

**POESÍA-PINTURA.
LA METÁFORA DE LAS RELACIONES ENTRE ARTES**
Tesis doctoral.

DIRECTORES:

Jesús Díaz Bucero
Ana García Bueno

DOCTORANDA:

M^a Dolores Sánchez Pérez

PROGRAMA DE DOCTORADO:

Investigación en la creación artística:
Teoría, técnicas y restauración

Octubre 2012

UNIVERSIDAD DE GRAN^o DA



Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: María Dolores Sánchez Pérez
D.L.: GR 581-2013
ISBN: 978-84-9028-392-9

AGRADECIMIENTOS.

Mi sobrina Cristina y yo tenemos un juego fantástico: le vendo los ojos, da muchas vueltas y la llevo a mundos mágicos llenos de misterios. Cuando abre los ojos está de vuelta en casa. Jesús ha jugado conmigo al mismo juego. Me ha enseñado y guiado por nuevos mundos, me los ha mostrado para que los explore y me ha explicado cómo disfrutar en su interior, con la gran suerte de que yo, a diferencia de Cristina, abro los ojos y esos mundos permanecen. Ana ha sido la encargada de hacerme ver esa magia con los ojos abiertos, me ha hecho comprender que no se desvanecía y que estaba preparada para traer ese misterio hasta aquí. Me ha enseñado que, a veces, la magia está presente en un café. Ambos han sido pacientes, generosos y cercanos. Soy consciente de que es un lujo que hayan dirigido mi tesis doctoral y he disfrutado de ese hecho cuando, al decir quienes eran mis tutores a mis compañeros, estos me miraban como si yo fuese importante o me preguntaban con pasmo ¿pero cómo lo has conseguido? Jesús y Ana me han enseñado mucho más de lo contenido en estas páginas y es precisamente esa parte la que posee más valor. El mayor de los privilegios es contar con su amistad. Gracias.

En ocasiones la exploración de esos nuevos mundos ha sido complicada: me encontraba con una montaña, con un barranco o me caía encima una tormenta. En esos momentos Luisa y mi madre se han encargado de convencerme de que era capaz de escalar, de construir puentes y de ofrecerme un buen paraguas. Además me han soportado con mi aspecto y humor de “tesinanda” y eso tiene mucho mérito. Gracias.

Frédéric Amat y Hassan Massoudy me han ofrecido su experiencia en ese universo y con ellos nuestra exploración es mucho más rica. Gracias.

Mar, eres un sol. Gracias

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

¿Por qué pintura-poesía y por qué así?-----	9
Hipótesis y objetivos-----	13
Metodología -----	17
Estructura-----	19
A modo de acercamiento al estado de la cuestión o contra el intento de clasificar-----	33

**IPARTE:
FUNDAMENTOS****O1****RELACIONES ENTRE ARTES**

1. METÁFORA

1.1 Razón poética y metáfora en la investigación de las relaciones entre artes -----	43
1.2. La metáfora de las relaciones entre artes -----	49

2. LA ELIMINACIÓN DE LAS FRONTERAS

2.1. Relaciones entre artes = relaciones entre sistemas de conocimiento -----	55
2.2. Relaciones entre artes desde la diferenciación de medios -----	61
2.3. Cadena de comunicación -----	67

O2**PINTURA Y POESÍA**

1. LAS TRES PERFECCIONES

1.1. Unión de pintura y poesía en la china clásica -----	77
1.2. Las tres perfecciones del pincel -----	87
1.3. Vinculación de las relaciones entre artes con la filosofía taoísta -----	91

2. ESCRITURA E IMAGEN

2.1. Pintando palabras -----	97
2.2. La imagen del texto: -----	103
2.3. Imagen y texto se presentan simultáneamente -----	111
2.4. Imagen y texto se presentan de forma autónoma: la crítica como interpretación -----	117

O3

DE LA PINTURA A LA POESÍA

1. EKPHRASIS

1.1. ¿Qué es la ekphrasis? -----	123
1.2. La ekphrasis y el lector -----	135

2. AUTORES

2.1. José Ángel Valente y la ekphrasis -----	151
2.2. Alberti y la pintura -----	155
2.4. Algunos lugares de la pintura. Algunos lugares para la ekphrasis -----	161

O4

DE LA POESÍA A LA PINTURA

1. CONSTRUCCIONES DE MUNDOS.

1.1. ¿Interpretaciones pictóricas o creaciones de mundos? -----	169
1.2. El espectador como suceso -----	183
1.3. El culto al libro -----	195

2. AUTORES

2.1. Motherwell y la poesía -----	205
2.2. Scully y Federico García Lorca -----	223
2.3. Amsel Kiefer y el libro -----	231
2.4. Wenzel Ziersch y los textos bíblicos -----	247

2.5. Entrevista a Frederic Amat -----	255
2.6. Entrevista a Hassan Massoudy -----	269
A MODO DE TRÁNSITO: UN RELATO-----	291

**II PARTE:
MEMORIA, OBRA PRÁCTICA.**

**O1
ACERCAMIENTOS DESDE LA PINTURA.**

1. ¿DESDE QUÉ POSIBILIDAD?: Desde la pintura, desde la abstracción-----	303
2. PRIMER ACERCAMIENTO, MEMORIA: OLVIDOS DE GRANADA	
2.1. Olvidos de Granada como experiencia estética-----	309
2.2. Olvidos de Granada como experiencia creativa-----	313
2.3. Sobre Olvidos de Granada: Imágenes-----	317

**O2
SAN JUAN DE LA CRUZ DESDE LA PINTURA.**

1. DESDE LA NADA.	
1.1 Pintura abstracta y poesía en la experiencia mística-----	323
1.2 Búsqueda de vacío, búsqueda de la nada en la pintura abstracta contemporánea: La Capilla Rothko y la sala de la reflexión de Tapies en Occidente, la escuela Yi en Oriente-----	329

2. NUEVOS MUNDO A PARTIR DE LA POESÍA DE
SAN JUAN DE LA CRUZ.

2.1 Eusebio Sempere y la luz de la nada-----	339
2.2 Sicilia: Vi palabras-----	347
2.3 Chillida en la Nada de San Juan de la Cruz-----	353
2.4 Alberto Corazón: Puertas a la poesía-----	357

3. A SAN JUAN DE LA CRUZ.

3.1 Cántico espiritual, Noche Oscura del Alma y Llama de Amor viva: Experiencia estética-creativa-----	363
3.2. Experiencia expositiva-----	379
3.3. A San Juan de la cruz: Imágenes-----	391

CONCLUSIONES -----	395
---------------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA.-----	407
---------------------------	------------

INTRODUCCIÓN

¿POR QUÉ PINTURA-POESÍA Y POR QUÉ ASÍ?

(...) La lectura es un modo de acción. Conjuramos la presencia, la voz del libro. Le permitimos la entrada, aunque no sin cautela, a nuestra más honda intimidad. Un gran poema, una novela clásica nos acometen; asaltan y ocupan las fortalezas de nuestra conciencia. Ejercen un extraño, contundente señorío sobre nuestra imaginación y nuestros deseos, sobre nuestras ambiciones y nuestros sueños más secretos. Los hombres que queman libros saben lo que hacen. El artista es la fuerza incontrolable: ningún ojo occidental, después de Van Gogh, puede mirar un ciprés sin advertir en él el comienzo de la llamada.¹

Los hombres que queman libros saben lo que hacen: queman una parte en la que se han convertido sus lectores, queman su imaginación y sus deseos... sus sueños más secretos. Porque con la lectura crecemos y dejamos volar lo que somos.

Muchos de nosotros tenemos impreso en la memoria cómo y cuando empezamos a leer: algunos recordamos las cartillas de escritura, cómo trazábamos las letras siguiendo una línea de puntos, y otros los juegos que sus maestros inventaban para hacer el aprendizaje menos arduo. Ese momento significa el acceso a un mundo hasta entonces oculto y misterioso: ¡lo que dicen las letras!

Recuerdo que a los cuatro años lloraba por que no sabía leer. Estaba obsesionada por entender lo que las letras significaban, por descifrar los textos y poder acceder a ellos. Lo peor era que mis tres hermanos mayores sabían leer y yo no. Fue mi abuelo quien decidió enseñarme. Significó una ruptura, un cambio, una transformación. Así empezó mi relación con la lectura, con los textos.

Tardaría un poco más en comprender que un texto se siente, se vive, te arrastra y apasiona hasta hacerte sentir uno con él. Lo curioso es que es entonces cuando se consigue un verdadero conocimiento de lo que la lectura significa, es cuando se advierte el *comienzo de la llamada*.

1 Steiner, G. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. México D.F. Gedisa Editorial. 1990. Pág 32.

No puedo acordarme de cuando empecé a dibujar. Siempre he dibujado, como casi todos los niños. En la mayoría de nosotros habita un niño que sabía pintar y que disfrutaba haciéndolo, mezclando colores según sus emociones más profundas por el placer de hacerlo, sin un comienzo determinado ni un final, donde lo importante es la acción.

La relación entre imagen y palabra, entre ambas experiencias, surge de una manera natural. Comprendemos que la escritura es una imagen que se descifra y aprendemos a leer ayudados por otra imagen ¿Quién no recuerda su libro de primeras lecturas, donde ponía mesa y al lado un dibujo de una mesa? ¿Quién no ha dibujado los cuentos que leía de niño? ¿Quién no ha dibujado a su familia y debajo de cada uno de los personajes ha puesto sus nombres? ¿Quién no ha puesto su firma en un dibujo?

Creemos y esa relación nos acompaña en nuestra cotidianidad, en los carteles publicitarios, en las revistas, en anuncios televisivos, en el cartón de leche o la lata de coca cola, en los logotipos, las bolsas de los supermercados o las señales de tráfico. Imagen y palabra van de la mano.

10

Las relaciones entre imagen y palabra continúan en todos los ámbitos de nuestra vida y se desarrollan también cuando se convierten en obra de arte, nutriéndose y enriqueciéndose en sus propios lenguajes.

Nuestra investigación surge en este punto, se enmarca dentro de las relaciones inter-artísticas en general y se centra en la relación entre poesía y pintura desde la diferenciación de medios. Lo hacemos conscientes de que establecer un límite, una frontera, es una ficción. ¿Acaso no ocurre lo mismo entre pintura y música? ¿Entre poesía y música? ¿Entre cualquier medio de expresión artística? ¿Entre cualquier sistema de pensamiento?

Nos centramos en pintura-poesía para poder abordar el tema, pero no perdemos la visión general, global, del mismo. No queremos aislarlo y estudiarlo de manera independiente. El arte no es algo que se pueda encasillar. El arte surge del contacto, del sentimiento, de las pasiones. El arte es vida, experiencia, y hay que estudiarlo y sentirlo como tal para poder comprenderlo. Si nos adentramos en las relaciones entre pintura y poesía nos damos cuenta de que es así como se llega a sentir, como una experiencia vital.

Presentamos esta tesis con cariño, pasión y emoción hacia la pintura, hacia la poesía. Reconocer desde la primera línea de su introducción que es el sentimiento la que ha dado origen a todo su desarrollo es un modo particular de afrontar una

tesis doctoral pero ¿hay otro modo de realizar un trabajo de este tipo? Creemos firmemente que no. Pensamos que el hombre se mueve por impulsos que se racionalizan y que son las emociones más profundas las que explican cualquier acto.

Una tesis que estudia las relaciones entre pintura y poesía es un vasto mundo en el que perderse, la bibliografía es tan extensa y amplia que bucear entre ella es como pretender abarcar un océano. Hemos realizado la investigación despacio, dejando que todos los conceptos se asienten y asimilen hasta poder utilizarlos de una manera automática, que formen parte de nosotros mismos. En una cultura donde los periodos se queman y desgastan con rapidez, donde el tiempo corre deprisa y las tesis doctorales se convierten en una fase más que hay que consumir, es difícil formar parte del suceso del arte. Creemos que es esencial parar para penetrar de una manera real en la complejidad de las relaciones ínter-artísticas, pensamos que hay que detenerse para poder penetrar en el tiempo de las obras de arte.

Hay que ir allí, entrar y dar vueltas, recorrerlo progresivamente y adquirir lo que la conformación le promete a uno para su propio sentimiento vital y elevación. (...) en la experiencia del arte, se trata de que aprendamos a demorarnos de un modo específico en la obra de arte. Un demorarse que se caracteriza porque no se torna aburrido. Cuanto más nos sumerjamos en ella, demorándonos, tanto más elocuente, rica y múltiple se nos manifestará².

11

Nuestra intención al abordar esta investigación es la de experimentar las relaciones entre artes y para ello debemos comportarnos como lectores, como espectadores y como creadores deteniéndonos en cada etapa, aprendiendo a demorarnos en las obras y dejando que nos transformen, hasta formar parte de nosotros. Hasta llegar a concebir la relación entre pintura y poesía como algo en lo que nos re-conocemos.

Muchas de las preguntas que generalmente se plantean en este estudio tienen la respuesta en el conocimiento pictórico, en la práctica y experiencia personal. Pensamos sinceramente que desde Bellas Artes se puede efectuar una aportación al tema basado en este conocimiento. Una visión realizada desde una disciplina hacedora, generadora de experiencia más allá de la referencial. Una mirada diferente que amplie las fronteras de los estudios filosóficos, lingüísticos, de literatura comparada o historiográficos realizados sobre las relaciones entre pintura y poesía.

² Gadamer, H. G. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona. Paidós. 1991. Pág. 110.

Una tesis desde Bellas Artes, desde la creación, desde la pintura, desde el propio hecho artístico, desde el suceso del arte. Una investigación que se aleje de la catalogación o la revisión bibliográfica para posicionarse dentro de la experiencia. Hemos lanzado preguntas como ¿Qué es una obra visual nacida de un poema? ¿Cuándo surge una obra de arte basada en un texto? ¿Cuáles son los elementos que unen la pintura a la poesía? ¿Qué hay del poema en la obra visual a la que dio origen? ¿Cuándo pasa el lector a convertirse en creador? Consideramos que poseen la respuesta en la propia pintura y que es a ella a la que hay que interpelar.

Somos conscientes de que el conocimiento que se obtiene leyendo e investigando sobre algo no es igual que experimentándolo de primera mano. No es lo mismo investigar sobre escalar montañas que calzarse las botas y lanzarse a la aventura.

Hemos pretendido combinar ambos tipos conocimiento: subir una montaña con una idea de lo que te puede ocurrir por el camino. Conscientes de que las variantes y las posibilidades serán múltiples. Se trata de un conocimiento relativista, cambiante y en transformación, en plena concordancia con la razón estética expuesta por Chantal Maillard³ y heredera de la razón poética de María Zambrano. Con esta intención nuestra tesis posee una fuerte aportación práctica, una aportación que habla desde la pintura, desde su experimentación como creadores. Nos hemos convertido en lectores de poemas que hemos utilizado como generadores de experiencia creativa, hemos experimentado cómo los poemas de San Juan de la Cruz pueden atrapar en su lectura y cómo de ese sentimiento nace una nueva obra, como una nueva posibilidad. La poesía de San Juan de la Cruz, elegida por afinidades personales, por necesidades expresivas y por generar ese comienzo de la llamada del que habla Steiner en nuestro interior, ha marcado el desarrollo de esta tesis y la ha conformado ya que muchos de los planteamientos de la misma nacen o se encuentran en esa emoción y experimentación de la lectura.

Con la intención de conseguir información de primera mano, al margen de la nuestra, hemos acudido a dos artistas de reconocido prestigio internacional como son Frederic Amat (autor que ha trabajado en innumerables ocasiones en el tema, inmerso en la relación entre literatura y artes plásticas) Y Hassan Massoudy (Calígrafo iraquí residente en París). Ambos contestaron amablemente a nuestras preguntas y consideramos un privilegio la aportación realizada por su parte a este trabajo de investigación.

3 Ver Maillard, Ch. *La razón estética*. Laertes. Barcelona .1998.

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.

Poesía-Pintura. La metáfora de las relaciones entre artes. Es el título que acota nuestro estudio. Metáfora, si, somos conscientes de que cualquier afirmación de relaciones inter-artísticas lo es, al menos en su expresión lingüística.

LA HIPÓTESIS de este trabajo es que la metáfora de relaciones entre pintura y poesía desde la diferenciación de medios es una posibilidad creativa: que una experiencia ante la lectura de un poema puede convertirse en la chispa que dé origen a una nueva obra en un medio expresivo tan diverso como es la pintura. Planteamos esta transformación abierta y en doble sentido, es decir que es un camino de ida y vuelta: de la pintura a la poesía y de la poesía a la pintura. La obra de arte, el poema o la pintura, alcanza su desarrollo en la experimentación de la misma, en el espectador y su respuesta ante una obra, su actuación puede ser la creación de una nueva expresión.

Nuestra hipótesis recoge experiencia estética y experiencia creativa como iguales, una experiencia en la que el artista-lector es capaz de dirigir la emoción de la lectura y su conocimiento de un poema para transformarlo en acción. Que en su actuación como lector acaba por transformarse en creador.

Planteamos que la pintura se nutre de la poesía y viceversa como en una transformación constante. Planteamos que la actuación del lector-espectador convirtiéndose en creador y participante de lo que observa, origina obras autónomas que transportan todos sus significados y que deben leerse desde su propio ser. Que aquello que tienen que decir se encuentra en ellas mismas, en su interior y desde él comunican, más allá de la vinculación con la obra original.

Por último nuestra hipótesis recoge al espectador-lector de la obra como decisivo en las relaciones entre pintura-poesía, el espectador que marca la dirección de la lectura y otorga a la misma una nueva dimensión. Al espectador ante la pintura o el poema surgidos de obras anteriores generando una nueva transformación, una nueva visión que se inserta en la obra y la re-crea y que es en ese cambio, ese movimiento donde vuelven a ser y a nacer las relaciones poesía-pintura.

Para el desarrollo de esta hipótesis hemos planteado los siguientes **OBJETIVOS**:

1) Mostrar la metáfora de las relaciones entre artes, sus posibilidades, su expansión, su forma de enriquecer los medios expresivos, de mezclarse o diferenciarse. Mostrar las relaciones entre artes como suceso.

Analizar la viabilidad de esa metáfora, su choque con el concepto de verdad y la pertinencia del uso del mismo en el estudio de las relaciones entre artes. Comprender si hay otros caminos, al margen de la verdad más absoluta, que permitan dirimir la eficacia de la propuesta metafórica en la creatividad.

2) Acceder a los medios artísticos como elementos de una totalidad en permanente cambio donde no existe posibilidad de clasificaciones rígidas e inamovibles, comprenderlos como herramientas a disposición de los artistas para alcanzar sus máximas posibilidades expresivas. Mostrar la elección de lenguaje como posibilidad que entraña una postura crítica. Entender cualquier expresión artística en permanente contacto con todo tipo de conocimiento.

3) Enmarcar las relaciones entre pintura-poesía dentro de la relación imagen-palabra, desde su equivalencia hasta su rivalidad, acudiendo a diferentes vías expresivas producidas dentro de ella. Entender poesía-pintura como una de estas variables y acercarnos a ellas comprendiendo que forman parte de una correspondencia más amplia y que en una obra pueden encontrarse más de un tipo de unión entre imagen y palabra.

Entender que la relación entre poesía y pintura puede afrontarse desde el encuentro o fusión o desde la diferenciación de medios y enmarcar nuestro trabajo dentro de esta última posibilidad tanto a nivel teórico como práctico. Es objetivo de esta tesis comprender la relación entre pintura y poesía como algo abierto, que nace como resultado del arte como expresión del ser en continuo contacto con lo que le rodea. Esto imposibilita limitar o clasificar, poesía-pintura se conforman dentro de la globalidad del arte.

Analizar hasta que punto las obras nacidas bajo el influjo de una expresión anterior en otro medio (ya sean pintura o poesía) pueden considerarse traducciones o interpretaciones. Considerar que, quizás, no pueda ser bajo ninguna de estas opciones como podamos llegar a su comprensión y deban estudiarse desde su nuevo mundo creado.

4) Desarrollar el concepto de ekphrasis y sus implicaciones conceptuales para entender sus límites y connotaciones. Situar al poeta como espectador y analizar la experiencia estética que origina una obra plástica como posible origen de la ekphrasis. Situar la ekphrasis como el resultado de la actuación del poeta ante la obra y como el comienzo de una nueva cadena de comunicación. Acercarnos adonde queda la vinculación del nuevo universo poético con la obra que le dio origen, a la verdad de la misma.

5) Sentir la pintura surgida de poemas para comprender el funcionamiento de la metáfora entre pintura-poesía y su alcance, situando estas obras alejadas de la traducción e incluso la interpretación. Mostrar la pintura nacida de poemas como nuevos mundos a los que acercarse desde su propio ser. Situar al artista como lector y a la experiencia de la lectura como motor generador de una pintura, estableciendo la experiencia estética producida de la lectura como punto de partida para la creación. Vislumbrar dónde queda la vinculación con el poema original y la pertinencia de acercarnos a la misma en términos de verdad.

6) Acercarnos a la figura del espectador y su función en la recepción de las relaciones entre artes para comprender su postura ante la correspondencia pintura-poesía y cómo actúa ante ella. Situar la función del observador como la de re-crear la obra de arte, volver a sentirla mediante la experimentación estética, y hacerse una con ella, para permitir la comunicación.

15

Estudiar la labor del lector de la ekphrasis dentro de la cadena de comunicación y su función en la metáfora de las relaciones entre artes. Situarlo como la figura capaz de hacer presente la ekphrasis, capaz de completarla. Mostrar al lector como el encargado de establecer los puentes necesarios para su comprensión, de introducirse en la metáfora de la relación entre pintura-poesía efectuándola de nuevo, detectado la tensión y dejando que la emoción le guíe en la lectura para que la ekphrasis se desarrolle en toda su expansión.

Comprender cual es la labor del espectador en la lectura de una pintura surgida de un poema, como es él uno de los eslabones necesarios para que una pintura surgida de un poema se lea desde ella misma y a la vez se establezcan los puentes que le unan a la poesía original, aumentando su significación y variando la percepción.

7) Realizar un trabajo práctico que nos permita introducirnos en la metáfora entre pintura-poesía como creadores, ofreciendo una aportación de primera mano, no referencial. Generar una obra que forme parte de las relaciones

entre artes, entre poesía y pintura. Comenzar como lectores de los poemas de San Juan de la Cruz para convertirnos en creadores y poner en contacto la obra resultante con el espectador completando así la cadena de comunicación.

METODOLOGÍA.

Presentamos una tesis que pone en juego la correspondencia pintura-poesía en su formulación y que queda reflejada en su metodología ya que imagen y palabra no han dejado de interactuar en ningún momento. Esta interacción ha originado que la tesis se presente en dos lenguajes: el teórico y el pictórico. La pintura ha marcado el desarrollo de la parte teórica de esta tesis, acotándola, ayudando a marcar la dirección de la investigación y ofreciéndonos la visión de lo particular y propio. La investigación teórica por su parte ha marcado la pintura, la ha hecho evolucionar y madurar, aplicando conceptos, ideas y conclusiones. Permittiéndonos afrontar la realización de la obra de una manera clara, unos planteamientos precisos y de una forma mucho más madura y profunda. No deben entenderse como compartimentos estancos, son dos bloques permeables en todo momento.

Como en todo trabajo de investigación se ha hecho una amplia revisión bibliográfica que nos permite situarnos dentro de las relaciones entre artes. Pero también hemos visitado exposiciones a fin de posicionarnos como espectadores. Hemos leído poemas surgidos de la pintura reconociendo o asimilando en ellos emociones propias ante la misma. Hemos querido, a fin de cuentas, convertirnos en parte de la cadena de comunicación en todos los sentidos, como espectadores, como lectores y como investigadores del suceso.

Nuestra metodología está centrada en conseguir formar parte de la metáfora entre artes y para eso también nos hemos situado como creadores. Hemos convertido nuestro taller en un terreno en el que investigar cómo esa metáfora afecta a nuestra experiencia creativa. Nos hemos dejado llevar por la lectura y hemos experimentado con formas, colores, materiales o soportes. Pero nuestro trabajo no ha terminado en el taller, hemos querido insertar las obras resultantes en el mundo del arte para entrar en contacto con el espectador. Por esta razón el trabajo práctico ha sido en numerosas ocasiones expuesto en galerías o salas de arte, presentado a concursos y movido por distintas ferias de arte, tanto a nivel nacional como internacional. La exposición ha llegado a formar parte de la metodología de trabajo y gracias a ello la pintura ha alcanzado su función comunicativa.

La experiencia no referencial que mostramos en esta tesis doctoral no es solo la nuestra: introducimos dos entrevistas que han marcado la metodología del trabajo y que sirven como el nexo de unión entre la parte teórica de la investigación y la práctica. Frederic Amat y Hassan Massoudy muestran su conocimiento de la

correspondencia poesía-pintura desde su experimentación estético-creativa y nos enlaza con la búsqueda bibliográfica y la exposición teórica de trabajos de artistas que han utilizado esta relación.

La metodología de esta tesis doctoral queda conformada por esta labor de retroalimentación en la que es imposible separar que es aplicable a la parte teórica y que a la parte práctica, pues se han nutrido en todo momento una de otra.

El trabajo se ha enfocado para estudiar, y posteriormente presentar, de lo general a lo concreto, como una espiral que se va cerrando sobre sí misma pero en que el círculo exterior forma parte del interior. En el primer capítulo de la tesis se asentarán los conceptos globales que marcan las relaciones inter-artísticas y a partir de aquí se observarán primero cómo éstos afectan a las relaciones entre escritura e imagen, posteriormente a la relación entre pintura –poesía desde ambos extremos de la cadena, y, para finalizar a nuestro trabajo práctico.

Si hay conceptos ubicados en un lugar en vez de otro debe de entenderse siempre como una cuestión de orden para exponer la investigación, no como una propuesta de clasificación. Para ello es necesario comprender la investigación desde la globalidad y no afrontar cada capítulo o apartado de una manera cerrada.

18

A lo largo de toda la tesis aparece el espectador como figura recurrente, como un miembro más del suceso de las relaciones entre artes y que permite que estas ocurran. Su postura se irá estudiando desde las relaciones entre artes en general, pasando por los casos particulares de la ekphrasis y las pinturas surgidas de textos, hasta llegar a la reacción ante nuestras propias propuestas. Es la figura a la que el arte comunica y es parte del suceso.

La interacción entre la imagen y la palabra marca también la presentación de esta tesis. Las imágenes que acompañan al texto no deben considerarse como ilustrativas del mismo. No se hace referencia a la mayoría de las imágenes presentes dentro del texto, creemos en la capacidad de comunicación de las fotografías y en la capacidad de comprensión de las mismas por parte del lector. Trabajamos en todo momento con conceptos globales que se desprenden de las relaciones entre poesía y pintura: se enmarcan, analizan y aplican en ejemplos concretos. Las imágenes sirven para formar parte de la metáfora de las relaciones entre artes ya que solo participando de ella se llega verdaderamente a su comprensión. Es también la razón por la que hemos intentado poner los poemas que reproducimos enteros, o por lo menos fragmentos extensos porque solamente participando en su lectura real podremos acercarnos a nuestro tema de estudio.

ESTRUCTURA

Esta tesis es resultado de la interacción de dos lenguajes y ha originado la presentación de la misma en dos partes:

- I parte: fundamentos
- II parte: memoria, obra práctica.

I PARTE: FUNDAMENTOS.

En la primera parte del trabajo mostramos las relaciones entre artes en general y su cualidad metafórica para ir posteriormente cerrando el círculo hasta llegar al caso concreto de obras plásticas surgidas de poemas. Así, en el capítulo 01 de esta tesis, encuadramos el tema dentro de la globalidad de las relaciones entre artes y de la figura del espectador como miembro de una cadena de comunicación. En el capítulo 02 situamos poesía-pintura dentro de las relaciones entre imagen y palabra. A partir de aquí estudiamos las relaciones entre pintura y poesía en su doble vertiente, desde la pintura a la poesía (capítulo 03) y desde la poesía a la pintura (Capítulo 04) y la labor del espectador en ambos casos.

19

En el **CAPÍTULO 01, RELACIONES ENTRE ARTES** se sientan las bases de las relaciones entre artes. El arte se muestra como una de las expresiones más claras de la razón poética de María Zambrano y de la razón estética expuesta por Chantal Maillard⁴. Vemos cómo los medios artísticos se nutren los unos a los otros borrando barreras y cómo el conocimiento es flexible, permeable, permitiendo que diferentes tipos de pensamiento se mezclen entre sí para la evolución general, eliminando cualquier tipo de frontera u orden establecido por el hombre.

En el apartado 1. **METÁFORA** mostramos cómo la razón estética es el tipo de conocimiento necesario para abordar las relaciones entre artes y poder presentarlas en el ámbito universitario. Una razón donde la emoción construye pensamiento, una razón hacedora. Mostramos el arte como la expresión del conocimiento sensitivo y la metáfora como su vehículo.

4 Maillard, Ch. Op. cit .(1998)

Presentamos las relaciones entre artes como metáfora, como suceso y como posibilidad. Vemos la definición de metáfora ofrecida por Ortega y Gasset y cómo las relaciones entre artes se ajustan a ella, tanto en su expresión como en su práctica. Estudiamos la viabilidad de esa metáfora y nos detenemos en la pertinencia del uso de verdad objetiva aplicado a las artes, viendo cómo es más apropiado hablar de una verdad sentida, una verdad sostenida en el sentir originario, como diría María Zambrano, para referirse a cualquier manifestación artística.

Establecemos las relaciones entre artes como el resultado de una tensión que funciona para enriquecer los lenguajes expresivos y cómo lo importante de esa tensión es su efectividad, no su grado de "verdad". Siguiendo las ideas de Gadamer mostramos como es la verdad del propio juego del arte la que hay que considerar y no buscar una verdad externa a él.

En el apartado 2. LA ELIMINACIÓN DE LAS FRONTERAS planteamos la formulación de la metáfora para eliminar fronteras y romper clasificaciones. Mostramos la poesía en la acepción elevada del término, comprendida como lo común a todas las artes, comprendida como misterio y magia, como lo invisible a la razón lógica (casi en el sentido romántico de la palabra), como aquello que produce la metáfora entre artes y la interacción del arte con la vida.

20

Recordamos las palabras de George Steiner⁵ que nos hace ver cómo cada arte posee en su ser aquello que eligió no ser para reflexionar sobre como un poema lleva en su no ser a una pintura, a la música, a la danza... Mostramos como el arte no entiende de límites y cómo absorbe cualquier manifestación que le haga crecer en expresión y comunicación. Porque, al final, no está tan alejado de otros tipos de pensamiento como el científico, el religioso o el deportivo, aunque solamente se manifieste en su no-ser.

Mostramos las relaciones entre artes desde la diferenciación de medios como nuevas manifestaciones y no como traducciones literales. Planteamos esta interacción como una tensión que surge desde la libertad del artista para expresarse y para establecer puntos de encuentro con otros creadores y, de manera breve, ponemos de relieve la relación entre música y pintura y cómo ésta transcurre en paralelo a la relación poesía y pintura.

En este capítulo aparece por primera vez la figura del espectador. Su figura será recurrente a lo largo de todo el trabajo. En el arte como lenguaje el espectador es una parte activa de la cadena de comunicación, activo en sentido de actuación.

⁵ Steiner, G. *Gramáticas de la creación*. Madrid. Siruela.2001.

Presentamos un observador que completa y forma la obra de arte, que actúa con ella y la define, tanto en su calidad como en su contenido. Un espectador participante es un espectador que siente el arte, que lo vive y se embriaga, un espectador que se sitúa ante la obra buscando una experiencia estética ante ella. Una experiencia que forme y transforme. Un espectador definido por Gadamer⁶ como co-jugador del juego.

En el **CAPÍTULO 02, PINTURA Y POESÍA** nos concentramos en la interacción de la imagen con la palabra, en sus manifestaciones artísticas y en sus múltiples posibilidades.

En el apartado 1. **LAS TRES PERFECCIONES**, lanzamos nuestra mirada a la China clásica como referente a las relaciones entre imagen y palabra, entre poesía y pintura. Es en esta cultura donde más ejemplos de esta relación encontramos, donde se ha realizado desde hace más de mil años con una mirada estética equivalente a la actual en occidente. Donde las relaciones entre medios de expresión, entre arte y vida, entre arte y filosofía, entre arte y religión han estado más marcadas. Es allí donde encontramos con mayor facilidad pinturas surgidas de poemas donde se le otorgaba a la poesía una imagen o viceversa de una manera natural y donde llegan a compartir el mismo espacio.

Pintura y poesía comparten temas, emociones e impulsos y son entendidas como artes complementarias. Es imposible hablar de la vinculación de la poesía y la pintura en China sin mencionar la vinculación de las mismas con la caligrafía. Comparten herramientas (la tinta y el pincel) y el proceso (el trazo). La caligrafía influyó de manera decisiva tanto en el desarrollo de la poesía como de la pintura, a la poesía le otorgó espacialidad y a la pintura le dio libertad separándola de la mimesis y le contagió de la preocupación por el ritmo y el impulso. Por último veremos cómo las tres, pintura, poesía y caligrafía responden a la vinculación con la filosofía taoísta, con la concepción de un universo en plena transformación, entendiendo el arte como una continuación del universo y una participación en la creación.

En el apartado 2. **ESCRITURA E IMAGEN** abordamos el estudio de diferentes expresiones artísticas en las que se han producido interacciones entre imagen y palabra, conscientes de que la correspondencia poesía-pintura desde su diferenciación solo es una pequeña parte de un mundo más amplio.

La imagen del texto condiciona la escritura desde sus orígenes porque un texto se

⁶ Ver Gadamer, H. G. *Verdad y método*. Salamanca. Sígueme. 2000 . O Gadamer, H. G. Op. Cit. (1991).

ve y se lee. Gracias a esa visualidad se han desarrollado diversas vertientes del arte, como la caligrafía, que es la unión más fuerte entre imagen y palabra, o la poesía visual que surge para fomentar la imagen de la escritura e introducirla en el sentido de la lectura.

Reflexionamos sobre lo que ocurre cuando la imagen y el texto ocupan el mismo espacio perceptual, cuando la palabra y su significado se convierte en elemento formal dentro de una obra visual. La palabra otorga una significación propia y el valor temporal de su desarrollo, además de formar parte compositiva del total de la obra plástica.

Nos detendremos en la relación entre palabra e imagen cuando ambas se presentan de manera autónoma, presentando desde la relaciones entre poesía y pintura desde la diferenciación de medios hasta la crítica de arte. Entendemos esta última como interpretación y nos interrogamos sobre la función de la misma en el arte contemporáneo ¿ayuda al espectador o lo posiciona? ¿Ofrece posibilidades o crea prejuicios?

Con el **CAPÍTULO 03, DE LA PINTURA A LA POESÍA**, acotamos nuestro tema. Llegamos al centro de nuestra investigación y lo estudiamos en la dirección de la pintura a la poesía. Es decir, cuando un cuadro se convierte en la energía creadora para un poema: ekphrasis.

22

En el apartado 1. EKPHRASIS. Tratamos de comprender el término ekphrasis y a qué escritos sobre arte puede aplicarse. ¿Es solo poesía o cualquier texto puede llegar a considerarse ekphrasis? ¿Cuándo alcanza un texto el valor de ekphrasis? Vemos cómo es la propia María Zambrano la que nos sitúa en el escribir sobre pintura para desvelar su misterio.

Una ekphrasis nace de un poeta actuando como espectador que experimenta estéticamente la pintura. Ese sentimiento será asumido, conocido y transformado en actuación, en creación, en una nueva obra. Una obra autónoma e independiente de la que le dio origen, no subordinada y expresada en libertad.

Mostramos ejemplos concretos sobre la diversidad y posibilidades de las ekphrasis. Variantes que nos muestran cómo a través de las palabras los autores consiguen establecer una tensión, una metáfora efectiva que une su trabajo a la pintura. Si el escrito carece de poesía jamás se hablará de ekphrasis, de obra de arte. Es la poesía (en la acepción elevada del término y no entendida como poema) lo que las une y es por la metáfora por la que se puede acceder a ella. Porque, al final, y aunque suene a paradoja, ninguna palabra puede llevarnos a una pintura.

La figura del espectador vuelve a aparecer en este capítulo como el eslabón para el desarrollo de la metáfora. El lector que al convertirse en parte de la cadena de comunicación se abre a las posibilidades de los nuevos mundos que se expanden ante sí. Descubre las posibilidades de la ekphrasis anteponiendo sentimiento a razón, emoción a lógica. La ekphrasis como revelación pueden acercarnos a esos mundos y a la propia pintura. Puede convertirse en un sistema para “comprender” lo que la pintura nos dice y ayudarnos a formar parte de ella. Trataremos de entender la labor del lector de la ekphrasis y para lo que nos guiaremos en más de una ocasión por la estética hermenéutica de Gadamer y sus conceptos del arte como juego, símbolo y fiesta.

Las diferentes versiones de ekphrasis que nos ofrecen distintos poetas sobre un mismo cuadro son una muestra de la cualidad relativista de la razón estética. Cada versión es una experiencia personal e intransferible ante la obra. Todas son un conocimiento vivido y todas ellas muestran un actuar con la obra original. Pero todas son diferentes, cada una responde a un impulso particular, nuevas ideas que son transformadas nada más concretarse. Nuevos mundos que desde la distancia se tensan y alteran la visión de ambas obras ¿Cómo se leen estos poemas al lado de su original? ¿Cuál de los dos modifica en el espectador la visión de la anterior?

El título ayuda a desvelarla y a guiar la obra plástica ¿No convierte esto al título en una pequeña ekphrasis, en mensajeros de la ekphrasis, como lo denomina Román de la Calle?⁷ El título como texto que ayuda a completar la obra visual, guía al espectador. El título se manifiesta como una de las uniones más fuertes entre la imagen y la palabra, ya que en cierto sentido le otorga el ser a la obra plástica, llegando incluso a variar radicalmente su significado

23

En el apartado 2. AUTORES Nos acercamos a tres planteamientos diversos de ekphrasis ofrecidos por tres clásicos de la lengua castellana: José Ángel Valente, Alberti y María Zambrano. Vemos sus formas de establecer la tensión de las relaciones entre artes, de participar en la metáfora, de situarse en la pintura como espectadores. Vemos cómo de ese “ser espectador” pasan a ser creadores, ofreciéndonos su propia visión de la pintura. Pero sobre todo nos regalan poesía que traspasa cualquier tipo de fronteras y nos otorgan la oportunidad de experimentarla como lectores. Hemos elegido estos tres autores porque, de una manera u otra, están presentes a lo largo de toda la tesis y consideramos que había que detenerse también en su trabajo ekphrático.

⁷ Ver De la Calle, R. “El espejo de la Ekphrasis. Más acá de la imagen, más allá del texto”, en *Escritura e imagen* nº 1. Madrid. Universidad Complutense. 2005

José Ángel Valente en *Mi padre era calígrafo*⁸ nos presenta escritos sobre arte insertos en el carácter de toda su poesía, encajando dentro de su sentir más íntimo, de su sentir la pintura. Manifestando ese sentir desde la palabra, sin modificar su lenguaje, llevando su sentimiento y conocimiento como espectador de la obra de arte a la escritura y convirtiéndola en poesía. Sus escritos, muchos de ellos ensayos críticos, alcanzan el valor de la obra de la que surgen y se desarrollan como una nueva aportación.

