificio barroco, iglesia o palacio, y se contemplan al mismo tiempo las pinturas y esculturas de la misma época que haya en él, ¿no se siente claramente que tanto esas pinturas como la arquitectura del edificio proceden del mismo y único tronco? ¹⁶

Deleuze encuentra, más allá de los mencionados por Wolfflin, rasgos materiales del barroco en el modelo textil. Según él, en este modelo se pueden reconocer operaciones de plegado en su manifestación más simple, en donde los tejidos, los vestidos, las telas liberan sus propios pliegues y componen el traje barroco, un traje amplio, como una ola hinchable, tumultuosa, burbujeante, que no le importa traducir los pliegues propios del cuerpo que lo porta, sino que se emancipa funcionando con pliegues autónomos, siempre multiplicables; el manto flotante, el enorme alzacuellos y la camisa desbordante constituyen en el siglo XVII la aportación barroca por excelencia. Pero el barroco no sólo se proyecta en su propia moda, nos dice Deleuze, sino que en todos los tiempos y en todos los lugares acudimos a situaciones donde los miles de pliegues de los vestidos provocan, una vez que sus portadores se han reunido, la producción de multitud de formas en ebullición que desbordan sus actitudes y superan sus contradicciones y diferencias corporales, convirtiendo las cabezas de los reunidos en nadadores. El vestido deviene un signo simple pero seguro de la ruptura y los modales del renacimiento.

En Zurbarán, el Cristo se adorna con un amplio taparrabos ahuecado a la manera de los rhingraves y la Inmaculada Concepción lleva un inmenso manto abierto y cloqué. Y cuando los pliegues del vestido salen del cuadro lo hacen de la forma sublime que Bernini les da en la escultura, cuando el mármol contiene y capta hasta el infinito pliegues que ya no se explican por el cuerpo; sino por una aventura espiritual capaz de iluminarlo. Ya no es el arte de las estructuras sino de las texturas, como en los mármoles compuestos por Bernini.¹⁷

Deleuze nos explica que los pliegues en el vestido se liberan de lo que puede ser su referencia más inmediata: el cuerpo, y esto se explica fácilmente cuando nos damos cuenta que son los elementos físicos los que se involucran entre el vestido y el cuerpo, así podemos advertir cómo el agua y sus ríos, el aire con sus nubes, la tierra y sus cavernas, la luz y sus fuegos están presentes como intercesores en la búsqueda de la proliferación barroca, y son todos ellos pliegues en sí mismos como lo podemos constatar en las pinturas del Greco. Los elementos físicos producen sensaciones que mediatizan, distienden o amplían las relaciones entre el vestido y el cuerpo, un efecto de viento infla los ropajes de un personaje o los convierte en una masa ampulosa que termina produciendo una alta

cresta, una túnica es pintada o esculpida con un sin número de pliegues que remiten a las incontables lenguas del fuego, otro tipo de pliegues pueden reflejarse en un manto de apariencia profundamente escarpada que remite a la tierra labrada o arada, el agua que también pliega produce su efecto ajustándose y ciñéndose en el cuerpo de manera envolvente, todas estas son formas en las cuales el vestido se independiza y libera sus pliegues en extensión, extensión que no se explica solamente por una preocupación decorativa sino por el contrario, por la necesidad de expresar una fuerza espiritual que toma al cuerpo como materia plástica moldeable.

Este asunto de los elementos físicos que entran en composición con el vestido y que llevan la materia que los conforma a una infinidad de pliegues que se desbordan como fuerzas extraídas de ella misma, no sólo está presente en las grandes obras maestras del arte barroco, sino también en sus modalidades más corrientes y consabidas, esto deja claro cómo las tesis sobre el plegado barroco no son privativas de las grandes obras, sino que se pueden comprobar también en el arte popular o decorativo de intención Barroca como es el caso del bodegón, en el cual los pliegues determinan su única intención. Deleuze ha elaborado una receta sobre este género pictórico y es la siguiente: imaginemos un bodegón barroco donde los paños o cortinas que enmarcan este tipo de escenas, y que generalmente se ubican en la parte superior, funcionan como un increíble universo de pliegues que semejan la presencia de robustas nubes a partir del uso de formas infladas y retorcidas implementadas en la tela, de manera que se logran producir verdaderos pliegues de aire suspendidos sobre la escena; a continuación repararemos en el tapete o mantel, que dispuesto sobre una mesa o base, crea la ilusión de una infinidad de pliegues relacionados con olas o turbulencias marítimas o fluviales; luego vienen los utensilios metálicos, la platería, la orfebrería, todo el servicio de recipientes cromados y brillantes, que en sus destellos y reflejos arden en pliegues que sólo pueden ser de fuego, según la lógica de los elementos físicos; por último están todos los tipos de frutas, nueces, panes y verduras que revelan sus pliegues de tierra¹⁸. Todo este espectáculo genera una atiborración, una saturación que no para de desbordar la materia de la que están compuestos los objetos sobre la mesa que no deja de desenrollar pliegues, dejándonos en esta tarea una lección espiritual y el estremecimiento de la deslumbrante evidencia de los espacios infinitos de la naturaleza con los cuales estamos vinculados todos los seres. La obra de arte barroca es en su totalidad

constancia y organismo patente del universo, símbolo de su fuerza ilimitada e ininterrumpida.

Llegamos al final de este primer capítulo con la intención de haber encontrado el fundamento característico del barroco, sus condiciones básicas, sus premisas y sus posibles desplazamientos hacia consideraciones más amplias que rebasan el plano histórico y descriptivo de sus rasgos, intentamos encontrar la chispa que hace girar la maquinaria barroca y hemos visto cómo se distingue su proceder, cómo su empuje, su desbordante y potente expresión trastocan la estabilidad y la frialdad del orden y reglamentación, no sólo del renacimiento como veremos en el siguiente capítulo.

Al barroco siempre lo llena y lo acompaña una fuerza espiritual, un aliento impetuoso desde la profundidad del alma que lo invoca, que lo descubre y lo hace elevarse y abundar en un intento de encontrar el absoluto. El barroco puede encontrarse en todas partes, sólo hace falta que el creador imprima toda la fuerza de la que es capaz y penetre en la materia que lo obsesiona, para luego desdoblarla, desplegarla, multiplicarla, reproducirla, armado siempre de una vocación persistente y testaruda que está del lado de la búsqueda o del encuentro de la creación divina. Todos estos rasgos que hemos mencionado, nos han dado cuenta del inequívoco modo en que el barroco expresa su voluntad de alcanzar lo infinito, de cómo, a través de la urgencia de superación y esfuerzo de su impulso, desarticula los órdenes para instaurar un universo siempre en estado de transformación, siempre cambiante, en gestación, lugar en que las cosas no terminan de decidir su apariencia total y definitiva, un universo en resumen, que bien puede remitir a la experiencia del comienzo y la conformación del mundo.

Una especie de calma brilla hacia el fondo.

Y de repente

Aparece allí un algo

Que no es de aquí

Que no es de mí, sino de Dios.

!De Dios; aunque sólo sea un eco,

Sólo un espejo divino,

Es al menos proximidad de Dios.

Gotas de lo profundo,

Luz en sí.

Quien alguna vez durmió y se le paró el aliento:

Ese...

Al fin encontró su hogar en el principio.

Paúl Klee¹⁷

II. LA ACTUALIDAD DE UN ESPÍRITU

II.1 *La bestia negra*

¿En que consiste lo barroco? ¿Cómo podemos construir una imagen conceptual que nos ayude a desplegar cualidades, modos o rasgos actuales de lo considerado en nuestra época barroca, dónde se agotan sus estrategias, dónde se multiplican, cómo ha evolucionado el término y qué dificultades, incluso imposibilidades, ha tenido que pasar esta noción para lograr una definición o determinación que pueda conducirnos a decir “esto es lo barroco”? Yves Bottineau en su libro *El Arte Barroco*²⁰ presenta una interesante genealogía histórica sobre los retruécanos que ha tenido que sufrir el término a lo largo de su existencia. Esta relación apoya la explicación que buscamos nos encamine a la definición del estatuto actual del fenómeno que nos ocupa.

Antes de definir un periodo o una corriente determinada de la historia del arte, una tendencia constante en la creación, diremos que la palabra «barroco», adjetivo o sustantivo, ha sufrido una gran evolución. El adjetivo apareció primero en portugués (barroco) y en español (berrueco, barrueco, barroco), en los Coloquios dos simples e drogas da India, de García de Orta (Goa, 1563), y en el Tesoro de la lengua castellana, de Covarrubias (1611), aplicado, en joyería, a una perla irregular. En Francia, en 1690, vemos que también lo utiliza con idéntico sentido Furetière; para este último, dicha palabra “sólo define las perlas que no son perfectamente redondas”. Sin embargo, en seguida pasaría a designar la rareza de un hecho, de una mentalidad o de una expresión. Saint-Simon, en sus Memorias, en el año de 1701, estima “muy barroco” el que el abad Bignon sucediese al obispo conde de Noyon, M. de Tonnerre, en el “cargo de consejero de Estado de la Iglesia”. El Diccionario de la academia Francesa, en 1740, ratificaba este nuevo significado y, en el suplemento a la Encyclopédie, de 1776, Jean-Jacques Rousseau, bajo la firma S., escribía que “una música barroca es aquella cuya armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, de complicada intención y movimiento forzado”. Para

Quatremère de Quincy, en 1795, en la Encyclopédie méthodique, “el barroco en arquitectura es un matiz que define lo insólito”, y Francesco Milizia, recogiendo y traduciendo su definición, en 1804, en el dizionario delle Belle Arti del Disegno..., afirma que “barroco é il superlativo del bizzarro, l’eccesso del ridicolo. Borromini diede in deliri, ma Guarino, Pozzi, Marchione nella sagrestia di San Pietro in barroco”.

Los autores de la lengua alemana han desempeñado un importante papel en el progresivo reconocimiento del término en la historia de la civilización, haciéndolo pasar de la crítica o la reserva a la aprobación o el elogio. Jacob Burckhardt, en su Cicerone (1860), consideraba al barroco como la prolongación del renacimiento, una prolongación corrompida e inferior, pero no exenta de cierto interés. Hay que esperar a Heinrich Wölfflin para que se demuestre que esta prolongación, lejos de significar la descomposición del arte precedente, constituía un universo autónomo (Renaissance und Barock, 1888, y Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915). El éxito de sus análisis explica la importancia que ciertos autores intentaron conferir al barroco. Para el catalán Eugenio d’O’rs (en su ensayo Lo barroco, publicado en francés en 1935, pero algunos de cuyos textos datan de 1908), la palabra traduce una corriente permanente de creación, un “eon”, que se manifiesta a través de diferentes épocas. Refiriéndose a una de ellas, Werner Weisbach identificaba el barroco con el arte de la Contrarreforma y de los países germánicos (Der Barock als Kunst Gegenreformation, 1921, y Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien, 1924).²¹

Evidentemente el barroco tiene una historia intrincada, en el peor de los casos ha sido señalado como *ornamentalista* en el sentido más negativo de lo falso, histriónico, efectista, superficial, inmediateista, sensualista, extravagante, recargado. También se le ha tachado de redundante, exuberante, tropical, ritualista, ceremonial, prescriptivo, tendencioso, formalista, esotérico o asfixiante. Todos estos términos dan cuenta de la actitud falsa y artificiosa de donde surgieron los criterios que menos apreciaban el arte barroco, el cual fue conocido con menosprecio, desdén y violenta reprobación a través del calificativo de *bestia negra*. Ya en el neoclasicismo época que sucede al barroco, no se toleraba más arte que el grecorromano y el renacentista, paradigmas y arquetipos que codificaron rígidamente todo tipo de creación artística a lo largo de casi todo el siglo XIX:

Sucedía lo contrario que con los locos, porque los que propugnaban el uso de la camisa [de fuerza] y estaban dentro de ella, eran al parecer, los cuerdos y discretos, los amables teorizantes, los preceptistas que predicaban una especie de asepsia artística.²²

Estas opiniones negativas que parecieran superadas, pudieran ser equivalentes a ciertas posturas intolerantes que podemos encontrar en nuestros días con respecto a propuestas artísticas contemporáneas que pueden tener o no relación con paradigmas barrocos. Parece difícil de creer que aún en nuestro medio institucional, la rigidez, la incompreensión y el prejuicio de los perpetuadores del espíritu clasicista respecto de lo que ellos conciben como la destrucción de las nobles y disciplinadas causas de la edad clásica, actúe de forma tan despreocupada promoviendo sus trasnochados principios como verdades únicas e inmutables, actitud con la que incluso nuestro trabajo tanto teórico como práctico se las ha tenido que ver.

II.2 Clásico vs. Barroco

Algunos juicios respecto al arte, a veces dominantes en la opinión pública, podrían explicarse por una excesiva parcialización o falta de entendimiento de las tendencias artísticas o culturales así como de la complejidad que las acompañan.

Las siguientes aclaraciones nos abren paso para empezar a buscar dónde desborda la actualidad de lo barroco, en qué manifestaciones de la cultura contemporánea lo encontramos o de qué forma podemos también proponer nuevos tipos o variantes en el estudio, modos ejemplares de su comportamiento.

Primero debemos señalar algunas diferencias en los modos de operar que distinguen el arte barroco del arte clásico. En *La modernidad de lo barroco*,²³ Bolívar Echeverría define el término de la siguiente manera:

Una voluntad de forma específica, una determinada manera de comportarse con cualquier sustancia para organizarla, para sacarla de un estado amorfo previo o para metamorfosearla, una manera de conformar o configurar que se encontraría en todo el cuerpo social y en toda su actividad.²⁴

¿Cómo se plantea el arte barroco la representación de este mundo social y sus actividades? ¿Mediante qué estrategias de representación pretende reproducir sus visiones? Para empezar no es de la forma en la que el arte clásico lo resuelve, esto es, no persigue reproducir la presencia de los objetos de manera mimética ni tampoco a través de su realidad objetiva, sino desde el sentido del ethos (morada, abrigo o modo de ser) desde el cual ha elegido cultivar la singularidad de la vida social en que se encuentra, dicho de otra

forma, el barroco nunca ha pretendido ni podría calificarse como un arte purista. Para él el juego, la fiesta, la cotidianeidad han sido parte de sus intereses claramente identificados. La cultura popular se encuentra también relacionada con estos procesos como producto de consolidación y proyección histórica en lo social y en lo religioso. Al tomar esto en cuenta, podemos entonces explicarnos la búsqueda expresiva propia del barroco y su consecuente substitución de la realidad por un simulacro o escenificación del mundo.

