

**Carlos Rehermann**

## **Piedras de Rosetta**

### **Qué hacer con la incredulidad**

“Ilusión” se relaciona con “engaño” (*illudere* es engañar) y con “juego” (*ludere* es jugar).

El arte mimético tradicional celebraba la ilusión con leyendas como la que cuenta la disputa entre Zeuxis y Parrasio, artistas griegos que vivieron hace 2500 años. Ambos pintores compitieron para que se determinase cuál de ambos producía obras más ilusionistas. Llegado el momento de mostrar las obras, Zeuxis recorrió la cortina que ocultaba la suya, en la que, entre otras cosas, se representaban unas uvas. Unos pajaritos que volaban cerca fueron de inmediato a picotear la pintura, creyendo que eran verdaderas frutas. Ufano, Zeuxis le dijo a Parrasio que descorriera el paño que ocultaba su cuadro, a lo que este respondió: “No hay paño; esa es la pintura”. Zeuxis, entonces, admitió la derrota: “Yo engañé a unos animales; pero Parrasio engañó a Zeuxis”.

La idea de engaño siempre formó parte de los espacios de representación en pintura y escultura, y de ficción en teatro y poesía. Coleridge lo ponía así, en 1817:

[...] to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. <sup>1</sup>

Aunque Coleridge se refería a la poesía del romanticismo y a las fantasmagorías góticas, muy pronto se hizo evidente que su observación se aplica a cualquier ficción, ya que siempre exige alguna clase de aceptación del engaño (suspensión de la incredulidad) por parte del lector. La conciencia que el público burgués cada vez más culto fue adquiriendo acerca del rol activo del espectador en la aceptación de la obra poética seguramente influyó en la inflexión del trabajo de los poetas y de los pintores hacia un naturalismo cada vez más extremo. La conciencia del artificio empujó a los artistas a un refinamiento extremado en el arte del engaño.

Doscientos años después de Coleridge, la mimesis ocupa el centro del campo artístico, en casi todos los casos como problema. Los *reality shows*, las *docuficciones*, la novela histórica y, en el campo de las artes visuales, las intervenciones, instalaciones y manipulación de *objets trouvés* son casos explícitos de preocupación por la suspensión de la incredulidad. El espectador del arte actual es obligado a dudar acerca de la esencia de lo que está viendo: no se sabe si la obra *habla* de la realidad o si *es* la realidad; se desconoce si es una *elaboración* del artista, si es una *ironía* del artista, o si es simplemente una *selección* de parte del mundo que el artista pone ante nuestros ojos para que admiremos su penetración, su inocencia o simplemente el mundo.

---

<sup>1</sup> [...] transmitir desde nuestra naturaleza interior [del poeta] un interés humano y una verosimilitud suficientes como para procurar para estas sombras de la imaginación esa voluntaria suspensión de la incredulidad que constituye la fe poética. (Traducción del autor).

El entretenimiento masivo está obsesionado por la mimesis, que se acentúa en forma de dispositivos de realidad virtual y pantallas de visión estereoscópica.

Con el romanticismo comenzó a acentuarse la conciencia del rol activo del lector y del espectador, último responsable de la aceptación del engaño. Después de las vanguardias, el espectador ya no es invitado a suspender su incredulidad, sino a preguntarse qué hacer con su incredulidad.

### **Fronteras**

Toda obra de arte produce un envío hacia *otro lado*. La música, arte no figurativo por excelencia, era, para los filósofos anteriores al siglo XX, el puro transporte del alma hacia sí misma, en un proceso que Hegel identificaba con una liberación del alma. La pintura, separada de la ornamentación (práctica que nunca accedió a un sitio entre las Bellas Artes), no se concebía fuera de la ecuación que establece un vínculo entre signo (entidad formada por un significante y un significado) y referente.

Pongamos por caso un trozo de madera de álamo recubierta de tierras de color fijadas con un aglomerante, cuya organización de valores acromáticos y cromáticos es tal que su proyección en nuestra retina genera como respuesta cerebral una serie de ideas asociadas con la figura humana y el mundo natural; cierto saber social nos indica que esa imagen mental se parece a la imagen de una persona que estuvo sentada cierto tiempo delante de un individuo conocido como Leonardo da Vinci, autor de la obra. ¿En qué lugares colocar los campos de ideas que delimitan las palabras “significante”, “significado” y “referente”? ¿El significante es la tabla embadurnada de pintura o es ya la imagen organizada que nuestra retina envía al cerebro?

