

LUGARES PARA LA MEMORIA

CRISTINA GIMÉNEZ NAVARRO
Universidad de Zaragoza

Lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida. Y una vez atrapada tal vez no pueda renunciar jamás a esa forma de existencia que adquiere en la conciencia de aquel que ha reparado en ella.

JONH BERGER

NUESTRO MODO DE VER afecta a nuestra forma de interpretar. No obstante, aunque toda imagen requiera una forma de lectura específica nuestra percepción (valoración) está en función de un criterio propio. Sin duda, el acercamiento a los lenguajes visuales debe tener en cuenta los filtros y desvíos que existen en el proceso de canalización del mensaje tanto si son perceptivos, como culturales o lingüísticos, pues estamos hablando de un medio de comunicación de masas.

Es obvio que nuestra civilización potencia la imagen como símbolo e icono relacionado, particularmente, con los denominados medios de comunicación que desempeñan un papel cada vez más presencial y subliminal, en desarrollo creciente desde la aparición de la fotografía y el cine junto a todas las posibilidades de virtualidad. Se añade mayor complejidad al sumarse el maridaje establecido entre imagen y palabra conformadoras de la poesía visual y de las escrituras ilegibles desde la aparición de las definiciones conceptuales¹. Nada nuevo,

¹ Para ampliar este tema pueden consultarse las siguientes publicaciones: APARICI, R. y GARCÍA-MATILLA, A., *Lectura de imágenes*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1987; POLANCO, V., *Antología de la poesía visual*, Barcelona, Biblioteca C y H / Ciencias y Humanidades, 2005; BLESÁ, T., *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*, Barcelona, Editorial Delirio, 2011; BERGER, J., *Modos de ver*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2000.

pues la presencia de las letras como parte complementaria y significativa en una obra de arte se retrotrae a las primeras vanguardias históricas del siglo xx desde las primeras ejecuciones cubistas, las frases literarias y de declaración de principios futuristas y, más determinante, la sinrazón de la escritura visual surrealista. Así, la palabra parte fundamental en la representación artística se ha ido independizando hasta alcanzar «per se» el motivo o significado único en idéntica correspondencia y/o convivencia con otro tipo de representaciones de carácter referencial. En cierta lógica, poco a poco, se ha desarrollado un proceso de deconstrucción literario y artístico de modo que la escritura, las palabras y las letras han construido un lenguaje independiente y específico; sobre todo cuando se identifican con la poesía experimental de los años cincuenta de la centuria pasada que, rápidamente, se ramificó en la poesía concreta y la poesía visual, fronterizas entre la plástica artística y la poesía, sin duda, acentuando el carácter interdisciplinar y hermético de los conceptualismos. La realidad del arte obliga a considerar al texto como imagen e icono².

La simbolización de la imagen ha variado sustancialmente desde que apareció la iconología como ciencia impulsada por Aby Warburg e Irvin Panofsky y cuyos cimientos siguen, en gran medida, vigentes para acometer el estudio iconográfico de una parte del arte de los siglos xx y xxi, salvo que ahora el análisis difiere según se trate la imagen de forma individual, colectiva, asociada a técnicas complejas, a instalaciones y a otras especificidades de los lenguajes visuales. Dando por hecho que el «signo icónico puede ser de naturaleza visual –natural, dibujado, óptico– pero también acústico, olfativo y táctil [...]» y que «Lo esencial es el parecido, la reproducción, el hecho que la significación se apoya sobre una relación arbitraria, como es el caso de los signos lingüísticos»³ podría deducirse de tal afirmación que no todos los instrumentos y poéticas utilizados en el siglo pasado, en una instalación o videoinstalación, deban considerarse icónicos cuando la realidad de la praxis artística ha simbolizado las acciones *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* de Joseph Beuys o *Una silla y tres sillas* de Joseph Kosuth⁴ referenciales del discurso conceptual.

² Llegados a este punto se recomienda la lectura de uno de los filósofos más influyentes de la posmodernidad y para el estudio del análisis literario y de las ciencias sociales: FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*, Madrid, Ed. Siglo XXI, 2009, p. 88.

³ THIBAUT-LAULAN, A.-M., *Imagen y comunicación*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1973, p. 22.