Rafael Alberti es un caso extraordinario dentro del estudio de las ekphrasis: al haber sido pintor manifiesta en sus poemas la sensibilidad que la experiencia plástica proporciona. Su hablar no es solo la del poeta espectador, es la del pintor. Su libro *A la pintura*⁹ es toda una experiencia estética, tanto como lectores del texto o como espectadores de la pintura. Alberti también entra de lleno dentro de la poesía visual y caligrafía el mismo sus poemas, acentuando su cualidad espacial.

María Zambrano por su parte nos ofrece en *Algunos lugares de la pintura*¹⁰ un lugar íntimo para la reflexión, donde esta vez la pintura se une a la filosofía para surgir como poesía. Escritos llenos de pintura, basados en su propio amor a este medio y que se convierten en referentes para los artistas. Muestra, en absoluta libertad, la razón poética que ella misma nos ofreció.

24

El **CAPÍTULO 04, DE LA POESÍA A LA PINTURA**, nos adentra en el mundo de cuadros surgidos de poemas. Imágenes que surgen de textos y los muestran en un solo instante. Representaciones visuales de imágenes mentales nacidas de la lectura. Es el capítulo con el que cerramos nuestra espiral y en el que se ven reflejados todos los anteriores, donde se ponen en juego todos los datos expuestos hasta aquí.

En el apartado 1. **CONSTRUCCIONES DE MUNDOS**, analizamos que mueve a un pintor a la hora de leer un texto y realizar una nueva obra. Vemos cómo es la experiencia estética la que lleva a sentir un texto como posibilidad creativa y cómo la obra es autónoma e independiente. La pintura no puede ya considerarse interpretación en términos de razón estética, nace como un nuevo mundo que será completado y cambiado en su percepción, nada más concretarse, por los espectadores.

8 Valente, J.A. *Elogio del Calígrafo*. Barcelona. Gutenberg. 2002.

9 Alberti, R. *A la pintura*. Alianza editorial. Madrid. 2003.

10 Zambrano, M. *Algunos lugares de la pintura*. Madrid. Espasa Calpe. 1989.

Nos acercamos a la pintura surgida de textos literarios para que nos desvelen sus secretos y nos encontramos con que además nos desvelan la poesía del arte.

El artista es lector antes que creador y como tal experimenta el texto, lo siente y lo expande. Su propia visión del texto es lo que nos muestra en su imagen pictórica y elimina la palabra verdad, en cuanto a la porción real que hay del poema en el cuadro resultante. Lo importante es la emoción del arte, que crezca en libertad, que se desarrolle y manifieste. Lo importante es, como diría Gadamer¹¹ el movimiento en su autorrepresentarse. Es desde su interior como podemos acceder a ella, formando parte del juego y de su propia verdad.

Mostramos la fina línea que separa la ilustración de la obra autónoma y marcamos la misma según el grado de independencia que posea la imagen del texto, fijándonos en las ilustraciones de Saura, guiados por sus propios escritos.

El espectador vuelve a aparecer, lo mostramos como parte esencial de la cadena de comunicación, él conforma la obra y le otorga su significado y viabilidad. Es parte del suceso del arte. Es el encargado de cruzar los puentes que le lanza la obra y acceder a una nueva orilla. Es el encargado de efectuar de nuevo la metáfora de las relaciones entre artes.

El libro-arte es una de las uniones más fuertes entre literatura y pintura que podemos encontrar. El libro como contenedor de la literatura es usado a partir de las vanguardias como soporte de la pintura. En ocasiones la imagen dentro del libro acompaña textos, los ilustra o los nombra, en otras la palabra ni siquiera aparece pero en todos ellos la pintura se apropia del desarrollo del texto, de su temporalidad. Lleva consigo la capacidad simbólica del objeto como contenedor del saber universal.

En el apartado 2. AUTORES nos detenemos en pintores que han abordado la relación literatura-pintura. Hay un sinnúmero de autores que podríamos haber mostrado para concretar nuestro estudio, pero creemos que los elegidos nos muestran un representativo abanico de posibilidades. Mostramos cómo realizan la metáfora de las relaciones entre artes Motherwell, Anselm Kiefer, Sean Scully, Wenzel Zierchs, Frederic Amat y Hassan Massoudy. Seis autores muy diversos, de estilos diferentes que actúan con la literatura de forma variada, pero todos ellos de una manera absolutamente libre. Usando diversas posibilidades dentro de la relación imagen y palabra que han sido expuestas. Estos seis autores nos hablan de la poesía desde la pintura pero todos ellos lo hacen desde una mirada diferente. Son seis artistas

11 Gadamer, H. G. Op. Cit (1991).

que nos permiten poner en juego los conceptos estudiados a lo largo del trabajo desde puntos de vista variados y ricos. Cinco de ellos son autores contemporáneos que lanzan su trabajo desde la mirada más actual y que ponen de manifiesto la vigencia del tema de estudio. Por su parte la elección de Robert Motherwell inserta la investigación en una línea de tiempo anterior, nos ofrece la posibilidad de crear un puente temporal que nos sitúe en la relación poesía-pintura como un continuo vaivén en arte.

Robert Motherwell efectuó la metáfora desde el expresionismo abstracto, dejando que sus emociones profundas dirigiesen la pintura. La poesía marcó su expresión y la dirigió. Un poema de Lorca, *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Megías*, dio origen a su serie de las *Elegías a la República Española* y su obsesión por *A la pintura* de Alberti dio lugar a una colaboración entre ambos que generó obras nuevas y llenas de magia. Motherwell realizó un trabajo fuerte y pasional, en el que las relaciones entre poesía y pintura se manifiestan desde la distancia, estableciendo tensiones entre imagen y texto que solo un espectador activo es capaz de llegar a vislumbrar.

El trabajo de Anselm Kiefer va unido a la filosofía, a la política y por supuesto a la literatura. Su arte se impregna de cada vivencia. Sus obras surgen de los libros, de la vida, de la poesía y con su trabajo vuelve a ellos. Nos remite al libro como elemento estético y como contenedor del saber y a la poesía como generadora de pensamiento y conocimiento, como transformadora del ser.

Sean Scully realizó una serie de grabados sobre la poesía de Lorca. En ellos establecía una tensión entre su lenguaje habitual y los versos del poeta granadino. Juega con la parte más racional y geométrica de la que surge la emoción de la pintura en conjunción con la poesía. Scully nos ayuda a comprender como la utilización del título en las relaciones entre artes posiciona al espectador en la lectura de los cuadros, metiéndolo de lleno en la metáfora planteada. Nos enseña cómo la temporalidad de sus obras puede verse alterada por la de la poesía.

Wenzel Zierchs es un pintor joven que utiliza los textos para la generación de sus cuadros. Utiliza el propio texto, copiándolo una y otra vez hasta que es ilegible. Transforma la palabra en visualidad y niega la posibilidad de lectura, la anula en pos de la visualidad plástica. Sus obras son textos que no pueden leerse, son pintura con la temporalidad de la escritura, pues el proceso creativo acaba marcando el resultado final, pero ante todo son metáfora.

Frederic Amat nos ofrece grandes ejemplos del libro-arte editado, donde poesía y pintura entablan un diálogo constante y directo. Son sus propias palabras sobre

la relación que establece en las mismas entre poesía y pintura las que podemos presentar en esta tesis. Es un privilegio que haya respondido a nuestras preguntas y la lectura de la entrevista es todo un placer y una gran oportunidad.

Hassan Massoudy es un calígrafo iraquí afincado en París. Es un autor que establece su tensión entre poesía y pintura mediante la caligrafía, con la propia palabra, cargada con todo su sentido y su imagen. Posee la formación caligráfica tradicional del mundo árabe y además estudió Bellas Artes en París, lo que le ha permitido combinar la pintura abstracta occidental con la expresión caligráfica árabe de una forma natural. Sus obras son el propio texto, legible solo para aquellos que lean árabe, pero cada letra, cada color, cada dirección del trazo está impregnada por la emoción de su sentido, surgiendo de él y creando una nueva visión. Tenemos el privilegio de haber contactado con Hassan Massoudy que amablemente ha respondido un cuestionario que aportamos en esta tesis como reflejo de su experiencia ante las relaciones entre artes. Es todo un lujo haber contado con su colaboración y un placer haber accedido a su pensamiento de una manera tan directa.

Introducimos el apartado **A MODO DE TRÁNSITO, UN RELATO** para cerrar la primera parte y abrir la segunda. Un cuento de Borges nos sirve de transición entre los dos lenguajes usados en esta tesis.

27

II PARTE: MEMORIA OBRA PRÁCTICA:

La segunda parte de esta tesis doctoral se enfoca como una memoria personal de la parte práctica, una memoria de procesos, experiencias, investigaciones y resultados obtenidos con el trabajo pictórico. Es el espacio donde se recoge la experiencia más íntima de este trabajo: la experiencia del taller. Esta tesis se ha planteado desde un principio con una estructura de investigación humanística, pero es ante todo una tesis de creación. Una tesis que estudia una posibilidad creativa, de las múltiples existentes abiertas para cualquier creador, y que se expone como una aportación más al campo de las relaciones entre pintura y poesía, nuestra propia aportación lanzada como un conocimiento relativista y circunstancial.

En esta parte de la tesis mostramos como hemos abordado la investigación práctica,

sus límites, las premisas de las que partimos e incluso creencias personales acerca de la pintura que, estamos convencidos, llegan a conformar la obra pictórica para bien o para mal. También mostramos hacia donde se han dirigido en la experimentación propia planteamientos contemplados en la primera parte de esta tesis.

Nuestro enfoque es el del creador que trabaja en su estudio y obtiene unos resultados, dirigiéndose hacia unas vías u otras en función de los mismos, para poder medir el alcance de la metáfora de las relaciones entre pintura y poesía como posibilidad creativa y cómo la misma hace crecer los lenguajes, los enriquece y los varía. Nuestra intención es la de sentir lo que ocurre al relacionar pintura y poesía desde la diferenciación de medios en primera persona, efectuar la metáfora y comprender sus implicaciones de manera directa.

Hemos considerado que una parte de este trabajo debía desarrollarse fuera del ámbito universitario para entrar en contacto con la realidad del arte y sobre todo para entrar en contacto con el espectador. Porque consideramos que cualquier obra artística que no es observada es una obra muerta, que no alcanza su ser y porque consideramos que una investigación activa y real no es aquella que estudia el hecho desde la distancia sino aquella que se inserta en él. Hemos visto como el espectador es la figura recurrente en este trabajo y por tanto no podía quedar al margen de la experiencia práctica del mismo. Entrar a formar parte del juego del arte significa jugar-con, y ese aspecto, claramente expuesto en la obra de Gadamer debía ser reflejado.

El **CAPITULO 01 ACERCAMIENTOS DESDE LA PINTURA** muestra hacia donde se dirige nuestra investigación plástica así como un primer acercamiento al tema.

En el apartado 1 **¿DESDE QUE POSIBILIDAD ?** planteamos los motivos que nos han llevado a elegir la pintura abstracta como lenguaje en este estudio. Situamos la pintura abstracta como una tradición recuperada y entendemos que es en su capacidad de mostrar emociones a través de su propio ser, de su cualidad de búsqueda de lo absoluto y lo inefable lo que permite su uso como vehículo de la relación entre poesía y pintura.

En este apartado mostramos como es fundamental la labor del espectador para la investigación, como él es el encargado de cerrar la comunicación, de volver a crear la obra y lanzarla como una nueva visión.

En el apartado 2. **PRIMER ACERCAMIENTO, MEMORIA: OLVIDOS DE GRANADA** nos detenemos en la obra que realizamos a raíz de la lectura del libro de poesía

Olvidos de Granada de Juan Ramón Jiménez¹². Elegimos este libro por la cercanía que supone el tema hacia nosotros, porque las emociones y sentimientos mostrados en él nos llevan a impulsos que son nuestros por vivir en Granada. Su lectura nos ayudó a comprender Granada de otra forma, una forma que existía pero a la que accedimos de la mano de Juan Ramón. La experiencia estética que produce el juego de susurros y sonidos del agua presentes en el libro se convierte en experiencia creativa que generan una serie de cuadros. Cuadros que se muestran en este apartado. Cuadros que son experiencias personales, únicas y circunstanciales. Obras alejadas de interpretaciones o traducciones. Estos trabajos se muestran como un primer acercamiento al tema de estudio, una primera fase que se inició con la realización del Diploma de Estudios Avanzados.

En el **CAPÍTULO 02, A SAN JUAN DE LA CRUZ DESDE LA PINTURA**, mostramos el grueso del trabajo práctico realizado. Un trabajo que surge de la lectura de la poesía de San Juan de la Cruz, concretamente, *Cántico espiritual*, *Noche Oscura del alma* y *Llama de Amor viva*. La elección de esta lectura como motor generador de nuestro trabajo estuvo condicionada por necesidades expresivas dentro de la pintura. Notábamos, después del acercamiento anterior, la necesidad de otorgar una mayor pureza a nuestra expresión, queríamos eliminar lo accesorio. Utilizamos a San Juan de la Cruz como guía en esa labor y gracias a él hemos accedido a lugares nuevos y llenos de energía.

29

En el apartado 1. **DESDE LA NADA** nos detenemos en las connotaciones que la experiencia de la lectura de San Juan de la Cruz puede llevar en sí, tales como la experiencia mística y el vacío.

La experiencia mística está presente en cada una de las palabras de San Juan de la Cruz. Sus palabras nacen de ella. Experiencia que se hace patente en la lectura de su poesía y que el lector hace suya, pero en ese momento ¿sigue siendo experiencia mística o se ha transformado en experiencia estética? y al usar esa emoción como génesis de nuestro trabajo ¿seguimos hablando de experiencia mística o hablamos ya de experiencia creadora? estas preguntas nos llevan a establecer un paralelo entre los tres tipos de experiencia sensibles planteados (mística, estética y creativa), paralelo que en ningún momento mostramos en términos de verdad absoluta pero sí en términos de metáfora.

La experiencia mística nos lleva a la experimentación del vacío, un vacío generador del que surge toda posibilidad. Un vacío en el que nos encontramos con el propio ser y volvemos a nacer en él. Esta concepción del vacío ha dado lugar a muchas

12 Jiménez, J. R. *Olvidos de Granada*. Granada. Diputación de Granada. 2002.

expresiones en el arte contemporáneo. Mostramos la Capilla Rothko y la Sala de la Reflexión de Tàpies en Occidente y la escuela Yi en Oriente como ejemplos de como contener en la pintura el vacío generador.

En 2. NUEVOS MUNDOS A PARTIR DE LA POESÍA DE SAN JUAN DE LA CRUZ. Nos detenemos en las visiones pictóricas de la poesía de San Juan de la Cruz que han aportado Eusebio Sempere, José María Sicilia, José Manuel Broto, Barceló, Chillida y Alberto Corazón. Hemos elegido estos autores por realizar su aportación desde la pintura más pura¹³, desde la búsqueda del vacío y la experimentación de la poesía como elementos formativos de su propia expresión.

El último trabajo de Eusebio Sempere fue una carpeta de serigrafías en las que muestra su relacionarse con la poesía de San Juan de la Cruz desde la distancia, estableciendo juegos metafóricos que nacen del conocer la Nada de San Juan. Una Nada que en Sempere se convierte en luz, luz que es origen, principio, nacimiento.

En 1992 José Miguel Ullán comisarió una exposición conmemorativa del 400 aniversario de la muerte de San Juan de la Cruz en la que participaron José María Sicilia, José Manuel Broto y Miquel Barceló. Una exposición que proponía la pintura surgida de la literatura como un conocer, como un acceso a lo inefable a través de la poesía. Pero un conocer relativista, personal e intransferible. Cada una de las aportaciones de estos artistas surge de su propio ser, de su sentir la lectura y de cómo logran hacerse uno con ella. Cada uno de estos artistas muestran su experiencia estética-mística-creativa.

Quizás el artista de la nada, del vacío, por excelencia en el arte contemporáneo haya sido Eduardo Chillida. Chillida se sentía atraído por los versos de San Juan hasta el punto de hacerlos suyos, de memorizarlos y presentarlos en su obra de una manera continuada. Chillida al crear su obra conmemorativa a San Juan de la Cruz nos muestra como formar parte del suceso del arte, llevándonos hacia nuevas posibilidades y nuevos mundos que habitar. Vacío y silencio en Chillida, vacío y silencio en San Juan de la Cruz.

La última propuesta que presentamos es la de Alberto Corazón y es también, de las que mostramos, la aportación más reciente al mundo del arte, demostrándonos así que es un tema de absoluta vigencia. Un tema que sobrepasa barreras temporales al que los artistas se sienten atraídos una y otra vez, en continuo movimiento y vaivén. Alberto Corazón nos ofrece una serie de obras surgidas de la lectura de

13 En el caso de Chillida nos centramos en sus aportaciones bidimensionales aunque mencionando diversas esculturas surgidas a raíz de la poesía de San Juan.

Noche Oscura de el Alma, donde palabra e imagen van de la mano. La caligrafía y simbología del pintor se une al texto del poeta para surgerir una nueva visión que altera nuestra experiencia de ambos, los varía y modifica.

En el apartado 3. A SAN JUAN DE LA CRUZ mostramos nuestra experiencia estética-creativa sobre la poesía de San Juan, explicamos los procesos y la evolución de los resultados e incluimos una selección de imágenes de los trabajos.

Nuestro trabajo finaliza con la presentación de conclusiones y la bibliografía utilizada.

A MODO DE ACERCAMIENTO AL ESTADO DE LA CUESTIÓN O CONTRA EL INTENTO DE CLASIFICAR.

Desde la invención de la escritura se han producido teorías artísticas que estudian las relaciones entre artes y abarcan desde las prohibiciones bíblicas de la representación en pos de la palabra (que abordaremos brevemente en el apartado Escritura e imagen) hasta la actualidad. Por esta razón el estudio de la cuestión, para situar nuestra investigación dentro las teorías inter-artísticas, supondría por sí solo una tesis doctoral que, además, se aleja de nuestra hipótesis.

Sin embargo pensamos que debemos mencionar brevemente cuales son los problemas con los que se tropiezan los estudios sobre las correspondencias artísticas, derivados generalmente de las clasificaciones y conceptos de arte del momento. Lo hacemos con la intención de situar al lector de este estudio dentro un tema recurrente a lo largo de la historia del arte y ubicarlo acerca de cual es nuestro punto de partida.

Los estudios teóricos sobre las relaciones artísticas ponen en juego dos o más medios expresivos partiendo de diferencias. Diferencias de herramientas, de expresión que sirven de excusa para establecer un orden, una clasificación. Clasificaciones que pueden llegar a limitar las correspondencias y paralelismos entre medios y que los artistas destruyen con sus obras. Clasificaciones que se remontan a la Grecia clásica y Roma y a los que los estudios sobre relaciones entre artes acuden para buscar el origen de los mismos y encontrar apoyos referenciales en sus argumentos.

Ut pictura poesis (como la pintura así la poesía) es la frase que Horacio incluyó en la *Epístola a los Pisones* y que se convirtió en el origen de las teorías de las relaciones artísticas junto con la frase de Simónides de Ceos en el s. VI a. C., que le atribuye Plutarco, “La pintura es poesía muda, la poesía es pintura que habla.” Ambas aseveraciones han sido utilizadas en la mayoría de los estudios sobre las relaciones entre pintura y poesía, cambiadas para cargar con significados o propuestas diversas.¹⁴

Durante el Renacimiento¹⁵ el uso de las frases de Horacio y Simónides de Ceos fueron una constante en un intento de romper la clasificación heredada de la edad media y conseguir igualar la pintura a la poesía convirtiéndose la primera en un arte

14 Ver Markiewicz, H. “<<Ut pictura poesis>>Historia del topos y del problema”. en Monegal, A. ED. *Literatura y pintura*. Madrid. Arco/libros. 2000

15 Ver Lee, R. W. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid. Cátedra. 1982.

liberal. Leonardo llegó a escribir, en alusión a la aserción de Simónides de Ceos, ...*Y si tu llamas a la pintura poesía muda, el pintor podrá decir que la poesía es pintura ciega. Y Ahora dime ¿Qué deformidad es más dañosa: la ceguera o la mudez?*¹⁶

En 1766 Gotthold Ephraim Lessing publicó *Laocoonte o De los límites entre pintura y poesía*.¹⁷ Este libro puede considerarse el alegato más fuerte lanzado contra las correspondencias entre poesía y pintura. La clasificación de Lessing estableció una separación entre medios según si estos se desarrollan en el tiempo (música y literatura) o en el espacio (pintura). La ruptura de esta clasificación fue una de las grandes búsquedas de las vanguardias, con una pintura que se lanzaba a la conquista del tiempo, desde la action painting, donde la acción y el tiempo del pintor es lo predominante en la obra, hasta el happening y la performance que se desarrollan en él. Según la tesis de Lessing la pintura no puede representar un curso de acontecimientos desencadenados temporalmente, solo puede presentar escenas aisladas, momentos concretos. Para Lessing los poetas solo debían ocuparse en lo contrario, ocuparse de las acciones y no de las descripciones, ensalzar el tiempo. La obra de Lessing puede leerse como una búsqueda de la pureza de cada medio artístico, como un alegato para que las obras alcancen la máxima expresión dentro de sus propias cualidades. Al hacer esto creó una clasificación rígida y cerrada que abolía cualquier transmisión o puente entre medios.

34

La obra de Lessing fue retomada en dos ocasiones: la primera fue la de Irving Babbitt que escribió a principios de siglo XX *The new Laocoon*¹⁸, con el que pretendía poner orden a todo lo acontecido durante del Romanticismo, donde los conceptos de fusión de medios, la mezcla de artes, búsqueda de la obra de arte total y el arte como poesía se habían disparado. La segunda fue la de Greenberg, que en 1940 publicó *Towards a Newer Laocoon*. Greenberg sostenía que *los poderes de cada arte se demostraban capturando los efectos de sus artes hermanas o tomando a alguna de ellas como tema*¹⁹. Greenberg en esta obra, tal y como destaca Ana L. Gabrieloni rescata la parte del pensamiento de Lessing para delimitar las artes en cuanto a su particularidad y la especificidad de las herramientas y opina que cada arte es verdaderamente ella misma por sus medios.

Hoy el debate sigue abierto y la viabilidad de las relaciones entre artes y su

16 Da Vinci, L-. *Tratado de pintura*. Madrid. Akal. 1995.

17 Lessing, G. E. *Laocoonte*. Madrid Tecnos. 1989

18 Ver Gabrieloni, A. L. *Interpretaciones sobre la relación entre literatura y pintura*. En <http://www.saltana.org/1/docar/0011.html>

19 Greenberg, C. *Towards a newer laocoon, Collected Essay and Crticism*, Chicago, Chicago Universite press, 1986, vol. 1. Citado en Gabrieloni. Ana L. *Interpretaciones sobre la relación entre literatura y pintura*. En <http://www.saltana.org/1/docar/0011.html>

investigación son negadas por su cualidad metafórica²⁰ o admitidas sin reservas como manifestaciones hermanas y paralelas. Quizás tenga razón Wendy Steiner en *La analogía entre la pintura y la literatura*²¹ cuando dice que no puede haber consenso en el tema del paralelismo de las artes y que solamente puede haber *un aumento sobre nuestras conciencias sobre el proceso de compararlas, acerca de la generación y regeneración de las metáforas*²²

Los artistas continúan trabajando más allá de las clasificaciones que definen sus obras, eliminan fronteras, rompen cualquier postura teórica y crecen en su expresión. Eliminan reglas, creando con la palabra y escribiendo a través de la imagen. Pintan el tiempo y narran el espacio. El arte no se puede clasificar, no se puede acotar.

Ante esto se hace patente la comparación que Mario Praz hace en *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*²³ sobre las razones para negar las relaciones artísticas con la posibilidad del vuelo de un abeja:

*El volumen y el peso del insecto, la reducida superficie de sus alas, excluyen dicha posibilidad; sin embargo, el abeja vuela.*²⁴

35

Por esta razón, porque el abeja vuela, nuestro trabajo se enfoca desde el propio arte, desde las propias obras y los efectos que producen y se aleja de clasificaciones o tendencias. Se centra en el vuelo del abeja. Nuestra aportación se lanza desde el hecho artístico, desde la concepción del arte como motor.

Buscamos la respuesta a nuestra hipótesis en el suceso artístico y no en los estudios sobre las relaciones entre pintura y poesía porque consideramos que es ahí donde reside la vigencia y la pertinencia de este estudio de investigación desde el conocimiento específico de Bellas Artes.

Podemos destacar varias publicaciones de los últimos años que en algún punto encajan con el enfoque de esta investigación. Trabajos que abordan el tema desde su presencia, desde su estar ahí, mas allá de las discusiones lingüísticas. Trabajos

20 Ver Steiner, W. "La analogía entre la pintura y la literatura". en Monegal, Antonio. Op.Cit

21 Ibíd.

22 Steiner, W. Op.Cit. Pág. 28. Steiner le da valor a los estudios inter-artísticos porque según ella ponen de manifiesto la norma estética del periodo en el que la comparación es realizada.

23 Praz, M. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid. Taurus. 1981

24 Ibíd.

que recogen el hecho artístico y surgen de él. Quizás el caso más relevante, por la similitud del enfoque con nuestra investigación, sea *El tercer texto. Imagen y relato*²⁵ de Geles Mit donde realiza la inserción en el suceso de las relaciones entre artes buscando la comprensión de imagen-texto desde su interior, incluyendo, o partiendo de, una experimentación en el trabajo plástico personal, en el caso de Geles Mit desde la fotografía. Un enfoque diferente nos lo ofrece Dore Ashton en *Una fábula del arte moderno*²⁶ donde establece una relación entre el origen del arte del siglo XX con *La obra maestra desconocida de Balzac*²⁷ en su trabajo sitúa obras de arte y a grandes personajes del mismo, tales como Cezanne o Picasso como claros herederos de Frenhofer, el loco y viejo pintor de la historia de Balzac. Destacar por último el libro de Antonio García Berrio y Teresa Hernández *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*²⁸ donde parten de una poética específica de la lingüística para extrapolarla a una poética estética general.

Existen trabajos de investigación realizados desde la Universidad que también en algún punto recogen las relaciones entre artes desde el hecho artístico. Como ejemplo valgan tesis doctorales tan variadas como la de M^a Lourdes Castro Cerón *Correspondencias... El carácter plástico de las formas de notación: poesía, música y danza*²⁹, donde se propone un acercamiento a las relaciones entre la poesía, la danza y la música a las artes plásticas a través de los sistemas de notación o la caligrafía de las primeras; la tesis *Un nombre para la imagen; El título en las artes plásticas como paradigma de dos lenguajes involucrados*³⁰ de M^a Ángeles Parejo Sánchez en la que el título de las artes plásticas se presenta como una unión entre imagen y palabra generador de lecturas diversas y cargadas de sentido poético; la tesis de Ana Isabel Torres Lozano *La poesía inter-artística de Antonio Carvajal. Aproximación a una estética vitalista*³¹ que estudia las relaciones de la obra de Antonio Carvajal con las artes plásticas, tanto en el grueso de su poesía como en los textos surgidos de obras visuales; La tesis *Arte con texto. La escritura en el arte*³² de

36

25 Mit, G, *El tercer texto. Imagen y relato*. Valencia. Cuadernos de imagen y reflexión. 2008

26 Ashton, Dore. *Una fábula del arte moderno*. Madrid. Fondo de cultura. 2001

27 Balzac, H. *Obras completas Vol. VII*. Madrid, Santillana. 2003.

28 García Berrio, A. *Ut pictura poesis: poética del arte visual*. Madrid. Tecnos. 1988.

29 Castro Cerón, L. *Correspondencias... El carácter plástico de las formas de notación: poesía, música y danza*. Tesis doctoral. Dirigida por: Sánchez Cifuentes, M. Universidad Complutense de Madrid. 2009

30 Parejo Sánchez, A. *Un nombre para la imagen. El título en las artes plásticas como paradigma de dos lenguajes involucrados*. Tesis doctoral. Dirigida por: Saborit Viguer, J. Universidad Politécnica de Valencia. 2000

31 Torres Lozano, A. I. *La poesía inter-artística de Antonio Carvajal. Aproximación a una estética vitalista*. Tesis doctoral. Dirigida por: Henares Cuellar, I. 2009

32 Courdec, A. *Arte con texto. La escritura en el arte*. Tesis doctoral. Dirigida por: Remesar Betlloch, A.. Universidad de Barcelona. 1999

Anna Courdec Arranz, donde se analizan los intercambios, las fusiones y diferentes estrategias expresivas surgidas de la interacción de la imagen y la palabra; O *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez Verdú: Convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI*³³, de Pedro Ordóñez, que aborda las convergencias de las piezas musicales de Mauricio Sotelo y José María Sánchez Verdú con las obras pictóricas de Scully y Palazuelo.

Sirva este acercamiento para situar nuestra investigación dentro de la problemática que un estudio sobre las relaciones entre artes genera debido a la extensa bibliografía y a las posturas enfrentadas con las que se encuentra. Creemos que esta reflexión era necesaria para encuadrar nuestro estudio dentro de una larga tradición de estudios sobre relaciones inter-artísticas. Pero a la vez hemos querido mostrar cómo nos desmarcamos de los mismos y abordamos la correspondencia pintura-poesía desde su interior, desde la realidad que ambos medios generan en sus cruces como posibilidad creativa.

33 Ordóñez, P. *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez Verdú: Convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI*. Tesis doctoral. Dirigida por: Pérez Zalduondo, G. y Gan Quesada, G. Universidad de Granada. 2011

**I PARTE:
FUNDAMENTOS**

01

RELACIONES ENTRE ARTES

1. METÁFORA

1.1 RAZÓN POÉTICA Y METÁFORA EN LA INVESTIGACIÓN DE LAS RELACIONES ENTRE ARTES.

Una razón estética es, en efecto, ante todo, razón poética: hacedora, creadora de realidad¹

La pintura y la poesía desde la diferenciación de medios. La relación entre artes como posibilidad creativa. La pintura, la poesía como generadoras de experiencias. Este es el tema de esta tesis doctoral.

Un tema que surge de la sensibilidad y sentimiento del arte. Un estudio realizado desde la emoción creadora porque es en este ámbito en el que se desarrollan las correspondencias entre pintura y poesía. Nace esta tesis doctoral de la emoción ante dos medios de expresión artística. Nos guía la pasión como lectores en un medio y como creadores en otro, sentimiento que consideramos idéntico. La emoción ante el arte.

43

La tesis está realizada desde el enfoque creativo o sensorial y no desde el teórico comparativista o filosófico en el que se basan la mayoría de los estudios sobre el tema. Cuando se nombran y estudian obras y artistas es para vislumbrar a través de ellos lo que ocurre al relacionar pintura y poesía, no como una catalogación que encorseta y limita. Este trabajo se encuadra dentro del suceso, de la experimentación artística. La tesis forma parte, como diría María Zambrano, del “sueño” que es la pintura para convertirse en “realidad”.²

Hemos utilizado la razón estética en el sentido que Chantal Maillard lo usa en *La razón estética*³, clara heredera de la razón poética de María Zambrano, para acceder a las relaciones entre artes. Una razón poética que María Zambrano nombró y usó en sus escritos, ofreciéndonos un medio de conocimiento, uniendo filosofía y poesía, entendida ésta en su acepción más elevada, y en la que las pasiones

1 Maillard, Ch. *La razón estética*. Laertes. Barcelona. 1998 Pág. 19

2 Zambrano, M. *Algunos lugares de la pintura*. Madrid. Espasa Calpe. 1989. Pág.96

3 Maillard, Ch. Op. Cit (1998)

humanas, “las entrañas”, construyen pensamiento. “Las entrañas” entendidas como *la experiencia originaria de la realidad en el orden de los sentimientos, y donde anidan los deseos, los anhelos íntimos, los sueños, el ímpetu y la pasión de vivir*⁴ tal como nos dice Pedro Cerezo Galán.

Son las entrañas las que favorecen la creación y no solo la razón más fría. Rogelio Blanco Martínez nos habla de la existencia de una razón pictórica en María Zambrano, manifestada en sus muchos escritos sobre artes plásticas, *capacitada para establecer puentes que salven abismos*⁵. Creemos que existe este tipo de razón pictórica en María Zambrano, pero que queda incluida en la razón poética y que es por su capacidad de lanzar *puentes que salven abismos* por la que podemos plantear la unión entre pintura y poesía. Pensamos que la razón poética es la forma de acercarnos a la comprensión de las relaciones entre artes para presentarlo en el ámbito universitario.

La razón poética es aplicable a todo lo que se encuentra en los límites de lo visible, es la razón de las posibilidades, justo en la frontera con la razón lógica, que se encarga de lo visible y lo racional. Creemos que ambos tipos de conocimiento, el sensitivo y el objetivo, son complementarios y se necesitan mutuamente para su evolución y desarrollo. Nos remitimos a las palabras de Goodman en *Los lenguajes del arte*⁶ donde plantea cómo lo cognitivo contiene también lo emotivo y nos muestra cómo en arte aquello que sentimos en *huesos, nervios y músculos*⁷ es comprendido por la mente.

Lo emotivo, lo sensitivo, es conocimiento a través del cual podemos estudiar sus expresiones. La expresión del conocimiento sensitivo ¿No es esto la obra de arte? ¿No decimos que una obra de arte lo es, cuando posee cierta magia, cierta poesía, que no sabemos explicar, que no se ve a simple vista? El arte como medio de conocimiento, el arte como expresión, como revelación de algo oculto y que gracias a él vislumbramos y se hace asequible. pensamos que esta es la forma de acercarse a cualquier manifestación artística.

4 Cerezo Galán, P. “La otra mirada (A modo de introducción a la razón poética)” en *Cuadernos de crítica de la cultura. Nº 59 María Zambrano: La razón sumergida*. Editorial archipiélago.2003. Pág. 27.

5 Blanco Martínez, R. “Razón pictórica”. En *Cuadernos de crítica de la cultura. Nº 59 María Zambrano: La razón sumergida*. Editorial Archipiélago.2003. Pág. 95

6 Goodman, N. *Los lenguajes del arte*. Barcelona. Seis Barral. 1976. Pág. 259

7 *Ibíd.*

La razón estética parte del abismo de posibilidades⁸, de la certeza de no poder abarcar todo el saber y nos permite plasmar una experiencia propia y emocional. Es Razón hacedora, flexible. Conocimiento metafórico de la realidad que impulsa la creación y que permite plasmar experiencias surgidas de la intuición. Experiencias capaces de hacernos llegar a aquello que no vemos, capaces de forjar pensamiento no referencial.

Esta íntima falta de conexión con los universos referenciales del habla provoca el discurso estéril, típico de la época actual, la palabra-cóc-tel: agitación de significados cuyo referentes inmediatos son discursos ajenos que a su vez se han estructurado a través de otros discursos, y así sucesivamente; la experiencia original del primer discurso referencial se pierde en el tiempo. Hablar de la propia experiencia se ha vuelto algo extraño.⁹

En un momento donde las ciencias más puras han aceptado que la objetividad y verdad de la razón lógica no es suficiente, la razón estética es un sistema de conocimiento alternativo para abordar el estudio de sus expresiones y la metáfora como su vehículo.

No es nuestra intención cuestionar el lenguaje científico, sería absurdo. Gracias al método y objetividad de las ciencias se han logrado avances inimaginables en numerosos campos. Cuestionamos la implantación de la lógica absoluta en ciertos campos del conocimiento, como el arte, y abogamos por un método combinado donde razón y emoción, método y azar se entrecruzan para poder abordar temas que la ciencia pura con su sistema de “objetividad y verdad” rechazarían de base. Tampoco negamos la posibilidad de su estudio a través del método científico. Pero consideramos lógico mostrar desde una Facultad de Bellas Artes otro punto de vista, el punto de vista de la razón poética como un vehículo del hacedor.

Nos hacemos eco de las palabras de Gadamer al considerar que el conocimiento científico no tiene respuestas a ciertos interrogantes que se escapan a su ámbito y que la solución no estriba en desacreditar la pregunta y así el estudio de los mismos.

Debemos a la ciencia la liberación de muchos prejuicios y la destrucción de muchas quimeras. Es pretensión de la ciencia cuestionar los prejuicios

8 Ver Maillard, Ch. Op. Cit. (1998). Pág. 32

9 Ibíd. Pág. 31

y conocer así la realidad mejor que hasta ahora. Pero a medida que los métodos de la ciencia se extienden a todo lo existente resulta más dudoso que los presupuestos de la ciencia permitan plantear la cuestión de la verdad en todo su alcance. Nos preguntamos con inquietud si no hay que achacar a los métodos de la ciencia la existencia de tantas cuestiones que demandan una respuesta que aquella rehúsa dar. La ciencia se niega a dar la respuesta desacreditando la pregunta, es decir, tachándola de absurda.¹⁰

Relaciones entre pintura y poesía: una metáfora. Metáfora que es el vehículo de la razón poética y que sin embargo es considerada el motivo más fuerte que se ha dado sobre las relaciones entre ambas para negar su viabilidad, tal como señalamos en el apartado *A modo de estado de la cuestión o contra el intento de clasificar* perteneciente a la introducción de este estudio. La negación de la posibilidad de la metáfora dentro del conocimiento objetivo se produce porque las comparaciones formales o sensitivas no son objetivas y cualquier acercamiento se da por ficticio, se desacredita incluso su formulación. La metáfora se presenta como un elemento poético y carente de utilidad en cualquier investigación. Así el estudio de las relaciones entre artes, entendido en su acepción metafórica, acaba por convertirse en un problema cuya raíz se encuentra en el tipo de conocimiento aplicado para su formulación y comprensión.

46

Pensamos que ambos tipos de conocimiento, científico y el poético, parten de la misma metáfora. Uno exalta su poesía y el otro su verdad. Son complementarios y se necesitan para evolucionar, Como lo mostró Ortega y Gasset y lo recoge Maillard en *la Creación por la metáfora*¹¹ exponiendo como la ciencia toma de la metáfora lo que la poesía rechaza y viceversa.

Antes de continuar y conscientes de la importancia de la metáfora como vehículo de la razón poética deberíamos preguntarnos ¿Qué es una metáfora? ¿Cómo se desarrolla?

La metáfora ha sido definida desde Aristóteles hasta la actualidad. No vamos a realizar un profundo estudio de la misma ya que escapa de nuestra disciplina y del objeto de esta tesis, pero no podemos continuar sin situar las implicaciones de la metáfora en las relaciones entre artes.

10 Gadamer, H. G. *Verdad y método II*. Salamanca. Sígueme. 2000. Pág., 52

11 Ortega y Gasset. "Ensayos de estética a manera de prólogo". En *obras completas*, Rev. De Occidente, 1964, Vol. VI. citado en Maillard Ch. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. Barcelona. Anthropos. 1992

Etimológicamente metáfora (meta-foreign) significa ‘transporte’, ‘traslación’, ‘transferencia’.¹² Consiste en asignarle un significado a un significante totalmente distinto al suyo. La metáfora no es sólo una comparación, es establecer una tensión, un diálogo o un enfrentamiento. Tal como nos lo explica Chantal Maillard es igualar lo desemejante para formar lo que Ortega designó como un “nuevo objeto”. Es un juego entre el ser como y el no ser en el que se elude el “como”¹³.

