

Del no lugar al buen lugar / Introducción

Jorge Brioso

Incubadora ediciones

Aquí los dejo con la segunda entrega de Antonio Bascó, pintor de brocha gorda. Había mucho de donde seleccionar. Como les dije en la entrega anterior, la carpeta que recibimos en la redacción de InCuBAdora contiene más de cincuenta artículos. Quería publicar en esta segunda entrega el que se titula: “Y pensar que todo empezó con un coyote: la historia del conceptualismo contada por ‘The Road Runner’”. El título, por supuesto, evoca el performance que hizo Joseph Beuys cuando se encerró varios días con un coyote. En el texto, Antonio Bascó arguye que la única práctica artística que podría merecer el nombre de conceptualismo fueron los *still life*, pintura radicalmente metafísica, porque allí se nos demuestra por qué hay algo y no más bien nada (se refiere en este caso a Sánchez Cotán y a la forma en que se recuperó este género en la pintura moderna con Cézanne a la cabeza; ante todo, el Cézanne que decía que ya no podía pintar porque los contornos de las cosas se le escapaban). El conceptualismo, según Antonio Bascó, es una tomadura de pelo, pues ninguno de los artistas que se identifica con ese movimiento logró enseñarle nada sobre los conceptos que no hubiera aprendido ya en la filosofía.

Única excepción digna de mencionarse, todavía según Antonio Bascó, es la *Caja verde* de Duchamp, donde hay algunos fragmentos que son capaces de crear algo parecido a lo que Hegel definió como el trabajo negativo del concepto:

“Una especie de subtítulo

Retardo en Vidrio

Uso retardo en lugar de cuadro o

Retrato: “retrato en vidrio” se convierte en
“retardo en vidrio”

[. . .] es simplemente una manera de lograr
que no se piense más la cosa en cuestión como un retrato
o un cuadro

[. . .] “retardo en vidrio”
es como decir un “poema en prosa”

“Lograr que ‘la cosa en cuestión’, el que habla ahora es Antonio Bascó, “no se piense más como un retrato o un cuadro supone arrancarla del espacio de la contemplación, ponerla a funcionar en otro tiempo, a otra velocidad. Pero este gesto no debe suponer, de ninguna manera, que el objeto siga funcionando en el sentido y el uso regulados por la cultura. Dice Duchamp, en otro de los fragmentos de la *Caja verde*, sobre uno de sus famosos ‘ready-mades’: ‘desarrollar el peine, por decirlo de alguna manera, para que funcione anormalmente’. Arrancar al objeto cotidiano de su uso, de su sentido, dejar que nos muestre su anterioridad, su retardo, su posibilidad de ser otra cosa, e incluso de dejar de ser”. Y continuaba “Los *still life* son los únicos que nos explican qué se debe entender por conceptualismo ya que convierten en imagen el retardo de Duchamp que, por supuesto, no tiene nada que ver con aquello de poner una silla real, al lado de su foto y de la definición de la palabra silla en el diccionario, a lo Joseph Kosuth”. A Antonio Bascó que padecía de disfemia lo ponía de especial mal humor la obra de Joseph Kosuth que leía como una burla contra los tartamudos. “El tartamudo ‘never means what he says’, porque termina escogiendo la palabra que le resulta menos impronunciable. Kosuth banaliza esta tragedia al hacer coincidir en la obra solo tres de los registros que configuran el lenguaje: la imagen mental del objeto, el referente del mismo, y su significado. Pero se le olvida lo más importante. El aspecto sonoro del lenguaje. La obra de Joseph Kosuth hubiera sido una obra verdaderamente idealista”, recuerden

que desconfiaba del término conceptual, “si hubiera incluido además a una persona que trataba de pronunciar la palabra ‘chair’ y fracasara en el intento. El fracaso fonético del disfémico teniendo delante de sí al objeto, la imagen del mismo y su definición hubiera logrado captar su dilema existencial que en el fondo es una disyuntiva esencial de lo humano: ‘never being able to mean what one says’. Lo de Magritte al dibujar un cuadro, que es un emblema a lo Andrea Alciato o Cesare Ripa, con una pipa y un lema que reza “*Ceci n'est pas une pipe*” es ligeramente mejor. Ligeramente mejor porque es un trampantojo que al ser un género hijo de los *Vanitas* tiene un poco más que ver con el conceptualismo. Pero incluso el nombre está mal puesto. No se debía hablar de conceptualismo, el arte es incapaz de crear conceptos, sino de idealismo. El arte sí crea ideas. Toda idea supone que se acote una zona no explorada del pensamiento a través del trabajo con la forma”.

