

EL TIEMPO EN LAS NUBES: APROXIMACIÓN AL PENSAMIENTO DE HUBERT DAMISCH

NICOLÁS ENRIQUE MARÍN BAYONA

¿HAY ACASO UNA HISTORIA? Si hay una historia, en cualquier caso la historia de esta comunicación, empieza hace unos meses cuando propongo mi participación a este simposio: se me indica entonces que la principal condición es ajustarse al tema, «amplio y abordable desde múltiples enfoques: tiempo cronológico, tiempo histórico, tiempo y lugar...» se me precisa no obstante que por el momento no se contempla tratar el tiempo meteorológico. Entendida esta observación como una invitación a ocuparme de ello, a ocupar el vacío que parece existir entorno a dicha cuestión, la acepto como un reto y me propongo, desde mi posición privilegiada de historiador del arte novel, explorar este tema: presentar la *Teoría de la nube*¹ y exponer las tesis elaboradas por Hubert Damisch. Pero, ¿cómo desarrollar una teoría de algo que a simple vista aparenta ser inestable e insustancial como una nube? Y, por otra parte, ¿cómo relacionarla con el tema *El tiempo y el arte*?

Para empezar, me gustaría citar un documento de 2008, aparecido con motivo de la restauración de la cúpula *Regina Martyrum* de Goya, en la basílica del Pilar y que presenta todos los síntomas del diagnóstico de la disciplina que he venido a hacer aquí y que dice así:

Bayeu contestó entusiasmado el 6 de enero de 1773. *Regina sanctorum omnium* [...] le permitía mucha novedad y variedad. Para la segunda bóveda admite la Coronación de la Virgen u otro asunto como Reina sin concretar, y reconocía que quedaba « campo abierto para lo sucesivo». [...] pensaba que con asuntos de la Sagrada Escritura, no sería inteligible y palpable a todo el mundo; para remachar la idea, vuelve a referir los inconvenientes del pasaje de la columna que guiaba a los israelitas, para el que sería difícil encontrar compañeros y bueno para un cuadro con un

¹ DAMISCH, H., *Théorie du nuage, pour une histoire de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

solo punto de vista. [...] muy habituado a los métodos docentes y le pide a Salas que demuestre [...] el efecto desastroso que se produciría si se pintara el asunto de la columna; para que puedan comprobar que la perspectiva quedaba destrozada [...] Esos asuntos de tierra tienen un solo punto de vista y según entraran las personas por una puerta o por otra, o si salieran de la Santa Capilla o del Coreto, verían la pintura unas veces correctamente, pero otras de lado o del revés, mientras los asuntos de gloria, permiten una visión apropiada desde los otros tres lados al colocar figuras volantes, de manera que la vista queda complacida desde cualquier parte que se mire. [...] piensa que en obras de este tipo debería darse al pintor entera libertad, pues es difícil que quienes no son profesores lleguen a entender con profundidad los problemas. Por eso, explica, confía en Salas, que es profesor «de habilidad y capricho».²

Este texto nos sirve de punto de partida histórico para nuestra reflexión: la contradicción entre, por un lado, el interés manifiesto de Bayeu por la representación de «asuntos de gloria» para la decoración de las bóvedas y las cúpulas de la Basílica, ya que, insiste «los asuntos de tierra solo tienen un punto de vista [...] mientras que los asuntos de gloria permiten una visión apropiada» y, por otro lado, la visión que nuestro historiador, su lamento, unas líneas más abajo, por no haber encontrado la continuación de la correspondencia entre Bayeu y Allué, aquella que «establecería el programa iconográfico de la obra» y que permitiría al historiador «descubrir la fuente y el significado de los asuntos pintados», algún tipo de «documentación proveniente del cliente o del artífice», «elemento objetivo básico», para que «la labor de interpretación» no se convierta en un «proceso de adivinación». Y he aquí la imagen sin texto, una imagen sin punto de referencia para el historiador del arte. Afortunadamente, nunca se sacia el ojo de ver.³ Le resulta más simple a nuestro historiador concebir la posibilidad de una *documentación deficitaria*, cuyas lagunas propias del archivo no le permiten alcanzar la *lectura completa* de la obra, su «forma definitiva» que, pensar en la existencia de un tabú, cuyo planteamiento le hubiera llevado implícitamente a transgredir la lógica de su territorio, el de la Historia del arte: dicha transgresión le permitiría sin embargo determinar y medir al mismo tiempo las consecuencias de su impacto, conocer la fuerza de la censura aplicada a la reflexión sobre los medios plásticos o a la esfera del significado. Toda innovación en dicho terreno, aparece como una separación, como un