Una metáfora como recalca Tudor Vianu¹⁴ y puso de manifiesto Derrida en *La mitología Blanca*¹⁵ presupone la alternancia en la conciencia de dos factores:

1. Las semejanzas entre la realidad designada en el sentido propio por la expresión utilizada y la realidad designada por ella en sentido metafórico.
2. Las diferencias entre ambas realidades.

Para que la metáfora se realice la mente debe eliminar las diferencias y retener solamente los caracteres similares. Es decir, la mente debe actuar en función de la razón poética, dejándose llevar por la intuición y no por las diferencias estructurales que pondrían en peligro la comparación. En todo caso hay que ser consciente de las diferencias puesto que una unificación total no es metáfora.

Para Ortega la metáfora es a la par *Un procedimiento y un resultado, una forma de actividad mental y el objeto mediante ella logrado*.¹⁶ La metáfora se convierte así en un acto, la metáfora se efectúa¹⁷. El proceso y la actividad mental se convierten en base de la metáfora y se les otorga la misma importancia que al resultado, valorando el proceso metafórico desde su inicio. Es una forma de construir, de hacer. Con la metáfora cobra valor el movimiento que lleva hasta ella, cobra valor el cómo sucede y cómo se transforma en suceso.

47

(...)el objeto de la razón estética no es el ente o el fenómeno sino el suceso¹⁸

12 Ver Maillard, C “Metáfora” en Ortiz, O y Lanceros, P. *Diccionario de hermenéutica (una obra interdisciplinaria para las ciencias humanas.)* Bilbao. Universidad de Deusto. 1997

13 Maillard, Ch. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. Barcelona. Anthropos. 1992

14 Tudor Vianu . *Los problemas de la metáfora*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1967 Pág. 19.

15 *Ibíd*

16 Ortega y Gasset. “Ensayos de estética a manera de prólogo”. En *obras completas*, Rev. De Occidente, 1964, Vol. VI, Pág. 258. citado en Maillard Chantal. *La creación por la metáfora*. Pág. 107.

17 Ver Maillard, Ch. Op. Cit. (1992).

18 *Ibíd*. Pág. 21.

Quizás, ante estas palabras de Chantal Maillard estemos ya en disposición de contestar a la pregunta lanzada: ¿qué es la metáfora de las relaciones entre artes? Podríamos decir que se trata de un “suceso”. Un suceso que dota de valor a cada obra surgida de ellas y que constituye el motor de la expresión artística. Es el “suceso” lo que nos embarga, lo que nos cautiva y lo que mueve el arte. El arte sucede para el artista y para el espectador, y sucede mucho más allá de cualquier tipo de regla, de cualquier restricción. Comprender la metáfora de las relaciones entre artes como suceso nos lleva inevitablemente a las siguientes palabras de María Zambrano:

La pintura es suceso, un íntimo suceso que se manifiesta, claro, en formas y figuras, cualesquiera que sean representativas o no, figurativas o no. Un cuadro muestra un suceso que le ha sucedido a alguien y que le sucede a quien lo mira (...)

Un suceso en la intimidad, un misterio. Un sueño; que abrazaría la pintura toda.¹⁹

48

La pintura como suceso, el arte como suceso nos lleva irremediabilmente al pensamiento estético de Gadamer. Gadamer situó el origen antropológico del arte en el juego. El arte como juego que implica movimiento, vaivén, que no tiene una meta o fin salvo el que el la razón humana le otorga al propio movimiento del juego²⁰. Juego que es *autorrepresentación del movimiento del juego*²¹.

Suceso, movimiento que se autorrepresenta a sí mismo, sin metas o fines salvo los que se imponen dentro del mismo movimiento ¿No podemos usar estas palabras para definir las relaciones entre artes?

19 Zambrano M. *Algunos lugares de la pintura*. Madrid. Espasa Calpe. 1989. Pág.93-94.

20 Ver H. G. Gadamer. *La actualidad de lo bello* Barcelona. Paidós. 1991. Pág. 67.

21 *Ibid.* Pág. 68. Volveremos sobre la importancia de la autorrepresentación del movimiento cuando veamos la función del espectador –lector en las relaciones entre artes. Capítulo 03 y 04

1. 2. LA METÁFORA DE LAS RELACIONES ENTRE ARTES.

*Sin apercepción metafórica la poesía cesa de ser poesía*²²

Elena Oliveras en su estudio *Variantes de la metáfora plástica*²³ nos dice que toda manifestación artística es metafórica en cuanto que muestra una porción de un mundo usando un rodeo a través del medio expresivo. Ante esto y las definiciones de metáfora que hemos visto en el apartado anterior es evidente que cualquier relación inter-artística es metafórica.

Cuando un pintor decide interpretar un poema su acto creativo consiste en efectuar una metáfora. En el apartado anterior hemos visto como la metáfora iguala dos cosas diversas para surgir un nuevo objeto. En las relaciones entre artes se iguala la experiencia estética de dos cosas diferentes, la pintura y la poesía en este caso, para formar algo nuevo: una nueva obra de arte. Son metáforas desde el arte y sus manifestaciones que alcanzan su expresión lingüística en las comparaciones teóricas del tipo: la pintura es poesía, el famoso *Ut pictura poesis* de Horacio o la frase de Simónides de Ceos, *la pintura es poesía muda, la poesía es pintura que habla*.

Entendemos las relaciones entre artes como metáfora y como tal las presentamos y actuamos con ellas. No ha de extrañarnos que se consideren metáfora, pues es la razón poética un lenguaje esencialmente metafórico que nos sirve para desvelar. Como dice Antonio Varo Baena es la *razón poética esencialmente simbólica, metafórica, auroral, desveladora del sentido último e íntimo, que es ámbito, un lugar, donde establecer un sistema propio, el juego de cada uno, la creación de la persona, un sentimiento y luz interior*²⁴

Para que exista la metáfora, tal y como ya hemos visto en el apartado anterior, los elementos que entran en ella deben tener una cualidad semejante, un punto de unión que ensalce su entidad poética, una identidad común. La pintura y la

22 Elster, E. *Principien der Literaturwissenschaft*. Citado en Tudor Vianu. Op. Cit.. Pág. 9.

23 Oliveras, E. "Variantes de la metáfora plástica" en *Escritos de filosofía* nº 23-24. Buenos Aires. 1993.

24 Varo Baena, A. *María Zambrano, la poesía de la razón*. Córdoba. Asociación cultural andromina. 2006. Pág. 24.

literatura generan una experiencia estética y son herramientas para alcanzar los límites de lo visible. Son expresiones del conocimiento poético.

Hablar de las relaciones ínter-artísticas es utilizar un lenguaje metafórico, no es una realidad tangible. Pero la metáfora permite *hacer asequible lo que se vislumbra en el confín de la realidad*²⁵. Ahora bien ¿por qué hay sectores de la crítica que invalidan la posibilidad de esa metáfora? Suele decirse que la metáfora entra en conflicto con la idea de ‘verdad’ puesto que se basa en acercamientos y semejanzas en algún punto que no son suficientes para establecer una unión. Estos estudios están realizados desde una razón lógica absolutamente cerrada. Evidentemente si dos cosas fuesen idénticas ya no habría metáfora.

Invaldar la metáfora y su proceso equivale a eliminar la razón poética como sistema y medio de conocimiento, lo cual es inadmisibile para la evolución del pensamiento, de las artes y del hombre en su ser. Inadmisibile sobre todo en cuanto que la “verdad” cualquier “verdad” necesita del “sentir” para ser comprendida.

*<<En mi sentir>>, solía decirse en español, equivale a <<mi entender>>. Más no resulta del todo equivalente, puesto que se decían las dos cosas en una misma frase. Y es que el sentir entiende y el entender siente. Sólo que en el sentir predomina la pasividad y en el entender el acto de la inteligencia. Por tanto el sentir originario pide ser entendido, en algún otro lugar escribí <<descifrado>>. Y el entender de verdad –el entender una verdad- supone el sentir originario, y en alguno específico como sostén y fundamento. Ninguna verdad se entiende de verdad si no está sostenida por el sentir originario*²⁶

50

En cierta medida ¿no podemos entender una metáfora como una verdad sentida? Y cuando hablamos de la verdad en arte, cuando mencionamos la sinceridad de una pintura ¿No nos referimos a una verdad en su “sentir originario” y por eso la “desciframos”?

Teniendo en cuenta que en arte solemos hablar en términos como “artista que muestra su verdad” y que se considera que una obra de arte no lo es cuando su

25 Ortega y Gasset. *Las dos grandes metáforas*. citado en Carreter,L. “Ortega y la metáfora” en *Cuenta y Razón* Nº 11. Mayo-Junio 1983.

26 Zambrano, M. “La Mirada originaria en la obra de J.A. Valente” en *Quimera* 4. 1984, Pág. 40. citada en Ortega Muñoz, J. F. “La unidad de filosofía y poesía en María Zambrano” en Zambrano, M. *Algunos lugares de la poesía*. Madrid. Trotta. 2007. Pág.14.

creador miente, entrar en estos debates no deja de resultar una paradoja.

Las relaciones entre artes son una exposición metafórica en la que hay que dejar sentir, hay que dejar que la emoción viaje por nosotros hasta que se convierte en conocimiento. No basta con establecer paralelos desde la objetividad más absoluta para hallar una 'verdad' universal. Siguiendo con el pensamiento estético de Gadamer, que ya hemos introducido en el apartado anterior, hay que participar del juego del arte, ser parte de él y dejarnos arrastrar por su movimiento para formar parte de su verdad. Según Gadamer el juego del arte posee sus propias reglas y posee la validación de sus conceptos en su interior, no caben validaciones externas²⁷.

Cuando un artista utiliza un poema para la creación de su pintura establece un paralelo, una tensión, una relación por el mero hecho de hacerlo. No hay 'verdad' literal en la creación de la metáfora pero ese sentido de verdad no es importante para la formulación y el entendimiento de la misma.

Pintura y poesía no son lo mismo, es obvio, pero no es lo importante. Lo importante es el suceso, lo importante es cómo se relacionan. Lo importante es el movimiento en su autorrepresentarse, lo importante es que se juega.

Para Ortega toda metáfora posee una porción verídica en su formulación, la metáfora científica (como ya hemos visto en el apartado anterior) partiría del concepto global de metáfora y se quedaría con esa porción de verdad, iría de más a menos, mientras que la poética se efectúa a la inversa y encuentra en la exageración su desarrollo²⁸. En la metáfora que nos ocupa entre pintura y poesía la porción de verdad objetiva queda invalidada, nos hallamos ante la exageración de la misma, nos hallamos ante una metáfora poética que favorece la creación. ¿Cómo acercarnos a ella entonces? Pensamos que desde el movimiento que genera, formando parte de él.

Es la metáfora lo que tiene valor en las relaciones entre artes, es el *suceso* lo importante en la razón estética porque es él el que nos permite el conocimiento. La metáfora será válida siempre que esta sea efectiva, siempre que contenga las características que Ortega le asignó, siempre que sean proceso y resultado. Lo que posee valor es tanto la actividad mental que la genera y que la lleva a cabo como el "*nuevo objeto*". Löwenberg, tal como muestra José Luis Martínez Dueñas, nos dice

27 Ver González Valerio, M. A. *El arte Develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*. México. Herder. 2005, Pág. 59

28 Ver Maillard, Ch. Op. Cit. (1992)

que la noción de verdadero y falso debe dejarse de lado al detectarse una metáfora ya que *el valor de verdad deja de ser pertinente*²⁹

Cuando se detecta una metáfora la verdad deja de ser pertinente, la razón lógica debe dejar paso a la razón poética en su capacidad de actuación. Este es el motivo por el que en esta tesis doctoral hemos planteado un estudio de las relaciones entre artes desde la razón poética, sin búsqueda de una verdad absoluta y abierto a las múltiples posibilidades. La metáfora como método de la razón poética trata de hacer aparecer una significación que está oculta y para la que no existe caracterización directa. Si esa 'verdad' existiese la metáfora carecería de sentido y ya no sería válida, lo único con valor sería la verdad objetiva, falta de poesía.

En el caso de las tensiones metafóricas de las relaciones entre artes, si pintura y poesía de 'verdad' se relacionan, si realmente la experiencia artística producida por la lectura del poema genera e influye en la obra de un pintor y estas influencias pueden verse en la obra de una manera inequívoca, carece de importancia. Lo que posee importancia es el cómo sucede esa metáfora, cómo se desarrolla y cómo se percibe. Cómo se produce el movimiento y vaivén interno y qué reglas establece nuestra razón dentro de él. Es decir si esa metáfora tiene validez, si es efectiva.

52 Lo que debemos plantearnos es ¿Cuándo es efectiva la metáfora? Volvamos a las palabras de Chantal Maillard para contestar esta pregunta:

La validez de la metáfora puede determinarse desde uno de estos dos componentes, o desde ambos: la eficacia, que se medirá por la apertura de espacios comprensivos, y el placer estético, que procede del componente lúdico que esta actividad posee. La eficacia, por supuesto, se entenderá de manera distinta según se trate de la configuración de modelos científicos, de creación artística, u otros. (...) En la creación artística, la eficacia se cumple siempre que la apertura, prelógica en la mayoría de los casos, procura un ensanchamiento de la visión. El placer estético acompaña a la actividad metafórica siempre que ésta da lugar a metáforas 'bien conseguidas', es decir, siempre que se cumpla la eficacia. La metáfora 'bien conseguida' implica en el proceso diversas facultades: el instinto lúdico, la imaginación representativa y creadora, el impulso de vida que se traduce en el requerimiento de lo nuevo, y la libertad, entre otras. En realidad o la metáfora está bien conseguida o no

29 Löwenberg. R. *Identifying metaphor, foundations of language*. 12. 1974-75. 315-338. Citado en Martínez Dueñas, J. L. *La Metáfora*. Barcelona. Octaedro. 1993. Pág. 54

*es metáfora.*³⁰

Relacionar pintura y poesía es una metáfora desde su inicio. Es una metáfora que enriquece las lecturas, que amplía la visión y funciona para facilitar la creación. Una metáfora que porta en su expresión un componente lúdico y placer. Metáfora que se vislumbra con la mirada estética, siendo uno de los atributos de la misma el goce.³¹

Es una metáfora efectiva, de lo contrario, como dice Chantal Maillard, nadie diría que se trata de una, pues no se habría detectado. Coincidimos por tanto con Fowler³² cuando afirma la cualidad metafórica de las relaciones entre artes y añade que la misma no las invalida mientras la metáfora tenga sentido.

Chantal Maillard continúa su discurso: *La actividad metafórica es la condición de posibilidad de toda producción creadora a la vez que la apertura comprensiva que permite dicha producción.*³³ Esto convierte a toda la actividad artística en un proceso metafórico, tal y como afirma Elena Oliveras y como comenzamos este apartado, y al arte en el resultado de ese proceso. El 'procedimiento y resultado' y la actividad mental que conlleva el planteamiento metafórico encajan con los sistemas creativos y los posibilitan.

30 Maillard, Ch. *Metáfora*. En Ortiz, O. y Lanceros. Op. Cit 524

31 Ver Maillard, Ch. *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia. Pretextos. 2009

32 Fowler. A. *Periodization and interart analogues*, en *New literary history*, nº 3.

Citado en Steiner, W. "La analogía entre la pintura y la literatura". En Monegal. Op. Cit. Pág. 30

33 Maillard, Ch. *Metáfora*. en Ortiz, O. y Lanceros. Op. Cit Pág. 525.

2. LA ELIMINACIÓN DE LAS FRONTERAS.

2.1 RELACIONES ENTRE ARTES = RELACIONES ENTRE SISTEMAS DE CONOCIMIENTO.

Hay que habitar poéticamente la tierra

Hölderlin

Esta cita de Hölderlin muestra un camino a seguir, nos descifra lo que constituye el eje de esta investigación, la poesía como algo que nos rodea y que hay que dejar surgir y actuar. Entendemos la poesía no como el poema³⁴ sino como el misterio de las artes. Lo que las hace mágicas y que es común a todas ellas, lo que escapa a la razón y solo con los sentidos podemos vislumbrar. Lo que hace posible las relaciones entre ellas.

55

El misterio de las artes, coincidimos con Einstein cuando planteó que *La experiencia más hermosa que se puede tener es lo misterioso*³⁵ Sin ese misterio no hay obra de arte, puede existir un poema, un cuadro... cualquier manifestación, pero no la obra de arte.

Las relaciones entre artes, los nexos, las metáforas, los puentes que se establecen entre medios expresivos surgen de la percepción de la poesía, en el sentido de *habitar poéticamente la tierra* al margen de cualquier clasificación. La poesía está en los lugares ajenos a lo clasificable, en los puntos que no entran en el orden establecido, en los lugares intermedios de cualquier regla.

Pintura, escultura, música, arquitectura, danza, son solo medios, herramientas, sistemas expresivos para llevar al espectador a la sustancia común de las artes tal y como diría Dewey. No hay barreras reales, cada medio bebe del otro y “toma” lo que necesita para convertirse en un objeto expresivo, mostrando todo lo que es y

34 A partir de este momento la palabra poesía adquiere pues dos acepciones: el poema y el misterio de las artes

35 Einstein, citado en Racionero, Luis. *Oriente y occidente*. Barcelona. Anagrama. 1993. Pág. 177

lo que no es. Creando juegos metafóricos que dan como resultado nuevos objetos.

Si hay algo que caracteriza al arte actual es su interdisciplinaridad. Estos nexos de unión, esa relación a través de la poesía existe en todos los ámbitos y formas de expresión y pueden estudiarse hacia todos los sentidos. Las manifestaciones artísticas cogen aquello que las hace crecer en expresividad y contenido, sin detenerse en fronteras y reglas prestablecidas por teóricos del arte que determinan a qué sistema de conocimiento pertenecen, a qué disciplina o su propia validez.

El arte continúa vivo gracias a aquello que le rodea, se alimenta de todo lo ajeno a él, convirtiéndolo en su propia esencia. Surgen nuevas creaciones que dialogan con las anteriores, que debaten con las presentes y que guían a las siguientes. El arte se alimenta de la poesía.

Las relaciones entre artes son un ejemplo de cómo las barreras son realidades creadas por el hombre que pueden destruirse. Los medios artísticos se fusionan, cuando toman herramientas o temas que les son ajenos y cuando mantienen un dialogo desde sus diferencias. Son la mejor muestra de que el arte no se puede encasillar.

56

<<Los clasificadores de cosas -escribe Pessoa (...)- son aquellos hombres de ciencia cuya ciencia consiste sólo en clasificar, ignoran, en general, que lo clasificable es infinito y por lo tanto no se puede clasificar. Pero en lo que consiste mi pasmo es que ignoren la existencia de clasificables desconocidos, cosas del alma y de la conciencia que se encuentran en los intersticios del conocimiento.>>

Tal es el lugar. Ahí precisamente, en ese espacio intersticial, en los intersticios del conocer, está el poema, la obra de arte, un <<clasificable desconocido>> o ignorado o esencialmente ignoto, que irrumpe en los lugares intermedios, en los lugares de mediación, lugares de alto riesgo, donde se trata o entra en pugna abierta con los dioses y con los demonios.³⁶

Clasificables desconocidos, cosas del alma y la conciencia, y porqué no añadir que son comunes en todo orden. Clasificables que no encajan, que no tienen nombre. La poesía. Quizás este sea el motivo por el que las relaciones entre artes han generado numerosos debates y posturas encontradas. Son clasificables desconocidos, pero ¿no lo son todas las obras de arte?

36 Valente J. Á. *Elogio del calígrafo*. Barcelona. Gutenberg. 2002. Pág. 41

Hemos hablado de creación, pero ¿El artista crea o el artista inventa? En realidad ahora diríamos que el artista investiga, experimenta. George Steiner³⁷ en *Gramáticas de la creación* nos lleva a plantearnos las diferencias entre la invención y la creación. Principalmente entendemos por invención descubrir algo que ya estaba ahí, lo cual, como pone de manifiesto Steiner, encajaría a la perfección con la célebre frase de Picasso *yo no busco, solo encuentro*.

Creación, invención, experimentación, investigación. Son palabras propias del lenguaje colectivo dentro de las artes plásticas, las usamos en distintos conceptos y las manejamos para escribir artículos que introducen exposiciones, catálogos o ensayos críticos. La experimentación gráfica de este artista, las investigaciones que tal artista realiza en taller, son frases que estamos acostumbrados a encontrarnos o que nosotros mismos escribimos en nuestros trabajos. Pero estas palabras ¿no son también propias de las ciencias más puras? Sin darnos cuenta establecemos puentes de unos campos a otros, enriqueciendo y fortaleciendo el conocimiento. Es necesario concebir los sistemas de pensamiento de una manera amplia y no específica o especializada, hay que dejar que todos los campos, artísticos, científicos, metafísicos, filosóficos o teológicos se impregnen los unos de los otros y sirvan para enriquecerse. Hay que dejar que la intuición y la emoción formen parte de la razón para formar razón poética, hay que abrir la mirada. Podríamos decir que hay que establecer un número mayor de metáforas efectivas. ¿No es paradójico que en un mundo cada vez más globalizado haya sectores que luchen por la especificidad?

57

Hay casos en las que teorías científicas coinciden en su exposición con conceptos filosóficos o incluso con mitos. Recordemos aquí las coincidencias de la teoría de la relatividad de Einstein con la filosofía taoísta, o el mito de la creación en la religión hindú coincidente con la teoría del universo pulsante. No hay barreras, se han eliminado o quizás nunca existieron. ¿Podemos aislarnos de lo que nos rodea y afirmar que los medios artísticos no se relacionan de una forma activa y real? ¿Pueden las ciencias más puras ser tan diferentes de las artes, la filosofía o incluso las religiones?

Steiner nos dice que toda obra de arte es la muestra de la libertad del artista, que cada obra de arte muestra en sí misma lo que es, pero también lo que el artista decidió que no fuera. Cada pintura, escultura, instalación, edificio, performance... lleva en sí su ser y su no ser. *Por ello la creación ofrece para sí la definición de aquello que es libertad afirmada y que incluye y expresa en su encarnación la presencia de lo que está ausente o de aquello que podría haber sido radicalmente otro.*³⁸ Cada

37 Ver Steiner, G. *Gramáticas de la creación*. Madrid. Siruela 2001

38 *Ibíd.* Pág. 137

obra de arte hace *ostensible lo no-dicho*³⁹.

Steiner señala cómo pintan el silencio Vermeer, Chardin o las aguadas de la pintura china, cómo la pintura de Cézanne muestra el paso del tiempo o como la pintura puede expresar sonidos musicales. Lo que hace Steiner es crear un juego entre el ser y el no ser que, al final, no puede dejar de recordarnos a la definición de metáfora que hemos ofrecido en el primer apartado de esta tesis.

Cada uno de los ejemplos dados por Steiner nos lleva a lo que no está, a lo que no es. Si trasladamos esto al campo de los medios artísticos podríamos afirmar que cada expresión artística lleva en sí lo que no ha sido, cada medio nos habla de los demás en cuanto a su ausencia, en cuanto a su no-ser. Coincide la siguiente idea de Antonio Russi recogida por Mario Praz: *Cada arte contiene, a través de la memoria, a todas las demás*.⁴⁰ Pero si ampliamos el círculo podríamos decir que cada sistema de pensamiento lleva en sí mismo a los demás. Todos los sistemas de pensamiento, y las manifestaciones resultantes de ellos, están íntimamente relacionados aunque solo sea por la ausencia y la diferencia, en función de lo que son y lo que no son.

58



JOAN BROSSA.
Eclipse. 1988

39 Steiner, G. Op. Cit. (2001). Pág. 137

40 Russi, A. *L'arte e le arti*. Nistri-Lischi. Pisa 1960. Citado en Praz, Mario. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid. Taurus. 1981. Pág. 60.

Finalicemos con un ejemplo, ¿qué ocurre con el deporte? ¿No es el deporte creación, expresión, experimentación e investigación? Es un sistema de pensamiento en el que se relacionan íntimamente los conceptos y las investigaciones de las ciencias más puras con la ideas de expresión individual del cuerpo y de la creación, uniéndose así a cualquier manifestación artística. El deporte además tiene la cualidad de atraer hacia sí a gran cantidad de gente, lo que permite desarrollarse como lenguaje y comunicación hasta niveles que son inalcanzables para cualquier otra manifestación de un sistema de pensamiento. Basta con imaginar a cuanta gente le afecta emocionalmente, una emoción cercana a lo que podríamos entender por una experiencia artística, una final de un mundial de fútbol, un partido de tenis, la final de la NBA o unas olimpiadas. ¿No son estas emociones colectivas un misterio?

(...) La modernidad empieza con una hoguera, que es en la que arde el cuerpo de Giordano Bruno, exactamente en el año 1600. Bruno ha traído mucho a los músicos (...) Bruno dijo que la verdadera filosofía es tanto poesía como pintura. La verdadera pintura es tanto música como poesía. La verdadera poesía o música es tanto pintura como cierta divina sabiduría. Esto me parece que plantea de forma muy radical el principio de que toda creación parte de una misma materia⁴¹

41 Valente, J. Á. En "Conversación entre Antoni Tàpies y José Ángel Valente". En Valente, J. A. Op. Cit. Pág. 90



GERARDO DELGADO.
Ruta de San mateo IX.
(detalle).
Mixta sobre lienzo.
185 x 140 cm. 2003

2.2. RELACIONES ENTRE ARTES DESDE LA DIFERENCIACIÓN DE MEDIOS.

Un intérprete es un descifrador y un comunicador de significados. Es un traductor entre lenguajes, entre culturas y entre convenciones performativas. Es en esencia un ejecutante, alguien que <<actúa>> (acts out) el material ante él con el fin de darle vida inteligible. Un actor o una actriz interpretan a Agamenón o a Ofelia. Un Bailarín interpreta la coreografía de balanchine. Un violinista una partita de Bach. En cada uno de estos ejemplos, la interpretación es comprensión en acción; es la inmediatez de la traducción.⁴²

¿Mezcla de artes, unión, relaciones íter-artísticas, fusión de sistemas de pensamiento? La tensión entre medios artísticos es una eliminación de las fronteras producida gracias a la libertad del artista como individuo y a la libertad del arte como poesía.

61

La relación de las artes es un hecho. Las relaciones artísticas existen, a veces tanto que desaparecen y crean nuevos medios. Wallace Stevens dice que los intercambios que existen entre un arte y otro son los mismos que existen entre el mundo exterior que nos rodea y nuestro mundo interior.⁴³ Estamos de acuerdo en esta afirmación y pensamos que las relaciones íter-artísticas son lo mismo, cada obra depende de las que le rodean y se forma con ellas. Pero a su vez el cómo se expresa depende del pensamiento del artista ante ellas, del medio en que se desarrolla y del punto en que alcanza su máxima comunicación.

42 Steiner, G.. *Presencias reales*. Barcelona. Destino. 1998. Pág.18

43 Ver Stevens, W. "La relación entre poesía & pintura" en *El ángel necesario. Ensayos sobre la realidad y la imaginación*. Madrid. Visor.1994.

A ALBERTO DURERO.

*En los bosques antiguos, donde un raudal de savia
de tronco negro a blanco, de aliso a abedul, pasa,
¿no es cierto que, hartas veces, por el calvero ibas
pálido, confundido y sin volver la vista
medrosa, raudo, trémulo y con convulsos pasos,
viejo maestro Durero, pintor ensimismado?*

*Ante tus venerados lienzos adivinamos
que, en los sotos a oscuras, tus ojos visionarios,
a pesar de las sombras, nítidos percibían
los membranosos dedos del fauno, las pupilas
verdes de los silvanos, a Pan, que a manos llenas
florece el retirado refugio que te alberga,
y a la hermosa dríada cargada de follaje.⁴⁴*

Victor Hugo

62

Numerosas obras de arte surgen de relacionar los medios artísticos desde la diferencia, enfrentándose desde sus propios lenguajes. Poemas que surgen de la pintura, de la música, de la escultura... Obras de arte que nacen de otras obras de arte, un juego constante e interminable.

Aplicando lo visto hasta ahora en los apartados anteriores, podemos concluir que las relaciones entre artes desde la diferenciación de medios son expresiones de la razón poética y metáforas efectuadas. Son trabajos que llevan en su “no ser” aquello que son. Son un ejemplo del movimiento y vaivén continuo que Gadamer sitúa como atributo del juego y que traslada al arte al situar su origen antropológico en el mismo. Son la autorrepresentación de ese movimiento.

Este tipo de obras interpreta trabajos anteriores, el artista hace suya la experiencia ante una obra de arte y lo utiliza como génesis de una nueva. No es un traductor estricto, selecciona y juzga según su percepción de la obra precedente y plasma su propia emoción ante ella, será el concedor de sus secretos, de su poesía.

44 Victor Hugo. *A Alberto Durero*. Traducción de Maite Gallego. En www.Saltana.org/1/docar/0222.html

Yves Bonnefoy dedicó un artículo a la imposibilidad de traducir la poesía a otro idioma⁴⁵ por las razones que hemos apuntado y añade los distintos matices que tendría el poema según el idioma y según el traductor. Cualquier traductor es participativo en la creación, descifra el significado y lo transporta a otro idioma, a otro lenguaje como dice George Steiner en la cita con la que iniciábamos este capítulo. Hacemos extensibles estas observaciones a cuando se tratan diferentes campos artísticos. El pintor no traduce en colores una partitura, un poema... crea un nuevo objeto resultante de la tensión metafórica establecida, que se aleja del concepto de verdad y que sigue las reglas internas del propio proceso metafórico, tal y como hemos visto en los dos primeros apartados de esta tesis doctoral.

No existe una traducción literal, puesto que la interpretación lleva en sí la necesidad de la actuación. El intérprete actúa, de ahí que los espectadores participativos “interpreten” las obras, actúen con ellas y las vuelvan a crear. Cuando un artista elige una obra en otro medio expresivo para la generación de sus trabajos lo que hace es aprovechar esa experiencia, esa actuación. Utiliza una percepción total, global, en la que se elimina la concepción de observador, y se transforma en una nueva experiencia creadora. Siempre será la respuesta de una percepción personal pero ¿no lo son todas las obras de arte?

Se trata de una limitación inevitable de todas las traducciones. Ninguna traducción puede sustituir el original. Y se engaña el que piense que proyectando en superficie la traducción, la idea del original facilita la comprensión, dada la imposibilidad de incluir todo lo que dice el original como trasfondo y entre líneas (...) Por eso la misión del traductor debe ser siempre, no precisamente reproducir lo dicho, sino orientarse en dirección a lo dicho, hacia su sentido, para transferir lo que ha decir a la dirección de su propio ser.⁴⁶

En el caso de las relaciones entre artes, proponer una traducción estructural de un medio a otro puede considerarse simple y no llevaría a ningún significado, solamente a “superficie”. Esto no imposibilita las relaciones artísticas, las variaciones que se generan al utilizar lenguajes diversos son las que hacen que cada obra funcione de manera autónoma, sin necesidad de que esté presente aquella que le dio origen, sin ser ilustraciones o explicaciones de la anterior.

45 Bonnefoy, Y. *La traducción de la poesía*. www.festivaldepoesiademedellin.org.

46 Gadamer, H. G. Op. Cit. (2000). Pág. 152.

Cuando un pintor pinta la música utiliza el sentimiento de misma para la creación ¿Qué hay del original en estas obras? ¿Qué hay de la verdad? Volvemos al inicio de esta tesis doctoral para decir que la verdad no es pertinente. En el estudio de las relaciones entre artes desde la diferenciación de medios como posibilidad creativa, lo que importa es la metáfora. Lo que importa es el suceso y el resultado de la misma, lo que importa es el movimiento ¿podemos negarnos a emocionarnos con estos trabajos porque su origen sea metafórico? Estas obras van mucho más allá de lo que alcanza la razón y canalizarlas a través de esta sería limitarlas, encajonarlas y no dejarlas fluir en libertad.

Este tipo de obras de arte son el resultado de la influencia que ejercen otros artistas en el pintor, escritor, músico... que decide interpretarlas. Los artistas de las obras anteriores se convierten en testigos de los procesos, en maestros y críticos. Todos asumimos que las influencias entre artistas de distintos medios son obvias, se aprecian a “simple vista”, existen, incluso, hasta hacer desesperar a los creadores. Esto es lo que Harold Bloom ha llamado *la angustia de la influencia* y ha mostrado cómo cualquier obra de arte es el resultado de las influencias de las obras anteriores y de sus contemporáneos⁴⁷. El artista no está solo en su estudio, esta acompañado por los escritores, artistas visuales o músicos que conforman su criterio estético. ¿Hemos de extrañarnos de que los artistas sientan y reconozcan en sus obras las influencias de otras expresadas en distinto medio? Esta pregunta hoy está superada, nadie se extraña de la influencia de la pintura en la poesía, o de la filosofía en cada medio artístico o, como decíamos antes, de las ciencias o el deporte. Esa influencia es una muestra más de lo variadas y ricas que son las relaciones ínter artísticas.

64

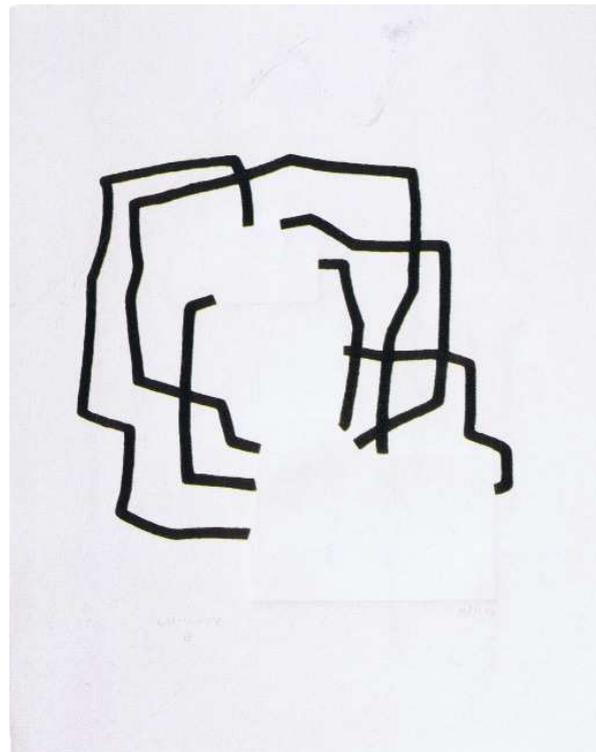
(...) Me refiero más bien a las presencias electivas que los creadores reconocen en ellos mismos o en su obra, a los compañeros de viaje, a los maestros, los críticos, los rivales dialécticos, a esas otras voces en el interior de las suyas que pueden dar incluso al acto creativo más complejo, por su carácter solitario e innovador, una trama común colectiva. (...) la rivalidad es una donación, un diálogo generoso: los grandes artistas y los maestros artesanos se espolean los unos a los otros como hacen los grandes corredores (...) en estos casos la influencia no es angustia sino colaboración. Es fascinante ver cómo un poeta, un pintor o un compositor puede convocar a quien quiera sin tener en cuenta la cronología.⁴⁸

47 Ver Steiner, G. Op. Cit. (2001). Pág. 91

48 Ibíd. Pág. 94

En nuestro trabajo nos centramos, principalmente, en el estudio de las relaciones entre pintura y la poesía desde la diferenciación de medios. Pintura y poesía surgidas de la experiencia de una obra anterior. Pero no podemos pasar sin mencionar una relación que transcurre en paralelo a esta y que ha originado un universo que ha contribuido a la evolución del arte contemporáneo: es la relación entre música y artes plásticas. Una de las más fructífera y más interesantes, llena de grandes muestras y donde es inevitable hablar de Kandinsky.

Kandinsky defendía un diálogo entre música y pintura y creía que los cuadros debían desarrollarse como una sinfonía. El no pintaba la música, pero sí creía en una estrecha relación entre ambos medios expresivos y defendía que la atonalidad de Schoenberg era aplicable a la pintura.



EDUARDO CHILLIDA.
homenaje a J. Sebastian. Bach
65 x 50 cm. (perteneciente a
libro de artista)

Las obras nacidas de otras creaciones son a veces una celebración a las mismas, una celebración por la emoción que encierran y que descubren para su espectador. ¿Podríamos calificar de otro modo el *Homenaje* de Chillida a Bach? Chillida dialogó con él, lo hizo su compañero de estudio y se unió a la espiritualidad de su música a través de sus formas austeras y firmes. Es en sus espacios y sus vacíos donde resuenan las notas barrocas del músico.

Chillida definía a Bach cómo a uno de sus maestros, ya que lo consideraba cómo a un arquitecto del espacio, del sonido y del tiempo ¿puede existir mejor maestro para un escultor? Chillida solía decir que el día que entró en Santa Sofía fue como entrar en los pulmones de Bach, con esta anécdota cargada de ‘poesía’ pone en juego toda la manifestación metafórica de las artes, dotando a la música de espacio y a la arquitectura de sonoridad y musicalidad.

El artista debe combinar los medios, mezclarlos, eliminarlos pero sin olvidarnos de que, como decía Dewey, *lo importante es que una obra explore su medio hasta el extremo, teniendo presente que el material no es medio, salvo cuando se usa cómo órgano de expresión*⁴⁹.

66

Miremos a nuestro alrededor con una mirada abierta y acerquémonos al mundo del arte con una percepción global. Volvamos a la cita de Hölderlin y habitemos poéticamente la tierra.

*La música es un diálogo perpetuo entre el espacio y el tiempo, entre el sonido y el color, diálogo que desemboca en una unificación: el tiempo es un espacio, el sonido es un color, el espacio es un complejo de tiempos superpuestos, los complejos de sonidos existen simultáneamente como complejos de colores.*⁵⁰

49 Dewey, J. Op. Cit. Pág. 203

50 Messiaen, O. *Oliver Messiaen homme de foi. Regard sur son oeuvre d'orgue*. Paris, Trinité Média Communication, 1995, Pág. 5. Citado en *Noches. Gerardo Delgado*. Centro cultural Manuel de Falla. Fundación Francisco Ayala. 2007. Pág. 9

2.3. CADENA DE COMUNICACIÓN.

No es de extrañar que nadie comprenda todavía el significado de la física cuántica. Lo que nos ha enseñado esta teoría es que no hay una línea clara entre el observador y el observado: estamos conectados a la naturaleza, somos parte de un todo. El físico de la Universidad de Princeton John Wheeler, la máxima autoridad viviente en física cuántica, describe el mundo, tal como se entiende ahora como un universo participatorio, lo cual quiere decir que moldeamos las propiedades del universo con las propias observaciones que realizamos de él. No hace mucho esta noción hubiera sido rechazada con indignación por cualquier científico y muchos filósofos. Pero ya es imposible no aceptar que el observador condiciona lo observado y que la antigua objetividad científica es una ilusión de la razón y no un hecho de la realidad.⁵¹

67

La percepción del espectador es fundamental en cómo se manifiesta la libertad del artista y en la naturaleza de las obras al mostrarnos su no-ser. Es indispensable el observador dentro de la metáfora de las relaciones entre artes. El espectador tiene la labor de “completar” la obra de arte y en este completar está también la percepción de lo que “no es” (Ver apartado I. 2.1. Relaciones entre artes = relaciones entre sistemas de conocimiento.) Esto hace dependientes a las creaciones de un observador, de lo contrario nunca será “completa”, no habrá diálogo.