Es cierto que el arte barroco a menudo genera efectos que pueden interpretarse como histriónicos, puramente efectistas, extravagantes o escandalizadores, que pueden derivar incluso en lo aparential, lo gratuito o lo convencional. Parece como si intentara valerse de las facilidades que le otorga el contexto en el que se desarrolla y utilizara a su provecho el efecto local, simple, que no tiene mayor trascendencia y se desentendiera de los amplios alcances y larga duración respecto a su capacidad de permanencia. Sin embargo, el barroco no se detiene en este tipo de rasgos, busca otros alcances y otros medios, le interesa más tocar el alma, incidir en el ánimo del espectador; jugar con las apariencias, llevar a los límites el exceso y la retórica en su obsesión por lograr alcances que puedan descubrir con nitidez y profundidad su interés por desdoblar la forma, con el único fin de conseguir un efecto magníficamente teatral y representativo, apoyado en una búsqueda alegórica de la fantasía local, referida al momento limitadamente histórico que lo determina.

Estas limitaciones a las que nos hemos referido en los párrafos precedentes (si se pueden llamar así) y que aluden a las manifestaciones del arte barroco, tomadas al pie de la letra, en realidad sólo podrían ser consideraciones de una forma estrecha de comprender la representación artística en cuanto tal. Obviamente, desde la perspectiva del arte clasicista, lo barroco falla, en el sentido de que miente en relación a la mimesis que debe establecerse entre sujeto-objeto según sus fundamentos. Pero es efectivamente en este punto donde el arte barroco toma su distancia y se diferencia de las tentativas del arte clásico tradicional, que enarbolan lo genuino, la belleza y la calidad estética entre otras cosas; en realidad el arte barroco centra su esfuerzo en replantear el simulacro clásico de la representación, proponiendo a su vez una exagerada manera de trabajar el espacio que puede ser llevada al absurdo, al absoluto, y donde también pueda ser posible abrir la vía para generar una nueva imagen, una imagen inversa que liberada desarrolle sus propias reglas formales.

Pero antes de seguir diferenciando y deslindando al arte barroco de su contraparte clásica, debe quedar claro que éste surge de la crisis de su opuesto, el barroco actúa como agente desestabilizador promoviendo una sacudida de las proporciones clásicas que habían producido a lo largo de los siglos una cristalización de sentido que las determinaba como perfectas; el barroco funciona de esta manera como una corriente de aire fresco que desperanza todo lo que de vida está contenido en estos endurecimientos clásicos, y lo consigue con sus giros vertiginosos y en espiral, a veces con exageraciones y efectismos, reiteraciones y variaciones, permutaciones y travestimos, hurgando en el principio, hundiéndose en los antiguos procedimientos, fundamentándose en el arte clásico pero sólo para descubrir la potencia que pudiera estar oculta e inmóvil e imprimirle la fuerza de lo nuevo, para inaugurar en su nombre algo completamente diferente a su predecesor, y que es la revelación de un designio que vuelve fluidos los límites entre el mundo real y el mundo de la ilusión.

Un proceder del barroco que puede mencionarse como un fundamento, como un rasgo esencial de su aparición, de su accionar, se vuelve evidente cuando se ve relacionado con estilos de expresión que empiezan a aparecer estrechos o a perder vitalidad. El arte barroco actúa ahí donde un canon clásico comienza su agonía. Es cierto que los procedimientos barrocos avanzan la mayoría de las veces a través de los fundamentos de los cánones clásicos, como en el caso del arte del renacimiento, sobre el cual, el barroco emerge en buena medida respetando una serie de valores estructurales de su predecesor (sensación de robustez, de grandiosidad, uso de columnas, bóvedas, arcos etc., sentido constructivo teatral y utilitario). Sin embargo, el arte barroco a menudo logra emanciparse para constituirse como un fin en sí mismo, desarrollando sus propias reglas formales y expresivas, de este modo, el trabajo de la ornamentación propio del arte barroco así como el proceso de reverberación al que somete las formas, tiene una intención propia: ir al origen del proceso de gestación de la forma, instalarse en el punto en el cual el canon se reproduce, y desde ahí replantearlo con el fin de ponerlo a prueba y revitalizarlo desde sus coordenadas. Lo barroco busca colocarse en el núcleo mismo de la operación formal del canon que le sirve de vehículo. De alguna manera barroco y canon trabajan juntos, se imbrican, devienen; el barroco se posiciona en ese espacio en el que crece el canon y desenvuelve la expresión formal que lo caracteriza, desde ahí imprime sus métodos y

procedimientos que buscan esa intensa fibrilación que despierta la confusión de la forma, el espejo del signo, la simultaneidad de combinaciones, etc. El barroco toca con exigencia, casi desesperación, a la puerta del adormilado canon que duerme la siesta de la estabilidad clásica.

II.3 La estética neo

Estamos en la antesala del encuentro con el posicionamiento del barroco como pertinencia actual, como consolidación de modos de existencia de una operación vinculada al arte a través de los siglos, pero que tiene resonancias en aspectos aparentemente tan disímboles como el tejido social, la ciencia o, como veremos a continuación y a modo de breve introducción a este capítulo, a la historia de la cosmología. Kepler descubre la elipse como forma de movimiento de los astros alrededor del sol, discute la idea predominante hasta entonces de que son círculos perfectos las órbitas que los conducen. El movimiento circular de los astros en el pensamiento antiguo suponía un orden finito que tenía su límite tan lejos como podía verse el último de los astros. Era un sistema cerrado. En esta organización que parte de la idea de círculos concéntricos sobre los cuales se mueven los cuerpos celestes, la tierra es el centro del universo. Habría que esperar a la elipse para empezar a rastrear la genealogía barroca y su manifestación dentro de la esfera del pensamiento occidental, su irrupción echará abajo la idea del círculo como forma natural y perfecta con su centro único y radiante, ahora el último astro sólo define los restos del universo visto desde la perspectiva clásica, mas allá de éste, en los dominios del inabarcable espacio, el pensamiento de la topología barroca se adueña del infinito. Estas ideas de Severo Sarduy contenidas en su obra *Barroco* diagnostican el inicio de una nueva manera de enfocar la complejidad de este concepto a partir de la figura elíptica, la cual inaugura nuevas posibilidades de entendimiento sobre la infinitud del universo. Dentro de este nuevo sistema la elipse no tiene nada que ver con la idea de parálisis o clausura, sino al contrario, expresa el dinamismo, la generación, la descomposición, interacción, dilatación o el

descentramiento, nociones convenientes para referirnos a esta figura de la “gramática barroca” nos dice Sarduy.

La tranquilidad de un universo perfectamente organizado según curvas concéntricas se desajusta, es el momento de enfrentarse al vacío, a la inmensidad hueca del espacio infinito. Nos dice Kepler:

Este pensamiento-el de la infinitud del universo- conlleva no sé qué horror secreto, en efecto uno se encuentra errante en medio de esa inmensidad a la cual se ha negado todo límite, todo centro, y por ello mismo, todo lugar determinado.²⁵

Al descomponerse la hegemonía circular comienza el reino de lo “imperfecto” incluso la representación lunar deja de ser pulcra y perfecta para dar paso a un astro irregular de apariencia porosa. Muchas cosas más cambian de estatuto, estamos instalados en un sistema en el cual la trasgresión del orden natural y el equilibrio cede el paso a lo que Sarduy identifica con la metáfora de Galileo: la corruptibilidad.

Un amigo de Galileo, el pintor florentino Ludovico Cardi, El Cigoli, [...] en 1912 pintó en la capilla Paulina de Santa María mayor, en Roma, una virgen de la Asunción, respetando su iconografía, sobre la luna, pero esta última aparece como en las fotos tomadas por el Apolo, agujereada de cráteres, montañosa y árida, callosa, espera. [...] la luna deja de ser un círculo inmaculado que epifaniza la pureza celeste para convertirse en una esfera carcomida que representa la corruptibilidad de la materia.²⁶

La luna aparece pues como una superficie plegada, complicada, herida por surcos que parecen buscar en los intersticios de sus texturas alguna revelación de su consistencia física, este desarreglo, a partir de la perversión del ideal natural del código de representación, instaura la tremenda imperfección y complejidad que el barroco encuentra en la materia, la cual será escudriñada de tal manera, que no quede ninguna duda que la subdivisión de sus partes no conoce límites, que el comportamiento de sus estados puede ser expandido tanto como la imaginación lo permita, sin embargo esta actitud liberadora no durará mucho tiempo, ya para finales del siglo XVII empezará a sentirse un desaceleramiento de los modos de manifestación de la actitud barroca, no se tratará por

supuesto de una extinción absoluta “sino [de] su repliegue y retroceso [...] por una práctica más rigurosa, y matemática, más científica: la física.”²⁷

A partir de aquí comenzará a impulsarse la uniformidad rectilínea como resonancia de la época clásica. Sin embargo, y siguiendo con Sarduy, éste nos explica cómo nuevos devenires de la cosmología vuelven a dar noticia de filtraciones emergentes que evidencian la aparición de posibles brotes o desplazamientos de lo barroco. Edwin Powell Hubble (1889-1953) nos dice “introduce una concepción del universo que contradice las ideas de Willen de Sitter que en 1917 había imaginado un universo estático organizado en distancias fijas e inamovibles.”(1354, 1999). Para Hubble por el contrario el universo estaba en permanente expansión. De aquí en adelante sus ideas tendrán un impacto fundamental en la subversión de una imagen establecida del universo promovida por el discurso científico, así como en la producción artística, la cual comenzó a avanzar hacia desarrollos encaminados a la desintegración de la forma. Y es que los objetos desde la perspectiva artística nunca volverán a ser los mismos después de estos estudios sobre el universo, han sido intervenidos, descompuestos por una visión que indaga en su composición molecular, desvelándose los movimientos secretos e invisibles que oculta el interior de la materia que los componen. Un ejemplo de esta desintegración material se puede encontrar en el segmentador pincel de los futuristas nos dice Sarduy:

Los futuristas [...] descomponen y reconstituyen la tela, para dar una impresión de velocidad, las máquinas de entonces, funcionales dioses aceitados que aún disfrutaban del prestigio de la modernidad: ciclistas desarmados en girantes discos de colores, estridentes locomotoras, geometrías multidimensionales y poliédricas. Comienza la aventura de la fragmentación, la era de la fractura.²⁸

Estamos ya en la modernidad del siglo XX, nos encontramos rastreando las coordenadas del neobarroco como evidencia no sólo de las consecuencias que han dejado estas irrupciones del pensamiento que transforman nuestra percepción del cosmos, sino también de todo aquello que en nuestra época es reflejo de la inarmonía y la ruptura de la homogeneidad, del desequilibrio, características que contribuyen a definir la situación inestable propia de las manifestaciones del barroco, situaciones que lo posicionan cerca del límite, en ese linde donde la propensión a la caída es latente ya sea por su familiaridad con

lo estridente, lo abigarrado o lo caótico, ya sea por su antonomástica potencia de poner en entredicho como divisa esencial la imperante hegemonía de un casi siempre distante centro que determina distintas formas de proceder e impone los modos de expresión.

Esta fuerza de lo barroco que hemos mencionado y que reivindica su encuentro con formas menos ligadas a lo puro, lo esquemático o lo definido, que a lo mudable, lo inestable o lo multidireccional, lo podemos observar en gran cantidad de expresiones, donde la preocupación, el énfasis o el gusto se vincula con lo que podemos llamar neobarroco, y que según Omar Calabrese consiste básicamente en lo siguiente: “búsqueda de formas en las que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mutabilidad”²⁹

Estos términos nos ayudan a pensar cómo la aplicación de lo barroco puede ser pertinente como concepto que puede rebasar determinaciones históricas, noción que podemos ampliar para englobar fenómenos culturales que expresan, a través de sus manifestaciones y cualidades formales, actitudes que bien pueden encontrarse en los más diversos modos de existir en un cuerpo social. De esta forma el barroco puede ser entendido como una diferenciación creativa de cara a los modelos culturales supuestos o estabilizados, dicho de otra manera, estaríamos hablando de una modalidad espiritual que funcionaría siempre como estrategia contrapuesta a los valores “clásicos” del horizonte cultural del que se trate.

Si bien lo barroco y lo clásico puede decirse, comportan desde su fenomenología específica categorías espirituales que les son propias, es verdad que estos rasgos tienen también una correlación morfológica, esto quiere decir que, en cuanto nos referimos al estilo que corresponde a esta voluntad de forma enrevesada, la barroca, es claro que éste no puede ser uno sólo: en el ámbito de las prácticas artísticas, las maneras o estilos del comportamiento formador de los artistas barrocos siguen tácticas muy distintas, adaptadas a materiales y circunstancias muy variadas que no dejan de ser, sin embargo, diferentes maneras de poner en práctica una misma estrategia. ¿Pero de qué tipo de estrategias estamos hablando? En todo caso más allá de la época de que se trate, las diferenciaciones formales de la oposición clásico y barroco tendrán un claro perfil:

Por clásico entendemos sustancialmente las “categorizaciones” de los juicios fuertemente orientados a las homologaciones establemente ordenadas. Por “barroco” entendemos en cambio, las “categorizaciones” que “excitan” fuertemente el orden del sistema y lo desestabilizan por alguna parte, lo someten a turbulencia y fluctuación, y lo suspenden en cuanto a la capacidad de decisión de los valores ³⁰

La estética neobarroca anima la creatividad permitiéndose desplazar las orientaciones impuestas por el determinismo del gusto preestablecido, propone variaciones y multiplica las soluciones, promoviendo alternancias y ejercicios que no respetan los estilos y las posturas acostumbradas; es muy interesante ver cómo desmonta endurecimientos y centralidades, desbordando los límites y moldes que rectifican los órdenes, pero fundamentalmente atacando la centralidad organizadora con herramientas que deshacen o pasan a través de los modos reglamentados, para acceder a la apertura policéntrica de la multiplicidad de direcciones hacia donde será posible fugar nuevas combinaciones dentro de las manifestaciones y expresiones artísticas y culturales. La estética neobarroca se mueve, varía, no desorganizadamente, sigue una línea más nerviosa que cerebral, se encamina errante pero no se pierde o extravía, podría decirse que calcula desde el accidente o para el accidente, busca el ritmo frenético, gusta del paisaje de los objetos acumulados por la cultura, encuentra en ello un alfabeto revelador del lenguaje universal en el que indaga.