² CRUZ VALDOVINOS, J.M., *La cúpula Regina martyrum de la Basílica del Pilar*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2008, p. 85.

³ Eclesiastés, 1:8.

distanciamiento, un saber que se quiere *nómada* frente a un estado anterior, considerado como valor y norma, pero también en relación a la práctica, a un uso tenido hasta el momento por adecuado y regular. Y este alejamiento parece perturbar el equilibrio de dicho funcionamiento que la sociedad se esfuerza a reducir y a reprimir a través de sus instituciones. Dicha separación no puede ser tenida en cuenta, su amplitud y alcance, más que una vez devuelta a su contexto, aquel de una *práctica* cuya norma es indisociable de la transgresión que la produce y que la constituye como norma.

En la óptica de la Historia del arte tradicional, la iconografía se tiene como disciplina auxiliar que puede ser llamada a desempeñar un papel muy importante en cuanto a desvelar las claves para la interpretación de la obra de arte, las claves que permitan descifrarla para una mejor comprensión de la misma: no sería la esencia de la obra pictórica, o escultórica los efectos que ésta produce, si no lo que ella representa. Esto supondría, en cierta manera, reducir la labor del historiador del arte a traducir la imagen con palabras. La iconografía trata, en este sentido, la imagen como un texto, pero todo lo que consigue es crear un doble de la misma, a partir del cual la imagen logra su inteligibilidad, pero esto no nos permite ver, sino leer, u oír, como si la pintura o la escultura no tuvieran en ellas otro sino que desaparecer, borrarse del mapa y perder toda su materialidad sensible tras el sentido que estas encuentran articulándose en esa lógica que es la del texto escrito. De ahí la insistencia, en el terreno al que es exclusivamente aplicable: el del arte occidental, en querer encontrar la referencia en el *texto que precede a la obra*, incluso independientemente de la existencia de éste: la presencia de la imagen acaba garantizando el sentido del mismo. Todo ello se da por sentado incluso sin tener ningún tipo de certeza de que el artista haya podido consultar dicho texto, éste se limita alegremente a copiar y repetir una imagen preexistente. En cualquiera de los casos, aquello que se convierte en «arte» derivaría, directamente o no, de una fuente escrita, que puede tener su origen en la tradición oral y, la tarea del artista, se vería resumida a traducir en términos visuales el argumento propuesto por el texto, su figuración, su puesta en escena representándolo con los medios de los que dispone. En esa historia del arte, como pasa con el teatro, terminan confundándose el momento de la producción del texto y el momento de su recepción. La tendencia general ha querido atenerse a esta traducción que ha permitido al historiador dar un título a la obra, poner en paralelo los dos textos: escrito y pictórico.

Si bien es cierto que la referencia al texto permite elucidar el tema al cual ésta remite, ésta arroja a cambio una nueva luz, hasta asumir en su disposición

nuevos valores y funciones. (No olvidemos que la imagen nos permite ver, manifiesta una especie concreta, un objeto, fenómeno, evento o forma de pensamiento de las cuales, en condiciones normales, la lectura nos aleja de toda toma inmediata de contacto sensible. La imagen es traducción no de un contenido sino de una forma, que puede ser impredecible en el orden visual y que no siempre nos permite distinguir una fuente gráfica o escrita). En este proceso, que tiene mucho de novela de Sherlock Holmes, el investigador no se limita a la capa externa y superficial del sentido de la obra sino que intentará ir más allá, hasta encontrarle el sentido manifiesto de una significación oculta, que acaba, en muchas ocasiones, dando resultados lamentables de misterios esotéricos, astrológicos, alquímicos, masónicos... como si, al respetar este sistema basado la lectura textual de lo visible, la imagen tuviera que responder a un enigma según las vías del lenguaje.