Baste con lo citado para notar lo delirante de muchas de las tesis de Antonio Bascó. Pero esto no fue lo que me detuvo y me hizo escoger otro artículo para esta segunda entrega. No se puede negar que hay algo seductor en su delirio. Lo que me hizo dudar fue la virulencia con que se trata en el mismo a todos los artistas cubanos que practicaron el conceptualismo. Pensé que sería mejor que leyeran algo más de Antonio Bascó antes que se enfrentaran a lo más descarnado de su arte de la injuria. Seleccioné, por eso, un artículo que le dedica a dos artistas canarios contemporáneos: Javier Sicilia y Arturo Martín. Escogí este artículo por dos cosas. En primer lugar, porque en él se puede detectar la mejor cara de Antonio Bascó, su faceta admirativa: pensar ante lo que nos asombra y deslumbra. Antonio Bascó solo se permitía ese tono cuando escribía sobre artistas menos conocidos. La segunda causa que me inclinó a escoger este artículo es que es uno de los pocos, solo hay dos más de este tipo en la carpeta que tenemos, en los que Antonio Bascó le dedica una reflexión a la brocha gorda, medio que él había escogido para realizar su obra pictórica. “Los artistas siempre fueron artesanos”, afirmaba a voz en cuello. “El martillo, el cincel, la brocha gorda. Esos son los instrumentos del artista, del escultor y del pintor. Quien hace instalaciones o ‘esculturas sociales’ se puede dedicar en paz a los legos o al activismo político siempre y cuando deje muy claro

que eso nada tiene que ver con el arte”. *El estilo es el hombre*, nunca mejor dicho que en su caso. El problema que tenemos es que sabemos muy poco de su vida; pero algo es mejor que nada. Les incluyo abajo lo poco que se sabe de su biografía, por si no la pudieron leer en la entrega anterior.

Biografía de Antonio Bascó, pintor de brocha gorda

El destino de Antonio Bascó se asemeja al de Macedonio y al de Borges. En los ochenta se le consideraba el mayor conocedor de arte en el ambiente habanero. No había tertulia o debate cultural en el que no participara. Parecía estar siempre informado de las últimas novedades aunque nunca se le vio en ningún museo o en la inauguración de una exposición ni incluso en ninguna biblioteca. Hablaba con esa autoridad y convicción de la que solo son capaces los mejores especímenes que nacen en la Isla de Juana. Era también profundamente platónico: creía que la escritura constituía una humillación para la palabra y por eso no se le conocía ningún escrito. Se rumoraba que tenía una gran obra pictórica que nunca nadie vio y cuya mayor novedad consistía en haber sido pintada con brocha gorda. De ese mito nació el epíteto que lo hizo famoso. Su celebridad se debía en gran medida, según dicen los que lo conocieron, a su infinita capacidad de desprecio. Arte Calle le parecía un grupo de gamberros que suplían su falta de talento artístico con su estridencia y suciedad. No le merecían mejor opinión el Proyecto Hacer o los sobrevivientes de Volumen I. “Esta es una isla frustrada en lo esencial metafísico”, era la frase que no se cansaba de repetir reescribiendo la célebre cita lezamiana. “Nadie es capaz de demostrarme a través de las imágenes por qué hay algo en lugar de nada”, decía a su vez, parafraseando a Leibniz