Este nuevo barroquismo lo encontramos en la superabundancia de las manifestaciones culturales, ahí donde se generan fenómenos redundantes de repetición y variación de mensajes. Un exceso de comunicación flota en el ambiente, se moleculariza la atención. Aquí y allá se repiten los mensajes una y otra vez, renovados incesantemente en variaciones programadas a la medida de cada gusto, en eternas repeticiones estándar para satisfacción del ciudadano promedio; la saturación destruye la idea de orden y armonía y genera principios de fuga de atención sin programa fijo ni secuencia, o más bien, se presenta la necesidad o la ocasión de implementar una nueva estrategia de adaptación al medio que pueda componerse, o arreglárselas, con estos factores mencionados. Aparece entonces el reconocimiento de la disgregación, de la fluctuación que se convierte en una respuesta incorporada como deseo, como aceptación útil para un manejo apto de una nueva circunstancia que precipita o revoluciona los acontecimientos cotidianos, a partir de un

carácter corpuscular y granular en la mayoría de las realidades a nuestro alcance. Lipovetsky lo dice de esta forma:

liquidación de las referencias fijas y de las oposiciones exterioridad-exterioridad, puntos de vista múltiple y a veces indecibles (Pirandello), espacios sin límite ni centro, la obra moderna literaria o plástica, está abierta. La novela ya no tiene ni principio ni fin verdaderos, el personaje está “inacabado” a la manera de un interior de Matisse o de un rostro de Modigliani. La obra inacabada es la manifestación misma del proceso desestabilizador de personalización, que sustituye la organización jerarquizada, continua, discursiva de las obras clásicas, por construcciones rotas de escala variable, indeterminadas por su ausencia de referencia absoluta, ajenas a las sucesiones de la cronología³¹

A continuación seguiremos la pista de la voluntad barroca en lo que se refiere a problemas específicos vinculados con fenómenos de la actualidad y del mundo del arte que como hemos visto anteriormente, tienen que ver con el estudio de esta forma específica de la modernidad que incluye una estrategia renovadora –la neobarroca- que esquivo y digiere para la vida los embates del capitalismo y sus consecuencias en la vida diaria; nos referimos a estos mecanismos humanos, de carne y hueso, que asimilan y desafían los efectos destructivos y el productivismo laminador de subjetividad capitalista, y que transforman para ellos, para su salud, los mensajes agotados y esquemáticos en nuevas vías para la creatividad, la imaginación, la restitución de lo cualitativo y lo peculiar. Para tal propósito tomaremos prestados conceptos fundamentales, extraídos de uno de los textos más influyentes en el estudio del barroco actual, nos referimos al texto ya mencionado en páginas precedentes *La era neobarroca* de Omar Calabrese. Los conceptos a que nos referimos y que a continuación expondremos uno a uno son: velocidad y exceso, detalle y fragmento, orden y caos, y por último, nudo y laberinto (miopía).

No existen precedentes ni identificaciones rectoras en el espíritu neobarroco, se trabaja más bien llevando al límite los bordes o los dominios, haciendo virar todo esto de tal forma que se consiga un collage o pastiche que produce la necesidad de respuestas extremadamente aceleradas que puedan constatar el tiempo de representación de las acciones: los videojuegos, el hip hop, la simultaneidad del televisor por el control remoto, la disponibilidad informativa de la web, etc. Todos estos medios trabajan sin duda con la *velocidad y el exceso*: el exceso está instalado en el interior del sistema cultural actual de

las sociedades globalizadas, es fácil de advertir casi en cualquier campo: lo político, lo sexual, lo social, no se diga si nos referimos a las operaciones artísticas recientes, donde podemos encontrar verdaderos monstruos físicos y morales que sin embargo evitan al mismo tiempo las referencias trágicas o el compromiso directo con la importancia del contenido; el resultado de tales propuestas es, en muchos de los casos, una búsqueda sustancialmente decorativa, apoyada en los circuitos comerciales o gubernamentales de distribución de arte así como en grandes superproducciones.

El arte se ha convertido en posibilidad comunicativa y relajada como principal cometido, que en muchos casos tiene como motivo seducir al espectador como si de un producto comercial se tratase, en este sentido, el arte no pasa muchas veces de un cierto efecto de superficie, de la simple representación formal exagerada y efectista. Puede decirse que desde esta perspectiva asistimos a un exceso del uso de la forma o de la representación, de la sobreabundancia de los recursos que la redundancia ofrece a través de la desmesura y la excedencia, que son las principales constantes formales de los contenedores neobarrocos, sobre todo en el ámbito de la civilización de masas.

Hay que decir también que todas estas características referidas al exceso de lo barroco no necesariamente implican un rechazo social. Se trata en todo caso de fenómenos de desplazamiento en los cuales se dan adecuaciones y regulaciones que los nuevos efectos o excesos propician, de tal forma que al producirse un evento que pone en crisis al sistema o se fuga de éste, la constante apunta a una regulación que consiste en reconducir el exceso por vías mesurables que normalicen su desproporción por grande que ésta sea, cosa que, por otro lado, el fenómeno neobarroco consiente, ya que la aceptación social es parte de sus fundamentos y búsquedas. Por supuesto que estos casos que mencionamos son productos de épocas dinámicas que revolucionan y empujan los límites que las organizan, en contraposición a las épocas estáticas que intentan por todos los medios anular todo tipo de impulsos y excesos, bloqueando y haciendo rígidos sus aparatos centralistas, así, en conclusión, podemos llegar a establecer una clara oposición entre límite y exceso como las operaciones que llevan a cabo modelos que pueden ser sociales, económicos, etc., pero que para nuestro propósito se adecuan perfectamente al modelo estético que hemos diferenciado como lo clásico y lo barroco.

El detalle y el fragmento se presentan como dos dispositivos útiles y pertinentes para referirnos a efectos estéticos muy utilizados en la fabricación de obras contemporáneas que claramente tienen como punto de partida una reflexión sobre la tecnología por medio de términos como divisibilidad, corte, ruptura, atomización, etc. El fragmento y el detalle tienen la capacidad de separarse del entero al que pertenecen, y generar para ellos mismos capacidad de independencia o autonomía, posicionándose como formas específicas que ya no necesitan ser valoradas o interpretadas como dependientes de órdenes precedentes “genuinos”.

Es relevante apreciar cómo el detalle y el fragmento se desplazan desde su contexto original por medio de operaciones de extracción que tienen como finalidad recomponerse dentro de nuevos conjuntos o sistemas múltiples o complejos. Se trata en todo caso de romper la cuadrícula sistémica y sus valores establecidos, de apreciar el gusto por la incertidumbre, el colapso o la catástrofe que puedan deshacer o generar una ruptura que produzca un flujo que permita la adquisición de nuevas revelaciones provenientes del aislamiento de los fragmentos o detalles puestos en escena. Un buen ejemplo de esto podría ser la obra del videoasta Bill Viola, donde la aceleración-desaceleración de la imagen produce efectos de detalle donde se alterna la quietud y la turbulencia como concepto. En diversas ocasiones ha presentado proyecciones divididas en módulos que aparecen sobre retablos de gran formato, propiciando la percepción de una búsqueda visual absoluta con ayuda de la computadora y el virtuosismo técnico. Una vez reconocido el fragmento e instalado en todo su valor autónomo, es claro ubicarlo como un triunfo contra los poderes molares o jerarquizantes, se infringe entonces una pérdida en el estatuto de la totalidad, así como en los grandes significantes que definen los gustos de las corrientes mayoritarias.

Desde que el hombre existe sobre la tierra es posible que se haya planteado la diferenciación de nociones tan elementales y contrapuestas como pueden ser: *El orden y el caos*. La ciencia y la filosofía occidental a lo largo de la historia han adoptado la problematización de dichos conceptos tomando en cuenta las orientaciones que los unen, a saber, en el primer caso: explicar los fenómenos sucedidos y encontrar su causa. En el segundo: prever los no sucedidos, o sea, encontrar su recurrencia. La primera opción sirve para tener certidumbre en el funcionamiento de ciertas variantes, la segunda nos ayuda a justificar lo imprevisible o lo ininteligible. La primera noción se identifica con el orden, la

regla, el consenso, el cosmos... La segunda noción con el desorden, la irregularidad, el azar, el caos, etc.

En relación a los fenómenos caóticos nos detendremos en el análisis de una de sus características básicas y que tiene que ver con ciertos fenómenos conocidos como turbulencias, estos fenómenos aparecen en el momento en que un ciclo regular o recurrente sale de su umbral acostumbrado para entrar en producciones o transiciones de carácter caótico. Esto es fácilmente reconocible por la forma en que se expresan estos eventos y que consiste generalmente en el desarrollo de una geometría irregular de su trayectoria, por supuesto que este ejemplo es válido para fenómenos de la cultura contemporánea donde podemos observar fácilmente múltiples manifestaciones, que puede decirse, conforman el panorama de una estética de lo irregular.

En las producciones de carácter artístico acudimos a una intencionada producción de imágenes relacionadas con una abstracción de tipo caleidoscópico, donde la búsqueda de objetos o representaciones exploran el carácter caótico, accidentado o fractal como materia de expresión. La finalidad es la inconstancia, el salto, la intermitencia al nivel del mensaje, de forma que esto tiene como consecuencia una interpretación o consumo no lineal del texto, que se interpreta reconstruyendo el sentido a partir de retazos o fragmentos, obteniendo un mensaje que tiene muy poco que ver con una perspectiva o programa tradicional; como si de un collage se tratara. Lo que se obtiene es un producto que funciona muy rápidamente, en forma de aproximación y no por contenidos concluidos, esto redundando en la innovación de los resultados que conllevan órdenes y valores que demandan del consumidor de imágenes, nuevas capacidades perceptivas que no son las del pasado, sino que implican otras destrezas que puedan asimilar las actuales estéticas del caos y comprenderlas.

Quizás un buen ejemplo para este problema que vincula al caos con la estética neobarroca sean las ficciones atemporales, híbridas y antinaturales del artista estadounidense Matthew Barney. Su serie de cinco películas, denominadas "Cremaster" sin duda encajan en nuestro propósito de definir el caos: en ellas no existe una estructura narrativa lineal, sino más bien como una danza surrealista. Lo mismo pasa con el mensaje visual lleno de autoreferencias y hermetismo, donde lo mismo se mezclan temas de género, reproducción sexual, mitología celta, ópera o actividad deportiva. Otro artista plástico que

puede venir al caso es el conflictivo y voyeurista creador Paul McCarthy, sus personajes estereotipados (el político, la ama de casa, el artista, etc.) producen en el espectador la sensación de profundas perturbaciones al interior de las instituciones y el comportamiento individual en la sociedad contemporánea, reflejando un mundo apocalíptico de la vida americana actual, muy en relación con nuestros conceptos aquí expuestos de extremo y caos.

Un binomio conceptual más en esta fenomenología de lo neobarroco nos lo dan las míticas figuras de *nudo* y *laberinto*. Este tópico de la cultura de todos los tiempos ha sido tratado históricamente y en su definición, como un asunto que incluye un enigma o misterio a resolver, como un agente caótico que incluye y demanda la inteligencia en la complejidad de su diseño y solución, es decir; las capacidades para resolverlo y reestablecer el principio rector que lo define. El nudo y el laberinto es una figura completamente barroca. Más allá de la definición histórica puede interpretarse dentro de un barroco universal y metahistórico, es curioso cómo la aparición de esta figura coincide con momentos históricamente vinculados a procesos barrocos, (Antigüedad preclásica, tarda Latinidad, periodo Alejandrino, tarda Edad Media, manierismo y barroco) visto de otra forma; siempre que en un momento cultural se ponga en entredicho la constitución unívoca del ser en el sentido social, religioso, económico, etc., ahí donde resurja la conciencia de la pérdida de sí mismo, donde aparezca el espíritu de la inquietud y la agudeza, seguramente encontraremos algunos nudos y algunos laberintos.

Podemos mencionar una característica más que define con precisión lo que significa el nudo y el laberinto, se trata del asunto de la *miopía*. Este concepto nace de la ambigüedad relativa de la imagen del laberinto que consiste en dos formas de entender el desafío que plantea: por una parte la pérdida de orientación inicial en el sentido topográfico que todo laberinto conlleva, por otra, reestablecer el orden necesario que desentrañe el enigma, esto es la operación: perderse-reencontrarse. Sin embargo, el laberinto plantea la anulación de los dos posicionamientos mencionados, a favor de una ambigüedad que globalice el estado de incertidumbre y descontrol a favor de un estado de aproximación por miopía, esto quiere decir: la implementación de una estrategia en la cual las decisiones se toman paso a paso y sin recurrir a la memoria, sin plantearse un mapa general del problema, sino más bien proceder por miopía, que no quiere decir “ver menos” sino saber ver de otra

manera, saber no ver; se trata de buscar, de tomar decisiones en la ausencia del mapa, o más bien en presencia de un mapa pero imaginario, que tenga la fuerza para desarticular las coordenadas realistas de un posible laberinto físico, y sustituirlo por operaciones de indecibilidad, muy evidentes en la destrucción o descomposición en el plano formal de algunas propuestas artísticas contemporáneas. Pierre Alechinsky es un cartografista libremente confundido, y un buen ejemplo del proceso de extravío al que nos referimos en las explicaciones precedentes, saca a pasear la línea mientras deambula errante sobre territorios imaginarios, comienza generalmente dibujando alborotados fondos de curvas que semejan caminos, creando una narración visual rítmica claramente relacionada con la paradoja del laberinto, que es definitivamente lo más barroco que existe vinculado a su poder de extravío y enigma. A propósito de Alechinsky y los laberintos, viene a colación el fragmento de un poema de Octavio Paz titulado: “Central Park” que el escritor dedica al artista:

Cae el día, la noche se enciende,
Alechinsky traza un rectángulo imantado,
trampa de líneas, corral de tinta:
adentro hay una bestia caída,
dos ojos y una rabia enroscada.
Don't cross central park at night.

No hay puertas de entrada y salida,
encerrada en un anillo de luz
la bestia de yerba duerme con los ojos abiertos,
la luna desentierra navajas,
el agua de la sombra se ha vuelto un fuego verde,
Don't cross central park at night ³².