La Historia, que hace ya mucho dejó por el camino su preocupación exclusiva por los documentos escritos, empuja a la Historia del arte, a alinearse con estas nuevas exigencias de manera que ésta se sitúe más allá de lo que hasta ahora ha podido pensarse: que esta otra Historia permita escribir una Historia del arte, más tenaz en su consideración a los objetos, en sus fuentes, así como respecto a sus criterios de verdad y objetividad. Desde un punto de vista puramente histórico, reconozcamos que la Historia del arte no merece ni un minuto de nuestra atención si ésta se limita a otorgar al historiador un catálogo de ilustraciones para adornar sus propósitos, como vemos en manuales y métodos. Por ello una de las tareas que históricamente se ha asignado la historia del arte es la de convertirse en fuente principal de estos acontecimientos históricos, sin embargo, esta *otra* Historia del arte, por todos los conocimientos que agrupa y que conjuga, articula de manera singular, más extensa y compleja distintos dominios, enfoques y puntos de vista que van de la Historia al psicoanálisis pasando por la semiología, pero sobre todo a la *teoría*. Y en efecto, Damisch comprende como nadie, y así lo explicita el título de su «Teoría de la nube»⁴ que no puede haber Historia del arte sin su teoría, pero no una teoría que se articule como una historia, ni tampoco necesariamente como una metodología, por la que estamos ya saturados, si no una teoría constituida por las mismas obras de arte, de la que ellas mismas serán sus principales elementos. Este método consiste en hacer trabajar las obras, en contar con la inteligencia de las mismas, en centrar las cuestiones en torno al objeto y no en

⁴ DAMISCH, H., *Théorie du nuage...*, *op. cit.*

los desplazamientos, en ocasiones perversos, ocasionados por la disciplina, dar cuenta en resumen, del valor polimórfico de aquello que llamamos «arte».

Allí donde la iconografía nos limitaba, bajo el pretexto de descifrar las imágenes, a la lectura del texto, sin aportar, la mayoría de las veces, la prueba del conocimiento directo por parte del artista de dicho texto, aquí, Damisch nos demuestra que la imagen es capaz de despertar una interpretación, fruto de una serie de asociaciones que transgreden la articulación narrativa de la imagen. Por ello, ciertas marcas, detalles u «ornamentos» como las nubes, a los que el texto no hace mención, cobran suma importancia en la puesta en escena, en el marco de la representación y, en consecuencia, en la nueva perspectiva de análisis. Para ello es necesario interrogar a las mismas obras, para determinar hasta qué punto ellas mismas han constituido el lugar y el instrumento de un trabajo de reflexión y de teorización específicos, y ver hasta que punto el *texto pictórico* obedece a principios análogos al texto escrito. En el caso de Bayeu, el tiempo, se hace espacio. Damisch nos ayuda a transponer los valores de la historia del arte, ya que ya no se trata de decidir si el sentido de la imagen depende de lo que ésta representa, aplicándose al texto, siguiéndolo a pies juntillas, sino de entender *cómo* funciona esta imagen, como *dispositivo*, como proposición pictórica. La imagen ya no sólo tiene que ver con la mimesis o con valores de iconicidad, y no se presta ya a traducción, recíproca y generalizada. Damisch insiste en buscar el *cómo*, la manera en que se efectúa esa transposición y la correspondencia como sistema, pero no como gramática ni mucho menos un léxico: las imágenes se piensan y se conjugan entre ellas. Dicha cuestión se juega más en el terreno de la forma que del contenido, y especialmente en el terreno de la composición. Esta aproximación propone la resistencia frente una estructura representativa fundada en la prevalencia de las funciones gráficas que parece olvidar toda una serie de fundamentos de las experiencias tanto «barrocas» como «modernistas».