En apartados anteriores hemos visto como Gadamer sitúa al arte como juego, como movimiento y vaivén continuado. (Ver *Apartado I: Metáfora*). Un juego que es un *hacer comunicativo también en el sentido de que no conoce propiamente la distancia entre el que juega y el que mira el juego*⁵². Gadamer sitúa un espectador que es participativo ya que todo juego implica un jugar-con. Observador que *en tanto que participa en el juego es parte de él*⁵³.

La obra de arte está concebida como lenguaje y comunicación y para la recepción de la misma hace falta un espectador que deje de ser un mero observador y se

51 Racionero, L. Op. Cit. Pág. 216

52 Gadamer, H. G. Op. Cit. (1991). Pág. 69

53 *Ibíd.*

haga uno con ella, la sienta, la viva y la modifique según su propia visión. El lector, como apunta Steiner, realiza una colaboración estética⁵⁴, la obra existe, renace y se termina con él, que es capaz de sentir de manera tan intensa a cómo lo hizo el escritor al narrar o el pintor al pintar. Como diría Steiner el lector también firma el papel.

Las obras de arte se muestran y al hacerlo actúan, vuelven a crearse. El espectador experimenta y a su vez crea y genera una nueva interpretación. Cada lector lee de una forma diferente. Interpretaciones que se suman a las anteriores y, como diría Gadamer, *actualizan*⁵⁵ la obra de arte. Por tanto, cada vez que se produce una experiencia estética se actualiza la obra que la produjo.

El mundo, en cierta medida lo creamos al observarlo, criterio básico de la física cuántica, y al igual ocurre con cada obra de arte. Es por esto que el arte es una creación continua, en plena transformación, en pleno cambio incluso una vez que el artista decide que la obra está finalizada. La obra de arte no se termina más que con la participación del observador y cada vez que alguien se sitúa en posición de lector esta vuelve a nacer y a terminarse en un sentido diferente. El espectador se hace uno con la obra y le transforma.

68

Una vez oí en palabras esta sensación a la que me refiero, y que había sentido, como todo el mundo, en raros momentos de mi vida. Era una tarde otoñal, tranquila y cálida; Yo curioseaba en la librería Shambala de Berkeley, especializada en filosofía oriental. Eran cerca de las ocho y el librero tenía puesta la radio donde retransmitían una charla de Krishnamurti. (...) su voz llenaba de armonía aquel espacio, donde la luz crepuscular parecía haber parado el tiempo. << ¿Han mirado ustedes una flor, una nube, una persona, sin pensar en observar y observado? ¿Han probado a contemplar algo sin dar nombres, centrándose en ello con entrega total? (...) Cuando se mira así, olvidándose de todo, entregándose y perdiéndose en la percepción, el espacio entre la flor y la persona desaparece, la mano se hace tallo, y solo queda una percepción percibiéndose a sí misma...>>⁵⁶

Una percepción percibiéndose a sí misma, una percepción de globalidad en el que el propio espectador está incluido, una unión total. Es un cambio en la forma de

54 Steiner, G. Op. Cit. (2001). Pág. 175

55 Ver González Valerio, M. A. Op. Cit.

56 Racionero, L. *Oriente y occidente*. Barcelona, Anagrama, 1993. Pág. 144

mirar, es dejar de observar desde lejos y convertirse en la acción. Esto es lo que entendemos por experiencia estética y la cualidad de las obras de arte de generarla es lo que hace que se relacionen, que se mezclen.

El espectador cobra una función activa, debe participar. En China desarrollar un rollo oblongo es, como nos explica François Cheng, *crear cada vez (para el espectador que participa) el milagro de desnudar el tiempo, de revivir su tiempo vivido y dominado*⁵⁷ Una obra de arte sin ser mostrada está muerta, no alcanza su ser. ¿Puede existir una pintura sin ser contemplada? ¿Existe un espacio sin que alguien lo ocupe, o una obra de teatro sin público?

La propiedad que posee la obra de arte de fusionarse con el espectador no le resta, según Gadamer, identidad propia ya que *no puede haber absolutamente ninguna producción artística posible que no se refiera de igual modo a lo que produce en tanto de lo que es*.⁵⁸ Según Gadamer la obra lanza un *desafío* en el que exige ser entendida, comprendida. Es el espectador el que debe corresponder aceptando el desafío, entrando en el juego, convirtiéndose en él y otorgando una respuesta. La experiencia estética nace de la unión y no distinción de la identidad de la obra y la respuesta del espectador, que Gadamer designo como <<no distinción estética>>. Una respuesta que nos posiciona en la comprensión del arte como diálogo, como lenguaje.

69

Las relaciones ínter artísticas como posibilidad creativa parten de esta base, de una percepción global y de un “actuar” por parte artista y del espectador. Es esta experiencia la que el artista utiliza como generadora, convirtiéndose en experiencia creadora. Es la forma que posee el artista de aceptar el *desafío* que le lanza una obra de arte y la obra que nace de ese desafío es su respuesta. La experiencia estética del observador se iguala a la experiencia creativa.

Comprendemos ‘experiencia estética’ como la capacidad de captar la realidad a través de lo sensible, de lo intuitivo para vislumbrar lo invisible. Es una experiencia emocional y cognitiva, es una experiencia común a todos los medios artísticos y es a través de ella nos hacemos uno con la obra de arte para acceder a la poesía.

(...) lo estético designa, por un lado, la capacidad de aprehender la realidad a través de los canales que nos proporcionan la sensibilidad y, por otro, la activación de la capacidad lúdica para la empresa constructora: la

57 Cheng, F. *Vacío y plenitud*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004. Pág. 184

58 Gadamer, H. G. Op. Cit. (1991). Pág. 72

experiencia sensible ha de ser re-presentada, ha de formar <<mundo>>, ha de historiarse. Y el historiar se realiza con placer, ese extraño placer al que llamamos <<estético>> y que es, a un tiempo, placer de la comunicación en este configurarse la realidad en el que somos co-participes, y placer de la ordenación creadora que procura el sentido al trazar el mapa de las correspondencias.⁵⁹

La experiencia sensible debe formar mundo y debe hacerlo con placer. Un placer propio de la mirada estética y que como espectadores nos induce a separarnos de nuestra realidad aprendida. Placer como espectadores que explica que nos guste una película que nos hace llorar, o que disfrutemos ante el Guernica⁶⁰. Una mirada, la del espectador, que es manipulable, de ahí la necesidad, como dice Chantal Maillard, de una autoeducación de nuestras capacidades estéticas.

En las relaciones íter-artísticas se ponen en juego y en dialogo varias disciplinas, varios sistemas de conocimiento y el espectador debe moverse entre ellos y formar parte de los mismos. Se necesitan sentimientos fuertes que lo unan directamente a la obra de arte para que la interprete en la dirección que le marca el artista, siguiendo su lectura y dejándose llevar por ella hasta que le embarge una fuerte emoción, hasta volver a crearla.

70

La actitud participativa del espectador es una actuación privada que, como pone de manifiesto José Jiménez en *Más allá de la contemplación estética*⁶¹, crea una paradoja con el carácter público o incluso “turístico” actual de la obra de arte. El espectador del arte contemporáneo no es meramente contemplativo, debe actuar para la re-creación y comprensión y, como señala José Jiménez, no limitarse al carácter apropiativo del arte con la frase: yo estuve allí.

La importancia del público como receptor activo es una de las mayores preocupaciones del arte contemporáneo y de las estéticas de la recepción, iniciadas por Jauss y continuadas por la escuela de Constanza. En ellas la historicidad de la obra de arte es considerada fundamental. El público es tenido en cuenta como parte esencial de la misma y el arte entra a formar parte de una cadena de comunicación. En el arte contemporáneo han surgido numerosos intentos de involucrar de una manera directa al observador y forzarlo a intervenir, pero cabe preguntarse si el

59 Maillard, Ch.. La razón estética. Barcelona. Laertes. 1998. Pág. 12

60 Ver Maillard, Op. Cit.(2009).

61 Jiménez, J. “Más allá de la contemplación estética” en Jiménez, J. (ED.); Buchloh, B; Criado, N; Guidieri, R; Hanhanrdt, J.G; Jauss H.R; Trías, E. *El nuevo espectador*. Madrid. Fundación Argantaria-Visor dis. 1998.

espectador situado ante una obra no actúa de una manera instintiva.

El arte es un lenguaje, como tal posee sus signos que deben ser interpretados, incluyéndose dentro de una clásica cadena de comunicación. Como espectador es fundamental reconocer el lenguaje y los signos, descodificarlos y comprenderlos para llegar al diálogo. Conocer las reglas del juego. Volvamos a utilizar el deporte para ejemplificar esto último. ¿No es necesario conocer las normas de cualquier deporte para disfrutar viéndolo? ¿Y no nos hacemos uno con la emoción de ganar o perder como si nosotros mismos estuviésemos disputando la prueba? Lo mismo ocurre en arte. El arte como lenguaje necesita de un espectador que comprenda los signos, los perciba y los reinterprete embargándose de la emoción originaria de la producción. Necesita un espectador que se inserte en una cadena de comunicación como la ofrecida por Eco en *Signo*, capaz de descifrar mensajes, detectar canales y fuentes de emisión y convertirse en destinatario.

El signo se utiliza para transmitir una información, para decir, o para indicar a alguien algo que otro conoce y quiere que lo conozcan los demás también. Ello se inserta en un proceso de comunicación de este tipo:

*Fuente-emisor-canal-mensaje-destinatario*⁶²

71

En arte esta cadena es variable, puede haber comunicación aún saltándose eslabones que puede haber emoción sin conocer la fuente. Lo mismo ocurre con el mensaje, puesto que la mayor parte del mensaje está introducida en el canal y se lee de forma intuitiva. Podemos decir que los eslabones se funden entre ellos, y que muchas veces la fuente y el emisor se identifican.

Los elementos de la cadena se funden porque, tal como diría Gadamer, en la obra de arte está *aquello a lo que se remite*⁶³. La obra de arte *significa un crecimiento del ser*.⁶⁴ Gadamer explica así el carácter del arte como símbolo, un símbolo que posee en sí su significado, enlazándolo al carácter de autorrepresentación que otorga al juego y que vimos en el primer apartado de esta tesis. Símbolo que además presenta un *fragmento de ser*⁶⁵ que busca ser completado. Ahí radica el desafío que lanza al espectador, pide que se una a él y que crezca en su propio ser.

62 Umberto, E.. *Signo*. Colombia. Grupo editor quinto centenario. 1994. Pág. 21

63 Gadamer, H. G. Op. Cit. (1991). Pág. 91

64 Ibíd

65 Ibíd

En consecuencia el espectador de una obra de arte que posee su origen en otra anterior, el espectador de las relaciones inter-artísticas, debe entender estas obras desde su propio ser, desde el carácter simbólico del arte en su propio movimiento, en su autorrepresentarse. El espectador debe situarse ante estas obras desde la *ganancia en ser que el ente experimenta al representarse*.⁶⁶

EL único motor real de la comunicación artística es la emoción, la sensibilidad que nos lleva a conocimiento, al conocimiento de nosotros mismos a través del juego del arte. Es la razón poética la que nos guía más allá de cualquier teoría, moda, criterio o directriz. Como asevera Gao Xingjian, *si el arte toca el fondo de los sentimientos humanos, el eco que se levanta supera a toda nación, a toda época*⁶⁷

66 Gadamer, H. G. Op. Cit. (1991). Pág. 95

67 Xingjian, G. *Mi España*. En Gao Xingjian. Catalogo de Exposición. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2002. Pág. 17

02
PINTURA Y POESÍA

1. LAS TRES PERFECCIONES

1.1 UNIÓN DE PINTURA Y POESÍA EN LA CHINA CLÁSICA

Los antiguos han dicho que la poesía es un cuadro sin formas y que una pintura es un poema con formas. Los filósofos han discutido este tema a menudo, y este ha sido el principio por el que me he guiado. (...)

Por lo tanto, yo, Su inserto aquí los siguientes poemas que mi padre recitaba con placer. Él creía que algunos de ellos contenían temas apropiados para ser pintados. (...)

Mirando al Monte Un I

La nieve primaveral ha descubierto la cumbre del monte Nu I.

Por las veredas empiezan a flotar flores de damasco.

*Sin saber cuando realizaré los deseos de partir que llenan mi corazón,
vuelvo desesperado a mi carruaje junto al rustico puente.*

(por Yang Shih-E)

77

Una visita al retiro de la montaña.

*Solitario, me dirijo a visitar un retiro de montaña, ya parando, ya
prosiguiendo de nuevo*

Tras el ramaje de los pinos se suceden cabañas con el techo de paja.

Aunque el anfitrión oye mi voz, la puerta todavía no se abre;

*Sobre la cerca, en la enredadera silvestre revolotea una mariposa
amarilla*

Ch'ang-Sun Tso-Fu¹

¹ Kuo Hsi, "Ensayo sobre pintura paisajística". En Racionero, L. *Textos de estética taoísta*. Barral. Barcelona, 1975 Pág.81



WU SIGHUAN. *Viaje a la roca*. Hoja de abanico.
Tinta china sobre papel. 15,7 x 47,3 cm. 1606.

Si ha habido una cultura donde poesía y pintura han ido de la mano, donde la pintura se ha alimentado de la poesía y viceversa ha sido en la cultura china. En las pinturas y en los poemas de la china clásica es donde encontramos con mayor facilidad los ecos de las obras anteriores, donde un poema es utilizado como generador de la pintura y donde ambos conviven con su propia resonancia.

La pintura y la poesía eran integradas en la misma obra bajo el influjo del mismo impulso, sin discontinuidad de un elemento a otro. Estaban realizadas con *el mismo pince*². El poema relata un tiempo, el proceso del pensamiento del pintor, marca un ritmo y ayuda a la pintura a prolongarse, siendo esta una de las claves de la estética china: la resonancia, la reticencia, *las palabras terminan, el sentido continúa*³, cuando las formas terminan quedan los ecos, los aromas, los sueños.

No solo podemos encontrar grandes obras maestras del arte chino que son muestras claras de la relación entre poesía y pintura, sino que encontramos una gran proliferación de textos de teoría del arte que versan sobre las relaciones entre poesía, pintura, caligrafía, música, igualándolas en procesos, emociones, temáticas y conceptos. Tan fuerte era la concepción de la pintura y la poesía como medios artísticos que frecuentemente se designaba a la pintura como *“poema mudo”* o *“poema visible”* y para nombrar a la poesía se usaban los términos *“pintura sonora”* o *“pintura invisible”*⁴. Metáforas lingüísticas que no dejan de recordarnos a las usadas en Occidente y a las que ya hemos hecho mención

79

*Dibujar capullos de flor de ciruelo y realizar poemas es esencialmente lo mismo: en otras palabras, como decían los antiguos, ‘la pintura es poesía muda y la poesía pintura con sonido’. Por esto, una pintura que expresa con éxito sus ideas es comparable a un poema con excelentes versos. Ya sea que provengan de la felicidad y la alegría o de los problemas y la pena, ya sea que provengan de la excitación y la agitación o del resentimiento y la ira, están siempre originados por los sentimientos de un momento.*⁵

La relación entre poesía y pintura en china no es ilustración, no hay en ningún momento una subordinación de la pintura con respecto a la poesía o viceversa, son complementarias y sus intercambios no son mecánicos ni puramente temáticos.

2 Cheng, F. *Vacío y plenitud*. Madrid. Siruela. 2005. Pág. 181

3 Racionero, L. Op. Cit, (1975). Pág. 17

4 Rycmans, P. *Comentarios a Shi Tao*. Citado en Ocampo, Estela. *El infinito en una hoja de papel*. Barcelona. Icaria editorial. 1989. Pág. 81

5 Citado en Ocampo, E. Op. Cit. Pág. 82

Consistía en captar la emoción del poema anterior, en capturar su magia y su significado y dejar que fuera lo que se convirtiera en el corazón de una nueva obra. Consistía en dejarse llevar por la experiencia artística, en compartir sentimientos, emociones y por supuesto ideas y conceptos. Consistía en sentir más allá de las palabras y más allá de la pintura, en hacerse uno con el todo y en encontrarse de lleno inserto en el arte. Consistía en la creación de metáforas y en el acceso al conocimiento a través de las mismas.

Durante siglos se expresó esta unión a base de bellísimos trabajos llenos de magia que han quedado para mostrar ese misterio cada vez que alguien se acerca a ellos, como espectador, para volver a vivir, para volver a crearse. Pintura y poesía van de la mano, como iguales, relacionándose para enriquecerse, tanto en los resultados pictóricos o poéticos como en los procesos creativos.

Como espectador es necesario acercarse con el reposo y detenimiento de la sabiduría oriental y apreciar, con el silencio, todas las resonancias. El espectador debe dejarse llevar de la mano de la pintura y la poesía, debe dejar actuar la llamada del artista y debe influirse por su alma. El arte chino exige un espectador participativo desde la contemplación capaz de percibir los murmullos de las nieblas, el rumor del agua y toda la magia de su arte. Exige un espectador que entre dentro de sus reglas y participe de ellas. Así lo explica Okakura Kasuzo, que vivió del 1862 a 1913 escribió en *la apreciación del arte*:

La comunión por simpatía de las mentes es necesaria para apreciar el arte y se debe basar en concesiones mutuas. El espectador debe cultivar la actitud apropiada para recibir un mensaje, del mismo modo que el artista debe saber cómo interpretarlo. El maestro del té Kabori. Enshiu, también daimio, nos ha dejado estas palabras memorables: <<Aproxímate a una gran pintura como te aproximarías a un gran príncipe>> Para poder comprender una obra de arte uno debe ponerse humildemente ante ella y esperar, con el aliento contenido, la menor sugerencia que haga.⁶

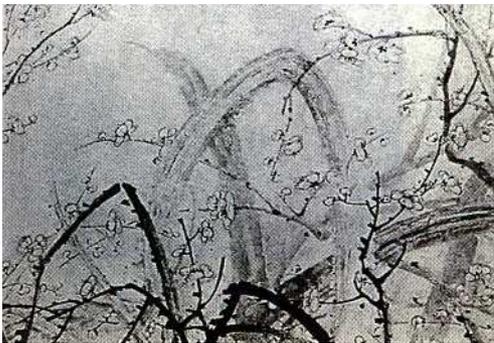
Uno de los temas más representados en la pintura china, los crisantemos, nace de un poema de T'ao Yaun Ming (365-427). Es el ejemplo más concreto de cómo un poema da origen a una *pintura*, y no solo eso sino que genera toda una temática a seguir: *Todas las pinturas y los poemas sobre crisantemos recuerdan, aunque sea*

6 Kakuzo, Okakura. *La apreciación del arte*. En Racionero, L. Op, Cit. 1975. Pág 247.

ZHU DA. *Pez, pajar, roca*. Tinta sobre papel. Rollo colgante. 1694. Colección Drenowats, Museo Rietberg, Zurich.



*tan solo elípticamente*⁷ a este poema. Como nos dice Estela Ocampo *los crisantemos se convierten en metáfora de la sabiduría presente en la naturaleza y el universo. Al mismo tiempo, refieren el tema a su tratamiento en la poesía y homenajean a un poeta prestigioso en la historia del arte chino, mientras encadena un poema actual, que reinterpreta el significado del tema, con otro escrito un milenio antes.*⁸ El poema marca acaba convirtiéndose en una dirección estética, en una imagen que perseguir, en una guía o una meta. la palabra se transforma en imagen con naturalidad, es un camino abierto y fértil que ayuda y facilita la creación y enriquece las lecturas de los espectadores que unen la pintura a su emoción de la poesía.



SHITAO (1642-1707)
Ramas de ciruelo en flor.
Museo de arte de la
Universidad de Princeton.

82

SETO ORIENTAL:

*He construido mi casa en medio de los hombres,
pero en ella no se escucha el eco de sus carruajes.
Y si preguntas por qué ocurre esto:
mi corazón está lejos, se ha convertido en una ruina.
Del seto oriental yo recojo despaciosamente crisantemos.
Mira, desde mi rincón tranquilo, los montes del Sud,
la bruma de montaña tan bella bajo los últimos rayos,
los pájaros migratorios vuelan por parejas.
Y en esto reside un sentido profundo.
Quiero decirlo.... Y he olvidado la palabra*

T'ao Yaun Ming

7 Ver en Ocampo, E. Op. Cit. Pág. 109

8 Ibíd. Pág. 111

Una de las características más importantes de la poesía China, y que viene a aportar un punto más sobre la relaciones entre artes en la china clásica, es su musicalidad. Los poemas siempre son rimados de una manera muy bella. Así, la poesía y la música siempre han estado emparentadas. *“Hay poemas que se escriben para ser cantados o se componen de acuerdo con la música de las canciones o melodías de coplas de la época, y que constituyen varias modalidades de la poesía china, denominadas como ci, yuefu y qu, respectivamente”*⁹. Tan fuerte es la unión de la música con la poesía que las dos primeras recopilaciones¹⁰ de poemas Chinos eran en realidad canciones.¹¹

El estudio de la música era fundamental en la educación de los letrados pues esta agrandaba el espíritu. Grandes poetas fueron músicos elevados, como son el caso de Wang Wei, Wen Ting-Yun o Li Quing-zhao, pero eran más los que después de oír una interpretación escribían sobre ella para *exaltar la ejecución de un músico o para preservar, con la propia musicalidad de sus poemas, las resonancias que había despertado en ellos las resonancias de un concierto memorable.*¹² Este juego se multiplicaba ya que los músicos eran dados a recrear poemas y melodías que la lectura suscitaba. Es decir se utilizaba una obra anterior como generadora de la propia creación, poética o musical.

Cada medio expresivo en china se inspiraba en otro y la transformación y movimiento entre artes era constante: la música bebe de la poesía, la poesía de la pintura, la pintura de la poesía, la poesía de la pintura y todas de la caligrafía.

Es la mejor y más nutrida muestra de relaciones entre artes desde la diferenciación de medios. En China no existieron clasificaciones rígidas entre artes y los artistas se dedicaban a la práctica de poesía, pintura y caligrafía por igual, aprovechándose de todos los medios para la búsqueda de su propia expresión.

En la unión entre poesía y pintura destaca la figura de Wang Wei que encarna a la perfección al poeta pintor en la china clásica. Wang Wei fue el precursor de la pintura llamada espiritual¹³ y de la pintura monocromática.

9 Chen, G.. Poesía China caligrafiada e ilustrada. Madrid. Editorial Tran. 2006. Pág. 11

10 El Shi- Jing “clásico de poesía” está compuesto por canciones rituales y populares y que se desarrollan desde comienzos hasta mediados de la dinastía de los Zhou (primera mitad del primer milenio antes de nuestra era), estos cantos nacen de sociedades agrarias y versan principalmente sobre la agricultura, penurias, amores o las estaciones del año, y el Chu-ci “canciones de Chu” ue son de origen chamánico y se sitúan en la era de los reinos combatientes, hacia el siglo IV antes de nuestra era.

11 Ver Chen F. *La escritura poética china*. Valencia. Pre-textos. 2007. Pág. 31

12 Ibíd Pág. 32

13 Ibíd. Pág. 24

La pintura de Wang Wei se vió siempre influenciada de sus experiencias poéticas y su poesía estaba impregnada de su visión poética, tanto es así que Su Dong-po, de la dinastía Song dijo de él: “sus pinturas son poemas y sus poemas pinturas”¹⁴ (Son curiosas las semejanzas de estas frases de la china clásica con la famosa aseveración ut pictura poesis), por desgracia no ha quedado ninguna de sus pinturas, pero podemos recrearnos con sus poemas.

*SOBRE LA PINTURA DE UNA RAMA FLORIDA
(PRIMAVERA PRECOZ) DEL SECRETARIO WANG.*

*¿Quién dice que la pintura debe parecerse a la realidad?
El que lo dice la mira con ojos sin entendimiento.
¿Quién dice que el poema debe tener un tema?
El que lo dice pierde la poesía del poema.
Pintura y poesía tienen el mismo fin:
Frescura límpida, arte más allá del arte.
Los gorriones de Bian Lun pían en el papel,
las flores de Zhao Chang palpitan y huelen,
¿pero qué son al lado de estos rollos
pensamientos-líneas, manchas-espíritus?
¡Quien hubiera pensado que un puntito rojo
provocaría el estallido de la primavera!¹⁵*

84

Pero no fue hasta la dinastía Song donde la unión entre pintura y poesía alcanzó su máximo esplendor, llegando a formar parte de los exámenes de los funcionarios. El emperador Huizong, ansioso de apoyar la pintura la introdujo en los exámenes oficiales.

“El emperador Hui de la dinastía Sung escogía a los miembros de su academia entre los artistas que mejor sabían aplicar este principio estético de la sugestión. En cierta ocasión propuso como ejercicio que ilustraran este poema:

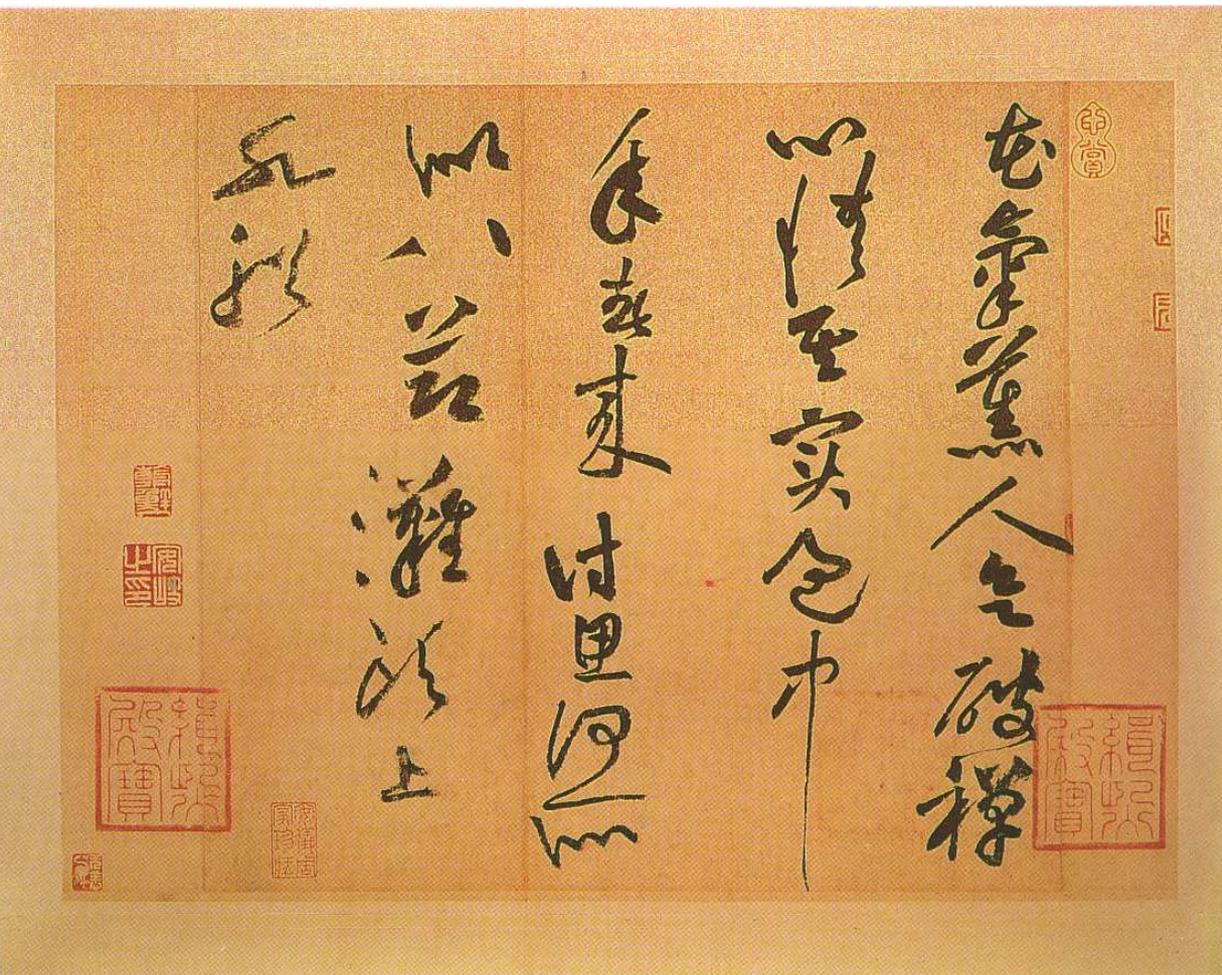
14 Citado en Cheng F Op. Cit. (2007). Pág. 24

15 Su Dongpo. “Sobre la pintura de una rama florida. (primavera precoz)” *del secretario Wang*. En *El paseante*. Nº 20-22. Madrid. Siruela. 1993

*Los cascos de sus caballos vuelven cargados
con los perfumes de las flores pisadas*

El artista ganador pintó un jinete seguido de una nube de mariposas”¹⁶

16 Racionero, L. Op, Cit. (1975). Pág . 52



HUANG TINGJIAN. Caligrafía. Tinta china sobre papel. Museo Palacio Taipei.

1.2. LAS TRES PERFECCIONES DEL PINCEL.

Danza de la espada ejecutada por una discípula de Gong-Su la Grande.

*Existió una vez una beldad llamada Gong-Su:
cuando danzaba, espada en mano, temblaba el mundo.
Alrededor, asombrada se reunía la gente;
cielo y tierra se postraban ante ella.
Relumbrante: como Arquero Yi al derribar los nueve soles.
Soberbia: como dioses cabalgando dragones alados.
Al saltar era un relámpago con truenos y centellas,
al detenerse era la claridad en el océano sereno...*

*El olvido se llevó sus labios rojos, su traje bordado.
Solo una discípula, ya tarde, reaviva su fragancia:
la dama Lin-Ying, ahora en Rey Blanco,
danza al compás sublime del canto.
Y cuando releva el origen tan puro de su arte,
despiertan en mi nostalgias de tiempos antiguos .
Ocho mil cortesanas tenía el Emperador-Brillante,
y Gong-sun con su danza sobresalió enseguida.
Medio siglo ha pasado inadvertido,
guerras sin fin arrasaron la Casa Real,
se esfumaron los discípulos del huerto de los perales,
queda el marchito encanto de una mujer ante el ocaso.
Han crecido los árboles en la colina Grano de Oro,
en el estrecho de Qu-tang abundan las hierbas.
Fulgurante fiesta: llega a su fin la alegre música.
Donde reinó el placer, aparece el dolor y sale la luna.
El viejo de pies encallecidos, sin saber dónde ir,
titubea, desamparado, en el monte desierto.¹⁷*

87

Du Fu

La relación entre pintura y poesía en China se ve muy influenciada por la vinculación de ambas con la caligrafía, con la que comparten los mismos materiales y el mismo proceso: Tinta y pincel. Es a través de ellos y del trazo como se genera una pintura o una caligrafía. Todos los elementos de la pintura se hacen a partir de trazos y es por medio de un ritmo continuado como se sigue el movimiento del trazo inicial. Esta es la teoría del trazo único, desarrollada por varios autores de la teoría china pero llevada a sus extremos por Shi-Tao ¹⁸(1671-1719) en su *Palabras sobre la pintura*.

En un principio no había método. Durante el caos primitivo no había diferenciación. Una vez que el caos primitivo se empezó a diferenciar nació el método (ley). ¿Cómo nació este método? Nació de una pincelada. De esta pincelada nacen todos los fenómenos; es aplicado por los dioses a los hombres. Las gentes del mundo no saben esto. Por lo tanto este método de pincelada única (i-hua) lo he establecido yo. El establecimiento de este método de pincelada única crea un método naciendo de un no-método, que es un método que abarca todos los métodos.¹⁹

88

Tan fuerte es la unión de poesía, pintura y caligrafía y tan elevado el concepto que de ellas se tiene que a las tres artes se las calificó con el apelativo de Las tres perfecciones²⁰. Estos medios artísticos eran considerados casi sagrados y el conocimiento de ellos hacían de un hombre una persona elevada y culta.

Los pintores y los calígrafos se mueven en los mismos preceptos estéticos y utilizan los mismos medios. Estas artes están regidas por las mismas leyes, de la que es preciso recalcar dos: los ritmos vitales o “aliento rítmico” y la oposición “vacío-lleño” que explicamos en el siguiente apartado, asociado a la relación de la estética china con la filosofía taoísta.

El sistema de escritura chino y los signos sobre los que se basan marcan tanto la caligrafía, que busca una relación espacial y por tanto la otorga al poema mas allá de su concepción temporal, como el pensamiento y el resto de las artes. El arte caligráfico busca dotar a los signos ideográficos de sus ritmos y gestos vitales, gracias a esto y a su relación con los demás sistemas expresivos pronto liberó a

18 Shitao, el gran pintor de la dinastía Qing, es autor de *palabras sobre pintura*, tratado de pintura donde se une pensamiento filosófico y pensamiento estético..

19 Shitao. “Palabras sobre pintura”. En Racionero, L..Op. Cit. (1975) Pág. 92.

20 Ver González Linaje, M. T. *La pintura de paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo. Paralelismos plásticos y estéticos*. Tesis doctoral. Directora: García-Ormaechea Quero, C. Universidad Complutense de Madrid. 2003.

los artistas de la obsesión por la réplica del mundo, por la mimesis o la copia del exterior y permitió un arte más espiritual y libre buscando una unión con el acto creador del universo²¹, tal y como nos muestra François Cheng.

La caligrafía posee una gran belleza y en sus ritmos el artista encuentra una perfecta comunión con la naturaleza y un perfecto modo de expresión que le permite mostrarse y liberarse a sí mismo. Liberarse a través del trazo. *Al lograr la unidad de cada ideograma y el equilibrio entre caracteres, el calígrafo, a la vez que expresa las cosas mismas, alcanza su propia unidad. Gestos inmemoriales y siempre reanudados, cuya cadencia, como en una danza con espada, se plasma instantáneamente a través de los trazos, trazos que se lanza, que se cruzan, que vuelan o se hunden, que cobran sentido y añaden otros sentidos al sentido codificado de las palabras*²². François Cheng en este texto muestra la similitud de la caligrafía con la danza con la espada, en referencia a cómo el calígrafo Zhang Xu (675-750) de la dinastía Tang tubo una *revelación al presenciar una danza con espada de Gong-sun-la-Grande*.²³ Este es un ejemplo más de la gran importancia de la correspondencia entre artes de la estética china: los calígrafos encontraban similitudes en la gestualidad, en la fuerza y espontaneidad de los movimientos y en cómo con ellos se potencia la fuerza expresiva.

La caligrafía influyó de manera decisiva en las reglas de composición y de ejecución de una pintura, así a partir de Wu Daozi, la pintura se intentaba ejecutar de un solo impulso, sin retoques, de manera espontánea. El pintor debía cuidar mucho no romper el ritmo. Los gestos se convertían en la proyección de lo real y del mundo interior del artista.

89

Los textos preferidos de los calígrafos eran los poéticos y los sagrados. Gracias a los ritmos caligráficos podían revivir cada signo del poema, podían, de alguna manera volver a crearlo, podían formar parte del texto sagrado y entrar en comunión con él. Tan importante es la caligrafía para los poemas que los poetas se aprovechan de los signos y de su visualidad para una mayor expresión de los mismos, buscan la unión perfecta entre poema y escritura para que ambas artes alcancen en su unión el máximo desarrollo. La caligrafía es un arte lleno de subjetividad, según el carácter de la pincelada, su rapidez y gestualidad podemos vislumbrar el alma del calígrafo y con sus escritos podemos acercarnos a su ser.

En la época Yuan (seis siglos después de Wang Wei) fue cuando se generalizó entre

21 Ver Cheng, F. Op. Cit. (2007) Pág. 24

22 Ibíd. Pág 18

23 Ibíd.

los letrados la práctica de incluir en la misma hoja la pintura y su eco poético. La creación del poema y de la pintura se hacía bajo el mismo impulso. *Un impulso*, que como pone de manifiesto Pierre Ryckmans, *puede decirse, es más impreciso, poético o metafórico llegando a convertirse en dos vertientes de una misma inspiración*²⁴.

Se destinaba un espacio en blanco para incluir el poema, en ocasiones por los mismos pintores y en otras por otros poetas. Al hacer esto la poesía introduce, según Estela Ocampo en su estudio *El infinito en una hoja de papel*,

*aspectos narrativos, filosóficos o religiosos que no siempre proporciona claramente la imagen, refiere el ámbito subjetivo o sentimental del ser humano que hay detrás de la obra, añade el elemento temporal y también proporciona la posibilidad de sumar otras sensaciones a las puramente visuales mediante la descripción poética*²⁵

Así, la pintura, la poesía y la caligrafía compartían el espacio generador, se leía como un todo, como una unidad inseparable. Las tres comparten método, comparten temas, se influyen unas a otros creando nuevas realidades.

24 Ryckmans, P. "Poesía y pintura. Aspectos de la estética china clásica". En *El paseante*. Nº 20-22. Pág. 131.

25 Ocampo, E. Op. Cit. Pág. 94.

1.3. VINCULACIÓN DE LAS RELACIONES ENTRE ARTES CON LA FILOSOFÍA TAOÍSTA



GUAN DAOSHENG. *Bosquecillo de bambues bajo la niebla y la lluvia*. Rollo oblongo, 23,1 x 113, 7 cm. Museo Palacio Taipei. 1308.

Se puede esconder una barca en una cala, una nasa en un lago. Podrían decirse que están muy seguras. Pero a media noche puede llegar un hombre fuerte y llevárselas cargadas a la espalda. Los ignorantes no ven que, por muy bien que se escondan las cosas, las pequeñas dentro de las grandes, siempre existe la posibilidad de que se pierdan. Pero si escondes el universo en el universo, no habrá sitio donde se pueda perder. Ésta es una gran verdad. Haber alcanzado la forma humana es una fuente de alegría. Pero en la infinidad de cambios (wan hua) hay miles de otras formas igualmente buenas. ¡Qué gozo incomparable es pasar por esas incontables transiciones! Por eso los sabios excursionan a aquello de lo que las cosas no pueden escapar, y así perviven siempre.²⁶

91

Acercarse a la pintura china, a su unión con la poesía y con la caligrafía es acercarse a la filosofía taoísta²⁷ y a la concepción de un universo en plena transformación en la que el hombre debe lograr la perfecta comunión con la naturaleza a través de la

²⁶ Zhuangzi. Citado en Needham, J. "El sentido taoísta de la naturaleza". En *El Paseante*. Nº 20-22 Pág. 38

²⁷ Pintura, Caligrafía y poesía, todas las expresiones artísticas tenían en china una fuerte vinculación con la filosofía taoísta. Hay en China, según Chantal Maillard dos claras tendencias estéticas La confuciana y la metafísica, principalmente taoísta pero con cierta fusión del budismo chan, siendo el libro Zhuangzi (350-275 a. c.), uno de los fundadores del taoísmo junto a Laozi) el que más ha influido en los conceptos estéticos del arte en China.

contemplación, convirtiéndose en sabios y eliminando limitaciones.