A finales de los años ochenta empezó a perder la vista paulatinamente y su presencia se hizo cada vez más esporádica en los círculos artísticos habaneros. A principio de los años 90 ya estaba totalmente ciego y casi nunca salía de casa. A partir de ese momento quizás como agradecimiento a la importancia que su figura

tuvo en las artes plásticas de la década anterior, o por simple lástima o costumbre, los artistas convirtieron su casa, localizada en el hoy célebre barrio de Buenavista (sobre este dato hay dudas y muchos piensan que se le coloca en esta vecindad para subrayar la ironía de su destino), en centro obligado de peregrinación. Todos venían a contarle lo que habían visto: las nuevas revistas de arte, las exposiciones, los chismes del mundillo artístico. Fue por esos días que empezaron a aparecer sus artículos de arte, siempre en versión manuscrita, siempre copiados por un tercero. Antonio Bascó no escribía sus textos, los dictaba. Pero Antonio Bascó nunca dictó sobre lo que ya había visto, aunque como ya mencionamos no se sabe a ciencia cierta si vio realmente alguna vez una obra de arte con sus propios ojos. Todos sus artículos versan sobre obras que nunca pudo ver, que le llegaron a través de las historias de los artistas que lo visitaban en su casa. Antonio Bascó es el único crítico de arte que dicta desde el deseo de una mirada vacía que nunca alcanza su objeto y que convierte a la grieta que separa la palabra escrita de la imagen visual, que separa al sentido y a lo sentido en el tema central de su escritura, en el verdadero problema de la historia de arte como disciplina. No se sabe en este momento si está muerto o vivo. La única prueba de su existencia, de que existió un hombre detrás del mito que contamos, es una carpeta con más de cincuenta textos (todos en versión manuscrita, todos escritos con letra diferente) que hemos recibido en la redacción de InCuBAadora. InCuBAadora publicará, a partir de hoy, una selección de sus artículos.

II

Del no lugar al buen lugar: los cuadros-fotografías bisagras y las siluetas espaciadas de Martín y Sicilia

Antonio Bascó, pintor de brocha gorda

Para mi amigo Humbertico, a quien le debo el regalo que se esconde en el misterio de los cacharros.

“El catecismo, tan inspirado del platonismo, nos ha familiarizado con esta noción: Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, pero, por el pecado, el hombre perdió la semejanza, conservando sin embargo la imagen” (Gilles Deleuze)

Toda gran artista crea su propia tradición, inventa sus precursores, postula secretas afinidades entre obras que anteriormente nunca habían sido relacionadas entre sí como bien sabían Borges y T. S. Elliot. En el caso que me ocupa (los pintores canarios José Arturo Martín y Javier Sicilia cuyo nombre artístico es Martín y Sicilia) esta invención conlleva la creación de dos subgéneros pictóricos: los cuadros o fotografías bisagra y las siluetas espaciadas que mencionamos en nuestro título. El primero de estos subgéneros nos sitúa ante un cuadro que contrasta dos realidades, dos épocas, dos formas de mirar, de colocarse ante la imagen. Estas imágenes se comunican y contraponen, se conectan y bifurcan a través de una cierta forma de umbral; sea esta

una ventana, una cortina o una pared, por solo mencionar los casos que nos conciernen aquí, pero también puertas, cuadros, espejos, pantallas, fotografías o cualquier dispositivo pictórico que permita la duplicación de las imágenes dentro del propio cuadro, su desdoblamiento, podría servir para este propósito. Una de las imágenes que estas pinturas nos ofrecen, y la temporalidad que le es inherente, nos remite a una forma de creencia colectiva sobre la que todas las miradas de una época convergen: un mito, una historia sagrada, una forma de entretenimiento masiva. La imagen que se le contrapone tiene siempre un carácter anónimo y banal, es un objeto o una figura que carece de prestigio religioso, social o simbólico. El orden en el protagonismo de estas figuras, su relevancia visual, se invierte. La imagen que debía ser protagónica es relegada a un segundo plano, lo que debía resultar invisible o al menos accesorio ocupa todo el centro de nuestra atención. Los cuadros bisagras captan la atmósfera, el *Stimmung* de una época, su armonía, su respiración. Pero toda armonía de época, como en la metáfora heraclitiana, se tensa en direcciones contrarias como la del arco y la lira, en temporalidades contradictorias (la temporalidad de la cultura dominante, de la cultura residual o arcaica, y de la cultura emergente¹). La fábula de Aracne y la fábrica donde se tejen y destejen los hilos de *Las hilanderas* de Velázquez, *La cena en Emmaus* de Jesús y dos de sus discípulos, la mirada más ensimismada que haya producido la