Por muy históricamente fechadas y localizadas que se encuentren las obras, la imagen pictórica basa su diferencia específica en la propia naturaleza: el hecho de ser una imagen *pintada*, y que se traduce en la aparición de rasgos cuyo estudio y atención pormenorizados, como aquí se pretende han sido muchas veces tildados de aberrantes. Con respecto a las normas recibidas, toda innovación parece tomar la forma de distanciamiento, pero en esa toma de distancia, hay sobre todo una transformación de las reglas de la figuración, que parecen debilitar la jerarquía de las funciones pictóricas y, al mismo tiempo, plantear en nuevos términos la cuestión del estatus de la imagen pictórica. La imagen pictórica no se reduce a un icono cuya *textura* sería indiferente, ésta

tiene su peso en la pintura, un poder continuo y permanente de sollicitación sensorial sin medida como puede ser la delgadez de una fina capa de color dispuesta en un soporte, neutro en sí mismo, pero que no por ello deja de ser parte integrante del conjunto. Aquí se revela una cierta tradición de pensamiento, un sistema cultural cuya orientación, principalmente iconográfica ha querido anular, reprimir e inhibir sistemáticamente, haciéndonos creer que no se podía obtener de esas imágenes nada más que la información que ellas mismas comunican, la información cuantificable, analizable, pulcramente predispuesta a ofrecerse como tal, como moneda de cambio. Si la textura sensible de la nube aparece, en determinadas condiciones, como principio organizador del mensaje, ¿se dibuja entonces una nueva fractura entre las funciones figurativas y las funciones pictóricas?

A este respecto, la pintura es como la poesía pero en un sentido muy alejado de lo que los preceptos de las teorías humanistas nos han venido enseñando. Si, en las condiciones ordinarias del intercambio en lingüística, la intención del mensaje por sí mismo, la puesta en evidencia del significante en su materialidad sensible aparece relegada, como una función accesoria, subordinada a otras funciones expresivas, en el lenguaje poético parece, al contrario, caracterizarse por un papel predominante que se encuentra asignado, en su economía general en la parte «palpable» de los signos, cuya manifestación deliberada y regulada determina la organización del mensaje. Como lo observaron los formalistas rusos, los sonidos de los versos no son únicamente los elementos de una armonía exterior, ni el simple acompañamiento o decoración de su sentido, contienen en ellos mismos su significado, una función verbal y, responden a un propósito poético autónomo. Recordemos las teorías modernistas de la pintura, aquellas que proponían una pintura que trabaja teórica y prácticamente, aquello que Mondrian no tardaría en designar como los «medios plásticos» fundamentales: la superficie, la línea, el punto, pero también, y de manera más secreta y del mismo modo transgresiva, el color, «verdad», durante largo tiempo esclava de la «expresión» y que aparecerá de ahora en adelante, como una función pictórica irreductible, un instrumento formal autónomo y completo en sí mismo.

Fíjense que esta recepción, aquella del *uso libre del color*, reservada en un principio exclusivamente a los fovistas, nos da muestra de un carácter casi patológico de la cultura pictórica occidental, ya que ésta termina por reconocer más precisamente por destacar todo alejamiento no mimético de los elementos sensibles sobre los elementos icónicos. Como nos precisa Jacques Derrida, la estética pasa a ser una semiología y se inscribe en la dependencia total al signo:

el sujeto queda afectado no por las cosas sino por los signos,⁵ por la imitación derivada de los trazos, de la delineación, del contorno. No obstante, esas prohibiciones permiten la coherencia del sistema, y determinan por ejemplo la dependencia del color a la forma (al que, delimitándolo, otorgará a cambio un carácter racional). Si este sistema de representación está basado en la existencia de contornos delimitando las formas y los objetos, habrá que tener en cuenta las apariciones de cuerpos sobre el lienzo o los muros que sirvan de fisura, de apertura, como la nube desbordando los dorados de la marquetería, ya que subrayar estos medios gráficos, supone una figura de transgresión en relación a la estructura representativa fundada en la estricta subordinación de los medios pictóricos, gráficos y de color a las funciones icónicas de la imagen en pintura.