El pintor y el poeta en china están asociados al universo y a la creación cósmica. La actividad artística, la actividad creadora convierte al hombre en colaborador con el creador²⁸, le da la posibilidad de “completar” la naturaleza, de continuarla y de unirse al ritmo universal a través de las pinceladas. Puede hacerse uno con la naturaleza y encontrarse en el vacío original. La asociación poesía pintura y caligrafía es pues más amplia, es una asociación con la música y los demás lenguajes artísticos (desde la danza hasta la ceremonia del té), es una unión con la filosofía taoísta, es una unión con el universo y es la confirmación del continuo cambio de la naturaleza. Es una muestra más del ideal taoísta: la unidad de todas las cosas en su estado continuo de transformación (el Tao). El Tao: siempre cambiante, siempre igual ya que la suma de sus fuerzas es siempre la misma²⁹.

La pintura, la caligrafía y la poesía se transforman en espiritualidad, y en ellas se aplican los conceptos taoístas del no-hacer o Wuwei y la espontaneidad. El no hacer entendido como la eliminación del deseo o como el nadar con la corriente, sin forzar la acción, actuando con las fuerzas naturales (este es el principio por el que se basan la mayoría de las artes marciales) podríamos decir que es dejar que el destino actúe.

92

El verdadero carácter del wuwei no es la mera inactividad sino la acción perfecta, porque actúa sin actividad. En otras palabras, es una acción que no se lleva a cabo con independencia del cielo y la tierra y en conflicto con el dinamismo del todo sino en plena armonía con el todo. No es meramente pasiva, pero si una acción que parece, al mismo tiempo, fácil, sin esfuerzo y espontánea, porque es realizada <<correctamente>>, en perfecto acuerdo con nuestra naturaleza y con nuestro lugar en el esquema de las cosas. Es completamente libre porque en ella no hay ni fuerza ni violencia. No está <<condicionada>> o <<limitada>> por nuestras necesidades y deseos individuales>>”³⁰

Dejar que la naturaleza actúe con sus propios ritmos, dejar que todo alcance su ser de forma lógica, como discurre el agua. *El camino del Tao es obrar con la*

28 Ryckmans, P. “Comentarios a Shi Tao”. Citado en Ocampo, Estela. Op. Cit.. Pág. 136

29 Keswick, M.. “El arte del jardín”. En *El paseante*. Nº 20-22. Pág.49

30 Merton, T. *Reflexiones sobre oriente. La filosofía oriental a la luz del misticismo occidental*. Barcelona, Onirico. 1997 .Pág. 26

*naturaleza*³¹, entendiendo que esta es cambiante, que nada perdura, que nada permanece igual. Buscar la serenidad en los cambios. Dejar actuar a la naturaleza. Este es el camino del Tao.

El otro punto, la espontaneidad, es entendida como algo necesario para no crear bajo prejuicios.³² Es la acción libre, realizada a través del desconocimiento y gracias a un vacío interior que libere a la mente de toda sabiduría anterior. La espontaneidad es el efecto lógico del wuwei, y está relacionado con el término naturaleza. *El término taoísta que nosotros traducimos como <<naturaleza>>, es tzu-jan, que significa espontáneo, aquello que es lo que es en sí mismo.*³³

Para que los pensamientos sean armoniosos, deben de ordenarse de manera espontánea, natural, de lo contrario será violento y tenso, se nadará contra corriente. Estos principios son indispensables para la contemplación, y como no, indispensables para la práctica artística. Sin aplicar el no-hacer y la espontaneidad, tanto a su sistema de pensamiento como a la ejecución, el artista chino no podría entrar en la continua transformación del universo y por tanto jamás podría mostrarla.

El arte en china se convierte en un microcosmos donde la verdadera vida es posible. Con Wang Wei y Wu Daozi (durante la dinastía Tang s. VII-X) nació una pintura dominada por el vacío (tan fundamental en la filosofía taoísta), donde la noción del soplo era la que movía y dotaba de magia a todo ese microcosmos. *Si el universo procede del Soplo primordial y no evoluciona sino gracias a los soplos vitales, estos deben animar la pintura.*³⁴

Una verdadera obra de arte en china debe de sumir al espectador en los ritmos vitales del universo. Hay un sinnúmero de textos que recogen la importancia de los alientos en la estética china, traigamos hasta aquí a Cao Pi (187-225) que, en el que es considerado el primer texto de crítica literaria china, el Dian-lun lun-wen, dijo *En literatura: Primacía del aliento* o como se recoge la misma idea con respecto a la pintura por Xieh He (hacia el 500) con su frase *Animar el aliento rítmico*³⁵. El aliento vital debe animar cada pincelada, buscando el ritmo de la naturaleza. Este aliento - rítmico solamente puede obtenerse por la calidad del vacío que contiene cada pincelada.

31 Maillard, Ch. *La sabiduría como estética. China: confucionismo, taoísmo y budismo.* Madrid. Akal. 2008. Pág 39

32 *Ibíd.* Pág. 39.

33 Watts, A. *El camino del Tao*, Barcelona, Kairós. 1991.

34 Cheng, F. *Vacío y plenitud.* En *El Paseante.* Nº 20-22. Pág. 64

35 Ver Cheng, F. Op. Cit. (2007) Pág 27

El artista chino une el sistema de los alientos vitales, tanto al yin-yang como al vacío. En el vacío es donde las transformaciones tienen lugar, es del vacío de donde surge todo y donde alcanza su verdadero ser. Es en el vacío donde cada elemento puede alcanzar la totalidad.

Los pintores chinos se hacen uno con la naturaleza y el entorno que lo rodea captando el espíritu del universo, convirtiendo la pintura en verdadera. *La vía de la caligrafía se basa en el dominio del vacío; no es sino la vía misma del Cielo. Por el vacío se mueven el sol y la luna, se suceden las estaciones, de él proceden los diez mil seres*³⁶. El pintor chino comprende la pintura como una continuación del universo, como la participación de la creación. Son las mismas nociones las que usan el poeta y el calígrafo, todo está dominado por un vacío que todo lo llena, del que surgen los alientos vitales que dotan a la pintura, al poema o a la caligrafía de vida.

La filosofía taoísta se convierte en estética y la estética se aplica a cada una de las disciplinas artísticas por igual, los mismos conceptos rigen pintura-poesía y caligrafía. *“El mundo no se limita a un solo método, ni la Naturaleza a un solo don. (...) aunque pintura y caligrafía se presenten concretamente como dos disciplinas distintas, su realización conlleva la misma esencia*³⁷”. La misma esencia que hace que los medios artísticos se nutran unos a otros y se conciben en unidad.

36 Cheng Yaotian. Shushi, “Estructura interna de la caligrafía”. Dinastía Quing. En *El Paseante* nº 20-22. Pág 90

37 Shi tao. “Enseñanzas sobre pintura del monje Calabaza amarga”. En *El Paseante* nº 20-22. Pág. 114



ZHENG XIE.
Rocas y bambúes.
Tinta sobre papel.
170 x 79 cm.
1693-1765

2. ESCRITURA E IMAGEN

2.1 PINTANDO PALABRAS

Trabajo furiosamente; ustedes los literatos, mis amigos, me han ayudado mucho y facilitado la comprensión de muchas cosas. Pienso en nuestra charla, en la que me dijo usted que parte de una palabra cualquiera a ver lo que da (...) Hojeando mi cuaderno, también he notado el carácter extremadamente turbador de algunas páginas en las que hago dibujos desasociados, destinados a los cuadros que preparo y en los que apunto algunas observaciones: nombres de colores o simplemente el monosílabo sí cuando me interesa realizar esto. (...) De acuerdo con Bretón sobre el carácter extremadamente turbador de una página de escritura.³⁸

En el capítulo anterior hemos encuadrado la relación entre pintura y poesía dentro de las relaciones inter-artísticas y sus implicaciones conceptuales. A continuación las situaremos dentro de las correspondencias entre imagen y palabra. Correspondencias que nos rodean desde todos los sectores y ámbitos, con las que vivimos y que también son parte del arte contemporáneo. Nuestra intención es mostrar los intercambios entre pintura y poesía desde la diferenciación de medios como algo dinámico, en constante cambio y absolutamente permeable. En este apartado intentaremos situar nuestra investigación dentro de la generalidad del tema de las relaciones entre palabra e imagen, para poder así comprenderlos en su especificidad.

La unión entre imagen y escritura empieza desde los orígenes de esta última. Todo texto es visto y oído (o leído). La palabra escrita posee su propia imagen, su propia visualidad al margen de su significado.

Escritura, pintura y dibujo han estado unidos como sistemas de representación y de comunicación, han compartido carácter sagrado, mitos sobre orígenes divinos e incluso las herramientas. Para los griegos *graphein* significaba escribir y dibujar y de este origen común quedan hoy algunos restos en el lenguaje, por ejemplo, la

³⁸ Miró, J. *Escritos y conversaciones*. Valencia-Murcia. Instituto valenciano de arte moderno-colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia 2002. Pág. 140

grafología estudia la escritura pero las artes gráficas designan al dibujo.³⁹ Es curioso como olvidamos que al coger un bolígrafo y escribir nuestro nombre en un papel estamos trazando signos que interpretamos y desciframos ¿hacemos algo diferente cuando dibujamos?

Dibujo o visualidad que queda ya reflejadas en los primeros restos de escritura hallados, las tablillas de arcilla sumerias de escritura cuneiforme que en muchos de los casos corresponden a listas de cabezas de ganado o a cantidad de cereales.

El texto crea una imagen sobre un soporte, es el dibujo de los signos con sus composiciones y distribuciones dentro del papel, sus tabulaciones, márgenes interlineados, puntuaciones... esta es la primera imagen que un texto genera, la inmediata. A partir de aquí hay que empezar a leer, no ya como imagen sino como texto. Es gracias al conocimiento de los signos como el lector entra dentro de la cadena de comunicación y se convierte en participativo en cuanto que actúa como intérprete y descifrador de la palabra escrita. Cuando se lee nos encontramos con una nueva imagen: la imagen mental que el texto crea en el lector. Dos imágenes asociadas a la palabra escrita, dos imágenes que el lector descubre y que nacen en la palabra.

98

Un texto no solo nos lleva a las imágenes mentales sino que nos traslada a sonidos y los reproduce. Reproduce voces humanas, de tiempos y espacios pasados o actuales, haciéndose presentes en un instante y permitiendo al hombre dejar su propia huella, narrar su propia historia y crear sus propios mundos. Reproduce palabras que son pensamientos y emociones individuales convertidos en universales gracias a su plasmación como escrito.

*Lo que el ojo ve no son imágenes sino signos que remiten a fonemas que remiten a una voz humana escondida e invisible; muchas veces muerta.*⁴⁰

Una voz escondida e invisible. Sonidos. Palabras. Se une así la palabra a la imagen, el sonido a la visualidad. Ver y escuchar se convierten en uno. Esta afirmación es paradójica porque gran parte de la evolución del arte se ha producido en una lucha constante entre la imagen y la palabra⁴¹.

39 Ver Fauchereau, S. *Graphiei*. "Algunos paralelismos entre la escritura y el dibujo". En Fauchereau, S. Vitiello, V. Rühle, V. Crecgo, Ch. Pinharenda, Joao. Bonet, J. M. Arnaldo, J. *Imagen y palabra*. Madrid. Circulo de Bellas Artes. 2008. Pág. 9

40 De Azua, F. *Diccionario de las artes*. Barcelona. Anagrama. 2003. Pág. 185

41 Ver Besançon, A. *La imagen prohibida*. Madrid. Siruela. 2003.



Tablilla Sumeria. IV milenio a. C. Procedente de un templo de Uruk

Imagen de Dios y palabra de Dios. Durante los periodos iconoclastas solamente se admitía la Palabra como vehículo para el acceso a lo divino y la fabricación de ídolos o imágenes era perseguida. La representación visual está expresamente prohibida en el antiguo testamento, siendo la subida al monte Sinaí por parte de Moisés el ejemplo más claro de la persecución de la imagen en pos de la palabra. Dios le hace entrega a Moisés de las tablas de la Ley, mandamientos escritos, palabra que se reproduce y con la que se sella una alianza. la segunda de estas leyes prohíbe expresamente cualquier tipo de representación. Mientras al pie de la montaña, Aaron crea el becerro de oro bajo petición del pueblo para tener una imagen de su Dios que les abriese camino en su viaje por el desierto. La creación de esta imagen supuso la ruptura de la alianza por parte de Dios, la destrucción de las tablas de la Ley por parte Moisés y la muerte de 3000 personas.

Esta historia recogida en la biblia pone de manifiesto un movimiento iconoclasta que se ha repetido a lo largo de los siglos en el arte y que ha marcado la evolución del arte. Besançon en su estudio *la imagen prohibida* realiza un estudio magistral de estas prohibiciones y sus interpretaciones para ver así cómo marcan la evolución del arte visual. Alain Besançon llega a establecer el origen de la abstracción⁴² en uno de estos periodos, con Kandinsky y Malevich en la búsqueda de lo absoluto a través de la pintura, haciendo resaltar como es a través de la negación de la representación cómo se pretende acceder a ese absoluto.

100

La reflexión que Besançon realiza del arte musulmán es clarificador para el tema que nos ocupa, explica como por la prohibición expresa de la imagen, la palabra ocupa su lugar para ser escuchada y acaba por convertirse en imagen que es vista.

Ahora bien, a partir del siglo X, poco más o menos, este mensaje se inscribe en el propio muro. La palabra revelada, caligrafiada o pintada, esculpida en piedra o estuco, puntúa las articulaciones esenciales del monumento. (...) La bella escritura cúfica, trazada en adobe e integrada en el propio muro, proclama el Nombre y el de su mensajero. (...) La palabra, o más bien la escritura, se proyecta en el espacio arquitectónico (...), espacio que se convierte en el icono sin rostro, autorizado por los dos grados que lo separan de lo divino y de su belleza <<más allá del concepto>>⁴³

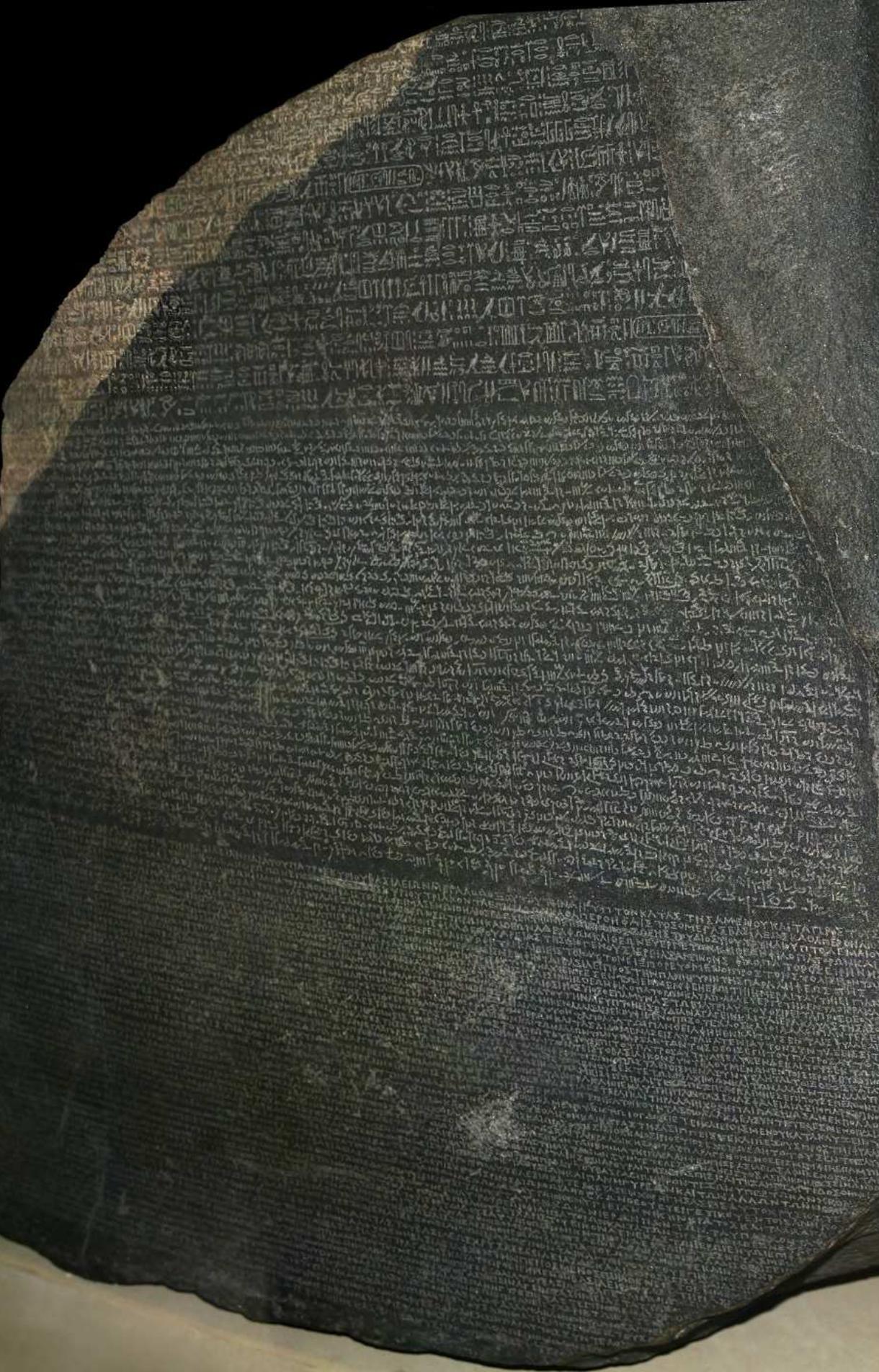
42 Volveremos tratar las cualidades de la abstracción para mostrar lo absoluto en el apartado *Pintura abstracta y poesía en la experiencia mística*.

43 Besançon, A.Op. Cit. Pág. 107.

Por la prohibición de Dios de la imagen, la palabra se inscribe en el muro, se lee en él y se convierte en imagen, en el *icono sin rostro* que puede leerse, que es palabra de dios. La imagen de la palabra alcanza su máxima expresión.

Al margen de las luchas iconoclastas, o precisamente por ellas, bajo el juego del texto y su imagen se han desarrollado medios expresivos que los relacionan de una manera u otra y que generan multitud de posibilidades para los creadores. Potencian la imagen de la escritura, la imagen mental que produce, su sonoridad, musicalidad, el significado objetivo, el sentido metafórico o incluso el humor.

Vamos a presentar estas expresiones en tres niveles diferentes, la imagen del propio texto, la imagen y el texto presentados de forma simultánea y texto e imagen sin compartir el mismo espacio visual. No es una clasificación rígida o cerrada, solo un discurso que ayude a entender y a reflexionar sobre el tema desde una perspectiva muy general.



Detalle de la
piedra Roseta.

2.2. LA IMAGEN DEL TEXTO

No he visto a nadie llorar con tan bella sonrisa como lo hace el cálamo⁴⁴

La imagen de la palabra ha sido usada como medio o canal para la expresión y la comunicación artística de muchas formas, desde las tipografías y graffiti a la publicidad. La palabra escrita y su imagen son utilizadas y exprimidas en pos de una comunicación fuerte y directa. En este apartado vamos a detenernos en el estudio de la caligrafía y la poesía visual, por ser estas dos manifestaciones en las que la una unión entre ambos medios es más fuerte. Palabra e imagen, juntas en su propio ser.



Dalton Ghetti, *Alphabet*,
pencil-tip structures.

44 Ya'Far B. Yahyà. Tratado de Caligrafía *al- Tawhidi*. Irak. s. X citado en Puerta Vílchez, J. M. *La aventura del Cálamo*. Granada. Edilux. 2007. Pág. 220

Caligrafía:

La caligrafía puede considerarse la unión más fuerte entre imagen y palabra que existe dentro de las relaciones artísticas. Cada letra, cada palabra, cada hoja de papel escrita es un dibujo y entendido como tal, la caligrafía adquiere el valor de obra de arte. Hay culturas, como la china o la musulmana, donde este hecho se ha potenciado y donde el dibujo de la escritura se ha llevado hasta su extremo.

Ya hemos visto en el apartado anterior como la caligrafía china es la unión máxima entre pintura y poesía y ha estado considerada como un arte mayor a lo largo de los siglos. Desde sus inicios tuvo carácter sagrado y con su práctica, a través de los gestos, de los pinceles o de la tinta, el calígrafo consigue una perfecta comunión y equilibrio con el todo, a la vez que expresa sus emociones. Cuando un calígrafo aborda la realización de una obra no hace el trabajo de un copista, de alguna manera se hace uno con el poema, lo vuelve a crear. ¿No es el mismo valor interpretativo que el de actor o el músico y que analizamos el Capítulo 01? El calígrafo parte de su percepción del poema, lo hace suyo y lo expande de nuevo. La pintura la poesía y la caligrafía en China estaban consideradas como las tres perfecciones y el conocimiento de ellas hacía de un hombre una persona elevada y culta.⁴⁵

104

Caligrafía, pintura, poesía. ¿Un solo cuerpo? ¿Una sola materia? ¿Cual? Lin Rihua, pintor, calígrafo y crítico, que vivió a caballo de los siglos XVI y XVII, escribe: <<Es necesario saber que impregnar el papel de una sola gota de tinta no es un trabajo sencillo: han de hacerse en el corazón, la inmensidad y el vacío. >>. He ahí, pienso, la ligereza y desarrimo de la muñeca, de la que reciben su belleza el ideograma o la letra, la libertad absoluta del pincel en el espacio sin límites del cuadro o, en fin, la natural precondición no renunciabile que hace posible el nacimiento del poema.⁴⁶

En el mundo árabe la caligrafía posee tanta importancia como en China y siempre ha estado considerada como un arte invadiendo las paredes de mezquitas y palacios. ¡Qué mejor ejemplo que la Alhambra de Granada para comprender la importancia de la caligrafía en el mundo árabe! La Alhambra es el mayor libro jamás realizado, sus paredes están escritas, o dibujadas, y tan importante es lo que se dice como el

45 Ya hemos visto la importancia de la caligrafía China en el capítulo *Pintura poesía y caligrafía en China: Las tres perfecciones.*

46 Valente, J. A. *EL elogio del calígrafo*. Barcelona. Gutenberg. 2002.. Pág.34

efecto plástico que produce. Hoy muchos de sus visitantes no hablan árabe y se ven privados del valor de la significación de la palabra, de la comprensión de sus signos, de llegar a oír esas voces que nos hablan a través de la escritura, pero sin embargo pueden observar el valor de la caligrafía y dejarse llevar por la fuerza de su estética.

Recordemos las palabras de Besançon expuestas en el apartado anterior y traigámoslas hasta aquí para comprender como la caligrafía se convierte en *icono sin rostro*.

La caligrafía árabe es, junto con la poesía el arte del que más se ha escrito, opinado, teorizado o criticado en esta cultura, dando lugar a tratados caligráficos y a multitud de nombres. El gran misterio, el juego mágico, la esencia de la caligrafía árabe es cómo utiliza la oscuridad de la tinta para dibujar la palabra, para dar imagen a la voz, para dar luz a la poesía y al Corán. A través del cálamo el calígrafo plasma la palabra sagrada y dibuja belleza y armonía.

¡Qué sorprendente condición la del cálamo: bebe oscuridad y vierte Luz!⁴⁷

Puerta Vílchez en *La aventura del Cálamo* nos muestra como los nombres de los grandes calígrafos del mundo árabe son miles, y hay una amplia bibliografía que data prácticamente desde el inicio de la misma que los recoge, estudia sus vidas y su caligrafía. Tan elevado es el concepto del calígrafo en la cultura árabe que en muchas ocasiones, tal y como ocurría en China, eran mitificados. Surgen leyendas en torno a ellos. Sirva como ejemplo Ibn Muqla una de las figuras más destacadas de la caligrafía árabe (886-940). La proliferación de biografías escritas sobre él se debe, además de a sus dotes como calígrafo y de sus tratados de caligrafía, a su vida⁴⁸: de origen humilde, fue tres veces visir y acabó muriendo en una prisión sin lengua y manco de la mano derecha ambas amputadas como castigo por conspiración.

Ibn Muqla recogió la geometrización de las letras indicando el triángulo, el cuadrado y el círculo como las figuras ideales y su perfecta proporción así como la unión justa de cada una de ellas, coincidiendo en la premisa de la estética árabe de cuidar la perfección de cada parte y su unión con el todo para conseguir la armonía. Fue el primero en recopilar los cánones de la caligrafía árabe⁴⁹.

47 Abu Hafis In Burd al-Asgar (al- andalus, s. X- XI) citado en Puerta Vílchez, José Miguel. Op. Cit. Pág139.

48 Ver Puerta Vílchez, J. M. Op. Cit.

49 Ibíd

El canon establecido por Ibn Muqla se impuso en muchas de las escuelas de caligrafía hasta la actualidad aunque en ningún momento, como afirma Puerta Vílchez, ha dejado de existir una *variadísima práctica caligráfica no sujeta a cánones, no proporcional*.⁵⁰

La cultura árabe aúna la caligrafía a las matemáticas, al orden cósmico o a la metafísica, combinando arte, ciencia y religión siendo un ejemplo único de lo que puede llegar a significar la unión de las artes.

En esta tesis doctoral contamos con la fortuna de haber realizado un cuestionario a Hassan Massoudy y nos remitimos a sus palabras, a su propia experiencia ante la caligrafía, para profundizar en este tema.

50 Puerta Vílchez, J. M. Op. Cit. Pág. 103

أَعْلَى

جَمْعُ

الْبَلَدِ

مَعْلَمٌ

مَعْلَمٌ

Poesía Visual:

Cuando además la rima ha desaparecido, y por consiguiente el lector no anticipa esa forma de ritmo al final del verso, el encabalgamiento adquiere una inmensa fuerza. La distancia en tiempo y espacio, la altura y la profundidad, la disgregación, la separación, la quiebra, el vacío, la inmensidad, el infinito, el movimiento, el zigzag, la blancura, los objetos cortantes o puntiagudos, son algunos de los valores asociados gráficamente al encabalgamiento.⁵¹

Varias manifestaciones poéticas se han basado en la premisa de que el texto tiene un componente visual. En la poesía es importantísima la imagen del texto. La distribución de los versos, la puntuación y hasta la tipografía predisponen al lector a la hora de enfrentarse a la lectura. La poesía siempre ha tenido este factor presente, ha usado los encabalgamientos, las pausas o los blancos para hacer resaltar la significación del poema, para buscar ritmos y silencios. En la actualidad todas estas posibilidades se han multiplicado, dotando al poeta de una libertad absoluta para acceder a la imaginación.

108

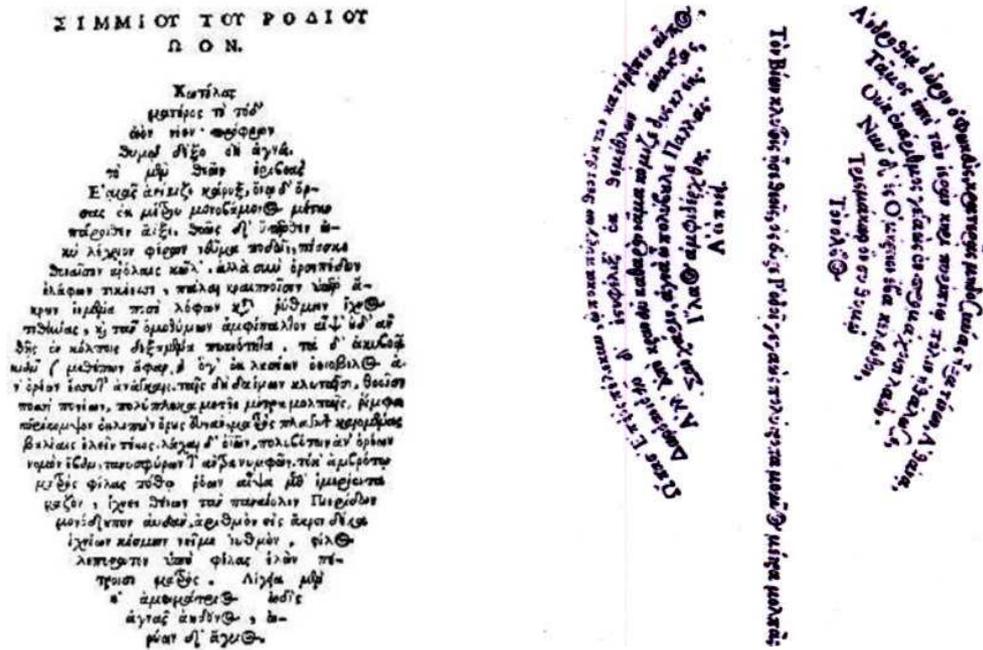
Hablamos de poesía visual cuando la apariencia del poema se convierte en su razón de ser y es imprescindible para su recepción, no podría comprenderse si solamente es escuchado. El origen de la poesía visual⁵² se remonta muy atrás. Hemos de irnos a los *technopaegnia* del antigua Grecia, datados en el helenismo, a los *carmina figurata* latinos o a las experimentaciones formales de los libros miniados de la edad media para encontrar los antecedentes de todos estos movimientos poéticos visuales.

Quizás el primer autor conocido de caligramas sea Simias de Rodas del siglo IV a. C. Desde entonces hasta 1897 cuando Mallarmé escribió su famosa *Una tirada de dados nunca abolirá el azar* hubo una continuidad en el uso de las formas difíciles de la literatura. El poema de Mallarmé se convirtió en punto de partida para las corrientes de la poesía visual. Rompió con el discurso lineal, experimentó con el tamaño de las letras y convirtió en esenciales los espacios en blanco por los que discurrirían los dados. Creó una visualidad y espacialidad que mentalmente se convierten en un juego, en una partida narrada, en el azar más puro que acaba dominando la lectura del poema.

51 Pineda, V. *Figuras y formas de la poesía Visual*. En <http://www.saltana.org>.

52 Ver De Cózar, R. *Poesía e imagen: poesía visual y otras formas literarias desde el s. IV a. C hasta el siglo XX*. En http://boek861.com/lib_cozar

A Mallarmé le siguieron los caligramas de Apollinaire, publicados en 1918. El mismo los designó así, después de cambiar el título del libro que en principio iba a ser *Yo también soy pintor* dotando de un nuevo nombre a los poemas figurados. (Caligrama significa <<escrito bello>>.)



SIMIAS DE RODAS.
El hacha. El huevo. siglo IV a.C.

En 1909 Marinetti en el primer manifiesto futurista afirmaba la necesidad de la liberación del lenguaje, la liberación de la palabra para una expresión libre y dinámica. Desde entonces la poesía visual ha sido una constante. Los escritores no han dudado en utilizar cualquier recurso que garantice la expresión, han eliminado las reglas, las clasificaciones, para garantizar una evolución de la emoción.

Hoy, la poesía visual ha evolucionado y se ha apropiado de internet y para transformarse en ciberpoesía, con multitud de variantes y multitud de posibilidades que enriquecen las lecturas y favorecen la creación. Poesía destinada a ser reproducida en la pantalla del ordenador, en la que el lector interactúa con la imagen y el texto y los combina, cambia o genera. Este uno de los presentes de la visualidad del texto, una de sus posibilidades.

La biblioteca virtual Miguel de Cervantes (<http://bib.cervantesvirtual.com/portal/literaturaelectronica/>) ya recoge muchos de estos trabajos, pero consideramos que gran parte de la experiencia de la ciberpoesía reside en la búsqueda en la red, en el encuentro con la experiencia poética en el océano de información que es internet. Poemas como los de Belen Ganche <http://belengache.net/gongorawordtoys/> o Dora García <http://www.doragarcia.net> son un ejemplo de como Mallarmé inició un juego en el que los dados son recogidos y vueltos a lanzar por diferentes jugadores, proporcionando en cada tirada una nueva posibilidad, un nuevo suceso, un nuevo movimiento de vaiven, como diría Gadamer.

Para terminar esta reflexión sobre la visualidad de la escritura querríamos establecer un paralelo que ejemplifique como estas experiencias no son únicas o aisladas. Como todos los lenguajes artísticos están unidos entre sí y se lanzan puentes desde todos los sistemas de conocimiento. Traemos a la memoria las experiencias de la visualidad de la escritura de la música, mostramos como ejemplo las partituras de George Crumb.

110



GEORGE CRUMB. *Makrokosmos. Vol. I,*
Movimiento 12 (Spiral Galaxy)

2. 3. TEXTO E IMAGEN SE PRESENTAN SIMULTÁNEAMENTE

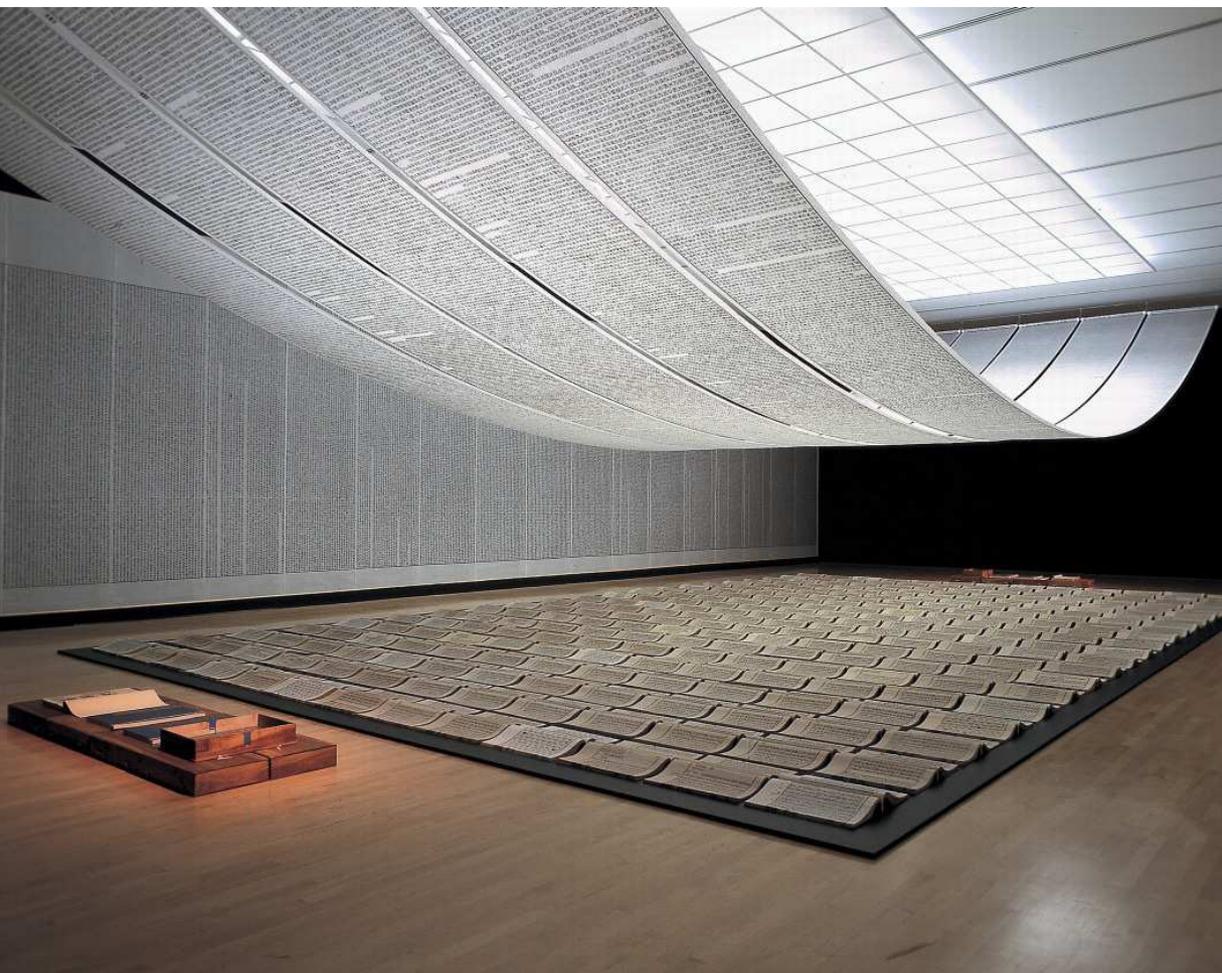
En este sentido Duchamp fue más lejos que ningún otro; el arte debía ser algo más mental que retiniano: a ello se aplicó tomando la palabra y sus contigüidades léxicas o polisemia, el texto verbal aparentemente inocuo, las analogías fonéticas entre diversas palabras o su pronunciación en idiomas distintos (homofonías)... como centro de sus propuestas artísticas.⁵³

Las relaciones entre imagen y texto no se acaban en las que el propio texto tiene por su naturaleza también encontramos textos que se presentan simultáneamente a una imagen, añadiendo a la visión del texto otra que puede aportar más significación a la lectura del mismo, variarla radicalmente o contradecirla. Entramos en un terreno que va desde el cómic hasta el título de las obras de arte, las leyendas, los emblemas, la publicidad, la ilustración o los libros de artista.

Cuando se combinan las imágenes y el texto, el significado de uno altera el del otro y se crea ambigüedad. Se requiere un espectador participativo para que la posibilidad de la creación metafórica se expanda. Exige la participación activa del espectador en cuanto actuación, en cuanto a co-jugador tal y como ya hemos visto en la primer capítulo de esta Tesis doctoral. En todas aquellas obras plásticas en las que el texto se convierte en un elemento compositivo, en las que la escritura forma parte de la estructura, en las que la caligrafía es a la vez significado y trazo, texto e imagen se aúnan. La escritura forma parte activa de las obras y aporta el valor de la significación propia. Una significación que marca el sentido final de la obra: se juega con la ambigüedad o la ironía y multiplica las posibilidades creativas llegando a contradecir la imagen. La palabra habita en el espacio e introduce una nueva dimensión: el tiempo, la narración. Un tiempo que marca un desarrollo diferente en la actuación del espectador.

Para poder leer las palabras incluidas en una imagen hemos de detenernos en ellas, hemos de aislar nuestra mirada del resto de la obra y descifrar el texto. En estas obras se exige dos formas de mirar y leer. Una vez leído el texto la globalidad de la imagen cambiará inmediatamente ante nuestros ojos. Son dos tiempos, dos momentos contenidos en un solo espacio.

53 Rico, P. J. *Pintar palabras*. En *Pintar palabras*. Instituto Cervantes. Berlín, Alicante Nueva York. 2003. Pág. 27,28.



XU BING. *Book from the sky*.
1987-91 (Instalación en N. Dakota Museum of Art)

Cuando las palabras y las imágenes se colocan en el mismo espacio hay que jugar con el significado de ambas y esto es más complicado de lo que parece. Rod Slemmons refleja estas dificultades y las resume en cuatro.