¹ Raymond Williams trata de definir, a través de estos términos, la lucha entre las diferentes temporalidades que coexisten en cada momento histórico. Lo que resulta significativo para nuestro estudio es que a cada uno de estos estadios culturales, que coinciden en todo momento histórico, le corresponde un cierto régimen u orden visual.

pintura hacia un cacharro anónimo y sin importancia *de La mulata*² de Velázquez, y la imagen y el entretenimiento entendido como un fenómeno de la cultura de masas que proporciona el cine y el aburrimiento que produce un nuevo concepto de soledad en las nuevas urbes masivas, en *New York Movie* de Edward Hooper, son ejemplos emblemáticos de este género donde el mito y la esfera mundana y prosaica del trabajo manual, la religión y el misterio que nace de las cosas profanas y cotidianas, el entretenimiento y el tedio nos muestran los dos rostros, la atmósfera de una época, la forma en que cada momento histórico organiza su visibilidad y sus zonas de sombra. Los tres cuadros que hemos descrito dibujan un espacio interior: una fábrica, una cocina, un cine. En los dos primeros, estos lugares se abren a un espacio sagrado y simbólico a través de la ventana donde vemos un grupo de mujeres de clase alta que admiran un tapiz en el que se representa el mito en el cuadro *Las hilanderas* y de la ventana en *La mulata*, o miramos al dios que se atrevió a ser hombre cenando con dos de sus discípulos. En *New York Movie* de Hooper el espacio se bifurca en dos direcciones: a la derecha vemos unas butacas y unos espectadores de espalda que miran unas imágenes cinematográficas que apenas logramos vislumbrar; a nuestra izquierda y ocupando el centro del foco de nuestra atención vemos a una mujer, la acomodadora, que mira al piso o a ningún lado. Nuestra mirada ha sido desplazada radicalmente: del mito y del tapiz, como *locus* de la obra de arte, a los

² El contrapunto que estos dos cuadros de Velázquez establecen entre sus imágenes se ve reflejado en sus títulos. Ambas obras son conocidas por títulos que se bifurcan: *Las hilanderas* o *La fábula de Aracne*, *La mulata* (*La cocinera*, *La escena de cocina*[de este último cuadro existen, al menos, dos versiones])o *La cena en Emmaus*.

pies descalzos de las hilanderas y a ese enredo de hilos que rueda sobre el piso; del tema religioso a la mulata cocinera, al objeto o utensilio casero; de la mayor industria de entretenimiento del siglo XX a esa mirada vacía y desolada de la acomodadora. Pero no solo el dispositivo visual que organizaba lo visible y lo invisible se ha invertido, sino que también ha nacido un nuevo concepto de misterio: el misterio de las cosas cotidianas, la magia de lo ínfimo, de lo insignificante; un misterio y una magia que tienen un carácter profano y desencantado.

Los tres ejemplos mencionados, *Las hilanderas*, *La mulata*, *New York Movie* son obras clásicas de la pintura occidental; sin embargo, la secreta relación que hemos establecido entre las mismas, la forma que hemos descubierto de colocarnos ante ellas se la debemos a cuadros como *La ducha* (2002), *Las braguitas nuevas* (2002), *La fiesta báquica* (2002), *Narciso ha venido a merendar* (2003), *La casualidad* (2003), por solo mencionar los más relevantes dentro de este género, de Martín y Sicilia. La creación de este subgénero y la tradición que le es inherente le plantea las siguientes preguntas-problemas a la obra de arte: cómo se puede producir el tránsito, que sugiere el título de nuestro artículo, entre las antípodas espaciales que proponen la utopía y la obra de arte, entre el no lugar y el buen lugar³; qué significado tiene la existencia en