Hasta ahora, y recapitulando un poco en relación a las páginas que nos preceden, queremos recalcar el funcionamiento de al menos dos grandes principios que dan unidad al análisis sobre los fenómenos neobarrocos que hemos venido exponiendo aquí y que comenzamos a estudiar al inicio del ensayo con la diferenciación entre clásico y barroco.

El primero de los dos principios a que nos referimos y que se vincula con el proceder barroco consiste en evitar la producción de modelos excesivamente homogéneos y simples. Este modelo nos invita a darnos cuenta de que el universo no funciona precisamente por medio de la unificación, o la reductibilidad de sus partes; en realidad el universo, tanto físico como humano, es un terreno en el que la confrontación de modelos es lo cotidiano, la competencia siempre está presente en la segmentaridad cambiante e inestable de los órdenes y las categorías, en la flexibilidad de las reglas, incluso en la experimentación que pone en jaque la resistencia de éstas. Este modelo busca extasiar los procesos, llegar al límite de la resistencia de las estandarizaciones habituales y reglamentarias.

El segundo principio al que nos referimos y que corresponde al modelo clásico, podemos encontrarlo a menudo en periodos históricos en los cuales pueblos o sociedades tienden a mantener bajo cierta contención su accionar cultural. Los cambios se muestran con prudencia y existe un conservadurismo en relación al sistema central que los rige, una regulación y estabilidad que canaliza el desarrollo del campo que se trate. Sin embargo, estos sistemas rígidos siempre están en riesgo, amenazados por los límites que los determinan y que no dejan de presionar sus fronteras. También a veces parece que son estos propios sistemas cristalizados los que promueven las crisis que los desquebrajan desde dentro, siendo su propia petrificación la causa de la fractura, y es que precisamente al inmovilizarse al interior de sus términos los órdenes esquemáticos propician que las fuerzas expansivas que no descansan en su tarea de experimentación, consigan permanentemente poner a prueba los límites de dicho orden, generándole consecuencias extremas que incluso pueden llegar a originar replanteamientos radicales en su organismo; es lo que Gilles Deleuze llamaría “línea de fuga”, la capacidad que tiene un cuerpo de desencadenar cambios drásticos de naturaleza a partir de estrategias de desorganización contra la norma que lo organiza. Nuevamente aquí, las manifestaciones del arte y demás disciplinas relativas a la creatividad dan cuenta de haber asimilado este proceder al haber conseguido para sus dominios la casi total anulación de los modelos normativos, sobre todo los asociados con la belleza, que en contraposición a la regla han respondido con la producción de objetos inestables y complejos que expresan un desorden o desajuste que trastoca la lógica del mensaje.

No podemos dejar de señalar el papel que juegan las recuperaciones del pasado en la era neobarroca. En el campo artístico la renovación del pasado se muestra como una amplia posibilidad de replantear sus formas y contenidos poniéndolos en relación con aspectos de la actualidad. Modificando de esta forma sus significados de cara a una modernidad que se presenta como una sucesión de estabilizaciones y desestabilizaciones, o mejor dicho, una inversión, un ir y venir de posicionamientos entre el pasado y el presente que genera la impresión de que estas categorías son manejadas perversamente por un mecanismo que tiene como fin la representación de un simulacro, de una ficción. Esta es la era neobarroca, la era de la cita o la referencia desvinculada de una lógica temporal, de la superación aparente del pasado y la tradición, donde la mezcla de cualquier época a través de la imaginación mediática, mete en el mismo saco de la actualidad una época, tiempo o estilo cualquiera; es clara la ruptura de la simetría en estos casos, de la ruptura de lo lineal a favor de fluctuaciones al interior de los órdenes y categorías que han desbaratado las oposiciones rígidas.

Por último, reducido a la periferia del mundo contemporáneo, el combativo ethos barroco ha seguido reproduciéndose de muchas formas como una propuesta genuina de humanidad moderna, ha seguido ofreciéndose como una vía coherente para el cultivo de la singularidad concreta del modo propiamente humano de la vida y en especial de la práctica artística. La actualidad de lo barroco consiste en desatar, en primera instancia, la articulación natural que constituye el signo, entre su plano de expresión y su plano de contenido y arreglárselas inmediatamente después, para conseguir multiplicar el significado mediante una ampliación de la vigencia del significante que endurece y delimita el sentido, y así prestarle fugazmente un nombre a lo sin nombre, para hacerle por un momento un lugar a lo excluido o inexistente.

Los bárbaros se han replegado con sus rebaños hacia los valles más profundos de las montañas, a esperar que los soldados se cansen y se vayan. Cuando esto ocurra, los bárbaros volverán a salir.[...] ¡Qué manera tan apacible de ganarse la vida! tal vez debería dejar de mendigar y unirme a ellos en su campamento fuera de la muralla, construirme una choza de barro y caña, casarme con una de sus hermosas hijas, darme un banquete cuando la pesca sea abundante y apretarme el cinturón cuando no lo sea.[...] ¿Por qué no podemos vivir en el tiempo como el pez en el agua, como el pájaro en el aire, como los niños? ¡Los imperios tienen la culpa! Los imperios han creado el tiempo de la historia. [...] se condenan a vivir en la historia y a conspirar

contra la historia. La inteligencia oculta de los imperios sólo tiene una idea fija: cómo no acabar, cómo no sucumbir, cómo prolongar su era.³³

III. UN MUNDO DIFERENTE

III.1 El pliegue infinito

Hemos pasado en el primer capítulo de nuestra tesis por la identificación de rasgos que han podido aclararnos de qué modo el funcionamiento barroco promueve un formidable desarrollo de la forma a través del movimiento que lo impulsa. Para el segundo capítulo nos propusimos deslindar el proceder barroco de su contraparte clásica, diferenciando la forma en la que cada uno opera con la intención de definir o poner en perspectiva la pertinencia del espíritu resistente y renovador que caracteriza al barroco como fenómeno actual claramente reconocible.

Para este capítulo nos proponemos descifrar lo que para el filósofo francés Gilles Deleuze constituye el rasgo más importante que define lo barroco, su esencia medular, el pliegue. Recurrimos para este propósito a *El pliegue, Leibniz y el barroco*³⁴ del mismo autor. Una buena parte de las ideas y conceptos expuestos en este capítulo son extraídas de este libro y tienen el propósito de llevarnos a comprender la dimensión filosófica del ámbito barroco.

Para entrar en materia cabe preguntarse ¿qué tiene que ver el barroco con el término pliegue? El pliegue es básicamente una envoltura, un doblar, algo que ha sido clausurado con respecto a un exterior. El funcionamiento barroco trabaja de forma semejante: envuelve y dobla, produce infinidad de arabescos, de curvaturas que se diseminan en todas direcciones. Plegar es retorcer, envolver, clausurar... Lo hemos visto en la pintura del Greco, en esa infinidad de minúsculas pinceladas que conforman cada una de ellas pequeños pliegues que en conjunto componen un rostro una mano o un manto.

El pliegue nunca se presenta solo, se trata más bien de un plegar, los pliegues siempre se presentan en multitudes como casi todas las cosas en el universo. El barroco trabaja a partir de pliegues. Es su manera de operar, de manifestarse en todo lo que cabe entender de su comportamiento. Por eso mismo es posible encontrarlo en disciplinas de diferente índole como la arquitectura, la música o la filosofía. Hay una línea barroca que supera el concepto como tal fuera de límites históricos concretos. Podemos imaginarnos una novela barroca donde el autor arguye series infinitas que divergen o convergen formando una trama de tiempos que abarcan todas las posibilidades, como sucede en el laberinto barroco de Borges *El jardín de los senderos que se bifurcan*.³⁵ ¿Qué periodo o estilo en la pintura o la escultura ignora o pasa de largo este rasgo fundamental de la práctica artística? Si existe, será aquel que permanezca atado a estructuras geométricas inmóviles, poligonales sólidas o formas inflexibles, lo que a nosotros nos atañe es la liberación de los límites, la potencia del desarrollo del pliegue, su continuación al infinito.

Pero ¿dónde está el infinito, dónde actúa el pliegue? ¿Y a qué mundo nos referimos? Sin duda al nuestro, al mundo repleto de materia orgánica e inorgánica que se divide en pliegues según pliegues. El diccionario define el término barroco como la profusión de la línea curva, y eso es lo que hemos encontrado como condición preformante en el universo, una operación que se prolonga a través de nociones que tienen que ver con la fluidez de la materia, la elasticidad de los cuerpos y el resorte como mecanismo. Con estos enunciados se pretende demostrar que el universo está inundado de materia en movimiento, materia vibrante y activa en ebullición que sigue un movimiento curvilíneo o turbulento que al chocar o entrar en relación con los cuerpos que le rodean no obedece tangente, esto quiere decir que evita la vecindad o el roce geometrizable de la forma plana privilegiando la concavidad que coloque las partes de la materia, de forma tal, que se ocupe el espacio disponible dejando entre los contornos de las formas, los menos huecos posibles. Deleuze lo explica de esta manera:

Al dividirse sin cesar, las partes de la materia forman pequeños torbellinos en un torbellino, y en estos otros todavía más pequeños y otros todavía en los intervalos cóncavos de los torbellinos que se tocan. La materia presenta pues, una textura infinitamente porosa, esponjosa y cavernosa sin vacío, siempre hay una caverna en la caverna: cada cuerpo, por pequeño que sea, contiene

un mundo en la medida en que está agujereado por pasadizos irregulares, rodeado y penetrado por un fluido cada vez más sutil.³⁶

Pareciera en este punto que podemos encontrar una similitud entre el comportamiento de la materia infinitamente maquinada y la intención de muchos procesos artísticos que indagan sobre el interior de la forma más allá de cómo estamos acostumbrados a observarla, ¿existe entonces un barroquismo en la materia que la fuerza espiritual humana ha intentado intemporalmente desentrañar? tal vez siguiendo el ejemplo vislumbrado o reconocido en la forma de operar de la naturaleza que esconde un funcionamiento dentro de otro en la estructura interna de sus procesos, el hombre ha posibilitado una interpretación barroca del mundo, ha reconocido la acción de una fuerza generativa que inunda la materia a partir de la proliferación y la curva. Pero antes de analizar procesos artísticos que nos apoyen en nuestra búsqueda, volvamos por un momento a los torbellinos que se multiplican hasta el infinito en los espacios insondables de la materia, para agregar que además de su presencia, existe también otro dispositivo que nos puede ayudar a pensar estos mundos misteriosos, nos referimos al concepto Deleuziano, ya mencionado, del resorte como mecanismo actuante en los organismos.

Resulta curioso y hasta divertido imaginarnos la materia plagada de torbellinos, pequeñas y grandes espirales cónicas parecidas a algunos trabajos de Fernand Léger, que se distribuyen en diferentes diseños según el tipo de materia que se trate; pelo, hígado, sangre, etc. Todos ellos vibran y se mueven funcionando como fuelles que se contraen y se dilatan, se tensan y distienden, como en una gran fábrica o industria donde los departamentos o talleres funcionan automáticamente a diferentes velocidades o grados dependiendo de las características del material que se trabaje o se desarrolle en cada área. Todos estos mecanismos instalados en la materia producen al mismo tiempo sustancias que expulsan por sus poros como si de arcabuces de viento se tratase dirá Deleuze, pero al mismo tiempo esta materia es también penetrada por otras sustancias, sustancias que a su vez expulsan otras más finas y así al infinito.

Algo vinculado a estas ideas a las que nos hemos referido en relación a la ocupación de la materia por torbellinos que van al infinito, a un universo ocupado por una fuerza compresiva y acumulante que evita los vacíos, así como a la multitud de pliegues en la materia, nos ha parecido encontrarla en un libro titulado *la matriz divina*³⁷ escrito por

Gregg Braden. En dicho libro se hace referencia a las ideas del físico David Bohm, las cuales invocan la posibilidad de operaciones creativas a niveles subyacentes de la realidad. Bohm plantea un nivel más profundo de la realidad existente por debajo de la apariencia habitual del mundo. Por este mismo camino nos conduce a la explicación del universo como un sistema unificado de la naturaleza a partir de conexiones no siempre obvias entre objetos, conexiones que no siempre podemos percibir y que unen las cosas formando estas parte de un todo mayor que denomina “orden implicado”. Esta teoría consiste en relacionar el arriba y el abajo, así como el interior y el exterior de las cosas en una dimensión estructural profunda de sus génesis, donde formas están contenidas dentro de otras formas completas en sí mismas pero a distinta escala.

III.2 Tanguy y Klee, videntes

Todo parece indicar que existen paisajes y marismas ocultos a la visión ordinaria de la observación común y corriente, una especie de transformación de la realidad al interior oculto de los cuerpos, algo como un gran teatro o espectáculo barroco. Muchos artistas se han preocupado por producir dentro de sus obras aproximaciones plásticas que los lleven a desentrañar este tipo de mundos recónditos y ocultos, más allá de la visión ordinaria. Ellos han tenido el arrojo para saltar fuera del paraguas que nos cubre y protege del caos. Han podido salir a resguardo de ese lugar que inscribe en su bóveda todo tipo de símbolos e inscripciones legalizadas, las cuales dirigen nuestro pensamiento dándonos certezas, costumbres, hábitos u obediencia. El artista rasga la superficie que nos cubre y se arriesga en el exterior caótico para obtener una visión nueva o descodificada que pueda aportar algo distinguido al mundo de las imágenes conocidas, es una forma de desafío, un acto que se propone hurgar, por medio de la imaginación, fuera de los lugares codificados por el sentido común. Se trata de una estrategia insólita sólo reservada al quehacer artístico. Yves Tanguy es un explorador de este tipo, (1900-1955). El pintor surrealista francés pobló sus cuadros de composiciones biológicas que pueden transportarnos a estos mundos de los que hemos estado hablando. En ellos, la materia se transforma y modifica constantemente. Podemos advertir criaturas larvarias moviéndose en un fondo incierto y desconocido, ver seres inexplicables enfrascados en continuo devenir, donde la generación espontánea de sustancias o fluidos brotan en tumultuoso hormigueo de formas que no son todavía seres sino un puro acontecer abierto a toda clase de posibilidades.