⁴ Quizás, en este punto sea conveniente detenernos en alguna de las definiciones de «imagen» con las que estamos trabajando: «La imagen es un soporte de la comunicación

Centrándonos, ahora, en la disciplina pictórica colegimos que el artista construye su discurso desde el momento en que comienza a dejar su huella sobre el soporte seleccionado y desarrolla su idea utilizando imágenes y símbolos, a menudo, extraídos de la imaginería tradicional de la historia del arte. Al respecto, la postmodernidad, omnipresente durante las dos últimas décadas del siglo XX, particularmente activa en los años ochenta se entendió como una definición capaz de (re)juvenecer el agotamiento de la pintura lastrada por siglos de protagonismo y escasa renovación formal; también, silenciada por la aparición de los lenguajes conceptuales interdisciplinarios que incorporaron nuevos códigos de lectura, sin olvidar la creciente evolución y potenciación de la denominada cultura de red y por la estética digital ⁵.

Artistas de indudable valía abordaron la tarea de realizar una confrontación con el arte anterior con el propósito de revitalizar la disciplina. Acometer una contrastación con el pasado desde el presente para alcanzar una (re)lectura nueva apoyada en el «apropiacionismo» presente en las (neo)definiciones del denominado boom de los años ochenta, acometida con fortuna por Bernardí Roig, David LaChapelle, Mary Beth Edelson o Carlos María Mariano, por citar algunos ejemplos. En la representación no referencial la utilización del blanco y del negro para transmitir la idea de espacio y atmósfera simbólica constituye una de las características de la modernidad. Se identifica el carácter simbólico del blanco en las obras de Malevich, Manzoni o Flavin y de aquellos creadores que trabajan con la idea de silencio subrayando su capacidad para transmitir un valor ambiental (simbólico). Roig utiliza la prevalencia del negro

visual, que materializa un fragmento del universo perceptivo (contorno visual)»; según este autor las imágenes se caracterizan por lo «figurativo» y por el porcentaje (variable) de iconicidad, en MOLES, A., *La Comunicación*, CEPL, 1971, p. 4. Conviene añadir, también, la definición del *Dictionnaire des media*, MAME, 1979, p. 18, donde «imagen designa globalmente todo signo de una manera distinta a la de los sonidos articulados [...]. Por extensión, en el lenguaje hablado, toda figura retórica que establece el significado de la realidad del mundo perceptivo». Sin duda, la incorporación del componente conceptual ha incorporado a la creación conceptos nuevos como silencio o ruido que bien definitorios de nuestra sociedad articulando discursos estudiados en un interesante ensayo por ANSÓN, A., *El ruido y la lira*, Zaragoza, Ed. Eclipsados, 2011.

⁵ Un exhaustivo y documentado estudio analítico sobre el origen y evolución de la creación digital y la consiguiente configuración de la estética que la define ha sido acometida por HIEBRA PARDO, A., *Cultura de red y estética digital*. Tesis Doctoral defendida el 23 de septiembre de 2013, en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Santiago de Compostela hasta el momento inédita y que he podido consultar gracias a la amabilidad de su autor.

como negación y para potenciar las escenificaciones dramáticas de sus crucifixiones o vanitas. En realidad, nada nuevo pues tres décadas atrás los creadores del Arte Otro hicieron un robo de signos y tachismos inherentes a la esencia de la filosofía zen para definir imágenes cargadas de esencialidad y de gestualidad iconizadas en obras memorables de Hartung o Schneider. La «apropiación» de aspectos identitarios ha construido un archivo de imágenes a menudo impregnadas de ritualidades ancestrales desde Henri Michaux a Miquel Barceló. Por supuesto, las transferencias son notables y afianzadas por la realidad de la globalización y el constante enriquecimiento de la diáspora creativa así como de un mestizaje cultural responsable de la contaminación y eclecticismo presente en la creación durante la etapa objeto de análisis⁶.

El proceso hasta alcanzar conclusiones que permitan articular un discurso alrededor de nuestra existencia e identificarnos con el hecho narrado o sugerido (escondido) no se acomete como si la obra revisada fuera un palimpsesto antiguo. No se trata solo de descubrir las huellas borradas ni de buscar las fuentes originarias que inspiraron el tema, también las «[...] estructuras de significado: debajo de cada imagen siempre hay otra imagen»⁷. Retroalimentarse en el pasado emblemático recorrido por obras maestras renacentistas o barrocas, *Venus y Marte* y *La Primavera* de Sandro Botticelli, *La Última Cena* de Leonardo da Vinci, en arcángeles, vírgenes, crucifixiones y vanitas extrapoladas a nuestro tiempo como pretexto para enfrentarnos con el presente desde una perspectiva crítica. Cuando el artista norteamericano LaChapelle en su obra *La Piedad* el cantante mediático Michael Jackson aparece yacente en los brazos de Jesucristo no solo se intenta desacralizar y laicizar escenas y personajes tradicionalmente institucionalizados y establecidos de acuerdo a un canon mantenido a través de los tiempos; incorpora aspectos de carácter étnico y sociológico a menudo compartidos pero igualmente denostados por segmentos sociales ofendidos y atrincherados en posiciones conservadoras. En esencia la composición permanece intacta pero los actores están relacionados con las luces y las sombras de nuestra sociedad⁸.