³“No basta con crear algo, hay que saber dónde ubicarlo. Hubo épocas en que las obras de arte nacían con un lugar, estaban destinadas a un sitio. Hoy suelen nacer sin destino y algunas se quedan huérfanas por años en oscuros depósitos [...] Podríamos decir que son utópicas. La palabra utopía puede significar un no-lugar o un buen lugar. Todo depende de si esa “U” proviene de los prefijos griegos “ou” o “eu”. Digamos que en nuestro tiempo las obras son utópicas por ambas razones, pues parten de un no-lugar y tratamos de conseguirles un buen-lugar” (Federico Vegas)

estado de imagen para una época en la que los simulacros, las réplicas de lo real, se han multiplicado hasta límites inimaginables, qué tipo de ente es la imagen que ha perdido la semejanza pero mantiene la apariencia, que ha perdido la esencia pero perdura como aparición; qué diferencia existe hoy entre la *poiêsis* y la *praxis* y la *khêsis*, entre las cosas producidas o creadas y la acción y el uso que ejercemos sobre ellas⁴.

Lo primero que ha cambiado, respecto a las pinturas *bisagras* “clásicas”, que hemos descrito anteriormente, en el cuadro *La ducha* de Martín y Sicilia es la distribución de las temporalidades y su forma de entender el espacio (la relación que existe entre lo privado, lo público y lo íntimo). Aquí todo parece ocurrir en el presente. El contrapunto del tiempo del origen (del mito o de la historia sagrada) con el tiempo del ahora que dramatizaban los cuadros de Velázquez ya había sido sustituido por tres temporalidades simultáneas que se acumulaban en el presente en el cuadro de Hooper: el tiempo de la imagen cinematográfica, el de sus espectadores y el de la soledad de la acomodadora. El presente nunca pareció más lleno y a la vez más atomizado (estas temporalidades coexistían pero nunca convergían, existían una al lado de la otra sin que necesariamente llegaran a

⁴ Las mejores lecturas modernas, que conozco sobre esta distinción que se coloca en el nacimiento de la filosofía en Occidente a través de la obra de Platón y Aristóteles, son las de Hannah Arendt y la de José Luis Pardo. De este último, cito a continuación un fragmento de su libro *Esto no es música*: “Sócrates nos invita constantemente a distinguir, a propósito de todos los asuntos, dos puntos de vista, el de la *poiêsis* o producción y el de la *khêsis* o uso [...] Para Platón no hay duda sobre cuál de los dos saberes – y por tanto, sobre cuál de las dos actividades – es superior: solo el saber de quien sabe usar merece el nombre de *episteme* (saber superior porque es saber de lo que sirve de auxilio verdadero a las insuficiencias de los mortales)”.

tocarse). En los cuadros-bisagra de Martín y Sicilia los escenarios en que se bifurca la pintura, como en el célebre jardín del cuento borgeano, parecen separarse para no encontrarse jamás. El cuadro nos presenta dos mundos, dos mónadas, que existen una al lado de la otra pero que parecen ignorarse totalmente. Lo que resulta más perturbador y paradójico es que en cada uno de estos escenarios encontramos a uno de los artistas cuyo nombre compuesto parece tener como objetivo buscar un destino artístico común. El cuadro parece empeñado en disolver la comunión que propone el nombre artístico. A la izquierda, en una de las líneas perpendiculares que nos abre el cuadro, vemos a uno de los artistas (Javier Sicilia) en una bañera, gracias a una cortina que se descorre y a una puerta que permanece abierta, tomando una ducha; la otra perpendicular se abre hacia la última habitación de la casa, cuyo interior observamos por otra puerta que permanece sin cerrar, donde el otro artista (Arturo Martín) pinta a brocha gorda una de las paredes. En la visualidad que nos propone el cuadro ninguno parece percatarse de la existencia del otro. Sin embargo, hay un tercer elemento (casi invisible sino se mira el cuadro con cuidado), que es el que comunica las dos escenas, el que postula una posible narrativa, una posible convergencia de sus temporalidades, una continuidad entre sus espacios. Este elemento se sitúa en la línea perpendicular que comunica el marco de la puerta que se abre hacia el baño con la puerta al final del pasillo. Esta línea perpendicular la ocupa casi en su totalidad una pared que parece acabada de pintar de un color gris opaco, en un color casi anónimo. Esta pared parece estructurar el presente en un antes y un después, el antes y el después de la pintura. Un pintor que ha

terminado la pared y limpia su cuerpo de las manchas de pintura, el otro, a quien sorprendemos in *media res*, antes de haber concluido. Esta pared también comunica los diferentes espacios del cuadro, propone una línea que atraviesa todos los lugares contenidos en este interior, crea una perturbadora continuidad entre lo privado y lo íntimo. No hay lugares vedados a la mirada en estas pinturas, zonas prohibidas, todas las puertas se mantienen abiertas. Esta pared vacía que parecía condenada a ser invisible no deja espacios oscuros en estos cuadros, zonas de sombras.