Todo dependerá de nuestro interés por el proceso de significación. Al oftalmólogo que busca una patología en su paciente le interesará poco el envío que la imagen haga a la figura histórica de una tal Lisa del Giocondo, y le bastará con constatar que las manchas de color son organizadas (o no: y ahí su referente estará en el mundo de las patologías) como un todo coherente por el ojo del paciente; al historiador del arte que intenta datar la pieza le resultará fútil la determinación de los grados de contraste entre los límites de la figura y el fondo, etcétera. Para ambos especialistas, los significantes son distintos, los significados también, y los referentes pueden incluso no existir.

Pero lo incontestable es la presencia, más aquí o más allá, de un límite, un dominio del significante, un dominio del significado y un dominio del referente. La formulación semiológica que el estructuralismo introdujo, pasado el segundo tercio del siglo XX, en los discursos de la crítica de arte, tuvo la utilidad de permitir escapar de la vaguedad de ideas como “forma” y “contenido”, términos que no forman parte de territorios limítrofes, sino que más bien se solapan y en buena medida son intercambiables.

Pero para los artistas, a pesar de que la crítica ajustó su terminología y contribuyó a organizar el campo, la idea de contenido, que se hizo problemática hacia fines del siglo XIX, siguió siendo un asunto central. Las noventa latas etiquetadas “Merda d’artista” (1961), de Piero Manzoni, han generado discusiones, no tan inocentes como pueden parecer a primera vista, acerca de si

contienen o no mierda<sup>2</sup>, y si es así, si se trata de mierda del artista. Se comenta que un colaborador de Manzoni dijo que en realidad contienen yeso; Bernard Bazile hizo una obra titulada "Boite ouverte de Piero Manzoni" (1989), que es una de las noventa latas, que él compró, abierta. A través de la abertura no se puede determinar exactamente qué contiene la lata, ya que el contenido parece estar envuelto en tela o ser una tela. El efecto inmediato de exposición del contenido hizo subir el precio de la lata (que ya no es una obra de Manzoni, sino una obra de Bazile). Tan excluyente es el asunto del contenido que la acción de Bazile se acepta casi sin cuestionamientos, pero en cambio si el dueño de un Van Gogh rompiera la tela o pintara algo sobre la pintura se consideraría un atropello inaceptable. De una manera que escapa a la búsqueda tradicional del sentido (o de los diversos planos del contenido en una semiótica connotativa), la obra de Manzoni sigue interesando porque lo que realmente interesa del arte es el contenido, en el sentido de *esencia*. Y esa estrategia no fue excepcional: el mismo año que Manzoni presentaba su obra, Dieter Roth expuso un embutido en forma de chorizo cuyo contenido era el libro *Halbzeit* de Martin Walser finamente picado.

El arte culto dominante sigue un camino, desde los años sesenta, que en verdad retomó lo que Duchamp había hecho antes con, por ejemplo, su embotellado *Aire de París*. Ese camino parece manifestar cierto temor por la mimesis y un miedo bastante acentuado a caer en la inocencia, con el resultado un poco decepcionante, para el contemplador informado, de repetir una y otra vez el mismo juego de desplazamiento del sentido.

Si hay una constante en el arte, desde los *ready-mades* de Duchamp, es que el tema casi exclusivo es el *sentido*. El sentido último. Y hablar de sentido es hablar de dónde se colocan los límites entre *significante*, *significado* y *referente*.

### **Variante bipolar**

El arte llamado abstracto, y por algunos (los que más estrictamente manejan las palabras) concreto, es decir, el arte no mimético, no se refiere a nada en el mundo, carece de referente. Tan radical era la propuesta que algunos críticos de los años cincuenta y sesenta jugaron con la idea de que las imágenes podían bien representar estructuras cristalinas microscópicas, o microorganismos, con la civilizada intención de no perder lo que formaba parte, para muchos, de la materia prima de la pintura: aquello que antes se llamaba contenido, y que era algo así como una referencia al mundo.

Si bien la pintura no figurativa se retrajo hasta casi desaparecer, su retirada legó al arte el permiso para existir sin necesidad de enviar a un referente: una estructura bipolar de *significante* y *significado* sin referente (es decir, un signo "puro") que para muchos se manifiesta como algo carente de sentido, en la medida en que no es posible encontrar con facilidad una relación con el mundo extra artístico. El encapsulamiento del arte en un mundo puramente artístico llevó a algunos críticos a preguntarse si no estábamos, finalmente, en el umbral del fin.