Tanguy reflexiona sobre estos mundos a los que hacemos alusión, lugares repletos de organismos que responden a leyes que no conocemos, mundos de horizontes infinitos que desvelan imágenes pertenecientes, o bien a momentos que preceden a la génesis, o bien a aquellos otros que siguen al Apocalipsis. Hay también en sus cuadros lo que pudiera interpretarse como ambientes marinos donde se entremezclan anémonas y esponjas, medusas y algas, así como otras especies no determinadas. Un espacio ingrátido, inmaterial, casi transparente donde además aparecen humos, nubes y vapores que hacen referencia a formas cambiantes, sin estructura fija, en mutación permanente vienen a subrayar lo indeterminado de las categorías delimitadas por la razón. También encontramos en sus cuadros grandes espacios solitarios, figuras aisladas o apiladas que brotan al azar en un universo de imágenes difusas, inquietantes paisajes, permanentes crepúsculos, seres biomórficos que continúan desarrollándose sin límites precisos y una paleta dominada por azules y grises que dotan a sus telas de un carácter onírico y melancólico, de un efecto ambiguo e incongruente que pretende la construcción de una atmósfera ligada, íntimamente, a un mundo fantástico y visionario.

Nos interesa de Tanguy su visión del perpetuo y convulsivo devenir de la materia, cómo fluye la materia y conforma paisajes de la prehistoria, de antes del principio de los tiempos, donde los organismos todavía no se han solidificado; momentos en lo que todo se está gestando sin que podamos saber al final qué forma tomará todo este magma en ebullición, en licuación constante. Sus cuadros son estructuras blandas que comparten el espacio con estructuras rígidas de naturaleza pétreas resultando muy difícil discernir si se trata de cuerpos orgánicos o inorgánicos. En estos ambientes que Tanguy nos ofrece, podemos encaminarnos en la ruta hacia la búsqueda del interior de la materia. En ellos encontramos algunos rastros del enigma que constituye la conformación, el desdoblamiento y la reconstitución de los cuerpos materiales, el desarrollo y el desenlace inacabable de las infinitas modalidades en que se expresa la naturaleza.

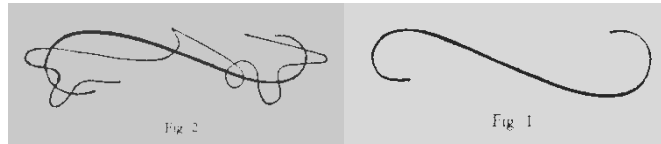
Tal vez Tanguy es sólo un primer paso, una primera aproximación en el enfoque graduado que constituye la examinación a través del microscopio que nos promete encuentros inesperados con la realidad interna de los objetos que nos rodean. Tanguy puede ser todavía demasiado panorámico, ilustrativo. Procedamos a una segunda vuelta de tuerca que nos lleve a obtener una graduación más fina donde podamos concluir que la cosa es

más de lo que su exterior permitiría pensar, hagámoslo esta vez de la mano de Paul Klee (1879-1940). Él, como Tanguy, imagina un mundo que ha sido otro, que ha tenido apariencias distintas en otros momentos de su existencia. Él piensa que escudriñar en las profundidades de la materia es una acción necesaria para alcanzar el proceso creador que pueda llevarnos más allá de las apariencias que da por sentadas la naturaleza, es la naturaleza naturante, en vez de la naturaleza naturada, lo que le importa, y nos dice que el artista debe escrutar con mirada penetrante las cosas que la naturaleza le ha puesto bajo los ojos completamente formadas.

Al permanecer sobre los límites de la tierra, él (el artista), se dice: este mundo tuvo un aspecto diferente. Pero llevando su aspiración más allá, piensa entonces: sobre otros planetas podrían ser desarrolladas formas aún completamente distintas. Esta facilidad para moverse sobre los caminos de la creación natural es una buena escuela de creación artística. Removido hasta el suelo por estas excursiones y vuelto así móvil él mismo, el artista se asegura la libertad de avanzar sobre sus propias vías de creación. En estas condiciones ¿Cómo reprocharle el considerar la porción del mundo de las apariencias que le toca en el presente como un simple estadio de una evolución fortuitamente suspendida, accidentalmente coagulada en el espacio y el tiempo, como un dato por demás restringido en comparación con su visión en profundidad y con la movilidad de lo que experimenta? ³⁸

Como Deleuze, Klee cree en mundos posibles donde se desarrollan formas distintas de las ya conocidas en las amplias comunidades de sentido. Las formas que gobiernan estos mundos, Klee las imagina y las lleva a la realidad en sus obras por medio de la implementación de lo que llama “la línea activa y espontánea” Deleuze advierte que esta línea a la que Klee se refiere no es otra que el mismísimo elemento genético ideal de la curvatura variable, o sea, del pliegue. La línea activa que dibuja Klee como ejemplificación del elemento básico de inflexión consiste en un punto en movimiento “un pasear por pasear” nos dice, y la forma en la que expresa esta función él la compone de dos momentos fundamentales, el primero deja patente el estado más simple de la línea, en el segundo caso la misma línea se ve intervenida por curvas de acompañamiento.

Estos movimientos los expresa Klee de la siguiente manera: ³⁹



Hemos vuelto a encontrar aquí el elemento promotor del proceder barroco: el pliegue, la curva o la línea de inflexión ¿podemos decir que Tanguy y Klee son barrocos? Sí, desde su particular punto de vista en el que entienden los conceptos vinculados a este problema. Hemos relacionado a Tanguy con espacios imaginarios donde se despliegan mundos que se vinculan con la idea de la multiplicidad de la materia, ahora vamos de la mano con Klee. Sospechar primero la posibilidad de mundos distintos en épocas diferentes a la nuestra y buscar de manera un tanto sintética o conceptual la línea activa que condiciona el movimiento en el universo, ambas propuestas contribuyen a apuntalar la idea de una dimensión desconocida del mundo que prolifera a partir de la curva como elemento básico.

Podemos agregar información adicional sobre este problema: La curva simple se mezcla, se deja invadir por otras curvas que la afectan, poniendo en evidencia que una curva nunca va sola, que no existen figuras exactas y ésta es la ley de la inflexión que nunca remite a coordenadas (arriba, abajo, izquierda, derecha) es un puro acontecer, un suceder de la línea y el punto como lo hemos mencionado, una oscilación a la que tal vez puedan agregársele medidas pero que en estado básico y abstracto existe en el mundo como fenómeno del propio mundo, o como en líneas anteriores nos decía Klee “en su comienzo”. La inflexión no admite simetría, más bien trabaja con efectos de turbulencia o prolongación que se expresan en el contorno de la forma. Es fácil distinguir cómo en una ola o en una nube, los límites se hacen imprecisos por efecto de la multitud de partículas que las componen, generando una pulverización del contorno que tiene como condición que el elemento permanezca en movimiento, en este caso, el vapor de agua, que al mismo tiempo desaparece a nuestra vista dejándonos la experiencia de fluctuaciones de tipo ebullición, penacho o crines.

III.3 Los pliegues del alma

Nos referimos a un despliegue total como continuación o extensión del pliegue en la materia, una transformación que hace que un objeto pierda su apariencia habitual llevando al límite su composición estructural, ya sea que se comprima o estire, lo importante es que exprese las cualidades internas que le dan consistencia, es ahí precisamente, cerca de la ruptura o el desgarro, cuando mejor se evidencia la manera en que se pliega una materia. La forma en que está construida o constituida determina la peculiaridad de sus pliegues, que a su vez determinan sus texturas. Todo tiene un modo de plegarse. No son lo mismo los pliegues de un papel, que los pliegues de un hueso o los pliegues del vapor de agua que hemos mencionado. A los tres les pertenecen características específicas que los hacen diferentes y determinan su apariencia, así pues, la materia no sólo tiene estructuras y figuras reconocibles, sino texturas en la medida que implica y explica esas multitudes infinitas de partes de la que es inseparable. Asistimos pues a una concepción barroca de la materia donde el arte, principalmente de la pintura, la escultura y la arquitectura, liberan sus pliegues y los distinguen a partir de una texturología que revela un organicismo generalizado o una presencia de los organismos por todas partes. Pero vamos todavía un poco más allá de todas estas explicaciones que hemos intentado dar sobre el pliegue en su nivel orgánico y material, intentaremos ahora explicar la otra dimensión que conviene al concepto de pliegue y que también podría ilustrarse al igual que la dimensión material ya expuesta con un laberinto, nos referimos al pliegue espiritual, al pliegue del alma que también recorre toda materia.

Antes ¿por qué tenemos que complicar este ensayo hablando, además de los pliegues en la materia, de los pliegues en el alma? La razón es que hemos querido incluir una explicación filosófica que lleve al límite el concepto de pliegue y nuestras capacidades para desarrollarlo como lo mencionamos al inicio del capítulo. Además, de no ser así, quedaría incompleto el planteamiento Deleuziano y con ello recortada la explicación del problema.

A la materia y al alma le corresponden dos pisos de una misma casa, el arriba y el abajo respectivamente, ambos pisos se comunican a través de un pliegue complejo que los atraviesa. Para referirse a las almas Deleuze toma prestado el nombre que Leibniz les da: mónadas. ¿Qué podemos decir de las mónadas? Primero, que son un tipo distinto de pliegues a los pliegues materiales que ya conocemos, que también son envolturas (no matéricas) y que tienen la capacidad de percibir el mundo desde su particular punto de vista, el cual en cada una es diferente por la posición y la realidad en que se ubican. Dios hizo el mundo para ellas, para que lo expresen y lo reconozcan desde su particularidad o peculiaridad. Todas las mónadas juntas constituyen el mundo entero y el mundo son todas las mónadas, como si de un espejo se tratase. Tal vez la analogía más simple que podemos establecer en relación a la mónada puede vincularse con la figura del átomo como elemento último en el cual suele desembocar toda ciencia, sin embargo, habría que tomar en cuenta que la mónada se relaciona no sólo con nociones como la indivisibilidad, la homogeneidad y la susceptibilidad de experimentar sólo movimientos de conjunto, funciones atribuidas al átomo, sino que además es capaz de desarrollar una complejidad que incluye la incorporación de sensibilidad y conciencia.

Las mónadas son partículas elementales, las sustancias simples de las que los compuestos están hechos. Ellas son por lo tanto, diferenciadas (dotadas de cualidades que las singularizan unas en relación a las otras) y diferenciantes (animadas por una potencia inmanente de transformación continua o de diferenciación) [...] las mónadas son composiciones elementales infinitesimales, lo que hace de todo fenómeno [...] una nebulosa de acciones emanadas de una multiplicidad de agentes que son como pequeños dioses invisibles e innumerables.⁴⁰

Las mónadas o las almas son unidades inmateriales, envolventes, individuales e irreductibles, sin ventanas ni agujeros, nada entra ni sale por ellas, sólo su capacidad de

percibir. Por dentro, sus paredes están revestidas de una infinita cantidad de líneas de inflexión o pliegues, como si de una superficie parecida a un cuadro de Pollock se tratase. Es un lugar para verse por dentro, como una sacristía, un teatro, o una recámara profusamente decorada con objetos en tercera dimensión, donde no se ve nada hacia el exterior y la luz penetra por lugares inciertos e inesperados que sólo iluminan el interior, a través de pequeñas aberturas invisibles e imposibles de distinguir.

Deleuze nos dice que es muy difícil entender el funcionamiento de la mónada sin relacionarla con la arquitectura y la casa barroca que según él, sería la mejor representación de su función operatoria. El esquema de la casa barroca como ya lo hemos mencionado consta de dos pisos, el piso de arriba que representa a las almas en su estado de clausura y el de abajo que corresponde a la materia orgánica, el alma en la parte alta de la casa se comunica con el de abajo a partir de un pliegue que divide ambos pisos, el piso de arriba, el piso del alma, recorre toda la materia orgánica porque el mundo sólo existe plegado en las mónadas que lo expresan. Cuando decimos que los ojos son la ventana del alma ejemplificamos ordinariamente esta sorprendente inflexión entre la materia y el espíritu que constituye el pliegue que recorre nuestro cuerpo orgánico y que avanza más y más allá, hasta llegar a las profundidades recónditas del alma.

Una mónada en su oscuridad interior, en su infinitud de pliegues que la conforman, es un lugar cerrado y en tinieblas en su mayor parte. Imaginémonos un cuadro de Caravaggio, por ejemplo, en donde las zonas iluminadas corresponden a las áreas claras de la mónada, o un grabado a la mezzotinta donde el proceso técnico consiste en disponer de una placa infinitamente plegada en su superficie de incisiones o muescas, la cual una vez entintada e impresa producirá una oscuridad absoluta. Las áreas de entendimiento de la mónada, en este caso, corresponderían precisamente a las zonas bruñidas sobre la placa donde aparecerán las luces y los medios tonos. Un último ejemplo podemos relacionarlo con un espejo de obsidiana, donde un fondo obscuramente denso permite distinguir la imagen sobre la superficie pulida. La mónada es igual, está tapizada de una especie de terciopelo que contiene en su densidad, áreas encendidas de conciencia de sí y del mundo, zonas de comprensión que determinan su grado de composición, alcance o poder de desarrollo espiritual. Esta zona puede variar más o menos según el posible desarrollo y capacidad de distinción de que la mónada sea capaz. En función de su zona clara, y por esto

mismo, porque existe una zona clara, toda mónada debe obligadamente poseer un cuerpo encargado de recorrerla y explorarla. Sin un cuerpo, ¿cómo un alma podría realizar cualquier cosa? Es requisito del alma poseer un cuerpo. Un deportista pone a prueba la fortaleza anímica y espiritual de su alma que le da el aliento para la victoria sólo a través de la resistencia física de su cuerpo que realiza tal voluntad.

Toda mónada instalada en el mundo puede entenderse como una pieza de la serie o la cadena innumerable de mónadas que expresan todas juntas su totalidad, sin embargo, cada una en su especificidad sólo puede dar un punto de vista sobre él. Y es que la infinita totalidad del mundo no puede ser comprendida o expresada por una sola mónada, sólo una pequeña parte de semejante universo de cosas puede distinguir a ella misma como claridad de cara al mundo. Son sus conocimientos innatos que incluyen un alto grado de confusión y oscuridad como lo hemos visto en ejemplos recientes, los que implementa la mónada para interpretar, y aunque también pueda adquirir otros que la enriquezcan, no se puede decir que por razonable o expresiva que pueda llegar a ser dicha mónada, alcance la comprensión cabal del mundo entero que está sólo reservada para dios su creador, así pues, su grado de expresión y comprensión tendrá que ser limitado necesariamente ya que su condición es ser finita por oposición a un mundo infinito. Una proteína, por ejemplo, tiene un alma, su zona clara le permite percibir, distinguir o reconocer su alimento, su enemigo y a veces su pareja. Las tres percepciones de la garrapata.