En otro de los cuadros de este “subgénero”, *Narciso ha venido a merendar*, otra pared divide a la habitación en dos espacios. La sala donde se reúnen varios amigos, incluido uno de los artistas, alrededor de unas botellas y el baño donde vemos a través, por supuesto, de una puerta entreabierta al otro artista inclinado (de nuevo separados, divididos por un muro) tratando de mirarse (como Narciso) o de vomitar en el váter. En la pared de este último óleo cuelga un cuadro donde se representa al mismo artista, que vemos inclinado ante el váter, sentado solo en una habitación mirando en un profundo y solitario ensimismamiento a ningún lugar (como la mulata de Velázquez y la acomodadora de Hooper).

Todos los cuadros-bisagras contienen un amplio repertorio de vidas quietas o aquietadas⁵. La hipervisualidad que los caracteriza

⁵“[...] la terminología usada ya en el XVII para definir las naturalezas muertas como vida inmóvil o inmovilizada, quieta o aquietada” (“El festín visual. Una introducción a la historia del bodegón”, Francisco Calvo Serraller). Veremos luego la importancia que tienen los bodegones en la obra pictórica de Martín y Sicilia.

parece tener como correlato un profundo silencio, una desoladora quietud. La pared, como en la obra anterior, comunica a ambos artistas, a ambos espacios del cuadro a través de una posible continuidad temporal, de una narración. El artista, que vomita o se mira en el agua llena de desechos, debería haber estado antes con los amigos que se reúnen alrededor de una botella⁶. Esta última pared, sin embargo, nos deja ver mucho mejor la singular concepción de la acción que proponen estos artistas, su idiosincrática forma de entender la narración. Los dos momentos de la acción, el antes y el después, están separados por esa pared-muro, por un paréntesis que los mantiene aislados. Cada acción parece congelada en su propio tiempo y la única comunicación que tiene con la otra es ese largo punto suspensivo que constituye la pared. Los cuadros parecen querer contarnos ese imposible tránsito que ocurre entre el antes y el después; colocan en el centro de su narración ese tiempo muerto representado por la pared. De hecho, la pared es la verdadera protagonista de estos relatos.

Esta última observación nos permite regresar al cuadro comentado anteriormente: *La ducha*. Aquí, la pared pintada pero vacía nos obliga a situar nuestra mirada en ese intersticio, en esa grieta que existe entre el antes y el después de la pintura. Las dos acciones que presenta este cuadro, bañarse y pintar, parecen existir en estado puro,

⁶ Los otros cuadros mencionados aquí “La casualidad”, “Las braguitas nuevas” (este último una fotografía) tienen una composición y motivos similares. Resulta muy significativo que la distinción entre dos formas de arte, como la fotografía y la pintura, sea disuelta a partir de un dispositivo formal: el carácter bisagra de estas imágenes. Emblemática en este sentido es su obra *La fiesta báquica* donde se mezclan la fotografía y la pintura en función de este dispositivo formal-retórico que organiza las obras a través de imágenes que se contraponen.