1. *Las palabras han aceptado significados y contextos en clave que afectan a lo que vemos. La misma imagen junto a dos textos se ve de manera diferente.*
2. *Las palabras evocan imágenes mentales que pueden entrar en conflicto con lo que vemos. El lenguaje se inventó para abreviar y explicar el mundo visual, las palabras entran en nuestros cerebros a lomos de las imágenes.*
3. *Todas las fotografías tienen significados basados en el contexto que pueden alterar nuestra manera de relacionarnos con ellas.*
4. *Las imágenes evocan palabras en la mente del espectador. Las imágenes entran en el cerebro a lomos de las palabras.*⁵⁴

La utilización de la palabra dentro de las artes plásticas comenzó con los collage de Braque y Picasso en el Cubismo. Con anterioridad se habían usado en muy contadas ocasiones como en paisajes urbanos o representaciones de libros. A partir de Picasso y Braque la utilización artística de la palabra se extendió a futuristas (con Marinetti señalando el concepto de la palabra libre y abogando por una revolución tipográfica) dadaístas o surrealistas y desde entonces no ha parado de usarse con fines anecdóticos, irónicos o meramente formales.

113

Magritte fue el gran precursor de la filosofía visual y utilizó la pintura como soporte poético. Realizó un sinnúmero de obras con palabras pintadas. Con esto *no es una pipa* se metió de lleno en la reflexión sobre la identidad y representación de una idea, de la propia obra y del lenguaje. Convirtió la palabra en la guía de lectura de la obra llevando a la comprensión de la pintura en una nueva dimensión.

Esta misma utilización de la palabra fue usada por Goya en sus dibujos y grabados con la introducción de leyendas que alteraban radicalmente la lectura de la imagen, adelantándose a su tiempo y sacándole todo el fruto posible a la utilización de la ironía en arte. Realizaba críticas durísimas al Estado y a la Iglesia, apoyándose en la fuerza visual de la imagen y en el poder comunicativo y narrativo de la palabra.

54 Slemmons, R. "Entre el lenguaje y la percepción". en *Exit nº 16 Escribiendo imágenes*. Madrid. Rosa Olivares y Asociados s.l. 2004. Pág 28.

Con Fluxus y su interés por los valores de las palabras, manteniendo en consonancia caligrafía y significado, y el pop con su afán de mostrar el mundo en el que se movían, un mundo abarrotado de publicidad y consumo, llegó la edad dorada de la palabra pintada. Recordemos las obras de Warhol, Jasper Johns, Lichtenstein, Rauschenberg...

Pero quizás sea dentro del arte conceptual donde más se ha trabajado la relación imagen texto. Recordemos las obras de Joseph Kosuth que muestra el objeto real acompañado de sus abstracciones: una fotografía a tamaño natural del objeto y su definición del diccionario. Claro heredero de Magritte, exige al espectador una postura analítica y comparativa acerca de los distintos estados de percepción de un mismo objeto, de su representación y del lenguaje para designarlos.

Hoy, sin necesidad de hacer búsquedas complicadas, ni de recorrer cientos de galerías, encontramos obras en las que la incorporación de las palabras en las obras plásticas se hace patente. Lo podemos encontrar a todos los niveles artísticos y culturales, en las más prestigiosas ferias de arte contemporáneo o en las obras de alumnos de bellas artes y aplicado a cualquier tipo de medio expresivo, ya sea pintura, escultura, fotografía, instalaciones, video-creación, multimedia...

114

La palabra puede presentarse sola, convirtiéndose su presencia en imagen plástica u originando juegos visuales y de significado con las imágenes a las que acompaña. Puede intervenir en las composiciones, alterar significados, crear nuevas metáforas, realizar paradojas o cargar las obras de ironía. Pueden presentarse para realzar su sentido estético, plástico o formal o pueden usarse solamente en función a su significado. Se muestre como se muestre la palabra es una constatación en arte y con su uso lo situamos hacia una dirección u otra. La palabra como nos dice Gadamer en la cita que introducimos a continuación, nos desborda en su contenido.⁵⁵

(...) y en filosofía yo acostumbro a decir a mis alumnos: debéis aguzar el oído, habéis de saber que cuando lleváis una palabra a la boca no utilizáis a discreción una herramienta que, si no os sirve, lanzáis al rincón, sino que os habéis situado en una dirección de pensamiento que viene de lejos y os desborda.⁵⁶

55 En el capítulo 04 de la poesía a la pintura se volverá a tratar la palabra introducida en las artes plásticas, pues estudiaremos autores que en algún punto la utilizan para sus obras.

56 Gadamer, H. G. Op. Cit. (2000). Pág. 200.

2. 4. IMAGEN Y TEXTO SE PRESENTAN DE FORMA AUTÓNOMA: LA CRÍTICA COMO INTERPRETACIÓN.

Más que hablarnos o decirnos algo respecto a algo, facilitándonos pautas de interpretación o pistas de su sentido, las obras se limitan directamente a mostrarse, a presentarse en su descarnada fragancia, en su radical acuidad: tal como son. Y justamente, en/desde ese mostrarse, actúan⁵⁷

La obra arte se muestra tal cual es, directamente, sin pistas, sin rodeos “tal como son”. La obra de arte muestra en un instante todo su ser. En apartados anteriores hemos hablado de las relaciones entre texto e imagen cuando ambos se mostraban directamente, pero qué ocurre con las correspondencias conceptuales, de pensamiento o estructurales derivadas de coincidencias culturales. Qué ocurre cuando texto e imagen mantienen una relación sin que se presenten en el mismo espacio.

115

Entran aquí muchísimas variantes, desde la ekphrasis (la estudiaremos en el siguiente capítulo) hasta todo lo concerniente a la crítica de arte o a la historia del arte ¿Cuánto se ha escrito sobre arte? Quizás sea incalculable ¿Es necesario hablar de las vinculaciones de la filosofía y el arte? ¿Y de las influencias de esta en movimientos cómo el arte conceptual?

Hay escritos de arte en todos los tiempos y en todas las culturas, pero desde principios del siglo XX el texto se convirtió en elemento fundamental de la obra de arte. Se usó para guiar, definir, cambiar, interpretar, explicar, mostrar, vender, estudiar, criticar o posicionar cualquier expresión artística. ¿Qué sería del arte actual sin todo lo que se escribe sobre él? Si el arte se muestra tal cual es, tal y como afirma Román de la Calle en la cita que hemos elegido para abrir este capítulo, ¿donde quedan entonces todos estos escritos?

Como espectadores en el arte contemporáneo queremos “comprender” las creaciones, intentar averiguar lo que el artista quiere decir, muchas veces apoyados

57 De la Calle, R. *Alfajar 1983-1998. Arte contemporáneo y política cultural*. En *Galería Edgar Neville. 15 años (1983/84-1998/99) Un proyecto de vanguardia*.

en las interpretaciones de la crítica o de los expertos, para así poder aceptar el desafío que nos lanza la obra de arte (tal y como hemos visto en capítulos anteriores). La crítica se ha convertido en una parte fundamental del arte, en cierta medida lo configura y lo crea, lo mide y es ella la que lo lanza al mercado. Por no hablar de todas las teorías que afirman que la labor de la crítica es la de dotar de sentido a la obra de arte, continuando la línea de Argan que opinaba que la crítica viene a interpretar y “completar” el arte actual, sirviendo de puente entre el público y el artista⁵⁸.

Como resalta Román de la Calle⁵⁹, Argan acude al “principio de incompletud” del arte contemporáneo. Román de la Calle confrota la postura de Argan con la de Susan Sontag para ejemplificar las dos formas enfrentadas de crítica de arte⁶⁰. Sontag pretendía liberar al arte de la interpretación que impide acceder al verdadero sentido del mismo, abogando por la descripción y eliminando cualquier atisbo de subjetividad. Dos posturas enfrentadas que podemos resumir en del crítico como creativo y la del crítico como intermediario.

Según Tom Wolfe y su famoso ensayo *La palabra pintada* el arte se ha convertido en absolutamente literario y dependiente de los textos críticos, llegando a afirmar que pasaran más a la historia Greenberg o Rosenberg como parte fundamental del arte contemporáneo que los propios artistas.⁶¹ ¿Conforman y crean los críticos y galeristas el arte o son los artistas los que generan el movimiento? según la teoría estética de Gadamer, que ya hemos introducido en los apartados anteriores, artistas, espectadores, galeristas, museos, coleccionistas formarían parte del juego del arte. Serían jugadores desempeñando sus roles. Estamos de acuerdo con Gadamer y pensamos que el arte se configura en su movimiento total, según lo cual el crítico configura el arte en tanto que juega, al mismo nivel que el artista, el espectador, el comisario o cualquiera de las figuras que participe de él.

Acudir a las opiniones críticas, estudiar los significados que se les otorga a las obras es una forma adecuada de aproximarse, de profundizar, de penetrar en el conocimiento del arte, de racionalizar la emoción y desvelarla. Pero en ocasiones se tiende a dejar de lado la parte del sentimiento, la parte que consiste en acercarse a una obra de arte y dejar que te sorprenda, que te lleve y sea ella la que te guíe en su descubrimiento. Intentamos abordar el arte desde una posición lógica

58 Ver De la Calle, R. *Alfajar 1983-1998. Arte contemporáneo y política cultural*. En *Galería Edgar Neville. 15 años (1983/84-1998/99) Un proyecto de vanguardia*.

59 De la Calle, R. *A propósito de la crítica de arte. Teoría y práctica*. Cultura y política. Valencia. Universidad de Valencia. 2012 Pág.118

60 *Ibíd.* Pág.120

61 Ver Wolfe, T. *La palabra pintada*. Barcelona, Anagrama. 1999

y de comprensión racional ¿No sería más acertado hacer todo este trabajo de interpretación a posteriori, una vez que nos hemos dejado seducir por aquello que no entendemos? ¿No sería más acertado acercarse usando una razón poética y dejar que sea ella la que nos lleve al conocimiento?

Interpretar me parece antiartístico. El arte ya es un medio de hacer visible algo en forma de imagen. Con una interpretación prematura se arruina el efecto del cuadro. Primero hay que vivirlo, la primera vez, la segunda y la tercera. Y solo después puede que sea interesante la interpretación⁶²

Nos hemos referido a la crítica como interpretación, como una forma de mostrar y desvelar. Suele tratarse al crítico como un “conocedor” que nos ayuda en la lectura de la obra de arte. Se le otorga a la crítica entonces función pedagógica, tal como afirma por ejemplo Arthur C. Danto. Sería entonces labor del crítico explicar la obra y sus significados, contextualizarla o analizar sus contenidos, a la vez que *enseñar a los contempladores que el arte es importante para ellos*⁶³.

Esta postura tiene el peligro de que se pueda llevar al espectador a conocer la experiencia del propio crítico, su propia interpretación, negándole al observador neutral la posibilidad de un descubrimiento propio en cuanto a experiencia estética. George Steiner afirma que la mejor forma de hacer crítica es por medio de las interpretaciones artísticas, que el mejor crítico, el mejor conocedor, de una obra teatral es el actor que la interpreta, o el director de la misma. Nos dice que el mejor crítico de una partitura musical es el músico que la ejecuta y que *entramos en la vía de la comprensión* al comparar dos interpretaciones musicales o diferentes ejecuciones del mismo ballet muchísimo más que con los ensayos de musicología o crítica literaria.

¿Cómo puede la crítica de arte pretendiendo ser objetiva y desveladora del misterio del arte, acercarse a los lenguajes de la pintura, la música, la poesía o cualquier medio artístico si precisamente estos lenguajes se convierten en obra de arte cuando las palabras no alcanzan a su verdadero significado, cuando deja de poder decirse nada de ellas, cuando el sentimiento embarga cada verso, cada pincelada, cada nota?

62 Joseph Beuys. Citado en Cirlot, L. “Aspectos religiosos en las acciones de Joseph Beuys”. En Vega, A. Rodríguez Tos, J. A.; Bouso, R. *Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos*. Barcelona. Er. Revista de filosofía, Documentos. 1998. Pág. 420

63 Danto, A. En Guasch A. M. *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual 2000-2006*. Murcia. Cendeac. 2006. Pág. 111

En palabras de Steiner: *¿Qué tiene que decir el lenguaje, por hábilmente que se utilice, que decir en relación con la fenomenología de la pintura, la escultura o la estructura musical? (...) Incluso en la más reputada crítica académico-literaria de las bellas artes y la música son palpables el predominio de la cháchara de altura y el phatos de un absurdo fundamenta (ontológico)*⁶⁴

Steiner continuó la postura de Oscar Wilde cuando en *El crítico artista* situó por primera vez al crítico de arte como artista. En este ensayo Wilde expresaba que la mejor manera de hacer crítica sobre un cuadro sería realizar un grabado, el actor sería el crítico del drama y en la escultura el crítico sería un pintor. Wilde convirtió a todos los artistas que realizaban interpretaciones de una obra precedente en otro campo artístico, en críticos de arte. Ya hemos comentado que toda interpretación lleva consigo seleccionar un aspecto y eliminar otro, es precisamente en este punto en el que, según Wilde, el artista se convierte en crítico. Pero al hacer esto ¿convierte Wilde a toda la crítica en arte?

Pensamos que la crítica será verdadera cuando posea poesía, cuando sea mucho más que una descripción estructural, cuando ella misma se convierta en obra de arte, cuando penetre y actúe desde él. Cuando acabe por convertirse en ekphrasis⁶⁵ Es decir cuando la verdad objetiva deje de ser pertinente y lo importante sea el suceso. Unimos así la crítica a las relaciones entre artes en cuanto a movimiento, tal y como vimos en el primer capítulo de esta tesis doctoral, y destacamos en él su validez.

118

*Creo sinceramente que la mejor crítica es la que es amena y poética; no esa otra, fría y algebraica, que, bajo pretexto de explicarlo todo, no siente ni odio ni amor, y se despoja voluntariamente de toda clase de temperamento; por el contrario, al ser un cuadro bello la naturaleza reflejada por el artista, la crítica debe ser del cuadro reflejado por un espíritu inteligente y sensible. Así la mejor reseña de un cuadro podrá ser un soneto o una elegía. (...) para ser justa, es decir para tener su razón de ser, la crítica a de ser parcial, apasionada, política, es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde el punto de vista que abra el máximo de horizontes.*⁶⁶

64 Steiner, G. *Presencias reales*. Barcelona. Destino. 1998. Pág.28

65 Veremos en qué ámbitos se desarrolla la ekphrasis y a qué textos puede nombrarse como tal en el capítulo 03 De la pintura a la poesía.

66 Baudelaire, Ch. *Salones y otros escritos sobre arte*. Salón de 1846. Pág101-102.

03
DE LA PINTURA A LA POESÍA

1. EKPHRASIS

1.1 ¿QUÉ ES LA EKPHRASIS?

Me ha llevado la pintura a escribir sobre ella, le estoy agradecida por que ha sido como un espejo, en el que, no solo podía ver, sino que además tenía que hablar sobre lo que veía, para desvelarlo, el enigma que encierra la pintura.¹

María Zambrano nos dice que al escribir podía ver, podía comprender y hablar sobre la pintura. Es la forma perfecta de re-conocerla, es la forma perfecta de crear conocimiento. Convertirla en experiencia, convertirla en suceso. Formar parte del movimiento del juego del arte, tal y como vimos en el primer capítulo de esta tesis. Es la manera de vislumbrar la pintura: hallar su poesía. Es la forma de María Zambrano de usar su razón poética, entender en el sentir.

El enigma que encierra la pintura, es un enigma la pintura y son un enigma los textos que surgen de ella, las ekphrasis. El misterio, lo que no podemos comprender más que con la emoción es la clave de los textos ekfrásticos. Es en ese espacio, ajeno a los límites, donde el poeta encuentra lo que necesita, lo que le hace escribir sobre pintura. La razón y la lógica, lo que puede medirse, las características estructurales y aquello que con palabras se explica está fuera de estas creaciones, pero habría que preguntarse si no están fuera de cualquier obra de arte.

123

¿Traducción? ¿Interpretación? ¿Metáfora? Hay quien niega estas obras por considerarlas “solo poesía”, porque no hay hechos objetivos para pensarlas vinculaciones como reales, pero entonces ¿qué son todas las obras en los que los artistas han plasmado estas experiencias? ¿Donde está el problema en ser “poesía”?, pero vayamos aún más lejos ¿se puede ser más que poesía?

A lo largo del primer y segundo capítulo de esta tesis hemos encuadrado la correspondencia entre pintura y poesía dentro de las relaciones entre artes como metáfora y dentro del dialogo constante entre imagen y palabra. Ahora queremos estudiar esta correspondencia desde sí misma, desde su ser.

1 Zambrano, M. *Algunos lugares de la pintura*. Espasa Calpe. Madrid 1989.

Etimológicamente ekphrasis proviene de la preposición *Ek* y del verbo *Frasso* que puede traducirse *como la acción de des-obstruir, de hacer comunicable o como facilitar el acceso y el acercamiento a algo*². Las ekphrasis en principio eran descripciones de objetos. Con las descripciones de cuadros de Filostrato se hizo común su aplicación a las obras de arte³. Estos escritos nos llevan más allá del conocimiento lógico apelando a una emoción no clasificable. ¿Por qué surgen las ekphrasis? ¿Por qué un escritor decide interpretar un cuadro mediante palabras? ¿Cómo mediante la poesía se accede a la imagen? ¿En qué punto se unen la literatura y las artes visuales? ¿Hay una verdad desde la que plantear las ekphrasis?

El punto de partida de la ekphrasis es una experiencia estética del poeta actuando como espectador. Es la emoción, el pensamiento, el suceso que despierta una obra de arte en el poeta lo que mueve a “desvelarla” a llevarla a su lenguaje, a comprenderla a través de su propio medio expresivo. Primero que poeta, en estos casos, es espectador y como tal debe detener la mirada en la obra plástica, sentirla y vivirla, hacerse uno con ella y con lo que le rodea y conseguir así acceder, como diría María Zambrano a la “revelación,” a “ese lugar privilegiado”.

*esa revelación, ese lugar privilegiado que se da en la pintura, no solo depende de los pintores, sino también de la predisposición de quien mira y aporta la revelación sola a determinadas miradas.*⁴

124

La Primera ekphrasis conocida es la descripción de Homero del escudo de Aquiles en la Iliada, en el canto XVIII. Homero consigue unir la creación del escudo a un acto sagrado, a la mitología o a las estrellas. En la descripción del escudo, Homero se detiene en cada uno de los elementos representados pero también en el propio acto creador, en la visión del dios comenzando su obra. Nos muestra al proceso como parte de la experiencia del escudo. Un escudo con origen divino, sobrehumano, creado para servir a un hombre y convertido en el deleite de millones de lectores a lo largo de más de 2000 años. Homero nos describe una poesía contenida en ese escudo y llega a ella a través de la poesía de la literatura.

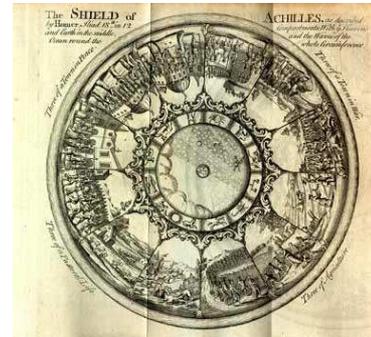
Un dios forjando un escudo, un escudo lleno de vida y movimiento ¿importa que el escudo sea imaginario? ¿Importa si ese escudo llegó a existir? ¿Importa la verdad

2 Ver De la Calle, R. “El espejo de la Ekphrasis. Más acá de la imagen, más allá del texto”, *Escritura e imagen* nº 1. 2005 Pág. 62.

3 Ver Gabrieloni, A. L. *Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura, breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad*. en <http://www.saltana.org>

4 Zambrano, M. Op. Cit. (1989) Pág. 11

de las palabras de Homero? esta claro que no. Lo imaginario, lo soñado encuentra su manifestación en las artes y es en ellas donde se convierte en real. El escudo de Aquiles de Homero ha dado origen a numerosas intrepertaciones visuales, desde dibujos del mismo, a cuadros o recreaciones escultóricas a lo largo de la historia del arte. Visiones desde la artes plásticas del texto de Homero que lo hacen presente: el camino de ida y vuelta de las relaciones entre pintura y poesía hace, en casos como este, doble recorrido. De la imagen al texto y del texto a la imagen, complicando así la cadena de comunicación.



Escudo de Aquiles.
Grabado inglés anónimo. 1745⁵

125

(...)Puso el dios al fuego lingotes de oro, bronce estaño y plata; puso en el tajo un formidable yunque y empuñó luego el martillo con una de sus manos y con otra las tenazas, dando así principio a un escudo enorme y recio, de rica y deliciosa factura con triple cenefa, fúlgida y deslumbrante y provisto de una magnífica abrazadera de plata. Cinco capas superpuso para forjarlo y en la superior cinceló con divina habilidad las más deliciosas y hermosas figuras.

Se veían allí representados la Tierra, el cielo, el mar, el infatigable sol y la luna llena; se veían también las estrellas que adornan el cielo, las pléyades, las Híades, el tornido Orion y la Osa, llamada por sobrenombre El Carro, que gira siempre en el mismo espacio, mirando hacia Orion y sin esconderse nunca en el océano. También representó en el escudo dos ciudades moradas por hombres dotados de palabra: en una se celebraban bodas y festines, saliendo las novias de sus habitaciones y siendo acompañadas por la ciudad a la luz de las antorchas encendidas (...).

En la Orla del recio y maravilloso escudo representó la formidable corriente del río Océano⁶

5 Extraído de <http://www.saltana.org/1/docar/0242.html>

6 Homero. *La Iliada*. Madrid. Edaf. 1969. Pág. 297.



MARK ALEXANDER.

Fotografías pertenecientes a la exposición *A Blacker Gold* en la *Haunch of Venison* de Berlín, donde se muestran las obras pertenecientes a la serie *El escudo de Aquiles*. 2009

Uno de los textos ekfrásticos más famosos, *La obra maestra desconocida* de Balzac, escrita en 1830, parte también de lo imaginario y hay quien ha visto en ese texto una premonición del arte contemporáneo⁷. Un relato que se encuadra dentro de las novelas sobre artistas iniciadas en la segunda mitad del siglo XVIII⁸. Un ensayo que muestra un pintor, su personalidad su carisma y su obsesión por un cuadro que acaba por convertirse en su propia destrucción. Una pintura que solo él ve en

⁷ Ver Ahston, D.. *Una fábula del arte moderno*. Madrid. Fondo de cultura. 2001

⁸ Ver Calvo Serraller, F. "Un engendro del público". En *La obra maestra desconocida*. Centro-museo vasco de arte contemporáneo. (Valencia) 2006. Pág. 89.

su genialidad y en su imperfección. Un genio de novela adelantado a su tiempo y que marca a toda una generación de creadores. Un personaje en el que, como aprecia Ahston, se veían reflejados pintores como Cezanne, Rilke, Matisse, De Kooning o Picasso. Influencia, presagio o anticipación que se puso de manifiesto en la exposición *La obra maestra desconocida* en el Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo en el 2006. Frenhofer, un viejo pintor entregado, apasionado y enloquecido por una pintura que resulta ser un ‘amasijo’ de colores y líneas, ‘un muro de pintura’. Un personaje de ficción que señala los atributos de los genios del siglo XX.

Un cuadro imaginado. W. J. T. Mitchell en *Teoría de la imagen*⁹ recoge la distinción realizada por John Hollander en *The poetics of ekphrasis*¹⁰ entre ekphrasis nocial, donde el objeto plástico de la que surge es imaginario o se ha perdido con el tiempo, y la ekphrasis normal cuyo referente es real. Mitchell rechaza esta distinción al considerar que toda ekfrasis posee un referente que solo encuentra el lector, en su realidad, en la lectura del texto, nos dice que *en cierto sentido toda ékfrasis es nocial y que trata de crear una imagen específica que solo puede encontrarse en el texto como un <<extranjero residente>> y que no puede encontrarse en ningún otro sitio*.¹¹ Aunque entendemos que el origen de la ekphrasis es diverso en cada caso, que la experiencia creativa difiere en cada una de estos tipos de ekphrasis nos encontramos más cercanos a la opinión de Mitchell, pues la percepción del lector al afrontar los dos tipos de ekphrasis es la misma: lo percibe como un objeto surgido de la experiencia del poeta y a través de ella transmite, desde su propia verdad, sea este objeto real o imaginario.

127

¿Puede ser una Ekphrasis el origen del arte contemporáneo? ¿Puede una descripción de un cuadro inventado marcar la evolución de la pintura? De lo que sí estamos seguros es de que la escritura, la poesía, tiene la capacidad de conmocionar, de llegar al fondo de los sentimientos humanos y, a partir de ahí, cambiar el curso de los acontecimientos y dirigir el conocimiento hacia caminos inexplorados.

Leo Spitzer¹² sitúa la ruptura de la ekphrasis con su pasado retórico, con su función meramente descriptiva y su génesis como un género poético, en el poema de John Keats *Oda a una urna griega*. El poema de Keats es una impresión, una fuerte experiencia que nos comunica mediante el poema y que es labor del espectador

9 Mitchell, W.T.J. *Teoría de la imagen : ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid. Akal. 1999. Pág 142

10 Hollander, J. *The poetics of ekphrasis* en *Word and image n°4 (1989)*. Pág 209-219. Citado en Mitchell, W.T.J. Op. Cit. Pág 142

11 Mitchell, W.T.J. Op. Cit. Pág 142

12 Citado en Gabrieloni, A L. Op. Cit. Pág. 4

llegar a ella. Hay que leerlo y dejarse arrastrar por su fuerza, es en él donde vislumbramos la magia del arte y no necesitamos saber la existencia real de la urna ni el grado de fidelidad de la poesía hacia el original. Eso no es pertinente.

(...)
*¡Ática imagen! ¡Bella actitud, marmórea estirpe
de hombre y de doncellas cincelada,
con ramas de floresta y pisoteada hierbas!
¡Tú, silenciosa forma, tu enigma nuestro pensar excede
como la eternidad! ¡Oh fría pastora!
Cuando a nuestra generación destruya el tiempo
tú permanecerás entre penas distintas
de las nuestras, amiga de los hombres, diciendo:
“La belleza es verdad y la verdad es belleza”... Nada más
se sabe en esta tierra y no más hace falta.¹³*

128

La ekphrasis debe estudiarse desde su interior. Buscar su significado en las relaciones internas. La verdadera importancia de la ekphrasis está dentro de ella misma, no en su origen. La significación del poema está en lo que *se dicen las palabras entre ellas*, en cómo se relacionan, en cómo se componen. El poeta nos presenta su obra y es a través de ella y de sus relaciones internas como llega a la anterior.

La cualidad de mostrarse en su propio ser y crecer dentro de él que posee la ekphrasis vuelve a llevarnos a la comprensión del arte como símbolo de Gadamer (que ya hemos expuesto en el apartado *Cadena de comunicación*). Según Gadamer la identidad de la obra de arte, y la que la une al concepto de símbolo, reside precisamente en que en ella se encuentra lo que la obra de arte tenga que decir, sin referencias externas, es irremplazable. *En la representación que es una obra de arte, no se trata de que la obra de arte represente algo que ella no es; la obra de arte no es, en ningún sentido, una alegoría, es decir, no dice algo para que así se piense en otra cosa, sino que sólo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que ella tenga que decir.*¹⁴ Su sentido se haya en su interior y espera unirse al espectador para expandirse.

La ekphrasis expresa a través de un medio sucesivo el impacto producido por una imagen. ¿Cómo lo consigue? Mediante la narración y la sucesión. Es con su medio

13 Traducción de Julio Cortázar. En <http://www.saltana.org/1/docar/0242.html>

14 Gadamer, H. G. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona. Paidós. 1991. Pág. 96

expresivo como consigue generar una nueva experiencia independiente de la obra original. Es con su herramienta como consigue mostrar su propia mirada. Es con palabras como el poeta sabe emocionar y comunicar y son esas palabras las que utiliza para la génesis de las ekphrasis.

la significación del poema se esclarece apenas se repara en que el sentido no está fuera sino dentro del poema: no es lo que dicen las palabras, sino en aquello que se dicen entre ellas¹⁵.

Con las palabras, decimos. No deja de ser una paradoja pues con palabras no se puede explicar un cuadro. Y sin embargo las ekphrasis nos cautivan y nos atrapan al igual que el original, no en el mismo sentido, no en la misma dirección, pero sí con la misma emoción. Es ahí donde radica el suceso de la ekphrasis, el escritor no trata de traducir a palabras una obra visual, nos comunica su propio sentimiento ante la misma. Al hacerlo pone en marcha todo el juego metafórico de las relaciones entre artes y nos muestra cómo le ha cautivado una obra plástica, en que dirección lo ha atrapado.

El poeta¹⁶ pasa de la actitud contemplativa a la acción, a la actuación y nos “desvela su misterio del arte” o al menos en la dirección que él lo ha sentido. Es la forma del poeta de aceptar el *desafío*, que según Gadamer, la obra le lanza para que actúe, es la forma que posee el escritor de formar parte del juego y convertirse en él. Es su forma de establecer una tensión metafórica y lanzar un nuevo objeto. La intención del escritor no es la de ofrecernos la obra visual en otro medio, si nos ofreciese esto último no hablaríamos de ekphrasis. Con las ekphrasis se produce un *crecimiento del ser* como lo nombraría Gadamer. Podemos decir que en la ekphrasis *y a través de ella el ser aparece, se manifiesta de otro modo¹⁷* apropiándonos así de las palabras de María Antonia González Valerio para explicar el ser en la obra de arte dentro la hermenéutica de Gadamer.

129

15 Paz, O.. *Corriente alterna*. Siglo veintiuno editores. Madrid 1986. Pág. 5

16 En el siguiente apartado nos detendremos en las categorías de la experiencia estética (siguiendo las palabras de Jauss) y veremos a través de ellas ese cambio de poeta-espectador a espectador-creador.

17 González Valerio, M. A. *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la Hermenéutica de Gadamer*. Pág. 73

LA MÁSCARA.

ESTATUA ALEGÓRICA AL GUSTO DEL RENACIMIENTO

A Ernest Christophe escultor

*Veamos este tesoro de gracias florentinas;
en las ondulaciones del cuerpo musculoso
abundan, divinales hermanas, Gracia y Fuerza.
Esta mujer, fragmento en verdad milagroso,
de robustez divina y adorable finura,
es digna de reinar en suntuosos lechos,
encanto de los ocios de un pontífice o príncipe.*

*También ve esta sonrisa fina y voluptuosa
donde la Fatuidad sus éxtasis pasea;
esta mirada lánguida, hipócrita y burlona;
este afectado rostro enmarcado de gasa,
del que todos los rasgos con aire triunfal dicen;
«¡Me corona el Amor y el deleite me llama!»
¡A este ser al que tanta majestad se prodiga
ve qué encanto excitante la gentileza otorga!
A él vayamos y en torno de su beldad giremos.*

*¡OH blasfemia del Arte! ¡Oh sorpresa fatal!
La mujer de divino cuerpo que nos promete
la dicha, se culmina en un monstruo bicéfalo.*

*Más no, es sólo una máscara, un decorado falso,
este rostro que alumbra una mueca exquisita,
y mira, ahí puedes ver, atrocemente crispada,
la verdadera cara, la cabeza sincera
trastocada al abrigo de la cara que miente.
¡Ah, pobre gran belleza! El magnífico río
de tus llantos afluye a mi pecho doliente;
tu mentira me embriaga y mi espíritu abreva
del venero que arranca el Dolor de tus ojos.*

*Más ¿por qué está llorando? Ella, beldad perfecta
que pondría a sus pies todo el género humano,
¿qué raro mal corroe su costado de atleta?*

*¡Ella llora, insensato, llora porque ha vivido!
¡Y llora porque vive! Pero lo que le duele
más, y hasta las rodillas estremecerse le hace,
es que mañana ¡ay!, ¡aún habrá de vivir!
¡Y pasado, y al otro, y siempre...! ¡Cual nosotros!*

*Charles Baudelaire.*¹⁸

Los textos ekfrásticos abarcan una amplia gama de posibilidades, pueden tratar de ser una reproducción verbal de la pintura, pueden ser reproducciones de estilo, interpretaciones absolutamente libres, pueden referirse a una obra, a un conjunto de ellas o al propio pintor, pero siempre responden a una emoción. Son un ejercicio sutil y ambiguo que hace un llamamiento directo a la imaginación y a la percepción. Recurren a la metáfora desde su propio origen y crean una sucesión referencial que hace imposible su clasificación o su definición. Imposible de encasillar, imposible de explicar lo que ocurre en su lectura: Poesía, posibilidad. Razón poética.

El término ekphrasis todavía no está acotado y para mostrar la complejidad del mismo traemos a colación la exposición de Bethan Huws en la Whitechapel Gallery de Londres de enero a marzo de 2011¹⁹. En ella, una de las obras expuestas eran descripciones de trabajos de Marcel Duchamp. Estas descripciones estaban pegadas sobre la pared impresas sobre vinilos transparentes y ocupando un espacio físico, un espacio generalmente ocupado por obras visuales. Al leer las descripciones de las obras de Duchamp, el espectador crea la imagen mental de la obra original.

Huws juega magistralmente con la capacidad del texto de generar imágenes mentales en el espectador, con la temporalidad del texto, con la espacialidad de las artes plásticas y con la visualidad de la escritura. ¿Podemos decir que este trabajo es una ekphrasis? Indudablemente lo es, pero también es una obra visual y se expone como tal, consiguiendo unir diversos medios expresivos y generando una fusión absoluta de los mismos pero, de manera asombrosa, manteniendo las diferencias. Huws pone en juego todo lo que hemos abordado hasta ahora en esta tesis doctoral, sitúa la obra dentro del suceso y movimiento del arte, dentro del juego, fusiona medios para crear una obra que posee su sentido en ella misma, establece una relación magistral entre imagen y palabra y sitúa al espectador como el eslabón de la cadena que completa la comunicación.

¹⁸ Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Madrid. Cátedra. 1998

¹⁹ Ver <http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/bethan-huws-capelgwyn>.

Un ejemplo más de la complejidad de la Ekphrasis, el libro *Localización de líneas* de Sol Lewitt de 1974. En él juega con la imagen y la palabra de manera asombrosa, situándolas juntas y manteniendo sus autonomías. Entendemos que en este libro nada ilustra a nada y sin embargo los textos son meras descripciones de las imágenes que, en realidad, son simples líneas. Podíamos haber sacado a colación este libro en cualquiera de los capítulos de esta tesis, pero hemos entendido que estos textos, aún cuando se presentan simultáneamente a una imagen y esta es inseparable del texto es una muestra más de la complejidad de la ekphrasis.

*A line from the mid-point on the left to the mid-point of the right side*²⁰

Esta es la descripción que acompaña a la primera línea, que se sitúa en la página izquierda para iniciar la lectura. La ordenación del texto y la línea irá cambiando a lo largo del libro, en unas ocasiones irá primero el texto y en otras la imagen. Como lectores intuitivamente entendemos que cuando se presenta antes la línea está es anterior al texto y viceversa, cuando se presenta antes el texto interpretamos que este es anterior a la línea.

132

Podríamos decir que de la imagen surge la palabra unas ocasiones (ekphrasis) y en otras del texto surge la imagen. Como dice Batchelor, Lewitt mantiene una simetría con el texto: *ambos son del mismo tamaño y forma, y parecen requerir el mismo tiempo para seguirlos*²¹ creando una visualidad con el texto y la línea que además acerca la totalidad a expresiones como la poesía visual.

A line between the two pints where to sets of lines would cross if the first line of the first set were drawn from a point halfway between the centre of the page and the upper left corner to a point halfway between the mid-point of the bottom side and a point halfway between the centre of the page and the lower left corner; the second line of the first set from a point halfway between the mid-point of the top side and the upper left corner; the first line of the second set from the mid-pint of the topside to a point halfway between the mid-point of the right side and a point halfway between the centre of a page and the lower right corner; the second line of the second set

²⁰ Una línea desde el punto medio a la izquierda al punto medio a la derecha Lewitt, S, en *The location of lines* citado en Batchelor, D. "within and between". En *Sol Lewitt, estructuras 1962-1993*. Oxford. Museo de Modern Art the Oxford. 1993 Pág. 21

²¹ Batchelor, D. "Within and between". En *Sol Lewitt, estructuras 1962-1993*. Oxford. Museo de Modern Art the Oxford. 1993 Pág. 21

from the upper right corner to the centre of the page²²

Esta es la descripción de la última línea, que en esta ocasión va detrás del texto y que además es muy cortita y en diagonal. Batchelor nos hace notar como no hay ninguna opción de equivalencia entre texto e imagen, cómo la excesiva descripción genera la imposibilidad en el lector de seguir la lectura, mientras que la imagen se vislumbra en un segundo.

El texto se convierte en una locura poética que da lugar a una simple línea oblicua. Esta obra de Lewitt es una deserción desde la más pura creación de lo que pueden llegar a producir las relaciones entre pintura y poesía. Nos muestra con asombrosa facilidad y simplicidad lo que significan la imagen y la palabra situadas dentro del mismo espacio. El potencial de la utilización de la palabra en las artes plásticas, la importancia de la utilización de la imagen en la poesía y nos enseña por último lo que son las ekphrasis y las imágenes surgidas de literatura. Obras absolutamente autónomas, alejadas de la traducción e incluso de la interpretación. Nuevas visiones surgidas como una ganancia *en ser*²³

*This asymmetry here is quantitative but also qualitative. For all its precision, the description sounds crazed. It is almost impossible to follow, unlike the line itself, which looks absurdly simple by comparison. The accuracy of the description is also a kind of insanity. Or a kind of poetry. Most of all, the text gives away little sense of what the line would look like. What can be shown in an instant is almost impossible to say in a paragraph. And what is indicated in these works is not that pictures can be subsumed into words, but that they occupy distinct realms.*²⁴

133

22 Una línea entre dos puntos donde un grupo de líneas se cruzaría si la primera línea del primer grupo fuese dibujada desde un punto en la mitad del centro de la página y la esquina superior izquierda hasta un punto medio entre la mitad del lado inferior y un punto a mitad de camino entre el centro de la página y la esquina inferior izquierda; la segunda línea del primer grupo desde un punto a medio camino entre la mitad del borde superior y la esquina superior izquierda; la primera línea del segundo grupo desde la mitad del borde superior a un punto a medio camino entre la mitad del borde de la derecha y un punto a medio camino entre el centro de la página y la esquina inferior derecha; la segunda línea del segundo grupo entre la esquina superior derecha al centro de la página. Lewitt, Sol, en *The location of lines* citado en Batchelor, D. Op. Cit. Pág. 22

23 Gadamer, H. G. Op. Cit. (1991) Pág. 95

24 La asimetría aquí es tanto cualitativa como cuantitativa. Debido a su precisión, la descripción suena demente. Es casi imposible seguirla, al contrario que la línea, que parece absurdamente simple en comparación. La agudeza de la descripción es también una forma de locura. O una forma de poesía. Sobre todo el texto ayuda poco a comprender como es la línea. Lo que puede ser mostrado en un

A través de estos ejemplos vemos cómo el título se sitúa como un elemento desvelador y guía la lectura de la ekphrasis. Lo mismo ocurre con el título dentro de las artes plásticas, donde el título es usado para revelar la imagen. ¿Se sitúa en estos casos al título como Ekphrasis? Román de la Calle²⁵ lo llega a nombrar como el mensajero de la ekphrasis, como una *puerta literaria* por la que penetrar a la obra visual. Estamos de acuerdo en esta definición, pues consideramos que el título ayuda a posicionarnos ante la obra de arte. Pero creemos que en muchas ocasiones solo es eso, no tiene la cualidad de la ekphrasis de convertirse en autónomo y poseer a su vez fuerza expresiva por lo que no puede ser considerado como tal. El título es inseparable de la obra de arte, es una ayuda al espectador, un sistema de aclaración de la imagen con el lenguaje verbal. Es una de las relaciones más fuertes que vamos a encontrar dentro del binomio imagen-palabra pero por sí solo no se convierte en obra de arte, carece de poesía, necesita de la imagen.