⁶ Nuevamente, haremos referencia en la rapidez con que viaja el pensamiento visual y la información en la reciente era del poscolonialismo transmitiendo diversidad a la literatura, el arte o la música que, en definitiva, pone de manifiesto el grado de estructuración o desestructuración de una sociedad.

⁷ CRIMP, D., «Pictures», *October*, 1979; existe edición impresa en castellano, GARCÍA AGUSTÍN, Eduardo, «Imágenes», en *Posiciones críticas*, Madrid, Akal, 2005.

⁸ David LaChapelle fotografió al cantante Michael Jackson bajo diferentes perspectivas y una mirada crítica; cuando aparece representado como arcángel sin duda la intención

La realidad multiétnica y mestiza de la sociedad actual seguramente animó al citado artista norteamericano a utilizar la composición *Venus y Marte* de Sandro Botticelli para recordar la realidad multiétnica y mestiza de la sociedad así como a reflexionar sobre determinadas políticas colonialistas: la modelo Naomi Campbell representa el amor y a África saqueada frente a un dios que se identifica europeo. Del mismo modo en *La última cena* revisitada por este creador Jesucristo ahora no se encuentra rodeado de sus apóstoles sino de personas extraídas de la realidad social y marginal que hablan de la marginalidad y lo transfronterizo. Desde luego su interpretación requiere nuevos sistemas de percepción y de decodificación que permitan la interpretación de la perspectiva cultural y crítica del artista. No parecería desacertado entender que la historia del arte establece una clara relación entre el presente que estamos construyendo y el pasado siempre referencial. La pintura forma parte de nuestras necesidades culturales y se utiliza para fines diferentes para los que se creó. Además, la evolución radical de algunos de sus lenguajes indica nexos de unión entre la representación pictórica y la referencia verbal por cierto ausente de los iconos arriba referenciados que, sin embargo, son definitorios de la creación hoy y que «[...] fue infringido a partir de Klee, quien a menudo añadió palabras, flechas y otros signos (verbales o gráficos) para subrayar el significado de sus dibujos»⁹.

La capacidad de la imagen es impredecible en la medida que el individuo es más visual que auditivo y que es eficaz para representar tanto lo real como lo imaginado. Su potencialidad plástica y visual la acomodan en cualquier ámbito del mundo real pero también es eficaz para crear ficción; una irrealidad que nos cobije (aísle) de entornos y circunstancias no deseados; sin duda «El arte es el medio más seguro de aislarse del mundo real así como de penetrar en él»¹⁰. Es útil para intervenir y modificar un discurso con la posibilidad de realizar borrados como los ejecutados a las mujeres fotógrafas en los primeros años del siglo xx para construir un discurso artístico predominantemente masculino que daba por hecho, erróneamente, la ausencia de mujeres en la creación afortunadamente recuperadas en nuestros días.

adquiere connotaciones provocadoras que impelan al espectador a hacerse preguntas, situarse en el lugar del otro y posicionarse. Otro caso digno de reseñar sería el tratamiento ecléctico e historicista que Jonh Currin invoca en la *La vieja valla* en la que aparece la cantante Madonna.

⁹ DORFLES, G., *Imágenes interpuestas. De las costumbres en el arte*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1989, p. 55

¹⁰ GOETHE, F. W., *Máximas et reflexión*, París, Ed. Gallimard, 1943, p. 67.