tiene un carácter estrictamente verbal⁷. No se puede hablar con propiedad de una posible continuidad entre ellas, incluso los términos antes y después pueden resultar reversibles. Podemos pensar con igual legitimidad que el pintor se ducha para limpiar su cuerpo de las manchas de la pintura, luego de haber pintado o que purifica su cuerpo antes de iniciar su labor. La pared nos obliga a situarnos en ese tiempo imposible donde tenemos tanto la obra terminada (la pared ya ha sido pintada) y la obra ausente⁸, por hacer (la pared está vacía, no hay ninguna “obra de arte” colgada en ella). Por lo tanto, esta obra constituye una reescritura de todos los cuadros del estudio del pintor, del pintor en su taller del trabajo, del pintor y sus modelos y cuya obra maestra es *Las meninas* de Velázquez⁹. La cortina del baño está convenientemente descorrida para permitirnos ver al pintor al desnudo. El género autorretrato de pintor nunca había sido más profanado. El pintor convertido en su propio modelo se nos exhibe al desnudo mientras trata de limpiar o purificar su cuerpo. La línea perpendicular, que nace en el marco de la puerta del baño, guía nuestra mirada hasta otra puerta abierta donde vemos al otro

⁷ Gilles Deleuze en su obra *La lógica del sentido* nos propone entender el sentido de dos maneras; una que delimita y nombra, crea un perfil definido para las cosas, pero también “la que sobrepasa los límites, y los restituye a la equivalencia infinita de un devenir ilimitado”. Este devenir loco supone, en última instancia, la impugnación de la identidad personal y de la esfera del nombrar que le es inherente: los sustantivos y los adjetivos. Deleuze parece querer proponernos una filosofía de los verbos, del acontecer puro. Cómo cambiaría nuestra concepción del ejercicio filosófico si las categorías que tuviéramos que elucidar no fuera el ser o la nada, sino el clarear, o el oscurecer, devenires puros que viven más allá o más acá del concepto de sustancia, y del concepto de Dios y de mundo, al menos como lo hemos entendido hasta ahora. Los acontecimientos puros le imponen a la realidad una nueva forma de la incertidumbre, una singular manera de dudar sobre su propia existencia.

⁸ La obra de arte parece vivir en ese entretiempos, para decirlo con las palabras de Levinas en su bello artículo *El arte y su sombra*, entre el ya y el aún no, entre lo que eternamente acaba de pasar y lo que siempre está por acontecer.

⁹ Por problemas de espacio no puede hacer un análisis comparativos entre esta obra de Velázquez y *La ducha*. El mejor estudio que conozco de esta obra aparece en *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault.

artista pintando una de las habitaciones a “brocha gorda”. La pared desnuda, toda llena de pintura pero sin ninguna obra de arte que la engalane, y la borradura de la diferencia, con todas sus connotaciones políticas, culturales y de clase, entre la pintura a pincel y la pintura a brocha gorda (entre el trabajo obrero manual y el trabajo artístico) supone una total desacralización del género sobre el que esta pintura se inscribe. Es como si el camino que abrió *Las meninas* en el arte occidental hubiera terminado en *La ducha*. La profanación, que supone el vivir en estado de imagen, ha sido llevada a sus últimas consecuencias. Eso no le quita sin embargo el aire metafísico que tiene este cuadro, su propio misterio, su carácter de iluminación profana.

Para poderle darle respuesta, a los dos últimos enigmas que nos propone el cuadro anterior: qué significa el vivir en estado de imagen, qué tipo de misterio es este que tiene un carácter estrictamente profano, que es a la vez total visibilidad y total silencio, tenemos que desplazarnos al otro subgénero que estos artistas han creado: sus siluetas-espaciadas. Al igual que los cuadros-fotografías bisagras, este es un género híbrido a medio paso entre la escultura y la pintura.

El punto de enlace entre las siluetas espaciadas y los cuadros bisagras son las naturalezas muertas, los bodegones españoles sobre todo a la manera en lo que concebían Francisco de Zurbarán y Fray Juan Sánchez Cotán. Allí tenemos también dos mundos y una ventana marco que los comunica. La diferencia esencial radica en que un mundo ha sido llevado a su mínima expresión: un simple nabo recostado a una ventana, pequeñas coles que cuelgan de hilos casi invisibles, el cordero sacrificial