Dios le asigna cuerpos a las almas y órganos a los cuerpos. Los cuerpos orgánicos están compuestos de infinidad de partes, de colecciones de partes, existen mónadas de corazón, de páncreas, de rodilla, etc., que no hay que confundir con la mónada que pertenece a mi cuerpo, hay que distinguir las mónadas que tienen un cuerpo y las mónadas que son los requisitos necesarios de ese cuerpo, o que pertenecen a las partes que forman ese cuerpo: mi mónada única, la que me pertenece como alma, tiene un cuerpo, las partes de mi cuerpo tienen multitudes de mónadas; cada una de esas mónadas tiene así mismo un cuerpo propio, y es que las mónadas tienen una decidida tendencia a juntarse, a constituir grupos, una sola mónada nada podría, por eso buscan la empatía, la similitud, la alianza que decida el triunfo de unas sobre otras. En resumen, la gran ecuación del mundo tiene dos niveles momentos o mitades, una por la cual está envuelto o plegado en las mónadas, otra por la cual está metido o replegado en la materia. Si esto se confunde, todo el sistema se

derrumba. Sólo existe el mundo expresado por almas que lo actualizan y cuerpos que lo realizan, el mundo no existe fuera de estos expresantés.

Por último agregaremos algunas precisiones que conviene entender sobre las mónadas, es posible que una mónada se vea en situación de ser expulsada del cuerpo en que estaba dominada o contenida, encontrarse en una situación tal, que se vea desligada de su coexistencia orgánica, de hecho, infinidad de mónadas pierden a cada momento sus vínculos con la materia orgánica. No podría ser de otro modo, si nuestro cuerpo es un conjunto de colecciones de mónadas de todo tipo. Es lógico pensar que éstas crezcan y disminuyan, involucionen y evolucionen, esto quiere decir que siempre están entrando y saliendo de nuestro cuerpo y cuando, por ejemplo, un fluido sale de mi cuerpo, las mónadas que son inseparables de él, o que a él pertenecen, lo acompañan o escapan de mí, así pues, lo que me pertenecía, sólo me pertenecía por un tiempo, por supuesto que algunas pertenencias de mi cuerpo son constantes y otras temporales, son un tanto parecidas a nuestras pertenencias o propiedades físicas. Siempre es difícil hacer una lista de todas las cosas que poseemos, no es fácil saber lo que nos pertenece ni por cuánto tiempo.

Volviendo al asunto en que las mónadas se ven en situación de abandonar un cuerpo en el que estaban dominadas y suponiendo que no puedan establecer ningún nuevo vínculo, que no puedan componerse o agregarse a otra dinámica que las active, comienza entonces un proceso de transformación en su estado de acción colectivo. Ahora sólo tienen como opción enlaces secundarios, posibilidades de conectarse ya no con tejidos orgánicos, sino con fieltros obtenidos por acumulación y simple prensado. Algo se muere en ellas para dar paso a la aparición de agregados orgánicos desorganizados que comienzan una descomposición en su sistema que las lleva a cambiar de orden o estatuto. Y es que no todo es orgánico en el mundo monádico, los cuerpos inorgánicos que constituyen las mónadas muertas pueden compartir el mundo con la realidad orgánica, sin embargo, no se les considera sustancias compuestas en el sentido de que no participan en relaciones generativas, no tienen la fuerza de establecer vínculos. Además de ser semisustancias de acción atrofiada puramente mecánica ya no tienen mónadas, las han perdido quizá dejando sólo cáscara o ceniza, son semiseres carentes de vínculo. Sin embargo, nos dice Deleuze que en la medida en la que son cuerpos que están allí presentes como fenómenos realizados, sí puede considerarse que tienen mónadas:

Toda partícula material tiene mónadas sin las cuales no obedecería a ninguna máxima o ley; orgánico o no, ningún cuerpo puede seguir una ley si no tiene una naturaleza interior que lo capacita para hacerlo. En resumen, los cuerpos inorgánicos tienen fuerzas, mónadas, una tercera especie de mónadas, ya no son mónadas dominantes o dominadas, se las podría llamar degeneradas.⁴¹

A continuación proponemos una sencilla clasificación de los principales tipos de mónadas:

Razonables

- poseen una amplia zona iluminada.
- tienden a dios.
- son nudos, multitudes de mónadas ligadas a una individualidad.
- son espíritus razonables. Iluminantes.
- exigen un cuerpo.

Animales

- poseen una zona clara reducida.
- pueden tener memoria, sentimiento y atención.

De multitud

- son entelegias desnudas o formas sustanciales que sólo tienen percepciones.

Degeneradas

- Son tendencias; no esperan pasar al acto sino suprimir su impedimento.
- son de luz intermitente no iluminantes, ni iluminadas.
- tienen tendencia a ser recreadas, reconstituidas a cada instante.

Llegamos así al final de este capítulo, convencidos de haber ilustrado cómo la realidad normalizada de la percepción habitual es sólo la apariencia de un mundo que esconde otros niveles de percepción, llenos de retos y posibilidades inagotables por descubrir, sobre todo para aquellos interesados en apostar por la diferencia y los nuevos encuentros. En este capítulo atisbamos un mundo que se encuentra en permanente estado de ebullición, donde las materias de las cuales está formado obedecen a procesos y estructuraciones internas que las hacen transformarse tanto en la apariencia como en la función que desempeñan. No dejan de fluctuar a diferentes velocidades como si de un caleidoscopio infatigable se tratara. Esto nos lleva a concluir que la identidad de las cosas

difícilmente puede entenderse como algo inmutable y concreto. En consecuencia, la producción artística que se fundamente en estas nociones tendrá pues que ser consecuente con la asimilación de lenguajes que impliquen lo simultáneo, lo cambiante y sobre todo advertir el estado de flotación, indefinición y polivalencia de una realidad que se presenta distinta. Al mismo tiempo nos parece que esta preocupación debe incluir una opinión sobre la riqueza, la multidireccionalidad y la globalidad que compromete toda propuesta plástica que se precie de dar cuenta de los fenómenos actuales. Sirvan estas consideraciones como preámbulo al tema que se avecina en el siguiente capítulo, donde abordaremos de qué forma relacionamos nuestra obra personal con todo lo antes expuesto.

IV. NUESTRA CONTRIBUCIÓN

IV.1 Los primeros pasos

En este capítulo que corresponde al último de los que componen este trabajo de tesis, se pretende ubicar un acercamiento a lo que constituye una propuesta propia como artista visual. Para conseguir este objetivo proponemos darnos a la tarea de recorrer algunos aspectos que puedan llevarnos a generar un conjunto de reflexiones en torno a este problema. Así pues, buscaremos determinar dónde nos instalamos como productores plásticos, cómo hemos definido nuestro proceder creativo, cómo funciona el trabajo de extracción de visibilidades, el establecimiento de modos, la elección de las cosas y objetos que pueblan nuestra obra, las formas en las cuales estos centellean, reflejan o concentran ciertas sensaciones que nos interesa transmitir a los eventuales espectadores de nuestra obra.

Estos aspectos mencionados plantean interrogantes que nos posicionan en el complejo camino del autoanálisis que implica ser juez y parte del mismo asunto, sin embargo, el trabajo de tesis justifica que esto así sea. Buscaremos entonces la objetividad y el compromiso de desvelar, en la medida de lo posible, todo aquello que contribuya a la comprensión de lo que configura la diversidad de aspectos que definen nuestro entendimiento del fenómeno artístico, por supuesto que orientando esta tarea al asunto que nos ocupa en el presente capítulo: nuestra propuesta personal.

Comenzaremos por acercarnos a indagar sobre los componentes que constituyen nuestro trabajo, no procederemos de manera nominal haciendo un listado de aspectos reconocibles en la imagen, tampoco buscando identificaciones comparativas, no se trata de construir un molde de conceptos justos que reflejen o se ajusten a la propuesta plástica

como conveniente isomorfismo. Y es que de principio las palabras y las cosas suelen no coincidir tan perfectamente como quisiéramos. Deleuze a propósito de un comentario hecho por Foucault recoge este problema de lo visible y de lo enunciable como imposibilidad, casi de manera humorística:

En su comentario sobre Magritte, Foucault señala que siempre renace la pequeña franja delgada, incolora y neutra que separa el texto y la figura, el dibujo de la pipa y el enunciado “esto es una pipa” hasta el extremo que el enunciado deviene “esto no es una pipa” puesto que ni el dibujo ni el enunciado, ni el esto como forma supuestamente común son una pipa⁴²

Sin embargo, sí podemos establecer puentes, entrecruzamientos o articulaciones que posibiliten el encuentro de sentido, desciframiento o interpretación de nuestra obra. Podemos acudir a aspectos que definan nuestro proceder a partir de componentes o líneas relevantes que incluso ya han sucedido o que han sido parte del largo devenir plástico que nos ubica en la actualidad. Nos parece que éste sería un buen comienzo, esbozar una semblanza que puntualice este recorrido previo sin el afán de regresiones antológicas demasiado cansadas.

Mi quehacer como productor plástico se remonta a por lo menos dos décadas que podemos clasificar en tres periodos distintos. El primero se caracteriza por un proceder autodidacta. Inicia con el desarrollo de habilidades que tenían el objetivo de llevar a la práctica dibujística el reconocimiento sensible del entorno físico y cultural, de ambientes imbuidos de un tono localista y regional que se expresaban en proyectos de carácter ilustrativo y narrativo.

El segundo periodo lo encontramos como una reacción modernizadora del estado previo, la crisis que produce la cristalización dentro de los lenguajes tradicionalistas y costumbristas anteriores, así como el endurecimiento formal, apegado a una representación demasiado objetiva o normativa en el sentido óptico fotográfico. Es en este periodo subsecuente donde se resuelve. Estrategias abstraccionistas se vinculan con el desarrollo de una síntesis. Esto nos lleva a la reducción de elementos formales así como cromáticos. Ahí se explora la posibilidad de los segmentos y la geometría como método estructurante, además de la sobriedad en la composición, técnicas y formatos no explorados. Todas estas medidas se plantearon con el único fin de desmontar o desmarcar mucho de lo que en el

primer periodo mencionando generaba la sensación de obviedad, recurrencia o anécdota. Estas ideas nos ayudaron a rebasar la concepción del arte como un acto intimista, cerrado sobre sí mismo, subjetivo y hermético, hacia una concepción más participativa y orientada al exterior que nos afecta e influye. El arte se volvió entonces indagación y búsqueda, pensamiento especulativo y ya no autorreferencia personal.

El tercer periodo al que haré alusión y que nos lleva a la problemática que nos ocupa, probablemente sea el más representativo de influencias a las que pueden atribuírseles vínculos, ya no de encuentros con habilidades motrices originarias o modernizaciones pendientes como sucedía en los casos precedentes respectivamente, esta vez se verifica sobre todo el provecho de los avances y repercusiones a través de la institucionalidad, el orden que permiten los encuentros en el ámbito de la educación centralizada. Aparece entonces una nueva conducta, con nuevos métodos, nuevos argumentos y alcances que contribuyen decisivamente a despejar y desbordar agenciamientos que nos instalan en los intereses que involucran hasta la fecha nuestra postura en el arte contemporáneo: la profundidad infinita de la materia, la transformación inevitable de los cuerpos, la conectividad no jerárquica de los órdenes, la línea curva como operación natural, la ruptura como agente de lo nuevo, etc.

IV. 2 Lecciones prácticas y estrategias

Estos tres momentos a los que nos hemos referido no presentan una división exacta e inamovible, se enmarañan y contaminan imperceptiblemente de diferentes maneras, como el bagaje inconsciente del que siempre seremos parte. Por ahora nos interesa cómo estos pasos nos conducen a ubicar el problema de nuestra investigación, y nos conducen, acto seguido, a entrar al análisis de nuestro trabajo personal. Para ello proponemos determinar campos de influencia o pertinencias de sentido que expliquen lo que de ejes, bases o fundamentos pueden reconocerse en la definición de nuestro trabajo. Un principio básico dentro de los criterios que buscamos que da dirección a nuestro proceder plástico, comienza por evitar las referencias directas a lo que podría ser la imagen convencional apoyada en la mimesis fotográfica. Nos parece que una recurrencia a estrategias habituales de representación apoyadas en la realidad objetiva empobrecería la búsqueda de soluciones que no tienen que identificarse con soluciones de imagen reconocibles dentro de la comunidad de sentido. Tratamos de eludir esta imposición de la verdad óptica que pueda como efecto aplastante sobre el sentido de la obra llevarnos a manejar las sensaciones y el discurso que nos interesa abordar, por un canal o nivel único de afectación o recepción de cara al espectador. Tal vez en esta forma manoseada que representa la recurrencia narrativa o representativa no encuentra el arte su vocación más profunda. Nosotros tratamos de evitar depositar en un signo claramente reconocible el vehículo para alcanzar la obra de arte, simple y humildemente porque tratamos de evadir el espacio de lo habitual y lo sabido, tan recurrente en la cansada pintura del plagio, la parodia o la miserable copia. Si bien es cierto que la figuración es una posibilidad de la vista, habría que tener suficiente poder y fuerza

para transformar el cliché y escapar de su representación sobre todo cuando se trata del dato fotográfico. De cualquier modo, no sería lo más recomendable instalarse desde el cliché para cambiar las cosas, no es el cliché lo que se debe transformar, el punto de partida es de una naturaleza más lejana que ya nada tiene que ver con estos pobres recursos.

¿Dónde está entonces la “esencia”, la materia prima de la pintura o del arte en general? si no está en la fotografía, en los signos o en los clichés ¿a qué lugar nos remitimos para encontrarla? En nuestro recorrido personal y en la obra que desarrollamos la hemos encontrado en la perpetua recreación de los elementos primordiales de la naturaleza, en la complicación que envuelve y constituye el universo de lo sensible siempre por descifrar. Y es eso lo que nos planteamos explicar como tesis de nuestro trabajo y que ya lo hemos hecho en capítulos anteriores. Los aspectos del estado profundo que constituye la materia de la que está hecho el mundo, esa materia que ha sido otra en diferentes momentos de la historia de nuestro planeta y que no deja de fluctuar desde el comienzo de los tiempos, a este movimiento de las materias y los elementos nos referimos y puede definirse como fenómeno originario y actual en el que el mundo y nosotros mismos como especie no hemos dejado de participar y fluir con él.