Robados visuales pero también interferencias en el proceso de selección de aquellas imágenes (escenas) que deben representar y perpetuar acontecimientos, substrayendo la capacidad del individuo para seleccionar y construir su propio archivo de imágenes; un hecho común a nuestro tiempo que no hace sino potenciar el denominado pensamiento único largamente preconizado por Ignacio Ramonet. Sirva de ejemplo el análisis realizado por Clément Chéroux sobre la forma en que se canalizaron las imágenes retransmitidas a tiempo real del atentado del 11 de septiembre a las Torres Gemelas de Nueva York. A su juicio las imágenes que trascendieron «[...] fueron seleccionadas a través de seis imágenes tipo –la explosión de los tanques de keroseno del vuelo 175 en el 41 %, la nube de humo que invadió la ciudad, las ruinas de las dos torres tras su desmoronamiento, el avión que se acerca a la torre, las escenas de pánico en el Lower Manhattan y la bandera americana resurgiendo de sus ruinas–, seis categorías tipo, también mayoritariamente repetidas en una treintena de fotografías diferentes y en las que el World Trade Center siempre es el tema»¹¹.

La potencialidad simbólica de las escenas (imágenes) seleccionadas y jerarquizadas de forma calculada pueden construir discursos oficiales merced a su constante repetición y una vez pasada la inmediatez del hecho se acentúa su poder mediático, ideológico y subliminal; su poder simbólico. Así, las interferencias durante el proceso de canalización del mensaje son obvias y, además, potenciadas por el uso de las tecnologías que se apropian de la realidad y la modifican de acuerdo a una finalidad. En definitiva, se modifica la percepción y en cierta medida se pervierte y contamina el discurso¹². Aun así, permanece la capacidad del arte para adaptarse a cualquier circunstancia así como la de «extraer el concepto de las cambiantes constelaciones históricas»¹³, que bien podemos interpretar, particularmente referido a la pintura, como un proceso de creación inconcluso cuyo inicio se remonta a los inicios del siglo xx coincidiendo con el

¹¹ CHÉROUX, C., «¿Qué hemos visto del 11 de septiembre?», en DIDI-HUBERMAN, G., CHEROUX, C. y ARNALDO, J., *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2013, p. 40.

¹² La paulatina normalización y aceptación de la cultura de red *ha propiciado la modificación de nuestras estructuras de percepción y representación de las categorías espacio-temporales evidenciando como el arte ha hecho posible tal alteración, al tiempo que ha experimentado cambios sustanciales como resultado de la misma*, en HIEBRA PARDO, A., *op. cit.*, p. 274. En cierta medida, el asentamiento de las nuevas tecnologías ha despojado a la pintura de la responsabilidad de innovar cuando se encontraba ya muy debilitada por la pérdida del «aura» preludiada por Walter Benjamin, *La pérdida del aura*, Madrid.

¹³ ADORNO, Th. W., *Teoría estética*, Madrid, Ed. Taurus, 1971, p. 11.

proceso de desmaterialización del objeto artístico. Desde entonces, con memorables momento de arriesgada radicalidad se intenta silenciar (negar el hecho creativo pictórico, su valor referencial¹⁴. Seguramente, este y otros aspectos impelieron a algunos creadores a sumergirse en la delicada operación de «resignificarla» retrotrayéndose a otras épocas cuyas imágenes incorporaban gran potencialidad visual y marcado acento religioso. Quizás, la incorporación de signos religiosos pueda interpretarse como la necesidad de la sociedad de reflexionar sobre la evidente crisis de identidad religiosa (de valores) por la que atraviesa así como superar una sucesión de tabúes impuestos y que era necesario repensar.

Al respecto, de nuevo citaremos a Bernardí Roig uno de los artistas que han realizado el acercamiento más crítico y personal desde su propia perspectiva existencial. Su discurso reflexiona sobre la persistencia en nuestra sociedad de arquetipos y tabúes relacionados con la muerte y la sexualidad. Es consciente de que el espectador cuando intenta acometer un acercamiento al significado de sus obras está mediatizado por lo aprendido y, por tanto, debe alimentar su lectura introduciendo elementos capaces de provocar e incitar a la reflexión. Para ello, incorpora experiencias llevadas «ad limitum» sobre su cuerpo para potenciar el significado del discurso con una técnica transgresora que incorpora y mezcla su propio semen con la materia pictórica que impregna y dibuja imágenes religiosas desacralizando, en cierta medida, la función reproductora y los tabúes alrededor del sexo; también, realizando radiografías de su cuerpo incorporadas al proceso creativo: *L'âme du peintre*, 1995. No obstante, aunque la obra realizada bajo el paraguas de la definición neobarroca está desprovista de color es absolutamente referencial y mezclada con elementos aparentemente contradictorios. Así, la presencia de Malevich a través de la rotundidad simbólica del negro encerrado en la geometría de un cuadrado suprematista que define una cruz coexiste con sugerencias de espacialidad japonesa.