En realidad es cuestión de saber hasta qué punto, la problemática del signo, a la cual el acercamiento semiológico del fenómeno pictórico para haber quedado subordinado, aparece ligada a un sistema cultural determinado, del cual los límites históricos y geográficos coincidan al mismo tiempo con sus propios límites y vigencia. Es decir, el problema queda patente cuando se trata de aplicar dicha lectura a obras no figurativas, o a productos cuya noción misma de representación se cuestiona. La historia del arte no ha reconocido hasta el momento la diferencia específica de la imagen pictórica, aquello que la distingue de cualquier otra especie de imagen. La imagen pictórica no se resuelve por aquello que ella figura o representa, por su tema, ni por los contenidos que ella nos traslada. Y, en cuanto a los componentes plásticos, nos equivocaríamos al pensar que son exclusivamente los instrumentos de un ejercicio de comunicación que exige la negación de toda su materialidad para entregarse devotamente a la lectura. Los elementos sensibles no pueden ser reducidos ni neutralizados hasta el punto de hacerlos funcionar como parte de la síntesis de la lectura de la imagen pueda operarse. Según la teoría de Damisch, la nube sería en sí misma una forma que alberga su propio contenido, materia que funciona como forma de un significante que no puede separarse en ningún caso del significado. Es decir, este acercamiento, revela una nueva separación constitutiva de esa práctica según la cual los medios de expresión se aplican según modos extraños a los circuitos ordinarios de la comunicación. Nada nos autoriza a reducir a priori los productos pictóricos a signos o a sistemas de signos ni los efectos plásticos exclusivamente a efectos de comunicación, pero si la calidad sensible, el grano, el color, la textura, son algo más que un simple acceso-

⁵ DERRIDA, J., «Parergon», *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 27.

rio de la información que se quiere dar a conocer, nos queda pendiente comprender la relación establecida entre el orden pictórico y el orden de los signos, así como la relación de complementariedad que une el sistema de las reglas figurativas que permiten la lectura de la imagen y el conjunto de variaciones formales que la constituyen como imagen pictórica.

Las funciones asignadas al elemento nube, en la producción de las obras de Bayeu y de Goya, manifiestan el papel predominante que desempeña en la expresión pictórica la vertiente sensible de la pintura y, al mismo tiempo, la connotación de fantasía que participa en los efectos que ésta pretende. En el registro conceptual, la nube, formación inestable sin contorno y sin color definido representa, sin embargo, la potencialidad de una materia donde toda figura nace y desaparece, sustancia sin forma ni consistencia en la que el pintor puede imprimir sus deseos. La nube adquiere entonces valores de uso que la definen. Un vistazo rápido de las ocurrencias de la nube en las obras *de gloria*; que podemos ver en Mantegna, Correggio, Luca Giordano o Bayeu, nos permite distinguir entre las valencias convencionales del signo y sus usos más excepcionales o incluso transgresores. Estos esencialmente constituyen el principio de las cúpulas de gloria de la Basílica del pilar donde el motivo se ha trasladado y se ha utilizado como elemento constructivo sirviendo a la designación de un nuevo marco espacial. En efecto, las figuras de Miguel Ángel en la Sixtina no necesitaban de nubes para poder desplazarse por los aires. La introducción, por medio de una nube de estas escenas, grupo o símbolo de la presencia si no divina, sí celeste, en una composición en perspectiva, se convierte en uno de los procedimientos de composición más habituales en la pintura religiosa de los siglos XVI y XVII.⁶