Esta historia que sólo puede ser alucinatoria además de artística, nos ayuda a plantear la posibilidad de una estrategia creativa que se escape de lo narrativo. Es una de las condiciones importantes para alcanzar la obra de arte. Digamos que a partir de estas ideas que hemos expuesto se invoca una fuerza de desintegración o desorganización de las coordenadas duras que operan los códigos de representación, abriéndose de esta forma la vía que libera la intuición lejos de los códigos y las redundancias establecidas.

Es curiosa esta forma de ir en busca de la imagen que necesitamos para nuestra obra, primero imaginamos una presencia que puede o no tener semejanza con un objeto o sujeto: planta, pez, silla, mujer, etc., acto seguido hacemos pasar esta imagen por un proceso de recreación que la lleva a sufrir alteraciones o cambios en su orden acostumbrado, es como si hubiera sufrido un accidente, el cual ha comprometido su figuración de partida. Francis Bacon se refiere a esta operación con el nombre de diagrama y según su particular forma de abordar la pintura define esta conmoción del acto creativo de la siguiente manera:

No. Los trazos se hacen y tú estudias el asunto como si fuera una especie de diagrama. Y ves dentro de ese diagrama las posibilidades de los hechos de todo tipo que se plantean. Es algo difícil. Lo explico muy mal. Pero, por ejemplo, si piensas en un retrato, puede que en un momento hayas puesto la boca en una parte, pero de pronto veas a través de ese diagrama que la boca podría ir cruzando la cara. Y en cierto modo, te gustaría mucho poder hacer un Sáhara de la apariencia en un retrato... hacerlo muy parecido, pero como si tuviese las distancias del Sáhara.⁴³

Es como si de un solo golpe, se introdujera un Sáhara, una zona de Sáhara en la cabeza; es como si se extendiera en ella una piel de rinoceronte vista al microscopio, es como si se descuartizaran dos partes de la cabeza con un océano; es como si se cambiara de unidad de medida, sustituyéndose las unidades figurativas, por unidades micrométricas, o, por el contrario cósmicas.⁴⁴

Poderosa catástrofe a la que se refiere Bacón, hacer el mundo añicos para obtener la sensación, aquello que vale por sí mismo y que excede cualquier vivencia. Nosotros hemos tomado estas lecciones, de alguna forma para nuestro provecho, hemos buscado esas zonas de indeterminación, de indicernibilidad a partir de lo que se puede llamar un paisaje mental que ve en los pliegues y repliegues de la materia, la apertura infinita de un mundo todavía por explorar, pero ¿sobre qué lo aplicamos, cuáles son los medios, las relaciones figurales que nos conciernen? Hemos descubierto la naturaleza y la historia como elementos de un estado sensible en el cual encontramos respuestas identitarias y fugas universales. Identificamos en estos conceptos la complejidad que alimenta y encamina nuestra atención sobre procesos en los cuales la curva explica su naturaleza. Ambos términos se vinculan e interceptan en ambos sentidos, no sólo la historia invade o impone su gesto ante la dimensión natural modificando sus medios, sus recursos, sus paisajes, sino también la naturaleza participa en la historia; apareciendo como recurso en la heráldica, la arquitectura, la pintura, etc., nosotros tomamos cosas de la naturaleza y de la historia, por ejemplo, de la naturaleza tomamos distintos tipos: frutales, florales, animales, o minerales, incluso atmosféricas, granito y nube. Con la historia recorreremos periodos que espiritualizamos, momentos diversos que conciernen a cualquier punto del largo recorrido de la humanidad, nos interesa fundamentalmente nuestro país, su imaginario de treinta siglos, sus imágenes de tradición viva, su neobarroco. Con este material componemos una

transformación o conversión que disuelve las coordenadas habituales de la narrativa lineal, para proponer un mundo sin centro, sin jerarquías o contenidos dados.

Nos alejamos lo suficiente de la historia sin perderla para evitar reproducir simbolismos duros, también de la obviedad del objeto que nos retrotrae a la opinión, no nos interesa que los objetos que elegimos para construir nuestra obra mantengan estrecha relación lógica con su significado o concepto. Nos interesa meter un Sáhara como menciona Bacón en líneas anteriores. A nuestro modo esto significa descomponer el objeto desde lo más adentro que se pueda, ampliarlo y conectarlo con vínculos diferentes a los cuales está comúnmente ligado, vínculos que pueden ser históricos o extraídos de la naturaleza como ya hemos mencionado, pero siempre con el fin de ampliar sus límites, de hacer que los objetos desborden y tropiecen con su marco, como en los terrenos de la alegoría barroca. Más que un asunto molar, se trata de un asunto molecular. Tomamos imágenes de base o de inicio, con la condición de hacerlas entrar a un proceso de transformación continuada que no se agota en la concreción de lo que la imagen constituye como hecho, sino que deviene como un proceso referido a ciclos en los cuales una flor, por ejemplo, no deja de mudar su apariencia de una a otra serie, efectuándose transformaciones en su composición que la hacen mudar de naturaleza, cambiar el orden de su estatuto a otros aspectos de la misma flor, otras flores o incluso llevando a cabo una transmigración de órdenes históricos o de reinos. Porque lo figurado animal u otra cosa nunca es una esencia o atributo como funcionaria en el símbolo, sino un suceder, un acontecimiento que como tal puede ser capaz de descomponerse inagotablemente en una infinitud de mundos posibles.

Una parte importante de los recursos que implican nuestro trabajo tiene que ver con el desarrollo de las texturas, éstas aparecen como un componente que decide la apariencia de lo figural en nuestra pintura, funcionan también como efecto necesario para encontrar lo dúctil, que es básicamente lo que nos interesa transmitir, aunque también pueden remitirse a lo esponjosos o a lo pétreo. Buscamos la sensación que nos ayude a comunicar la transformación o condición material de cuerpos que se estiran o se desgarran al someterlos a la presión de una fuerza que los agita, que los moviliza. Los elementos formales que aparecen en la escena expresan cierta apariencia vibratoria que constituye su composición, intentamos hacer evidente el mundo de partículas de la cuales están hechos estos seres. Se

trata de producir la experiencia de un universo cerrado de materia, de cuerpos que obedecen a la lógica de la multitudes donde no hay espacio para hendiduras o agujeros, se trata de colectivos, colecciones, proliferaciones. Intentamos reforzar esta idea evitando la centralización de un objeto que funcionaria como eje significante, no nos interesa jerarquizar u otorgar a la composición de la imagen ningún principio rector que haga rígido o codifique los elementos que de ella forman parte, más bien tratamos de distribuir las materias, cubrir todo el cuadro de elementos dilatados donde las texturas definan los pliegues que envuelven las formas y al mismo tiempo insinúen lo que existe debajo de tales envolturas. Es la búsqueda del hormigueo o la vibración que hace vacilar la realidad aparente, es la metafísica alucinante de una realidad distinta que no tiene que ser desmentida, que existe como fuerza espiritual dentro de una concepción que tiene como principio, la reflexión sobre las “marismas primitivas de la vida”.

Por supuesto que existen muchas formas de crear estos mundos donde las fuerzas de la naturaleza y sus posibles estados de transformación pueden ser advertidos a través de toda su potencia.

Terry Winters despliega un mundo visto a través del microscopio donde colecciones de partículas no dejan de mudar su apariencia según leyes de transformación que las organizan en series, estas series cambian de naturaleza oscilando de la indiferenciación absoluta de sus partes a la referencialidad objetiva de organismos celulares. En sus cuadros, partículas, seriamente trastornadas en su propia constitución por un cambio que bien puede atribuírsele al medio en que se desenvuelven, o debido también a alguna revolución interna originada por la rebelión contagiosa de algún elemento, no pueden salir de su especie más que para rodar en cierto modo sobre la pendiente de otra especie, también equilibrada de modo estable en la cual puedan instalarse para permanecer allí un tiempo que para nosotros sería una eternidad. Es clara la vinculación entre la ciencia y el arte que Winters intenta en su pintura, donde la biología es el vehículo que lo lleva a encontrarse con el proceso de generación y estructuración de la vida en un universo en perpetuo cambio y transformación.

Es como si a partir de un gran fondo negro donde infinitos pliegues minúsculos no dejan de hacerse y deshacerse en veloz movimiento (aturdimiento), el artista operara una desaceleración de dichas fluctuaciones y seleccionara o cribara partes de este caos incierto con las cuales pueda originar superficies de tejido sólido. Así pues, desde este fondo un

tanto caótico donde se arremolinan los minúsculos pliegues, Winters vislumbra a través del trabajo de filtración y extracción los componentes de sus figuras. Es una inmersión en lo microscópico y lo macroscópico, un desarrollar pliegues infinitamente pequeños que no cesan de agitarse en el fondo y que por momentos, se puede sospechar, cómo, a pesar de lo incierto de semejante revoltura, existe la posibilidad de que estos pliegues dejen su enturbiamiento y pasen a formar un nuevo pliegue a través de un proceso de selección artística que otorgue sentido a los enrarecimientos e indefiniciones de su apariencia caótica.

Muchos artistas han buscado estas zonas de indistinción que nos interesan, Deleuze menciona otros cuatro ejemplos en la cita siguiente:

Y es que resulta que el propio arte vive de estas zonas de indeterminación, en cuanto el material entra en la sensación, como una escultura de Rodin. La pintura necesita algo más que la destreza del dibujante que marcaría la similitud de la forma humana y la animal, y nos haría asistir a su transformación: se requiere por el contrario la potencia de un fondo capaz de disolver las formas y de imponer la existencia de una zona de estas características en la que ya no se sabe quién es animal y quién es humano, porque algo se yergue como el triunfo o el monumento de su indistinción; como en Goya, o incluso en Daumier, en Redon.⁴⁵

Por supuesto que estas zonas de indeterminación son peligrosas y pueden hacer al artista sucumbir en su esfuerzo de domarlas, seguramente hará falta una buena cantidad de prudencia para tratar con estas fuerzas provenientes del caos.

Muchos autores de diferentes disciplinas han tenido malos encuentros en su búsqueda de hallazgos que puedan aportar imágenes o conceptos distinguidos, dentro de la historia de la literatura, la filosofía, el arte, o incluso la ciencia. Esta tarea puede ser agotadora y a menudo se regresa agobiado y decaído de semejantes incursiones. Es conocida la precaria salud y debilidad física de muchos pintores o escritores, tal vez en eso radica su búsqueda, a veces obsesión, por alcanzar la obra de arte. Es su forma de obtener la salud, la medicina que los aliviaría de las enfermedades de la vivencia de la que intentan escapar, porque han visto algo verdaderamente descomunal y muchas veces traumático en la vida que los ha marcado con el sello de la muerte. Un luchador de estas características como ya lo habíamos visto es Bacón, su manera de proceder seguramente lo devuelve con los ojos enrojecidos de los territorios del caos, a él le interesa la profunda deformación del

cuerpo más allá del horror o la abyección que puede suponer, lo cual consigue a través del efecto de la limpia y el barrido azaroso que lo desorganizan. La peculiar técnica de Bacón encaminada al riguroso control del caos es la perfecta aplicación de las dosis que sanan y recuperan, no el de las sobredosis que a tantos les ha parecido el camino rápido para alcanzar la percepción distinguida.

Cada pintor tiene su modo o su manera de aproximarse al caos, en cada uno la manera es distinta. Tal vez no existan dos iguales. Klee, por ejemplo, se refiere a él como un procedimiento acostumbrado de la manera siguiente: “Como es lógico empiezo con el caos, que es lo más natural. Me siento tranquilo al hacerlo, ya que por lo pronto yo mismo tengo derecho de ser el caos.”⁴⁶

En nuestro caso la deformación no se efectúa a partir de fondos disolventes o cepillados de la superficie como en los casos anteriormente citados. Procedemos más bien por diferenciación de partes, de pliegues, de texturas, intentamos encontrar el ser que se escabulle en la noche de la indiferenciación de la forma, ubicarlo e incluirlo en un mundo personal, para esto nos damos a la tarea de construir figuras de apariencia orgánica que puedan dar noticia del mundo al que pertenecen y que nosotros nos encargamos de ayudar a hacer posible; un mundo espeso, repleto de pliegues donde los seres se arremolinan y se estiran en todas direcciones, presentando aspectos de su interior que los distinguen como únicos en un mundo de innumerables variedades. En nuestros cuadros la forma en primer plano es esencial, aparece dando la impresión de que partiese de un fondo que parece retroceder del plano posterior, y efectivamente lo habíamos visto en Winters. Se trata de un fondo espeso en constante ebullición que funciona en muchos de los casos como el sedimento de donde se extraen las figuras de superficie, de esta forma los segundos y terceros planos en nuestra pintura aluden a procesos sucesivos de extracción de las figuras principales, por eso muchas veces estos planos anteriores parecen ser atraídos por las formas principales que dominan el cuadro.

IV.3 El factor color

En relación al color podemos decir que actúa como un medio disgregante, buscamos el encuentro de los colores complementarios como estrategia que nos ayude a relanzar la vibración de los pliegues a partir del choque de los opuestos, intentando producir la mayor agitación posible. Puede decirse que nuestra pintura es colorista.

No nos interesan tanto las relaciones de valor como las de tonalidad. Todas las relaciones en nuestro trabajo están decididas por el color: la forma, el fondo, la sombra, la luz. El color es establecido como la interacción variable y diferencial de la que depende el resto. Sólo hay que estar atentos a las repercusiones internas que el mismo color establece, a saber, las oposiciones relativas a lo cálido-frío, y las relativas a la expansión-contracción.

Esto que acabamos de mencionar efectúa una dimensión háptica de la vista, que puede definirse como lo que el ojo tiene de sensibilidad táctil. A través de la acción del color que se ha desplegado en el espacio se busca crear la ilusión de formas en variación, formas singulares, desconcertantes o desconocidas que bien pudieran remitirse al volumen de un cuerpo, pero con la única condición de evitar a toda costa fundir la pincelada para producir efectos de claroscuro. Además de proscribir cualquier tipo de mezclas, se trata más bien de dar al color aspiración a la totalidad, así como facilitar su actividad ilimitada.

Todas estas características ayudan a una reconstitución de la mirada del espectador en función de amplios planos coloreados que permiten la circulación visual de manera más libre. De este modo, la forma puede asegurar su imprevisto vigor, su nitidez esencial. Lo que entonces se produce en el cuadro y se le impone a la vista es un espacio abierto en

movimiento y sin reposo que a la vista le costará trabajo seguir, y que deshace lo óptico en beneficio de lo háptico.