muerto recostado en el mismo marco. No hay nada más en este mundo, nada más existe. Y la ventana-marco que se suponía nos abriera las puertas a la trascendencia, a esa otra realidad que constituye el contrapunto y el complemento de la atmósfera de una época, solo nos regala un fondo oscuro, un “espacio puro”(o sería mejor decir un “vacío puro”). Dice Lezama Lima en un artículo sobre Sánchez Cotán: “La sobriedad, la respiración, su ligero apoyarse [del nabo contra el marco de la ventana] borran las huellas y recorren un encantado fragmento de espacio puro”. Es este objeto sin historia, sin carga simbólica, sin huellas culturales o históricas el que puntúa y acota el espacio, el que lo hace perceptible, casi táctil. Este objeto hace que respiremos su soledad y es al respirar cuando sentimos el espacio vacío que nos rodea, su táctil oscuridad. La siluetas espaciadas de Martín y Sicilia, sus siluetas recortadas contra un espacio anónimo y vacío, son herederas directas de estos bodegones.

Todas sus obras emblemáticas en este subgénero (*Medidas variables*, 2005 [instalación sobre foam], *Los turistas*, 2005 [instalación: acrílico sobre madera recortada], *El brindis*, 2005 [acrílico sobre madera recortada], *Paraíso*, 2011) carecen de volumen, de contexto, de espacio propio, al aparecer en un espacio ajeno y anónimo y al ser arrancadas, recortadas de un original que desconocemos, llevan a su última consecuencia la existencia en estado de imagen de la obra de arte. Las siluetas espaciadas de Martín y Sicilia funcionan como citas, fragmentos, apariciones, de un original perdido. Su carácter recortado, de una foto o un cuadro que no conocemos, y su enclave en el espacio

vacío de los museos (lo cual las acerca a la escultura) habla de esa doble naturaleza de la imagen: han sido arrancadas de un arquetipo o modelo perdido, han sido impuestas en un lugar que les resulta extraño, ajeno.

Estas obras no solo recortan la imagen, esa pura corteza de las cosas¹⁰ y las hacen aparecer en un espacio anónimo, sino que también acotan el vacío. En este sentido recuerdan la noción de escultura que propone Chillida: lo importante no es tanto arrancarle una forma a una materia bruta sino más bien robarle un espacio al vacío al hacerlo perceptible, al hacerlo visible, medible. Todas estas siluetas se colocan en el espacio, lo puntúan, demarcan un territorio pero no crean una trama, un tejido espacio-temporal que construya una narrativa. Tiene un carácter estrictamente verbal, como las imágenes en los cuadros-bisagra. Cada uno de las obras antes mencionadas podría ser resumida en un verbo: brindar (*Brindis*), apuntar (*Medidas variables*), esperar (*Los turistas*), mirar (*Paraíso*).

Estas siluetas recortadas en madera o en *foam* de Martín Sicilia nos colocan ante un último enigma: ¿cuál es el lugar, en la modernidad tardía, de la obra de arte? Estas figuras han sido recortadas, arrancadas de algún lugar y luego han sido desplegadas en un espacio vacío que más que ocupar invaden o protegen de una amenaza externa que no sabemos de dónde proviene. En *Medidas variables* todas las siluetas apuntan desde un lugar que no entendemos a algo que no vemos. Su

¹⁰ Lucrecio, en *Sobre la naturaleza de las cosas*, compara la imagen con la túnica que dejan las cigarras, la piel de la que se desprenden los becerros al nacer o el vestido-piel del que se despoja la serpiente. La imagen es una superficie sin cuerpo o mejor una superficie que guarda la memoria del cuerpo que fue. Toda imagen es rastro, huella, resto, despojo.

blanco no está en ningún lugar o los ocupa todos. Estas figuras recortadas han terminado en un mismo lugar, parece como si estuvieran aglutinadas allí pero no sabemos de dónde vienen, cuál era el espacio, el contexto, la finalidad que le daba sentido a sus acciones. Están amontonadas en un espacio vacío, de fondo blanco, que no les provee ningún anclaje que justifique su estar. Tienen una naturaleza tópica: son turistas, boxeadores, francotiradores, militares. La indumentaria que portan, el hacer que simulan, la homogeneidad de su naturaleza les permite ser identificados fácilmente a partir del carácter tópico de su actividad. Sin embargo, no se puede decir que tengan un ser, una identidad: carecen de un aquí y un ahora, incluso del aquí y del ahora que le otorga el arte a sus representaciones. Son solo imágenes, apariciones.