---

<sup>2</sup> Entre otros efectos de la obra, está el de marcar el discurso del crítico y hacer imposible su neutralidad: yo podría haber escrito "materia fecal", en lugar de "mierda"; en ese caso, mi discurso se leería casi seguramente como sesgado contra el artista; tal como lo escribí, por otra parte, lo sesga a favor. En todo caso, ninguna de ambas opciones indica ninguna clase de juicio crítico, otra de las imposiciones del arte posterior a las vanguardias.

En los hechos, y a pesar de declaraciones de intenciones de algunos artistas acerca de la referencia de su obra a la realidad, la obra posterior a las vanguardias tiende a mantenerse dentro de los confines del mundo del arte y hace caso omiso de lo que solemos llamar la *realidad* (que es el lugar donde habitan los referentes y la gente, y donde el arte está sellado dentro de una ampolla inaccesible). El contemplador, en una operación que para Coleridge sería una acrobacia salvaje, debe proyectarse a sí mismo al mundo de la obra.

El conjunto de obras “Bordes”, de Oscar Larroca, tiene como tema ese lugar donde se produce el cambio, la interfase entre los dos mundos, que es necesariamente móvil, cambiante, dependiente de las intenciones del contemplador, del contexto del artista y del uso social de la obra, de la adjudicación de valor al proceso de significación y a la concepción dominante acerca de la función del arte en una comunidad.

En nuestra actual cultura muy poblada de imágenes, especialmente a través de la proliferación de pantallas, la opción temprana de Larroca por definir como referente justamente ese mundo de imágenes producidas por la cultura, eleva la complejidad de su obra a unos niveles que colocan al receptor en un lugar de altísima responsabilidad; entender, aquí, no es simplemente disponer de un “diccionario Larroca”; a la obra de Larroca se accede luego de aceptar que la realidad contiene más imágenes elaboradas que el arte.

### ***Mimesis ab mimesis***

Ante una obra fuerte, original y poderosamente visual, como la de Oscar Larroca, los discursos caen, exánimes.

Sólo es posible hablar de lo que ya se ha hablado. El discurso innova sólo con enormes dificultades, y en tramos infinitesimales, imperceptibles para los contemporáneos, y sólo una operación leibniziana de integración hace posible, pasado o extendido el tiempo, la contemplación de cierta totalidad. Aquí aflora un asunto complicado del arte actual, que es su penosa dificultad de existir sin abundantes discursos verbales asociados, que casi nunca son discursos referidos a la obra, sino simplemente yuxtapuestos, casi siempre murmullos inarticulados, generalmente celebratorios y casi unánimemente carentes de referente, es decir, de sentido. La yuxtacrítica funciona porque ante cualquier cosa que se ponga al lado de otra, el ser humano encontrará conexiones que creará significativas.

De una forma que hay que aprender a integrar en el análisis y la contemplación de las obras, esos discursos forman parte de la obra como nunca antes en la historia del arte. No es casual que las exposiciones actuales tengan asociado, con tanta visibilidad como el nombre del artista, el nombre del curador. La crítica de arte ha dejado de ser una disciplina que se refiere al arte para ser parte de las obras.

Sospecho que las fronteras entre los medios de expresión humanos son absolutas. La sinestesia es una ilusión. Es probable que para la palabra sea imposible referirse al mundo de la imagen; y que al mundo de la imagen le sea imposible referirse a lo lingüístico. Pero está claro que en el siglo XX buena parte del arte llamado visual no podría existir sin la palabra (“Merda d’artista” no tiene posibilidad de existir sin discursos asociados, entre otros, su propio

título). Son contadísimos los artistas visuales que hoy producen obra cuya existencia es independiente de otros medios de expresión.

La obra de Larroca cae dentro de esa escasa muestra de producción autosustentada, y eso ocurre porque es una obra que problematiza desde adentro el tema central del arte del último siglo, que es, dentro del problema general de la mimesis, el del referente. Las obras de Larroca no son autosuficientes de un modo absoluto, ya que invariablemente se refieren a otras imágenes; pero sí son visualmente autosustentadas: no sólo no requieren una yuxtacrítica, sino que la hacen difícil o inútil.

Toda la obra de Larroca, vista ahora, a treinta años de su primera presentación pública, es una elaboración complejísima y notablemente coherente de temas planteados por la manipulación de la mimesis, y su técnica preferida, el dibujo, es una opción que habla claramente de una exploración de la esencia misma de la construcción de la imagen<sup>3</sup>.