Se revela entonces que, en realidad, la *teoría de la nube* trata del lugar ocupado por la nube en la historia de la pintura y muestra cómo, cualquiera que sea el procedimiento, éste está subordinado a la palabra viva, destinado a la producción de un sentido, en su dependencia del verbo al logos. La nube, en la escritura pictórica, posee y obedece a su propia sintaxis, se acerca de la función que el lenguaje le asigna y la trasciende: La nube está presente en la obras místicas, permite pasar al registro onírico, a la imaginación o al sueño, pero también al éxtasis y al arrebató. Asimismo, la nube opera como suplemento, como figura de movimiento que abre la puerta a un nuevo mundo, a otro espacio y a otro *tiempo*: El tiempo se escribe en las imágenes, el tiempo se inventa,

⁶ CRUZ VALDOVINOS, J.M., *La cúpula Regina martyrum...*, op. cit., pp. 120-121.

se organiza, y *cristaliza* en ciertas grandes obras, en eso que nos resulta misteriosamente invisible y presente al mismo tiempo. De esta manera, la obra se estructura en ella misma para formar un microcosmos o, mejor dicho, una micro-época. Por ello, ya no se trata de presentar las obras en el contexto de su tiempo, sino de repensarlas junto con su modo de composición del tiempo en el tiempo, de tener en cuenta la huella que ellas mismas producen en la historia y que permiten, a su vez, el acceso a ellas.

Las obras establecen un diálogo más allá de un espacio y de un tiempo comunes, perceptible gracias a un conocimiento a intervalos que permite a Damisch darnos una lección anatómica del *arte ficcional* de la historia del arte, un terreno que parece vedado a esta forma de conocimiento y, poner de manifiesto cómo una metodología alternativa que él denomina *iconología analítica*, y que designa un espacio intersticial, producto de un intercambio, un campo abierto a relaciones de diferente naturaleza y niveles, una red estructurada y potencialmente infinita, que incluye en el seno de la reflexión el propio análisis que permite tejlarla. Elaborar este *objeto teórico*, tendido entre las diferentes disciplinas y saberes, captar la dinámica del intercambio en el acto mismo de la reflexión implica, un esfuerzo de reajuste metodológico y teórico. La variedad de materiales de este proyecto deja a la vista la malla que conforma la red entre los distintos registros, su puesta en escena, su maquetación. He aquí el principio de esta comunicación, una imagen, varias, como un pliegue: una imagen que no podía ser explicada con las palabras de nuestra disciplina, vocabulario insuficiente para un relato que aún no ha encontrado sus propias palabras para ser contado. Sin salir del campo disciplinar, sino continuando allí donde las interpretaciones de nuestros predecesores lo han fijado, Damisch descompone, recompone y monta, en términos cinematográficos los trabajos de investigación ya consumados por otros autores en el pasado, para abrir un nuevo trabajo de interpretación. Hablar de montaje lo es de ruptura, pero también de intercambio, de desplazar los objetos y las teorías elaboradas entorno a ellos cruzar las fronteras coercitivas asignadas por la disciplina para, al mismo tiempo, abrirla a otros terrenos más amplios como la antropología visual. En este diálogo, la mediación personal con la disciplina se exige necesaria para su *aggiornamento*, pero no se reduce este trabajo a una eiségesis, sino que la intención es que se entienda que la complejidad de la red de relaciones aquí establecida, como una apuesta para la comprensión de un objeto que es a priori inabordable, temporalmente inabarcable e imposible de limitar dentro de los campos tradicionales: Intentar comprender, hacer una vuelta crítica a la historia de la historia del arte consciente de que todo *saber* aparece limitado por una

.....

forma de *no saber* que lo condiciona. No se trata de huir de la Historia del arte, sino de hacer abstracción, de trabajar la teoría, de facilitarse armas contra la dominación simbólica. La Historia del arte, con toda su violencia, no se limita exclusivamente a una institución: se construye en base a una serie ordenada de rechazos y exclusiones, de temporalidades y de rupturas. Mi objetivo aquí, siguiendo a Damisch es formular una larga pregunta en un intento de responderla: Si hay una Historia del arte, ¿de qué es la historia?