¿Qué es ekphrasis y qué no? Viendo la complejidad del término quizás sea imposible responder a esta pregunta, pero dentro de sus miles de posibilidades (En el primer capítulo vimos que la razón poética es la razón de las posibilidades) está su interés como manifestación artística.

134

Quizás sea esta la única condición para poder hablar de ekphrasis, que sea comprendida como obra de arte, irremplazable y única. Que sea comprendida como *conformación* en el sentido que Gadamer le otorgó al término. Conformación significa que *el proceso transitorio, la corriente fugitiva de las palabras de una poesía se ve detenida de un modo enigmático, se convierte en una conformación, del mismo modo que hablamos de una formación montañosa. (...) La conformación <<está>>, y existe así <<ahí>>, <<erguida>>de una vez por todas, susceptible de ser hallada por cualquiera que se encuentre con ella, de ser conocida en su <<calidad>>*.²⁶ La ekphrasis como conformación, al igual que la obra de arte como conformación, permanece. Permanece para ser nuevamente leída y generar nueva experiencia en un nuevo lector. Permanece para ser actualizada²⁷.

instante es casi imposible de describir en un párrafo. Y lo que indican estos trabajos no es que las imágenes pueden subsumirse en palabras, sino que ocupan distintas esferas. Batchelor, D. Op. Cit. Pág. 22

25 De La Calle, R. "El espejo de la Ekphrasis. Más acá de la imagen, más allá del texto", *Escritura e imagen* nº 1. 2005

26 Gadamer, H. G. Op. Cit. (1991) Pág. 87-88.

27 Ver apartado *Cadena de comunicación*.

1.2. LA EKPHRASIS Y EL LECTOR.

MEDITACIÓN SOBRE JOHN CONSTABLE.

«La pintura es una ciencia, y a ella se debe aspirar como a una búsqueda de las leyes de la naturaleza. ¿Por qué, entonces, no se puede considerar la pintura de paisaje como una rama de la filosofía natural de la que los cuadros no son sino experimentos?»

(John Constable, Historia de la pintura de paisaje)

Él mismo respondió a su pregunta, y con la natural exactitud del arte; enriqueció sus premisas al confirmar su práctica: la labor de la observación frente al hecho meteorológico. Las nubes, unas seguidas de otras, templan el sol cuando pasan y se alejan. Al volver a ocultarlo las tinieblas concentradas, surgen de ellas rayos suaves que se esparcen apagados, hasta que el foco se descubre e inunda con fuego intenso las nubes que se marchan. Se perciben (aunque escasamente) las nubes restantes que lo cruzan rezagadas, hechas jirones y disueltas en bruma. Pero las siguientes lo van a contener. Pasan amenazantes y merman su fulgor, quedando reducido a una franja de luz que es cubierta del todo, a un destello que aún se alarga mientras la masa se adensa, aunque no pueden excluir su amarillo plateado. El eclipse es repentino; se observa primero cómo la hierba se oscurece, y luego se completa cubriendo todo el cielo. Los hechos. ¿Y qué son? Él admiraba los accidentes, porque eran gobernados por leyes, y los representaba (puesto que la ilusión no era su fin) gobernados por el sentimiento. El fin es nuestra aquiescencia libremente acordada, la ilusión que nos persuade de que existe como imagen humana. Atrapada por un sol vacilante o bajo un viento que al humedecerse entre las siluetas de la fronda

*se dispone a disolverlas, tiene que hacerse constante;
aunque allí, agitándose separados, los inquietos
árboles dejan pasar la distancia, como niebla blanca
que ocupa sus hileras rotas. Debe persuadir
y con constancia, para que no vuelva a disiparse
y revele lo que medio esconde. El arte es él mismo
cuando lo aceptamos. El día cambia. Él lo habría juzgado
exactamente con esa misma claridad, que franquea
las manchas intensas de las sombras que las nubes proyectan,
ahora suprimidas, mediante su explosión de color.
¿Un pintor descriptivo? Si el gozo
describe, lo cual extrae del pincel
los errores de un espíritu, ya así mitigado,
puede renunciar a todo patetismo; pues lo que él vio
descubrió lo que él era, y la mano —firme
ante el dictado de un solo sentido—
encarnó el exacto y total conocimiento
en una caligrafía de placer presente. El arte
es completo cuando es humano. Es humano
si los pigmentos entrelazados, los puntitos de luz
que aseguran el espacio bajo sus hábiles restricciones
convencen, al ser indicado de una posible pasión
como indicador adecuado a la vez de la pasión
y de su objeto. El artista miente
para beneficio de la verdad. Creedle.*

136

Charles Tomlinson
Traducción de Alejandro Valero Fernández²⁸

Las ekphrasis son interpretaciones y metáforas, pero son mucho más. Las ekphrasis son juego, son magia, son creación, placer, sentimiento o misterio y los son tanto para el poeta como para el lector. Son nuevos mundos.

Cualquier manifestación artística es el resultado de una emoción al tiempo que de un pensamiento y estos se re-producen en el espectador, quizás no en el mismo sentido, quizás no iguales pero si con la misma intensidad. El lector se hace

28 En <http://www.saltana.org>.

participe de las inquietudes del escritor, se convierte en compañero de aventuras y desventuras, se hace uno con él y vive vidas y sueños alternativos. Vidas y sueños creados por alguien al que no conoce, al que no ha visto nunca pero con el que comparten una experiencia común de la que surgen nuevas interpretaciones, nuevas lecturas.

Tal y como nos dice Rosa Regás²⁹ leer nos acaba por transformar en creadores. Y es ahí, comenta Regás, donde *reside la grandeza de la creación* pues al leer no solo participamos de la creación del autor, creamos nuestra *propia historia*. Podemos pensar que hacemos propia la historia del escritor, que la hacemos nuestra y que la leemos en función de ella misma.

Las ekphrasis descubren un mundo, una vida ajena al lector, una forma de mirar diferente con la que se llega a identificar. La lectura es un descubrimiento de esos mundos, mundos creados por la literatura y por las artes en general que nos permiten adentrarnos en aspectos desconocidos de aquello que nos rodea e incluso de nosotros mismos. El lector vive una nueva posibilidad muchas veces alejada de lo que conoce, se ve envuelto en lo misterioso y a partir de ahí comienza a sentir y comprender. Ahí es donde reside la obra de arte, en la capacidad de transportarnos a lo desconocido, mucho más allá de cualquier adaptación a una moda o a un tiempo concreto.

137

Toda obra de arte refleja el mundo en el cual se implanta. Lo descubre, lo pone al descubierto.

Eso no sucede con la obra que mimetiza a la obra artística, o que pretende ser tal sin serlo, pero no lo es. En ella no hay tal descubrimiento del mundo; ni puede ser determinada como microcosmos. No ensancha genéricamente nuestro conocimiento (de nosotros mismos, de nuestra condición mundana).³⁰

Es labor del lector apreciar las ekphrasis, descubrirlas, encumbrarlas o destruirlas. Sin el lector no hay ekphrasis, es él el encargado de continuar la labor de creación. Sin lector no hay poema. El arte es comunicación, y como tal necesita de un espectador.

29 Regás, R.. "Literatura y vida en la lectura". en *Exit*. nº 23. 2006. Pág. 24

30 Trias, E. *El laberinto de la estética*. En Jiménez, J (ED.); Buchloh, B; Criado, N; Guidieri, R.; Hanhanrdt, J.G.; Jauss, H.R; Trías, E. *El nuevo espectador*. Madrid. Fundación Argentaria-Visor dis. 1998. Pág. 109.

Si el lector es capaz de reconocer los signos la percepción será más directa. Conocer la obra que le dió origen puede estimular la percepción del lector y convertirlo en un espectador mucho más participativo para continuar la creación.

Es lo que Gadamer definió como el *carácter ocasional*³¹ de ciertas obras de arte. *Ocasionalidad quiere decir que el significado de su contenido desde la ocasión a la que se refieren, de manera que este significado contiene entonces más de lo que contendría si no hubiese tal ocasión.*³² Gadamer pone de ejemplo el retrato como tema, donde el conocimiento de la persona retratada llega a variar la concepción de la obra de arte o incluso a la inversa, el retrato puede condicionar la forma de ‘ver’ a una persona. Es obvio que las ekphrasis poseen este carácter ocasional en sí mismas y que su recepción por parte del espectador variará dependiendo del conocimiento de la obra plástica original por parte del espectador, pero esto no convierte a las ekphrasis en dependientes de la obra que les dio origen. En ellas se produce un cambio, una transformación que las hace autónomas, se produce como diría Gadamer un *incremento del ser*, de su propio ser. Por que al final *la palabra y la imagen no son simples ilustraciones subsiguientes, sino que son las que permite que exista enteramente lo que ellas representan.*³³

138

Hemos visto como la ekphrasis surge de una experiencia estética del artista como espectador, experiencia estética que se convierte en expresión y genera una nueva obra que llega a un lector activo para generar una nueva experiencia estética. Es la experiencia, la experiencia tal como nos la muestra Chantal Maillard en *Experiencia estética y experiencia mística. Su relación en la escuela de Cachemira*³⁴, la que genera y mueve el arte. Según ella el arte es la expresión de una experiencia estética, entendiendo esta como un modo de *recibir y conocer a través de la sensibilidad*³⁵. Una experiencia que forma y hace crecer al individuo que, como artista, plasma su propio ser, su propia vida en la obra de arte.

Un espectador participativo es aquel que se deja llevar por una obra de arte, que antepone el sentimiento a la razón. Es aquel al que le embarga una experiencia estética ante la lectura de un poema o la contemplación de una obra plástica. No “designamos” como espectador participativo solamente al erudito en arte capaz de establecer nexos de unión conceptuales, estéticos o históricos (este último podrá disfrutarlo más fácilmente, siempre que su mirada esté libre de prejuicios

31 Gadamer, H. G. verdad y método. Salamanca. Sígueme. 2000. Pág. 194.

32 Ibíd

33 Ibíd. Pág. 192.

34 Maillard, Ch. “Experiencia estética y experiencia mística. Su relación en la escuela de Cachemira”. En *Revista interdisciplinaria de Filosofía*. Vol. II. Universidad de Málaga. Málaga 1997.

35 Maillard, Ch. Ibíd. Pág. 179

y dispuesta a sentir sin juzgar), sino también a aquel que sin unos conocimientos amplios sobre arte se acerca hasta él y se deja embriagar de las emociones que le lanza la obra de arte.

El espectador, lector de la ekphrasis es aquel que encaje en los preceptos estéticos de Gadamer y que ya hemos comentado en el primer capítulo de esta tesis. Es aquel dispuesto a ser co-jugador sin conciencia de separación entre jugador y juego por que *el jugador es jugado por y en el juego, se abandona y sumerge en él*³⁶, como nos hace notar Maria Antonia González Valerio en *El arte Develado, consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*³⁷. El espectador que capte la Ekphrasis en su plenitud será aquel que se entregue en su totalidad al juego, que se convierta en juego, en suceso.

Es un espectador participativo aquel que siente el placer del arte, un placer activo que exige su colaboración, mucho más allá de la comunicación directa y rápida a la que estamos acostumbrados. El lector de la ekphrasis que capte el mensaje del poema será aquel que llegue a vivir un momento estético (tal como lo define Berenson para las artes visuales), un espectador que alcance una unión total con el poema y por unos instantes deje de pensar en la separación con la poesía para verse inmerso dentro de ella.

139

*En las artes visuales el momento estético es ese instante fugaz, tan breve hasta ser casi sin tiempo, cuando el espectador es un todo con la obra de arte que está contemplando” cuando las obras “ya no están fuera de él. Ambos se convierten en una sola entidad: el tiempo y el espacio son abolidos, y el espectador está poseído de un único conocimiento. Cuando recobra la conciencia ordinaria, es como si hubiera sido iniciado en misterios que iluminan, exaltan y forman. En suma, el momento estético es un momento de visión mística*³⁸

Coincidimos con la cita de Berenson en que el misterio y la emoción del arte “ilumina, exalta y forma”. El arte es conocimiento formado a partir de la emoción. Una emoción que llega en un instante, que nos ilumina y que si es una experiencia vivida, real, nos marca para siempre. Berenson además nos introduce en esta cita a

36 González Valerio, M. A. *El arte Develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*. México. Herder. 2005. Pág. 35

37 *Ibíd.*

38 Berenson, B. *Estética e historia en las artes visuales*. México, DF. Fondo de Cultura Económica, 2005.

la unión de la experiencia estética con la mística a la que volveremos en la segunda parte de esta tesis, en 02. 1.2. *Pintura abstracta y poesía en la experiencia mística.*

El placer del arte, el goce del arte, una característica de la experiencia estética que muchas teorías críticas se empeñan en negar. Teorías que lo reducen todo a la reflexión y se olvidan de que hay obras de arte que te hacen reír, llorar, apasionarte o enamorarte sin pensar en ello, sin más³⁹. Son las obras de arte que poseen la capacidad de romper las normas y, aquí está la paradoja del arte, de volver a crearlas. Un placer que en ocasiones se le niega al arte por resultar banal, como hace constar Jauss, pero que es la raíz misma de la experiencia estética y que origina cualquier acercamiento a leer un libro o a escribirlo, a mirar un cuadro o a pintarlo a oír música o a componerla. Es por eso que, como lectores, las ekphrasis producen un placer enraizado en nuestro ser más íntimo que hay que dejar libre para expandirse y conseguir acceder a lo invisible. Seamos sinceros, sin el placer que el arte produce, que la poesía produce nadie se acercaría a ella.

El espectador activo siente el instante en el que sucede la ‘revelación’ como diría Zambrano y que le invade la experiencia. Siente como los sentidos, las entrañas, conforman conocimiento que lo modifican, invade y lo cambia. Ya no será más el de antes pues un momento estético tiene la capacidad de transformarnos. Supone en nosotros un aumento de nuestro propio ser, un encuentro en él. Como aprecia Gadamer en *la actualidad de lo bello*⁴⁰ no salimos de un museo igual que entramos, nuestro *sentimiento vital* habrá cambiado, para nosotros el mundo será más *leve y luminoso* siempre y cuando hayamos experimentado realmente la obra de arte. La experiencia estética asimilada, comprendida, interpretada, supone, como aprecia Chantal Maillard un *aumento del ser por la integración de nuevos elementos*:

Digamos que la experiencia es vivencia dispuesta a ser asimilada, y es, en razón de ello, proyecto de comportamiento.

Aquello que nos invadió halló un eco en nuestro interior, respondimos a su contacto reforzando nuestra unidad, enriqueciéndola. Traducir es otorgar sentido y el sentido se elabora con el ajuste de las piezas, dejando que los elementos nuevos hallen su ubicación, que se efectúen los nexos. Traducir una vivencia es traducirnos a nosotros mismos después de lo que éramos antes de la vivencia, es decir, a nosotros mismos después del aumento de ser que supone, la integración de nuevos elementos.

Por supuesto existen las malas traducciones, esas no forman sentido. Se dice

39 Ver Jauss, H. R.. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona. Paidós. 2002.

40 Gadamer, H. G. Op. Cit. 1991.Pág.73

entonces de alguien que no supo <<asimilar la experiencia>>, quedaron sin ubicar las piezas que, sueltas, son metrallas que vagan por el organismo desestabilizando la antigua unidad sin lograr efectuar un nuevo ajuste.⁴¹

Para entender el proceso de comunicación de la ekphrasis traigamos hasta aquí el esquema de comunicación de Eco que introdujimos en el primer capítulo de esta tesis doctoral. *Fuente-emisor-canal-mensaje-destinatario*⁴². Siguiendo este esquema podemos establecer un paralelo en el caso de las ekphrasis:

Obra plástica (fuente) – escritor (emisor) – ekphrasis (canal)- experiencia estética ante la obra (mensaje) – lector – (destinatario)

Pero ¿Es posible entender la ekphrasis saltándose elementos de la cadena? Una ekphrasis puede comprenderse sin que el lector conozca la obra original, la fuente, y el lector se hará su propia idea del original gracias al mensaje ¿Qué hay de verdad en el mensaje? Ya hemos visto en capítulos anteriores que en arte la verdad objetiva no es pertinente, que la verdad del arte es propia y que hablar de verdad en un cuadro no es acercarse a cuanto de ‘real’ hay en él. No podemos olvidarnos de que el mensaje de las obras de arte no se mide solamente por lo que la obra de arte dice, es un signo artístico y cómo tal, gran parte del mensaje reside en cómo se distribuyen sus elementos materiales. Como nos dice Umberto Eco *la obra de arte es un signo que comunica también la forma en cómo está hecha*⁴³

141

Gran parte de la poesía de la ekphrasis reside en su propia estructura y medio expresivo, en cómo el sonido de cada palabra se apropia de nuestro ser. Evidentemente el arte no es solo medio, pero el medio elegido lo conforma, lo presenta y es a través de él como se alcanza la poesía.

Las obras plásticas son únicas, irrepetibles en su mayoría, y sin embargo generadoras de experiencias diferentes. Generadoras de experiencias diversas. Esto puede explicarse por lo que Gadamer nombró como *identidad hermenéutica*⁴⁴. La obra de arte posee su identidad en su ser en sí misma, en su presentarse como una conformación, pero esto no hace que esté cerrada sobre sí, cerrada al que se enfrenta a ella. La obra de arte se forma con el espectador y las lecturas de este son variadas y múltiples y se van depositando en la obra. Tal y como nos dice M^a Antonia

41 Maillard, Ch. “Experiencia estética y experiencia mística. Su relación en la escuela de Cachemira”. En *Revista interdisciplinaria de Filosofía*. Vol. II. Universidad de Málaga. Málaga 1997. Pág. 178

42 Eco, U. *Signo*. Colombia. Grupo editor quinto centenario. 1994. Pág. 21

43 *Ibíd.* Pág. 54

44 Ver Gadamer, H. G. Op. Cit. (1991) Pág. 71

González Valerio *La obra en tanto conformación es lo que permanece, sobre todo en el tiempo, a pesar de las siempre diversas interpretaciones y actualizaciones históricas (...). Lo que siempre sucede en la obra es el despliegue de totalidades de sentido, en ello consiste su ser*⁴⁵.

Esto último lo observamos cuando un escritor decide interpretar un cuadro, por ejemplo, que ya haya sido objeto de ekphrasis por otro poeta. Tenemos así varias visiones de una misma obra de arte. Visiones que existen en la obra como conformación, en su ser y que se desarrollan en cada espectador en un sentido u otro, como un *despliegue de totalidad de sentido*. La obra de arte es *re-presentada* en cada espectador de un modo diferente pero esa re-presentación surge de ella. *El juego que se da entre conformación y re-presentación constituye la estructura temporal de la obra, haciendo de esta algo que tiene su ser en su devenir, es decir, la obra solo es en la medida en que es re-presentada cada vez de un modo distinto.*⁴⁶ Es aquí donde Gadamer introduce la unión con el tercer elemento expuesto en *La actualidad de lo bello* (ya hemos visto en apartados anteriores la vinculación del arte al juego y al símbolo): la fiesta.

142 Gadamer alude a la fiesta y la enlaza con el arte al situarla como una celebración que se repite, que surge de la misma manera pero que nunca se celebra de igual forma y que no depende solamente de la subjetividad del que celebra pues la fiesta está ahí para ser celebrada. Además Gadamer nos dice que el que acude a la fiesta participa de ella, el que va a una representación *sabe en conjunto lo que pasó y como fue.*⁴⁷ Enlaza aquí Gadamer al espectador de la obra de arte con el theorós griego como participante de *una embajada festiva*⁴⁸.

Gadamer sitúa al theorós como al espectador por excelencia ya que por el mero hecho de estar presente participa.

*El theorós es, pues, el espectador en el sentido más auténtico de la palabra, que participa en el acto festivo por su presencia y obtiene así su caracterización jurídico-sacral, por ejemplo, su inmunidad. (...) Theoría es verdadera participación, no hacer sino padecer (pathos), un sentirse arrastrado y poseído por la contemplación*⁴⁹

45 González Valerio, M. A. Op. Cit. Pág. 82.

46 *Ibíd.* Pág. 87.

47 Gadamer. H. G. Op. Cit. (2000) Pág. 168

48 *Ibíd.* Pág. 169.

49 *Ibíd.*

El concepto de fiesta además ayuda a entender cómo la obra de arte es consumida en un acto privado, que forma al espectador y que decide participar y sin embargo es un suceso de comunidad, de congregación. Gadamer recoge así la paradoja del mundo del arte entre lo privado de la experiencia estética y el carácter público del arte que responde, surge, se consume y habla de y desde la comunidad.

Cada visión ekfrástica de una obra visual favorece las anteriores, las enriquece y las hace crecer, solo por el mero hecho de ser una nueva aportación y cada una de ellas supone un nuevo sentido existente en la obra original. Cada una de ellas supone, como diría Gadamer, una nueva actualización, un nuevo despliegue de sus sentidos.

Es interesante observar qué es lo que los poetas realzan y cómo lo hacen. Generalmente nos ayuda a comprender como se ponen de manifiesto la diversidad de juegos del lenguaje para alcanzar metas comunes.

El texto ekfrástico se rige por unas leyes de selección, es una visión propia que nunca coincide con la de otro escritor. Las ekphrasis son una plasmación poética de la recreación de una obra visual como espectador, son la expresión de una experiencia, pero de una experiencia personal. Cuando alguien contempla un cuadro -coincidimos con Jordi Teixador⁵⁰ en la preferencia de contemplar en lugar de mirar por implicar la reflexión- o lee un poema, su respuesta ante el mismo es intransferible a pesar de encontrarse en la obra. Por esta razón cada texto ekfrástico es diferente a otro. Es obvio que esta característica de la ekphrasis lleva implícita una actitud crítica, ya que consiste en destacar unos aspectos y eliminar otros. La cadena de comunicación que mencionábamos se va complicando y más aún cuando seguramente los poetas son conocedores de las otras versiones de ekphrasis de la obra que ellos describen. ¿Cómo se enfrenta Alberti a Zurbarán y cómo lo hace María Zambrano? Veamos unos fragmentos de sus textos:

143

50 Arte y Arquitectura XI - Jordi Teixidor, Entrevista realizada por el Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia a Jordi Teixidor. DVD con la entrevista completa en la sede del colegio, ver en http://www.youtube.com/watch?v=9z_5ZxMQYis

ZURBARÁN

*Ni el humo, ni el vapor, ni la neblina.
Lejos de aquí ese aliento que destruye.
Una luz en los huesos determina
y con la sombra cómplice construye.
Pensativa sustancia la pintura,
paraliza de luz la arquitectura.
Meditación del sueño, memorable
visión real que en éxtasis domeña;
severo cielo, tierra razonable
de pan cortado, vino y estameña.
El pincel, la paleta, todo es frente,
Medula todo, pensativamente.*

*Piensa el tabique, piensa el pergamino
del volumen que alumbra la madera;
el pan se abstrae y se ensimisma el vino
sobre el mantel que enclaustra la arpillera.
Y es el membrillo un pensamiento puro
Que concentra el frutero en claroscuro.*

*Ora el plato, y la jarra, de sencilla,
humildemente persevera muda,
y el orden que descansa en la vajilla
se reposa en la luz que la desnuda.
Todo el callado refectorio reza
Una oración que exalta la certeza ⁵¹(...)*

¿Cómo podría saberse lo que la especial, rara blancura que se nos ofrece en casi todas las obras de Zurbarán significa para ese silencioso, casi anónimo pintor? Y del cual se diría que tuvo nombre a pesar suyo. El que lo tuviera poco parece afectar a esas obras pintadas como de oficio, honestamente, sin ansias de creación. Aparecen así esas pinturas abandonadas a sí mismas, en estado de gracia, propiciando la aparición de algún ser no muy dado a ser visible. (...) Y la imagen blanca que da Zurbarán, en la que ser blanca se sobrepone a todo, mueve, mueve a quietud.

Es la blancura, esta que Zurbarán tan por que si nos regala, la blancura en estado naciente. Entre las tiniebla o los pardos colores de las pobrezas nace algo blanco, un amplio hábito de esa enigmática y singular Orden de la Merced, (...)⁵²

María Zambrano



145

ZURBARAN.
Don serapio.
Óleo sobre lienzo. 120 x 103 cm.

52 Zambrano, M. *Op. Cit.* (1989). Pág. 113-114.

Alberti solo hace alusión al nombre del pintor en el título, el lector inmediatamente busca la relación del poema con las obras de Zurbarán, en las metáforas que el poeta utiliza para unir las experiencias artísticas, en el ritmo del poema que se puede equiparar a la paz de los cuadros, en las referencias a la luz y a la construcción arquitectónica de los personajes, así como en las alusiones a los bodegones, los paños, etc. Intenta buscar los elementos de la ocasión tal y como hemos visto más arriba que lo define Gadamer. Todo esto nos lleva hacia algo que solamente podemos sentir, nunca racionalizar: la sensación de Alberti ante los cuadros de Zurbarán. Una experiencia que se entiende como suceso, el movimiento que define y otorga el ser al cuadro de Zurbarán en cuanto a su despliegue de sentido. Alberti reacciona ante la obra y actúa, creando una nueva visión que puede incluso llegar a modificar la visión de las obras de Zurbarán por parte de los lectores de Alberti.

Una ekphrasis no solamente muestra la experiencia de su autor, genera una nueva experiencia en el lector, genera una emoción ya no ante una imagen, sino ante un poema y es aquí precisamente donde reside su magia. De no conseguir esa poesía no estaríamos hablando de ekphrasis. El poema de Alberti debe leerse como una conformación en sí, desde su propio ser, más allá de su origen.

146 María Zambrano⁵³ trata a Zurbarán mucho más directamente, juega con su nombre, con la repercusión de su nombre, para trasladarnos a la espiritualidad de los cuadros y enfatiza la sensación de irrealidad presente en la pintura. Nos hace patente cómo la obra de Zurbarán hace visible algo que no lo es, en palabras de Isodoro Blaisten

*la función del verdadero arte consiste en hacer visible lo invisible*⁵⁴.

Zambrano coincide con Alberti al introducir ritmos muy pausados en la lectura, pero si se compara un texto con el otro ¿Tienen algo en común? Evidentemente el ansia de mostrar a Zurbarán. Decimos a Zurbarán más que a sus obras. Ambos nos acercan a la figura del pintor a través de “descifrar” sus cuadros y le atribuyen al personaje las cualidades de sus pinturas. Pero ¿Buscamos las referencias a Zurbarán por que sabemos de antemano de quien tratamos? ¿Son entonces el título, en el caso de Alberti, o el nombre, en el caso de Zambrano, las únicas referencias reales al pintor? Aquí entran en juego las tensiones metafóricas y la viabilidad de las mismas de las que ya hemos hablado durante todo este trabajo de investigación.

53 Micheron, C. “Razón poética y milagro: La contemplación Zambraniana de los cuadros de Francisco Zurbarán”. En *Aurora. papeles del seminario María Zambrano*. Nº 5. Universidad de Barcelona. 2003

54 Blaisten, I. « *extrañas relaciones* » en <http://www.lanacion.com>.

Lo que hacen tanto María Zambrano como Alberti es realizar una tensión metafórica al intentar trasladarnos con sus palabras a la pintura de Zurbarán. Lo que hacen es efectuar la metáfora de las relaciones entre artes y dotarla de valor. Lo que hacen es utilizar esa tensión como vehículo del conocimiento poético y generar una nueva obra, una nueva conformación, un nuevo conocimiento. Lo que no hacen es marcar comparaciones estructurales de lenguaje. Lo que no hacen es igualar medios diversos. Lo que no hacen es usar la verdad objetiva. Buscan la verdad del cuadro y que se presenta ante ellos en condición de posibilidad.

Estas manifestaciones, propias y personales ante una misma obra, son un ejemplo de la razón estética como razón relativista, tal como nos explica Chantal Maillard, en la que las ideas, apenas nacidas, son modificadas por aquellas a las que atraen y lanzadas de nuevo.⁵⁵ Lanzadas como un nuevo conocer, como un nuevo aparecer en sí mismas.

LAS VENTANAS

*Del rojo al verde todo el amarillo se muere
Cuando los loros cantan en los bosques natales
Tala de pihíes
Hay un poema por hacer al pájaro de una sola ala
Lo mandaremos en un telegrama
Traumatismo gigante
Hace saltar las lágrimas
He ahí una linda chica entre las jóvenes turinesas
El pobre muchacho se sonaba con su corbata
blanca
Levantarás la cortina
Y he ahí que ahora se abre la ventana
Arañas cuando las manos tejían la luz
Belleza palidez insondables violetas
En vano intentaremos tomar un descanso
Empezaremos a medianoche
Se es libre cuando se tiene tiempo
Caracoles Rape múltiples Soles y el Erizo marino
del ocaso
Un viejo par de zapatos amarillos ante la ventana*

147

55 Maillard, Ch. *La razón estética*. Barcelona. Laertes. 1998. Pág. 150

Torres
Las Torres son las calles
Pozos
Pozos son los lugares
Pozos
Árboles huecos que cobijan las mulatas errantes
Los tercerones cantan coplas desesperadas
A las terceronas castañas
Y la oca cuá-cuá trompetea al norte
Donde los cazadores de mapaches
Raspan las peleterías
Centelleante diamante
Vancouver
Donde el tren blanco de nieve y de luces nocturnas huye
del invierno
OH París
Del rojo al verde todo el amarillo se muere
París Vancouver Hyères Maintenon Nueva York y las
Antillas
La ventana se abre como una naranja
El bello fruto de la luz

*Apollinaire*⁵⁶

148

Las ekphrasis ponen en juego y en diálogo varias disciplinas, varios sistemas de conocimiento y el lector debe moverse entre ellos y formar parte de los mismos. Se necesitan sentimientos fuertes que unan al lector directamente a la ekphrasis, que la interprete en la dirección que le marca el escritor, siguiendo su lectura y dejándose llevar por ella hasta que le embarga una fuerte emoción, hasta hacerse uno con la poesía. Esta actitud participativa es una actuación privada, interior. Podemos entender la ekphrasis como un punto de encuentro y reflexión entre la pintura y el lector o entre la literatura y los espectadores pero sobre todo es la unión de las artes en la poesía.

Como lectores solo nos queda acercarnos a ella y dejar que nos lleve por senderos desconocidos en busca de aprender sobre arte, sobre poesía o sobre nosotros mismos. Los lectores de las ekphrasis en unión con la misma, como un todo que

56 En <http://www.Saltana.org>. Traducción de Emma Santillán

produce el suceso y que envuelve cualquier creación.

Entre la obra, el autor y los lectores, incluidos sus respectivos sistemas culturales, se establecen unas relaciones que varían con el tiempo y con el cambio de lectores. Por otra parte, las distintas lecturas van depositando sentidos que pueden orientar decisivamente las lecturas siguientes, de modo que en rigor, el proceso de la lectura, esto es, la tarea consistente en asignar un sentido concreto a un determinado texto, sufre nuevos condicionamientos.⁵⁷

57 Senabre. R. "Las condiciones del lector" en González, J y Terrón, J (eds) *Actas III Jornadas de Metodología y didáctica de la lengua y literatura españolas*. Universidad de Extremadura de Cáceres. 1995

2. AUTORES.

2.1. JOSÉ ÁNGEL VALENTE Y LA EKPHRASIS.

Paolo Ucello

(A Rafael Alberti, ut pictura)

*San Jorge es apenas un niño
sobre un blanco caballo de cartón.
En el cielo azul pálido
hay una luna mínima, cortante,
y discurren distraídas las nubes.
La boca de la cueva se abre enorme,
apenas defendida por el dragón
con ojos en las alas
de encendidos colores
como el pavo real.
Su sangre corre roja,
convencional la sangre,
y tiñe el verde tierno de su piel.
La mujer, roja y verde,
como el dragón, apenas
lo sujeta con una leve cuerda
que nada tensa(...)⁵⁸*

151

Pongamos un ejemplo de sentir originario en la poesía, traigamos a la memoria a José Ángel Valente y detengámonos en sus textos ekfrásticos. Sentir originario y trascendente, así es la poesía de Valente, tal y como lo calificaría María Zambrano.

Valente realizó numerosos ensayos críticos que lo acercaron a las artes plásticas recogidos en el libro *Mi padre era calígrafo. Ensayos sobre arte*. Escritos que van más allá de la palabra y más allá de la pintura, alcanzan el propio ser, la propia

⁵⁸ Valente, J. A. *Paolo Ucello. (A Rafael Alberti, ut pictura)* en Mendoza, A. *Lecturas de museo: orientaciones sobre la reopción de relaciones entre la literatura y las artes*. Santiago de Compostela – Barcelona. Universidad de Santiago de Compostela – Universidad de Barcelona. D.L. 2000.

intensidad de la emoción para elevarse en un sentir común y generador de pensamiento. La mirada de Valente fue amplia, desde pintores como el Bosco o Goya hasta Brancusi, Duchamp, Mark Tobey, Luis Fernández, Chillida, Tàpies, Sicilia... Estableciendo puentes culturales, temporales y estéticos con obras y autores que le habían causado una fuerte emoción. Una emoción que acaba por convertirse en un empuje para la creación, abriendo nuevas formas de expresión en nuestro autor y manifestando, con su poesía única, la trascendencia del arte.

Valente convierte las palabras en su signo estético y su experiencia en un mensaje comunicativo para trasladarnos a un lugar íntimo secreto en el que comenzar a sentir de nuevo, en el que comenzar a conocer. Las ekphrasis de Valente son una unión de artes visuales y literatura, pero una unión también con su propio ser en el que consigue incluir al lector y atrapararlo en la esencia de la poesía.

Valente comprendía y ejecutaba a la perfección lo que significaba la razón poética como razón creadora y llena de posibilidades, toda su obra es un ejemplo de ello. Es un lenguaje metafórico que plantea la unión de las artes como sistemas expresivos con fuentes comunes donde solo hay diversidad de medios, siendo su escritura absolutamente libre para abordar lo desconocido.

152

Mi padre era calígrafo. Veo con precisión sus cortaplumas, los puntos dobles o sencillos, anchos o finos, la letra inglesa, la redonda, la gótica, el espesor o la fluidez de las tintas, su color, el azul, el rojo, el negro, los grandes títulos iguales, el firme y claro rasgo de los asientos y los números, sus grandes libros de contabilidad tan admirables (...)

Recuerdo que mi padre escribía con todo su cuerpo y con los gestos simultáneos de su rostro, que seguían los enlaces de las letras y la elegante longitud de los trazos finales⁵⁹

Los textos ekfrásticos de Valente son tanto sus ensayos críticos como sus poemas sobre obras visuales. Sus escritos sobre arte se convierten en poesía sea cual sea la forma elegida y es gracias a sus propias palabras como podemos entender su postura a la hora de enfrentarse a la realización de uno de estos poemas.

Una tarde de París, hacia 1987, en la Galería Lelong, solo ante un cuadro de Tàpies escribí un poema, que sería una copia del natural, entendiendo

59 Valente, J. Á. *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*. Barcelona. Galaxia Gutenberg. 2002. Pág. 31

por natural la materia contaminante, multiplicadora, generadora del cuadro mismo. Por eso el poema se llama igual que el cuadro: Escritura sobre cos. Quisiera cerrar con él este texto, como homenaje cierto y testimonio de una antigua complicidad

*Cuerpo volcado
sobre sombra.
Toma forma de sí.
Se abre
hacia su vértice.
Tendido.
Escribo sobre cuerpo.
Número,
fracción.
Graffito el siete.
Escribo,
escribes sobre sombra, sobre cuerpo, donde
viene la luz a requerirte oscura⁶⁰*

153

Obviamente las palabras de Valente no son pintura, son poesía, sus versos no pretenden ser verdaderas pinceladas y sin embargo están llenos de espacio. “Una copia del natural” es como define Valente su poema de un cuadro de Tàpies, y es la definición más acertada, pero también la más metafórica. Las ekphrasis de Valente son parte de su ser poético, no varía su percepción del sentir hacia la pintura, ni varía su lenguaje. Son, siguiendo las palabras de Gadamer que hemos expuesto en el apartado anterior, un aumento del ser. Encajan dentro de su ser más íntimo para crecer en él porque es allí donde se encuentra la poesía, por que es allí donde se encuentra la pintura.

...Y no solo por la luz, sino porque nada tiembla, como no tiembla de sólo el pensamiento, que solo en los lugares donde se asoma a su propio confín tiembla. Inversamente, en el poema todo tiembla, todo es árbol alto movido por el viento o yedra que se derraba como un puro temblor. O la flor <<pura, encendida rosa>> que se enciende sin saber, ¿o sabiéndose en el confín>>? En el paisaje de la poesía de Valente el confín se hará límite, como en la filosofía.

60 Valente, J. A. Op. Cit. (2002). Pág. 45.

*En el árbol de la luz cenital de esta poesía los pensamientos se han cuajado y resisten: son cuerpos de la palabra. Cuerpos de la palabra que anhelan ser cuerpos de luz...*⁶¹

61 Zambrano, M. *José Ángel Valente*. En *Algunos lugares de la poesía* Madrid. Trotta. 2007. Pág.235-236.

2.2 ALBERTI Y LA PINTURA

*El aroma a barnices, a madera encerada,
a ramo de resina fresca recién llorada;
el candor cotidiano de tender los colores
y copiar la paleta de los viejos pintores;
la ilusión de soñarme siquiera un olvidado
Alberti en los rincones del Museo del Prado;
la sorprendente, agónica, desvelada alegría
de buscar la pintura y hallar la poesía,
con la pena enterrada de enterrar el dolor
de nacer un poeta por morir un pintor,
hoy distantes me llevan, y en verso remordido
a decirte ¡Oh pintura!, mi amor interrumpido.⁶²*

Alberti y la ekphrasis es un tema que podría ocuparnos gran parte de esta tesis doctoral. Él escribió sobre pintura en general, sobre obras en particular, sobre nombres propios, sobre los colores, los pinceles, la línea o la composición. Lo hizo siempre desde una concepción de la pintura llena de poesía y desde el amor hacia dos medios expresivos que marcaron su vida, la pintura y la poesía.

155

La visión de un pintor expresada en palabras, eso son sus ekphrasis. Sentimientos de pintor, conocimiento por tanto, expresado en poemas. ¿Quién que haya experimentado en su propio interior lo que significa la pintura, lo que significa coger los pinceles y los colores y enfrentarse al lienzo en blanco, no se siente identificado con los versos de Alberti? ¿Quién que haya ido al Prado no vuelve a emocionarse al leer 'A la pintura'? Con Alberti acabamos formando parte del proceso comunicativo como espectadores, como lectores, mezclando su propia visión del Prado con la nuestra para terminar el poema, para volver a crearlo .