Estos conceptos referidos de espacio óptico y háptico en la pintura establecen su oposición de la siguiente manera: en el primer caso que buscamos evitar se establece el principio del modelado a partir del efecto de claroscuro donde la luz procede a penetrar desigualmente la masa del objeto, produciendo un intimismo cercano a la narración o al relato en virtud de que somos proclives a contar lo que vemos: lo que nos parece que transcurre en la luz o lo que se supone que transcurre en la sombra.

Para el segundo caso, que corresponde al espacio háptico con el cual asociamos nuestro trabajo pictórico, la distinción se da más bien por el uso de la planitud de la superficie que evita engendrar volúmenes, más que por los diferentes colores que se han dispuesto sobre el lienzo.

No tanto relaciones de valor, como las relaciones que establecemos, son relaciones de tono. Esto nos ayuda a conjurar en alguna medida la figuración y el relato para acercarnos al hecho pictórico en estado puro donde tenemos muy poco que contar.

Habría que precisar también, que entendemos el color a partir de sus dos relaciones básicas que establecen su diferencia. Para este propósito diferenciamos dos tipos: las relaciones de valor, fundadas sobre el contraste del negro y el blanco, o sea, el claroscuro que define un tono como subido o claro y las relaciones de tonalidad, fundadas sobre el espectro cromático y que fundamentan la oposición entre el amarillo y el azul o del verde y el rojo y que definen tal o cual tono puro como cálido o frío. Estos dos tipos de relaciones de color caracterizarían al espacio óptico y al espacio háptico respectivamente.

Puede decirse también que lo óptico se distingue de lo háptico en el sentido que responde a un modelo paradigmático o patrón, en el cual el interés se centra en el uso técnico de los materiales y sus posibilidades de aplicación, con el fin de privilegiar ambientes donde la ilusión de perspectiva y profundidad promocionan y deciden el sentido ilustrativo de la escena.

Muy por el contrario y para nuestros fines, nos interesa liberarnos de este sentido óptico de la trascendencia del espacio, estriado de la perspectiva y la profundidad, así como de su uso técnico del material que tanto concierne al aprovechamiento del virtuosismo

oficioso de sus posibilidades y que en gran medida acentúa la idea de factura, gesto o toque personal.

Por nuestra parte preferimos desprendernos de estas consideraciones en beneficio de la planeidad o el espesor visual que consigue que el material suba a la superficie sin importar la perspectiva, la profundidad, las sombras o el orden de los colores. Ya no se trata de recubrir con aguados retoques o veladuras, sino apilar con bloques, planos o espesores superficiales como en la pintura de Cezanne.

Así pues, terminamos este capítulo donde intentamos dar cuenta de nuestro proceso creativo, el cual recorre un sinuoso camino que avanza principalmente con la guía de una línea transversal que enturbia lo figurativo, buscando las prolongaciones que induzcan a la experimentación que pueda llevarnos a imaginar distancias nuevas dónde encontrar lo serpentino y voraginoso de la materia en movimiento.

Ya Turner había invocado en su persistente búsqueda del ojo del huracán estas dimensiones convulsas donde la liberación sin límites de las fuerzas de la naturaleza arrasan con la pasividad de un mundo estratificado, impulso tan diferente al de Millais y su consabida reproducción de atmósferas, rincón de chimenea.

No creo que haya otro pintor que se haya planteado resolver una contradicción tan patente entre una imagen *malerisch* y un fondo vivo y sin inflexiones. (David Silvestre)

Bueno, eso quizá se debe a que detesto la atmósfera doméstica, y pienso que la pintura *malerisch* tiene un fondo demasiado doméstico. Prefiero la intimidad de la imagen frente a un fondo muy fuerte. Quiero aislar la imagen y apartarla del interior y de la casa. (Francis Bacon)⁴⁷.

CONCLUSIONES

En el corazón del barroco como en todas las cosas en general está la diversidad y no la unidad. Ésta es la conclusión a la que llegamos. Una simple vista sobre los fenómenos que nos rodean nos permite darnos cuenta de la increíble riqueza existente en la multiplicidad de lo que conocemos: especies vivientes, sistemas estelares, movimientos geológicos o climáticos. El universo presenta un hervidero de procesos en constante transformación. En algún grado todo muda de apariencia, de modalidad. Los cambios se producen incesantemente acarreado modificaciones en el estado de las cosas, en los puntos de vista, en la interpretación de todo tipo de fenómenos. No existe lo indudable, más bien entra en escena la sospecha generalizada de la necesidad de un perspectivismo útil que pueda ayudar a posicionarse ante la simultaneidad que demanda un mundo en ebullición, en el cual, las coordenadas y los convencionalismos de los viejos moldes se resquebrajan en provecho de un sistema abierto que se adecua a los embates de los jalones y estirones de los resortes energéticos que caracterizan la realidad como actividad barroca.

Lo que sea que anime estas fuerzas mencionadas, no se propone nunca la inmovilidad como fin. El eje del mundo está hecho para girar eternamente ¿Qué puede nacer de lo monótono y de lo homogéneo, si no es el aburrimiento o el tedio? ¿Cómo no advertir la fuente de ese río de variedad que nos deslumbra? Estamos seguros de esto, el fondo de las cosas no es tan pobre, tan apagado, tan inerte como se le supone. Las reglas sólo son frenos, las leyes no son sino diques colocados precisamente ahí donde amenazan desbordarse las diferencias, elaboran en secreto las reglas, las normas futuras.

Hemos podido evidenciar cómo el barroco, como invocación espiritual, abre dimensiones que rebasan las convenciones normalizadas para entrar en mundos donde la multiplicidad pone en crisis la regla que al vacilar dentro de sus límites se disgrega haciendo posible el desarrollo de una fuerza que remueve los cimientos de la realidad concreta y objetiva para ir al encuentro de innumerables desencadenamientos que ya sólo se distinguen por su fuerza para enrollarse o desdoblarse en una promoción no de trayectorias recurrentes, preestablecidas o uniformes sino de curvas interminables, de arabescos y volutas que no buscan otra cosa que la infatigable diferencia, la distribución conveniente que promueva su prolífica abundancia.

OBRA PERSONAL



Lacusoma, acrílico/tela, 1.50 x 1.50 mts., 2004.



Espongesquimo, acrílico/tela, 1.50 x 1.50mts., 2004.



Bouncegragea, acrílico/tela, 1.50 x 1.50 mts., 2005.



Socatuba, acrílico/tela, 1.50 x 1.50 mts., 2007.



Pirataclub, acrílico/tela, 1.50 x 1.50 mts., 2008.



Orlimonia, acrílico/tela, 1.00 x 1.00 mts., 2009.



Trombotanice, acrílico/tela, 1.50 x 1.50 mts., 2009.



Teleframe, acrílico/tela, 1.00 x 1.00 mts., 2010.

NOTAS

INTRODUCCIÓN

- 1.- Sarduy, Severo, *Obra completa II*, Alca XX / FCE, Barcelona, 1999, pp. 1266.
- 2.- Andion, Eduardo, *El dispositivo poético: un Cuerpo sin Organos*, en Versión # 20, UAM, México, 2007, pp. 124.
- 3.- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil mesetas*, Pre-Textos, Valencia, 2000, pp. 9.

I. LOS RASGOS DEL BARROCO

- 4.- Deleuze, Gilles, *El pliegue*, Ed. Paidós básica, Barcelona, 1989.
- 5.- Maravall, José Antonio, *La cultura del barroco*, Ariel, Barcelona, 1986. pp. 94.
- 6.- Maravall, José Antonio, *La cultura del barroco*, Ariel, Barcelona, 1986. pp. 371.
- 7.- Onfray, Michel, *Los libertinos barrocos*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2009.
- 8.- Onfray, Michel, *Los libertinos barrocos*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2009, pp. 211.
- 9.- Onfray, Michel, *Los libertinos barrocos*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2009, pp. 218.
- 10.- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte volumen II*, Ed. Labor/Punto Omega, Barcelona, 1988.
- 11.- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte volumen II*, Ed. Labor/Punto Omega, Barcelona, 1988, pp. 95.
- 12.- Wolfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Ed. Espasa-Calpe S.A., Madrid, 1919.
- 13.- Wolfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Ed. Espasa-Calpe S.A., Madrid, 1919, pp. 104.
- 14.- Deleuze, Gilles, *El Pliegue*, Paidós básica, Barcelona, 1989, pp.13.

- 15.- De la encina, Juan, *El estilo barroco*, UNAM, México D.F., 1980.
- 16.- De la encina, Juan, *El estilo barroco*, UNAM, México D.F., 1980, pp. 100.
- 17.- Deleuze, Gilles, *El Pliegue*, Paidós básica, Barcelona, 1989, pp.155.
- 18.- Deleuze, Gilles, *El Pliegue*, Paidós básica, Barcelona, 1989, pp. 156-157.
- 19.- Klee, Paúl, *Diarios*, Alianza Forma, Madrid, 1987, pp. 241.

II. LA ACTUALIDAD DE UN ESPÍRITU

- 20.- Bottineau, Yves, *El arte barroco*, Ed. Akal, Madrid, 1990.
- 21.- Bottineau, Yves, *El arte barroco*, Ed. Akal, Madrid, 1990, pp. 29.
- 22.- De la encina, Juan, *El estilo barroco*, UNAM, México D.F., 1980, pp. 21.
- 23.- Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, Ed. Era, México, 2005.
- 24.- Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, Ed. Era, México, 2005, pp. 58.
- 25.- Sarduy, Severo, *Obra completa II*, Alca XX / FCE, Barcelona, 1999, pp. 1224.
- 26.- Sarduy, Severo, *Obra completa II*, Alca XX / FCE, Barcelona, 1999, pp. 1216.
- 27.- Sarduy, Severo, *Obra completa II*, Alca XX / FCE, Barcelona, 1999, pp. 1241.
- 28.- Sarduy, Severo, *Obra completa II*, Alca XX / FCE, Barcelona, 1999, pp. 1361.
- 29.- Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994, pp. 12.
- 30.- Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994, pp. 43.
- 31.- Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2002, pp. 100 – 101.
- 32.- Alechinsky, Pierre, *Labor de imprenta de 5 décadas*, Ed. INBA, México, 1997, pp. 11.

33.- Coetzee, J.M., *Esperando a los bárbaros*, Ed. de bolsillo, México D.F., 2006, pp.193.

III. UN MUNDO DIFERENTE

34.- Deleuze, Gilles, *El pliegue*, Paidós, Barcelona, 1989.

35.- Borges, José Luis, *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1956.

36.- Deleuze, Gilles, *El pliegue*, Paidós, Barcelona, 1989, pp. 13.

37.- Braden, Gregg, *La matriz divina*, Sirio, Madrid, 2006.

38.- Klee, Paúl, *Teoría del arte moderno*, Cactus, Buenos Aires, 2007, pp. 29.

39.- Klee, Paúl, *Teoría del arte moderno*, Cactus, Buenos Aires, 2007, pp.71.

40.- Tarde, Gabriel, *Monadología y sociología*, Cactus, Buenos Aires, 2006, pp. 15-16.

41.- Deleuze, Gilles, *El pliegue*, Paidós, Barcelona, 1989, pp. 149.

IV. NUESTRA CONTRIBUCIÓN

42.- Deleuze, Gilles, *Foucault*, Paidós, Barcelona, 1987, pp. 90.

43.- Sylvester, David, *Entrevistas con Francis Bacon*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1980, pp.56.

44.-Deleuze, Gilles, *Bacón, lógica de la sensación*, Arena libros, Madrid, 2002, pp. 102.

45.-Deleuze, Gilles, Guattari Félix, *¿Que es la filosofía?* Anagrama, Barcelona, 2001, pp.157.

46.-Klee, Paúl, *Diarios*, Alianza Forma, Madrid, 1987, pp. 140.

47.- Sylvester, David, *Entrevistas con Francis Bacon*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1980, pp. 120.

BIBLIOGRAFÍA

Alechinsky, Pierre, *Labor de imprenta de 5 décadas*, Ed. INBA, México, 1997.

Abbate, Florencia, *Deleuze para principiantes*, Lectorum, Argentina, 2007.

Andion Eduardo, *El dispositivo poiético: un cuerpo sin órganos*, en Versión # 20, UAM, México, 2007.

Ayala, Enrique, *Casas barrocas*, CNCA, México, D.F., 2005.

Bottineau, Yves, *El arte barroco*, Ed. Akal, Madrid, 1990.

Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1956.

Braden, Gregg, *La matriz divina*, Sirio, Madrid, 2006.

Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994.

Cortes, José Miguel, *Orden y caos*, Anagrama, Barcelona, 1997.

Coetzee, J.M., *Esperando a los bárbaros*, Ed. de bolsillo, México D.F., 2006.

De la encina, Juan, *El estilo barroco*, UNAM, México D.F., 1980.

Deleuze, Gilles, *Bacon, lógica de la sensación*, Arena libros, Madrid, 2002.

-----, *Foucault*, Paidós, Barcelona, 1987.

-----, *El Pliegue*, Ed.: Paidós básica, Barcelona, 1989.

-----, y Guattari, Félix, *Mil mesetas*, Pre-Textos, Valencia, 2000.

Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, Ed.
Era, México, 2005.

Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*
volumen II, Ed.: Labor/Punto Omega, Barcelona, 1988.

Klee, Paúl, *Teoría del arte moderno*, Cactus, Buenos
Aires, 2007.

-----, *Diarios*, Alianza Forma, Madrid, 1987.

Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Ed. Anagrama,
Barcelona, 2002.

Maravall, José Antonio, *La cultura del barroco*, Ariel,
Barcelona, 1986.

Michaud, Yves, *El arte en estado gaseoso*, FCE, México,
D.F., 2007.

Onfray, Michel, *Los libertinos barrocos*, Ed. Anagrama,
Barcelona, 2009.

Rauchman, John, *Deleuze, un mapa*, Nueva Visión,
Buenos Aires, 2004.

Regents of the University of California, The, *Terry*
Winters, Paintings and drawings, 1987.

Severo Sarduy, *Obra completa II*, Alca XX / FCE,
Barcelona, 1999.

Sylvester, David, *Entrevistas con Francis Bacon*, Ed.
Polígrafa, Barcelona 1980.

Tarde, Gabriel, *Monadología y sociología*, Cactus,
Buenos Aires, 2006.

Tomas, Rolf, *Barroco y rococó*, Feierabend, Berlín, 2003.

Wolfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la
historia del arte*, Ed. Espasa-Calpe S.A., Madrid, 1919.