En "Bordes", Larroca aplica diversas combinaciones de técnicas que incluyen distintos tipos de puntas de dibujo, y también distintos sistemas de impresión mecánica: fotografía e impresión digital. Las propias obras actúan como claves para la observación, y ahí está un primer rasgo de autosuficiencia visual de la propuesta. Cada obra es una especie de piedra de Rosetta, que permite acceder a otras de las obras. A su vez, esas otras iluminan acerca de las demás.

La complejidad irrumpe desde distintos lugares, comenzando por la composición del total de la exposición: son 18 obras, pero las piezas (porciones enmarcadas, físicamente autónomas) son 133. A primera vista se trata de una obra compacta y reducida, pero el acercamiento produce un intenso efecto de abismo. A la constatación de la cantidad de piezas que componen cada obra se suma, en cuanto el contemplador se adentra en la imagen, una característica de la técnica de Larroca, por la cual la materialidad se hace elusiva, no manifiesta pincelada ni trazo, y obliga a una inmersión insondable en la imagen. Tres obras bastan para mostrar las distintas estrategias de desvelamiento de claves que encierra esta exposición.

*Fragmentos III* muestra la imagen de un ojo trazada en 33 encuadres que recorren técnicas de dibujo con diferentes puntas, tratamiento digital y fotografía. 33 posibilidades de construir una imagen para, con su composición, construir otra imagen. La propuesta parece simple, pero el trabajo que desarrolla el artista descubre complejidades virtualmente infinitas. Cada técnica empleada despierta ecos visuales que plantean una y otra vez la pregunta: ¿en qué lugar caen las fronteras entre los significantes, los significados y los referentes? Pequeñas imágenes superpuestas, efluentes, fantasmales, asoman y se sospechan a lo ancho de las porciones de la obra.

---

<sup>3</sup> Por más que el espectador no haga plenamente consciente la diferencia entre la creación de imágenes por matrices de puntos y líneas continuas (dibujo) y la creación de imágenes a través de manchas con gradientes y transparencia (pintura), el proceso de realización llevado adelante por el artista genera universos visuales distintos. En esta cultura obsesionada por la mimesis, todos los procesos de reproducción mecánica son más afines al dibujo que a la pintura: la fotografía química es una distribución de puntos negros; la fotografía en colores de base química introduce factores pictóricos para la síntesis de color similares a la acuarela y el óleo con veladuras, pero su efecto de realismo depende de la infinitesimalidad de los puntos, las pantallas de televisión abandonan ya la transparencia de la síntesis sustractiva e inauguran la síntesis aditiva (similar al funcionamiento de la retina humana), los plotters dibujan líneas continuas, las impresoras domésticas aplican millones de puntos en una superficie. Las imágenes resultan de una especie de construcción molecular aditiva.

*Ciento cuarenta y cinco elementos* es un catálogo. Aquí esa constante, en la obra de Larroca, de referirse a imágenes previas aparece en toda su magnitud: representaciones de representaciones, organizadas en un espacio regular aunque con una partición inesperada. La uniformidad que otorga el tamaño y la relativa restricción de valores cromáticos y acromáticos se rompe cuando nos adentramos a cada sector y luego a cada pequeña imagen: representaciones anatómicas, isotipos, personajes de historietas, representaciones de estampados de sellos de goma, citas de obras de arte, signos y símbolos diversos, que virtualmente agotan las posibilidades de clasificación por tipos de representación icónica. Aquí se desdibujan los bordes, en este caso por el abrumador envío que hace esa totalidad a incontables otros universos, referentes que no “están en el mundo” sino dentro de los límites del arte, y que a su vez, en tanto citas, reenvían a otros espacios dentro y fuera del mundo del arte.

*Desbordes* es otro caso de pieza clave que permite adentrarse en el mundo perceptual de Larroca munido de más ojos: una fotografía de una vieja tabla de dibujo intervenida con dibujos, manchas, desgarrones, cortes de bisturí, sobreimpresiones digitales y superposiciones de superficies trabajadas con todas esas técnicas. La diversidad de técnicas está al servicio de la imagen. Pero la imagen, en este caso, es casi un muestrario de la diversidad de técnicas. ¿Dónde se encuentra el “interés visual” de la obra? Probablemente sea esta una especie de obra-manifiesto, porque su contemplación detenida contesta, sin palabras, la pregunta más importante de todas: ¿por qué tiene sentido la contemplación de una obra de arte?