Su producción incluye naturalezas muertas y vanitas concretadas, también, con carbón, cenizas, grafito y semen sobre soportes livianos aludiendo tanto al carácter efímero como al triunfo de la vida aunque, inexorablemente, nos deslicemos hacia una muerte cierta y sin certezas. Seguramente, pretenda suavizar

¹⁴ La pintura ha construido discursos memorables y es parte incuestionable del devenir de la historia del arte y, cuando se especula sobre su vigencia, surgen el neoexpresionismo alemán, la Transvanguardia italiana y el nuevo realismo neoyorkino.

la agresiva instrumentalización del mensaje enfatizando la capacidad del ser humano para generar vida. No cabe duda que se enfrenta y reflexiona sobre el carácter efímero de la existencia desde el conocimiento de las fuentes pictóricas pero también literarias pues la presencia de Jorge Manrique y sus versos sobre el carácter efímero de la vida, «Ved de cuán poco valor / son las cosas / tras que andamos y corremos / que en este mundo traidor / aun primero que muramos las perdemos»¹⁵, refuerza el carácter culto y existencial de su obra; un neoesencialismo que induce preguntas sobre el mundo incomprensible que nos rodea quizás en alguna medida relacionado con el contexto del siglo XVII. Su corpus productivo es complejo e interdisciplinar y puede ser percibido desde distintas perspectivas críticas. De hecho, sus dramáticas instalaciones «se ligan a un arte corpóreo y a menudo basado en elementos sádicos»¹⁶ absolutamente negados por el autor.

En definitiva, podríamos afirmar que visitar escenarios localizados siglos atrás bien podría constituir un punto de encuentro entre creaciones de todas las épocas tal y como enfatiza el filósofo Gadamer¹⁷ y se materializa en los tres lenguajes pictóricos fundamentales de los últimos treinta años del siglo pasado que ha «resignificado» definiciones anteriores capaces de identificarse con nuestro presente. Al respecto, parece claro que «El devenir arte ha evidenciado la continuidad existente entre los lenguajes del pasado con las rupturas acontecidas con la Modernidad. Puede contemplarse como una sucesión de los mismos cuyo culmen más radical se materializa con las vanguardias artísticas del siglo XX. Que alcanza mayor radicalidad y audacia cuando trata de neutralizar el carácter religioso presente durante siglos. Aparece una especie de oposición frontal a la religión de la cultura burguesa y a su ceremonial de placer lo que ha inducido de muchos modos al artista de hoy a incluir nuestra actividad entre sus propias pretensiones, tal y como sucede con esas estructuras de la pintura cubista o conceptual, en las que el observador tiene que sintetizar paso a paso las facetas de los aspectos cambiantes»¹⁸.

Sin duda, el sentido simbólico de la iconografía se ha modificado en función del contexto económico y social, y remite a preguntarnos ¿bajo qué códigos se materializa el significado y el discurso estético de los artistas para

¹⁵ MANRIQUE, J., *Coplas a la muerte de su padre*.

¹⁶ DORFLES, G., *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Napoli, Feltrinelli, 1999, p. 162

¹⁷ GADAMER, H. G., *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Ed. Paidós / I.C.E.A.B., 1999.

¹⁸ *Ibidem*, p. 20

que los objetos (imágenes) alcancen la categoría de símbolo? Bien, comencemos por afirmar que la fuerza de los acontecimientos transforma la manera de representar; por un lado crea y, por otro, se transforma, de manera más evidente o más hermética, impulsados por el principio todavía vigente de Herbert Marshall McLuhan relativo al efecto producido por los denominados medios fríos y calientes, en la medida que la publicidad es la mayor forma de arte del siglo XX y así es imposible que el sistema de representación no esté en continua renovación e incida en el individuo formando símbolos efímeros y banales¹⁹ pero en todo caso representativos de nuestro modo específico de vivir nuestro espacio temporal.

¹⁹ Según McLuhan la calidez de los medios se mide por el grado de información que se ofrece a nuestros sentidos. El usuario parece que se muestra más participativo en el denominado medio frío que aporta menor información y es más participativo que un medio caliente saturado de información y, por tanto, menos participativo. Según esta teoría las imágenes en el continuo bombardeo ejercido desde los distintos medios obligaría a una constante reconfiguración de símbolos así como a quebrar los antiguos sistemas de representación y de significado inherente a una lectura más o menos comprensiva de la obra de arte. Para ampliar este tema recomendamos la lectura de MCLUHAN, H.-M., *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* (1964), Barcelona, Paidós, 1996.