Hemos hablado de la emoción del lector conocedor de la pintura, conocedor del Prado que se acerca a los escritos de Alberti pero ¿no son estos escritos un sistema de aproximación y de 'ensanche de la visión' también para aquel que no se haya sentido nunca convulsionado por una obra visual? ¿no son entonces las ekphrasis de Alberti una forma de desvelar la pintura, de acercarse al enigma de la poesía

62 Alberti, R. 1917 en Op. Cit. (2003). Pág. 12

como apuntábamos en el apartado ¿qué es la Ekphrasis?

Buscar la pintura y hallar la poesía, este verso nos traslada directamente a su propia experiencia y consigue que como lectores la hagamos nuestra. Pero también nos traslada al mundo de la magia de la unión de las artes en una fuente común y de la búsqueda del medio que mejor se adapte a la propia expresión y, sobre todo, al misterio de encontrarlo. Nos traslada a comprender el arte como emoción y sentimiento, como expresión y comunicación, como encuentro. Como suceso, como movimiento.

Alberti nos ayuda a entender cualquier manifestación artística como razón originada y forjada en nuestra propia intuición. Ejemplo perfecto de cómo la ekphrasis se convierte en un medio expresivo capaz de unir dos medios artísticos conmoviéndonos y consiguiendo acercarnos como lectores en su-no ser a aquel que referencia⁶³.

A la pintura, un libro de pintura, de arte, de poesía. Quien se acerca a sus páginas se encuentra encerrado recorriendo en cada poema un rincón del museo del Prado, del Prado de Alberti y que nos presta para llevarnos con él a la pintura. Un Prado recordado, olvidado y re-creado por Alberti. Su propio museo, su propia pintura en la que nos insertamos como miembros del propio arte, introduciéndonos en la respuesta que Alberti otorga al desafío de la pintura.

Sus poemas son asociaciones de palabras que llevan al lector a crearse una impresión de la obra pictórica, pero nunca son una mera descripción del cuadro. Alberti cree en la suficiencia del lenguaje para captar las realidades de cada individuo, del mismo modo que defiende la capacidad de la pintura para despertar sueños y crear verdades propias.

GAUGUIN.

(índice para un poema)

*El color,
de viaje,
se hizo aroma de flor,
perfume de paisaje,
isla, amor.
Mar, mar, mar,*

63 Ver apartado *Relaciones entre artes = relaciones entre sistemas de conocimiento*

*poesía
misteriosa,
verde, amarillo, rosa.
Melancolía
quieta
alegoría
carmín, morado, violeta.
Esmeralda
palmar,
orilla gualda.
Desnudo ensimismado,
Quemado.*

*Guirnalda,
viento inmóvil, dorado.
Siesta.
Y los jinetes por la fina,
enredada floresta,
azul araña serpentina.*

*Pintor:
pura,
al sol de mirada segura,
sueño real,
flor
irreal,
tu pintura.*

157

Rafael Alberti.⁶⁴

La imagen propia de la palabra, la caligrafía, una de las uniones más fuertes entre imagen y palabra tal y como vimos en el apartado *La imagen del texto*, fue una de las obsesiones de Alberti. Alberti siempre tuvo muy presente que las letras, las palabras o las frases poseen una visualidad que va más allá de lo que dicen. Esta obsesión por la imagen de las letras hizo que Alberti comenzara a pintar poesía llegando a crear el *Lirismo del alfabeto* convirtiendo sus poemas en pintura y derivando directamente en la poesía visual.

64 Alberti, R. *Gauguin* en Op. Cit. (2003). Pág. 191.

Me había vuelto la obsesión de las letras. (...) Yo sabía que Rimbaud les había dado color a las cinco vocales. Pero a mi cada letra –todo el alfabeto– se me exaltaba de un color, se me hacía visible, hasta casi poder tocarlo, su sonido. (...) Y dibujé el alfabeto: veinticinco mayúsculas grandes en color, inicial cada una de una palabra en italiano.⁶⁵ (...)

La visualidad de la escritura marca la lectura de cualquier texto y el sentido del mismo, eso es lo que potencian los poemas caligrafiados de Alberti. Su imagen es tan potente que convierte la literatura en pintura y la pintura en literatura. Una vez creado el lirismo del alfabeto, Alberti realizó numerosas obras en las que utilizó el recurso de la “poesía pintada”. Poesía pintada, caligrafiada, surgida a raíz de obras pictóricas o de la admiración hacia los propios pintores ¿no es esto una perfecta unión entre artes? ¿no es esto la ekphrasis?

EL LIRISMO DEL ALFABETO.

158

*Me siento arrebatado por las letras
me atacan ciegas en la noche,
me invaden:
me cercan en el día,
tomándome los ojos al asalto,
arrancándome el sueño y arrojándomelo
de la sombra a la luz,
de la luz a la sombra, inexorablemente.
Guerra sin fin y sin cuartel,
mortal y alegre a cada instante.
Rimbaud le dio color a las vocales,
más cada letra –todo el alfabeto–
se exalta en un color, hace visible,
hasta casi poder tocarlo, su sonido.
He aquí la armada invicta,
las iniciales jefes de la palabra,
torres mayúsculas,
altos capitanes que en batalla continua, entrelazados,
provocan desde siglos todas las conmociones,*

65 Alberti, R. *La arboleda perdida*, ED. Seix Barral. (Barcelona 1986)

*ligeras o profundas,
del ser, del pensamiento.
Pintura, poesía, caligrafía y música
-hojas, estrellas, flores-aquí en un solo ramo.
El alfabeto es todo.
En la caligrafía, exaltada, resuena cada cosa.
De parte a parte,
recorre el mundo el lirismo del alfabeto. Oíd.
Todas las letras cantan en las antenas.*

*Rafael Alberti.*⁶⁶

Alberti realizó numerosos poemas en los que la pintura era la guía, la referencia, la excusa y lo trascendente. Acabó pintando su propia poesía, enlazando y entretejiendo los medios expresivos con absoluta libertad, lanzando poesía y pintura al aire, esperando a ser revivida por aquel que se atreva a acercarse a ellos.

⁶⁶ En *Rafael Alberti. Exposición homenaje. Nunca fui a Granada. El lirismo dell'alfabeto y el juego de la Oca-Toro*. Fundación Rodríguez Acosta. Junio 2000. Pág.41.

A LA PINTURA

A ti, lino en el campo. A ti, extendida
superficie, a los ojos, en espera.

A ti, imaginación, helo u hoguera,
diseño fiel o llama desceñida.

A ti, línea impensada o concebida.

A ti, pincel heroico, roca o cera,
obediente al estilo o la manera,
dócil a la medida o desmedida.

A ti, forma, color, sonoro empeño
por que la vida ya volumen hable,
sombra entre luz, luz entre oscurz.

A ti, fingida realidad del sueño.

A ti, materia plástica palpable.

A ti, mano, pintor de la pintura.

2.4. ALGUNOS LUGARES DE LA PINTURA. ALGUNOS LUGARES PARA LA EKPHRISIS.

La pintura es una presencia constante, existe para mí, ha existido siempre, como un lugar privilegiado donde detener la mirada. Lugares privilegiados, algunos, donde la semilla esencial del arte se da con abundancia e intensidad. El que yo no haya pintado es, diría, casi una prueba de la esencia, de la sustancia que contiene para mí la pintura. Sólo la contemplación, mirar una imagen y participar de su hechizo, de lo revelado por su magia invisible, me ha sido suficiente. Estando atraída por ella, nunca he sentido la tentación de hacerla. Yo no era pintura, como sé que no soy música.⁶⁷

En el transcurso de esta tesis doctoral hemos apelado en más de una ocasión a la razón poética de María Zambrano como un método de conocimiento con el que poder aproximarnos a las relaciones entre poesía y pintura. Como una razón creadora y posibilitadora, abierta y sin prejuicios que nos permite entender la razón unida al corazón. Y es precisamente esto lo que María Zambrano mostró en *Algunos lugares de la pintura*

161

No vamos a acercarnos a *Algunos lugares de la pintura* con la mirada del filósofo, ni vamos a intentar sacar los conceptos de su estética interrelacionándolos con su filosofía. Queremos acercarnos a sus críticas de pintura como nos hemos acercado a las ekphrasis hasta ahora, con la mente abierta a que su lectura nos conmueva, a dejarnos llevar por sus palabras, a dejar que nos desvele la pintura y su propio ser a raíz del sentimiento para generar un conocimiento que nos marque, deje huella y nos transforme como experiencia vivida. Queremos acercarnos como lo haríamos a cualquiera de los cuadros que referencia, como contempladores/lectores activos. Queremos acercarnos con la razón poética a su poesía.

Detenernos en *Algunos lugares de la pintura*, hacer una pausa e introducirnos en sus palabras, es la mejor manera de entender su pensamiento estético. *Algunos lugares de la pintura* es la expresión de su razón poética. *Algunos lugares de la pintura* es la manifestación en palabras de su sentir la pintura, de su sentir la experiencia estética que conforma pensamiento. *Algunos lugares de la pintura* es

67 Zambrano, M. Op. Cit. (1989). Pág11

poesía y por eso es ekphrasis.

María Zambrano nos dice en la introducción que ella no es pintura, que ella no es música y que lo ha sabido siempre. Es cierto, su medio expresivo no fue ni la música ni la pintura, su medio fue el pensamiento puro y la poesía y ambos los combinó, dejándonos en sus escritos un mundo que explorar, una aventura sin fin que revela un 'lugar privilegiado' que ella encontró en la pintura. Pensamiento expresado en palabras pero, si como ella, entendemos la pintura como un acceso a lo invisible, si la entendemos como pensamiento, entre María Zambrano y cualquiera de los numerosos pintores que trató en sus escritos solo podríamos plantear diferencias de medios. Sería entonces María Zambrano pintura en cuanto a espectadora que participa en la creación y en cuanto a poesía, sería pintura en cuanto a co-jugadora del arte.

Si la pintura es manifestación del Logos, el lienzo se convierte en lugar de contemplación del pensar mismo, espejo de luz, piedra de toque de la lucidez⁶⁸

162

Algunos lugares de la pintura es un recopilación de textos, realizados por la misma autora, en los que pone de manifiesto lo que la pintura le ha desvelado, lo que le ha mostrado, entendiendo la pintura como un 'espejo' en el que contemplar.

Hay escritos que versan sobre la pintura en general- sobre su desarrollo histórico, conceptual o estético -sobre el color, sobre las formas, sobre el museo del Prado o sobre autores tan diversos como Zurbarán, Giorgone, Picasso, Luis Fernández, Miró, Wilfredo Lam, Gregorio Prieto, Ramón Gaya, Juan Soriano o Armando Barrios.

María Zambrano escribe sobre pintura con inexistencia, parece que nos olvidamos que estamos leyendo un libro pues acabamos por meternos entre sus páginas reviviendo o descubriendo una nueva forma de ver. Convirtiendo su propia experiencia en expresión y acercándonos a su visión del arte para generar una nueva en nosotros, cumpliendo a la perfección la cadena de comunicación de las ekphrasis y convirtiendo su propio trabajo en arte, en un nuevo mundo.

Esto es la suprema calidad de un arte: cuando parece abandonado a su elemento, cuando parece poseído... Es en la pintura cuando olvidamos que

68 Pardo Salgado, C. "La materia del logos". En *Aurora. papeles del seminario María Zambrano* Nº 5. Universidad de Barcelona. 2003. Pág. 95.

*el cuadro está pintado y penetramos dentro de su espesor y pasa de ser una superficie adamada a ser interior maravilloso, un medio nuevo donde ingresamos. El arte alcanza su perfección, como tal vez todo lo humano, cuando entrega sus armas a fuerza de haberlas usado, cuando parece no existir.*⁶⁹

Leer *Algunos lugares de la pintura* es acercarse a la raíz originaria del arte, sus textos sobre autores van más allá de las representaciones de los cuadros. Ella nos describe su habitar en la pintura, sus propios descubrimientos, sus propios mundos recreados y expresados en palabras. En ningún momento María Zambrano plantea una traducción literal de la pintura, ni plantea mostrar con palabras la pintura. Muestra su pensamiento y poesía y es desde él como lanza los puentes a otro medio expresivo. La metáfora que efectúa para interrelacionar pintura y poesía es más profunda y trascendente que una descripción de líneas o colores. Sus metáforas van a la raíz del conocimiento, a las 'entrañas' y las convierte en motor generador de la expresión. Sus escritos están llenos de verdad, de verdad poética y filosófica: de verdad pictórica. Las tensiones metafóricas son utilizadas de manera tan sutil que parecen no existir, no estar.

En, por ejemplo, *El cuadro <<Santa bárbara>>, del maestro Flemalle*, parece que la distancia entre pintura y poesía está mantenida en todo momento y que las metáforas que igualan pintura y poesía no existen en ella. Sin embargo acabas identificándote con sus palabras, haciéndolas tuyas y sintiendo un reconocimiento absoluto en el amor a un cuadro, en el sentir la pintura. Te sumerges en la lectura y acabas introduciéndote en el cuadro, convirtiéndote en el espectador inexistente de Santa Bárbara y considerando que te va a acompañar de por vida hasta que te das cuenta que lo que te ha marcado y se ha alojado en tu interior es una nueva experiencia, la de la lectura de María Zambrano.

163

¿Por qué me has acompañado tanto? ¿por qué me sigues acompañando ahora, ahora que apenas te veo, ahora que te tengo dentro de mí? Quizá ha sido eso, que te he tenido dentro de mí sin yo darme cuenta, pero no como cosa mía, no como cosa que yo haya devorado, que me haya incorporado a mi ser, porque es todo lo contrario. Te tenía conmigo porque tú, Santa Bárbara, del maestro Flemalle, estas en tu ser, estás en la sustancia, eres tú misma; y

69 Zambrano M. "El cine como ensueño". Citada en Revilla, Carmen "La ley de la presencia y la figura. La pintura en la obra de María Zambrano". En *Aurora. papeles del seminario María Zambrano*. Nº 5. Universidad de Barcelona. 2003 Pág. 11

*jamás yo he sido yo misma, y si lo pretendiera sería simplemente una loca. Tú no pretendes nada, estás en tu ser (...)*⁷⁰



MAESTRO FLEMALLE. *Santa Bárbara*.1438.
101 x 47. Óleo sobre tabla.

164

Para María Zambrano la pintura es revelación, la buena pintura es aquella que da a ver y no la se ve. La pintura es una herida que ilumina, en un instante, en un tiempo suspendido, para presentarse como un sueño en realidad. Para Zambrano la pintura es pensamiento, luz, aurora.

*No hay arte que no hiera, por que el arte es como el pensamiento, como la verdad. El signo de la verdad es herir. Lo que es luz viva hiera. Hiero la luz desde por la mañana, y sino es así será perdido el día.
La aurora misma es una herida; asoma la luz entre la oscuridad, se ensancha,*

70 Zambrano, M. Op. Cit. (1989). Pág. 122

*se abre al abrir el día. (...) El arte, como una de las acciones originarias que es del hombre, manifiesta este carácter auroral de su ser, este perenne estar amaneciendo.*⁷¹

En sus ensayos María Zambrano nos va poco a poco desvelando la pintura, desvelando su pensamiento, desvelando su ser más íntimo encontrado en el arte... desvelando la poesía. Sucede. Algunos lugares de la pintura sucede, íntimamente, con pausa, al igual que sucede la pintura. Es ahí donde encontramos la máxima unión de la pintura con la poesía, donde se une María Zambrano a Juan Soriano, o donde su une a Zurbarán y sus milagros, en el arte como suceso. Sucede en Zurbarán la revelación de otro mundo y sucede en María Zambrano. Es el movimiento y vaivén que se autorrepresenta⁷², tal y como Gadamer nos lo explica.

María Zambrano encontró en los cuadros algunos lugares para el pensamiento, para la pintura, y bajo su mirada los transformó en algunos lugares para la ekphrasis.

*Las obras de la pintura, en cambio, no están, lo que se dice estar, nunca del todo. Van como en un río, transcurren, pasan, suceden. (...) Un cuadro muestra un suceso que le ha sucedido a alguien y que le sucede a quien lo mira (...)
Un suceso en la intimidad, un misterio. Un sueño; un sueño que abrazaría la pintura toda.*⁷³

71 Zambrano, M. Op. Cit. (1989) Pág. 259

72 Ver apartado *Metáfora*

73 Zambrano, M. Op. Cit. (1989). Pág.93,94.

04
DE LA POESÍA A LA PINTURA

1. CONSTRUCCIONES DE MUNDOS

1.1. ¿INTERPRETACIONES PICTÓRICAS O CREACIONES DE MUNDOS?

De lo que no cabe duda, frente a tan apasionante labor, es de que el pintor lo primero que debe hacer es leer bien el texto, e impregnarse del mismo, para hallar propicio lugar de encuentro, refugio de su experiencia y clave del laberinto del escritor. Sucede que la escritura se comporta de forma semejante al cuadro vuelto contra el muro, al descubrir inopinadamente, tras la oscuridad, su certeza, e incluso una sorprendente revelación o correspondencia, aunque a veces, en penosa parada, el vacío de la mente impide tornar la página para poblar el lugar predestinado. Tarde o temprano, aquel lugar vacío de la trama es rellenado con insólita criatura, y el despliegue de imágenes que se organiza rítmicamente en el tiempo del texto queda así iluminado mediante atrabiliaria, escondida o forzada captura.¹

169

Leer bien el texto e impregnarse del mismo. Esta es la primera labor del artista que decide usar la literatura como motor generador de su obra pictórica. Leerlo y hallar un lugar para el encuentro, para las correspondencias, para las tensiones entre texto e imagen y para la metáfora de las relaciones artísticas. Un lugar del que surja la imagen personal de la lectura, de la experiencia, de la asimilación de la obra literaria como propia. Un lugar para la poesía, para la revelación de lo invisible y lo inaccesible con palabras, para el arte y el conocimiento poético, en el que reconocerse porque el *placer estético (...) en una forma de experimentarse uno mismo en esa capacidad de ser otro.*²

Justo ahí, en ese momento del encuentro de las correspondencias para los artistas es de donde surge la nueva obra, una obra que emerge de una experiencia vivida, única y real, producida por la emoción de la lectura. ¿De donde surge esa emoción? ¿Es una emoción propia de las artes? ¿Es un sentimiento único o por el contrario esta llena de experiencia vital que conforman nuestro conocimiento estético y

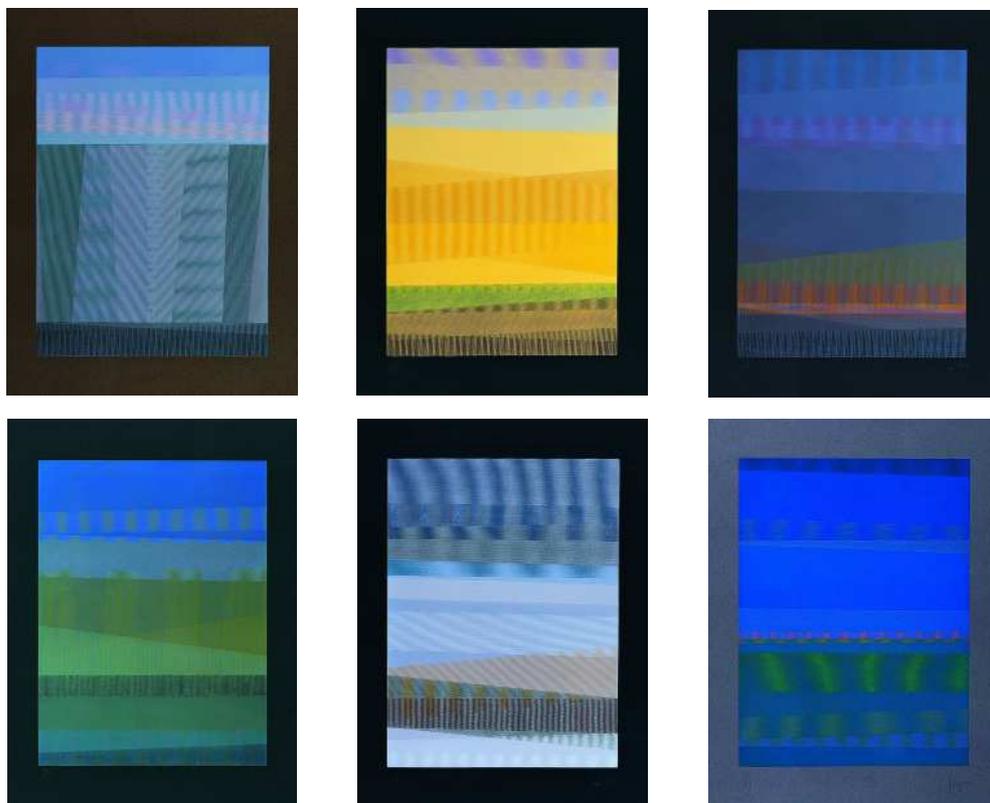
1 Saura, A. *Escritura como pintura. Sobre la experiencia pictórica*. Barcelona. Galaxia Guttenberg. 2004. Pág. 114.

2 Jauss, H. R. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid. Taurus. 1992 Pág. 73.

definen nuestro propio significado del arte? Estas son preguntas comunes dentro de la experiencia estética y contestadas desde la filosofía con posturas enfrentadas o incluso mezcladas³.

En esta tesis nos fijamos en el suceso, creemos que lo trascendente es la chispa que existe entre poesía y pintura, como un fogonazo, que hace que los artistas, los poetas, creen puentes de unión entre medios de expresión. Puentes en los que no son pertinentes conceptos de verdadero. Puentes que con su sola presencia y existencia contestan preguntas y crean conocimiento, un conocimiento poético y desvelado desde su propia expresión. Conocimiento que no es el de la verdad objetiva y unidireccional. Si no perteneciesen a este tipo de conocimiento ¿seguiríamos hablando de arte?

170



EUSEBIO SEMPERE. *El romance de cuando estuvo en Cuenca d. Luis de Góngora y Argote*. Serigrafías para ilustrar un romance de Góngora. 1969. 55 x 44cm cada una.

³ Hospers, J. *Significado y verdad en el arte*. Valencia. Fernando Torres editor. 1980.

Lo importante es el movimiento continuado, el vaivén que diría Gadamer (como vimos en primer capítulo de esta tesis), que se rige por sus propias leyes y que lleva a los artistas a la generación de obras nuevas, propuestas frescas y autónomas surgidas de la literatura.

Durante el desarrollo de esta tesis hemos ido ofreciendo pautas que nos ayuden a entender el suceso de las relaciones entre pintura y poesía. Con el capítulo de la ekphrasis realizamos una primera aproximación a ese suceso, apoyándonos en gran medida en la hermenéutica de Gadamer, en el camino que va desde la pintura a la poesía y ahora lo estudiaremos en el sentido contrario. Hacemos una llamada al lector para que traiga hasta aquí todas esas pautas y las tenga presentes ya que todas forman parte en este tipo de trabajos y desde ellas abordaremos las imágenes nacidas de textos.

La poesía me ha influido más que cualquier otro género literario. Antes de que quemáramos todos los libros durante la Revolución Cultural, yo había leído ciertos fragmentos de Mayakovsky, de Rimbaud, Walt Whitman, Tagore y Baudelaire. Para mí la poesía es como un sentimiento religioso. A veces ves en ella el infinito. Creo que la poesía sirve para mantener nuestro intelecto en el estadio previo a la racionalidad. Nos proporciona la sensación pura en contacto con nuestros sentimientos. Pero lo más importante es que nos conduce a ese estadio inocente en el que la imaginación y la lengua pueden ser más vulnerables y también más penetrantes⁴.

171

En el capítulo dedicado a la ekphrasis hemos visto como se escribe sobre pintura para aclarar, para desvelar, como respuesta al impulso desafiante de la misma ¿Pero por qué se pinta la poesía? Seguramente la respuesta sería idéntica, para desvelar el misterio del poema, para hacer visible lo invisible. Para aceptar el desafío de la poesía. María Zambrano nos dice que es la pintura la que le lleva escribir sobre ella, entonces ¿es la literatura la que lleva a pintarla? Si cuando se escribe sobre pintura se hace para 'desvelar su misterio' cuando se pinta la literatura ¿se hace para mostrar su poesía?

A lo largo de toda la historia del arte se ha pintado la poesía. Se ha pintado de mil maneras, de forma descriptiva, de forma indirecta, referencial etc. Aldo Pellegrini define la poesía como la forma de expresar con palabras lo que las palabras no

⁴ Ai weiwei, citado en http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/25318/Ai_Weiwei_arte_que_vivir

dicen, el paralelo a la pintura sería fácil: la pintura expresa con imágenes lo que las imágenes no dicen. Por eso quizás la poesía sea una fuente inagotable de creación para un pintor.

Cuadros basados en textos, poemas, novelas. Los pintores han usado la literatura para sus obras, como tema, como inspiración, como un lugar en el que encontrar la chispa de la creación. Pensemos en los cuadros con motivos religiosos ¿No son acaso relatos extraídos de un libro? Geles Mit sitúa el periodo más prolífico de la interacción imagen y palabra en la Edad Media y nos muestra como herederos de la misma en cuanto al uso de esta correspondencia en muchas de sus vertientes⁵. Geles Mit hace notar cómo la imagen en la Edad Media era usada para hacer asequible el texto sagrado a la vez que *para impresionar y provocar emociones en el fiel observador*⁶. Vemos como la relación de la imagen y la palabra, de la poesía y pintura, nos lleva otra vez a la vinculación entre palabra de Dios e imagen de Dios (que ya vimos en el capítulo 02 1. *Escritura e imagen.*)

172



FRA ANGELICO.
Anunciación. fresco
Convento de San Marcos.
Florenia 1442-1443.

5 Recordar el capítulo imagen y palabra.

6 Mit, G. *El tercer texto. Imagen y relato*. Valencia. Cuadernos de imagen y reflexión. 2008 Pág. 35.

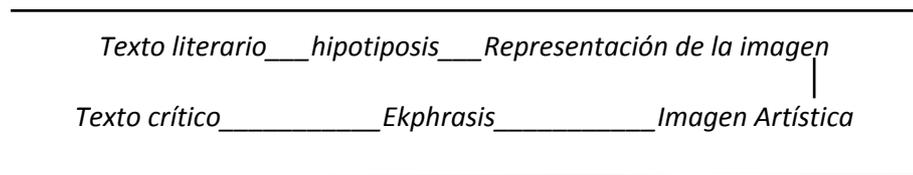
Román de la Calle en su artículo *Lo Sagrado. Retórica de lo inefable*⁷ pone de manifiesto como el arte visual sagrado de Occidente tiene su origen en los textos bíblicos, como el lenguaje de lo sagrado es la escritura⁸, la palabra, y como de ella se pasa a la imagen. Se trata es de *hacer visible el texto*.⁹ Hacer visible un texto está vinculado, según Román de la Calle, a la hipotiposis que es un recurso retórico capaz, a través de la descripción, de hacernos imaginar la imagen en sus más mínimos detalles, crear una imagen mental perfecta a través de las palabras. La hipotiposis es en un medio que une texto e imagen *convirtiéndose en puente retórico que conecta dos orillas*¹⁰

Si traspasamos lo expuesto por Román de la Calle del campo de lo sagrado a los textos poéticos podríamos establecer una equivalencia. La hipotiposis como recurso literario acude a la descripción para estimular la imaginación, la poesía acude a la emoción. Román de la Calle además introduce un esquema de las correspondencias entre texto e imagen, que nos lleva a entender todo el proceso como una cadena, en la que comenzando por el texto originario llegaríamos a la crítica artística pasando por la ekphrasis, un círculo que puede cerrarse y comenzar de nuevo.

De la Hipotiposis a la Ekphrasis:

173

Del texto a la imagen: proceso de conformación de la imagen pictórica



*De la imagen al texto: Proceso crítico Hermenéutico.*¹¹

⁷ De La Calle, R. *Lo sagrado. Retórica de lo inefable*. En De La Calle, Román. *Senderos entre el arte y lo sagrado*. Valencia. Col·lecció Debats. 2003.

⁸ Recordemos el capítulo *Escritura e imagen* donde hicimos mención a la competencia entre imagen y palabra en el lenguaje sagrado dando lugar a diversas luchas iconoclastas a lo largo de la historia del arte cuyo arranque puede situarse con Moisés y Aarón.

⁹ De La Calle, R. Op. Cit. (2003) Pág. 58.

¹⁰ *Ibíd.* Pág. 62.

¹¹ *Ibíd.* Pág. 63

El pintor que decide dar imagen a un texto se convierte en espectador, en observador o en este caso en lector, antes de la creación. Es partícipe de la creación en cuanto a lector por que, al final, toda experiencia estética es experiencia creadora. Jauss en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*¹² sitúa la experiencia creativa como parte de la experiencia estética, dentro de una misma emoción, como una de sus categorías básicas¹³:

La conducta estéticamente placentera (que es al mismo tiempo, liberación de y para algo) se logra de tres maneras: 1) por la consciencia productiva, que crea un mundo como su propia obra (poiesis) 2) por la consciencia receptiva, que aprovecha la oportunidad de renovar su percepción interna y externa de la realidad (aisthesis) y 3) finalmente –y con esto la experiencia subjetiva se abre a la intersubjetiva-, aceptando un juicio impuesto por la obra o identificándose con normas de conducta prescritas que, sin embargo, siguen siendo determinantes¹⁴.

174

Estas tres categorías de la experiencia estética no son simultáneas, son tres estados que conforman la experiencia ante una obra de arte en todo su proceso comunicativo. Jauss deja ver como el poeta puede convertirse en lector de su propia obra, pasando de la poiesis a la catarsis y como la actividad aisthética, que progresivamente se va transformando en la catarsis (tercera de las categorías de la experiencia estética), puede convertirse en poiesis. Esto ocurre cuando el espectador, de contemplativo pasa a *co-creador*¹⁵ de la obra de arte perfeccionando *la concretización de su figura y su significación*.¹⁶ Jauss convierte así en un mismo suceso la experiencia creativa del artista y la experiencia estética del espectador.

Esta explicación de Jauss sobre los estados de la experiencia estética nos sirve para entender las correspondencias pintura-poesía desde la diferenciación de medios. Bajo las palabras de Jauss podemos comprender una pintura cuyo origen se encuentra en un poema como el resultado de una misma experiencia estética, que se desarrolla en diferentes categorías, un pintor que se convierte en lector a través de la aisthesis accede a la catarsis y de ella a la poiesis. La equivalencia entre experiencia estética y creativa se desborda ya que la primera contiene a la segunda, forman parte de un mismo suceso. ¿No podemos llegar a entender entonces la

12 Jauss, H. R. Op. Cit. (1992)

13 *Ibíd.*

14 *Ibíd.* Pág. 76-77

15 *Ibíd.* Pág. 77

16 *Ibíd.*

experiencia estética como lo que activa el movimiento del arte?

Las obras plásticas que nacen a raíz de una obra literaria son independientes y no es necesario conocer la obra anterior para leerla satisfactoriamente. Un espectador participativo no es solamente el que conoce toda la cadena sino también aquel que se deja llevar por una obra y posee una mirada limpia capaz de unirse a aquello que percibe en su globalidad. ¿Qué está realmente percibiendo el espectador? ¿Cuál es el significado de una obra visual que nace de un texto? ¿A qué atiende el espectador en estos casos? Para contestar estas preguntas nos remitimos a las palabras de John Hospers cuando sitúa el significado de la obra de arte en los efectos que esta produce: *Una obra de arte significa para nosotros todos aquellos efectos (no necesariamente emociones) que nos provoquen; En consecuencia una obra que no provoque efectos en nosotros no significará nada para nosotros, y cualesquiera efectos que otra nos provoque constituirán, para nosotros, su significado*¹⁷.

Las obras pictóricas surgidas de poemas nos muestran aquellos efectos que producen en nosotros. Pero Hospers continúa su discurso y nos explica como esos efectos son variantes y circunstanciales, pudiendo modificarse gradualmente, cambiando por tanto el significado de la obra de arte. *La obra de arte es uno de los términos de la relación, las reacciones evocadas el otro; y la variación gradual de este último término al escuchar o ver la obra motivará a sí mismo una variación gradual en su significado respecto a nosotros*¹⁸.

175

La obra de arte provoca efectos en nosotros, efectos únicos y personales que además son variables con el paso del tiempo, con nuestro acercamiento a ellas o el cambio de nuestras circunstancias personales. De ahí que las imágenes surgidas de un texto dependan de esos efectos en el pintor, sean siempre personales y que no puedan plantearse traducciones literales. Son imágenes motivadas por la lectura, pero también por el momento. Al variar los efectos que produce la lectura de una obra en nosotros pueden variar también la evocación del mismo pintor. Estas obras son el resultado de una lectura, pero también de las circunstancias que rodean al artista durante esa lectura.

Hasta ahora hemos apuntado que las ekphrasis y las obras plásticas surgidas de textos son interpretativas. Sin embargo consideramos que quedarse en la interpretación, entendida como la repetición de una idea, es un acercamiento a estas obras, pero no es entenderlas en profundidad. Entender así la interpretación nos conduce a comprender las relaciones entre poesía y pintura como un referenciar constante

17 Hospers, J. Op. Cit. Pág104-105

18 Ibíd

que se aleja de la autonomía presente en estos trabajos. Una obra visual surgida de un poema se presenta ante nosotros como una conformación, como ya hemos visto que presenta Gadamer la obra de arte, como un ser en sí misma

Es aquí donde se sitúa la ruptura de Maillard en su planteamiento de la razón estética con la razón poética zambraniana. La razón estética crea mundos, no los interpreta. Es por esto que aplicar la razón estética nos acerca mucho más a la comprensión de nuestro tema de estudio. Las obras de arte que surgen de otras son nuevos mundos, nuevas ideas que se irán modificando en cada observación, de un modo flexible. Son autónomas e independientes, porque su hacer es crear una nueva posibilidad no repetirla en otro idioma.

La razón estética (tercer momento) va más allá de la razón-poética por que no interpreta mundos sino que construye mundos –aunque no a su antojo, sino según la fuerza de proyección (en ambas acepciones: como proyecto y como propulsión) de los elementos-. Participa en el suceso con voluntad de integración. Cuando interpreta, cuando expresa, lo hace a sabiendas de que todo decir es la expresión temporal de un entramado que, apenas expresado, se desteje invalidando lo expresado. El arte de este hacer comprensivo, al que por ello llamamos razón <<estética>>, consiste en lograr que nada coagule en conceptos, que siga siendo líquida la palabra, que no pierda su ritmo ni su resonancia: el don de la sugerencia. Ideas, si, pero nunca fijas; ideas que apenas despuntan atraen otras voces que las irán modificando. El cometido de la razón estética es vigilar que la red nunca deje de tejerse.¹⁹

176

Ideas que apenas despuntan atraen otras voces que las irán modificando ¿No es esto, según lo mostrado hasta ahora en esta tesis doctoral, la relación entre pintura y poesía? ¿No son los cuadros surgidos de la lectura una participación en el suceso con voluntad de integración?

Para mostrar lo complejo que pueden llegar a ser las obras plásticas surgidas de textos traigamos hasta aquí las de Jenny Holzer. Jenny Holzer proyecta textos sobre edificios, plazas, parques... o los sitúa en carteles o camisetas. Jenny Holzer no realiza una interpretación del texto, lo utiliza dejando que el sentido del mismo embargue todo su trabajo y la recepción del espectador. Utiliza la temporalidad de la escritura que acentúa con la temporalidad de la proyección. No existe el carácter referencial a obras anteriores, el espectador no necesita conocer la obra original

19 Maillard, Ch. *La razón estética*. Barcelona. Laertes. 1998. Pág.150.

para que la totalidad del significado se despliegue, no existe el *carácter ocasional*²⁰ en ellas pues la obra anterior, en los casos en los que utiliza escritos anteriores, está incluida en la suya.

Holzer centra su atención en el texto, en el significado. Sus obras hacen reflexionar al espectador, como nos dice José Miguel G. Cortés, *ha hecho de la utilización de las palabras y las frases un sistema de representación con el cual señalar e incidir en aquellos aspectos que, como la sexualidad, la muerte, el amor o las cuestiones ideológicas afectan a nuestra vida. Aquí, el lenguaje de los signos ha reemplazado a las imágenes*²¹. Los signos reemplazan a las imágenes, la palabra se impone, pero al utilizarla ¿no hace resaltar su propia imagen, la visualidad de la escritura?

Holzer utiliza el texto y su significado, pero la obra es absolutamente visual y la experiencia del escrito es radicalmente distinta, genera una nueva visión, una nueva forma de comprender tanto la imagen como la escritura: crea un nuevo mundo surgido de la unión de ambas como una *participación con voluntad de integración en el suceso*.

Cuando proyecta textos sobre lugares emblemáticos nos ofrece su propia manera de afrontarlos, su propia experiencia ante los mismos, transformando los espacios y las palabras en su propio universo, lanzándolo para que el espectador los haga suyos reconociéndose en ellos. Utiliza textos con la capacidad de conmover al lector y los expande, otorgándoles otra dimensión y llevándolos a pie de calle.

177

Imagen y palabra se unen en los trabajos de Holzer, son la misma cosa. Consigue una una fusión absoluta de las herramientas en pos de la expresión y comunicación. Sin embargo, la obra no puede ser ni más visual ni más literaria, la combinación de la imagen que se crea con las proyecciones sobre los edificios y la imagen del texto es absolutamente plástica y el sentido de las palabras se despliega por encima de ella ¿Podemos separar el significado del texto de la presencia visual de la obra?

Holzer se inserta de lleno en la metáfora de las relaciones entre artes y la efectúa de manera directa, clara y concisa. La obra plástica “es” el texto, la imagen “es” la palabra y la tensión se establece en la misma presentación de la obra y no en su contenido que mantiene en el sentido del escrito, obra plástica es como texto o quizás, en su caso, texto que es como la obra visual.

20 Ya vimos en el capítulo dedicado a las ekphrasis como todas las obras que nacen de una anterior poseen lo que Gadamer definió como carácter ocasional, pues se refieren a una ocasión exterior a la obra que modifica su lectura en función del conocimiento o no de dicha ocasión.

21 G. Cortés, J. M. “Comentarios sobre las obras de la exposición”. en Aliaga, J. V.; Del corral, M; G. Cortés, J. M. (ED.) *Micropolíticas. Arte y cotidianidad*. Valencia. Generalitat Valenciana. 2002



JENNY HOLZER.
 Proyecciones en:
 Roma 2007,
 Praga 2009,
 Florencia 1996,
 Venecia 2003,
 Siena 2009,
 Newcastle 2000,
 Londres 2006,
 Washington 2007,
 Boston 2010,
 Krakow 2011,
 Burdeos 2001,
 Rio de Janeiro 1999
 y Cannes 2003.

Los cuadros inspirados en literatura surgen del mismo impulso que los textos ekfrásticos, y se encuentran con la misma problemática que ellos pero a la inversa. ¿Cómo interpretar con un medio visual una obra que en su origen se desarrolla en el tiempo? Hay multitud de medios artísticos surgidos de la necesidad de introducir el tiempo en las artes plásticas, buscando vías intermedias y logrando una capacidad expresiva extraordinaria. Desde las performance al video arte, desde las primeras pinturas de acción hasta las proyecciones de luz, todos son medios de expresión plástica o visual con un desarrollo predominantemente temporal, aunque indudablemente, también espacial.

Se han desarrollado fusiones que han llevado a la combinación de espacio y tiempo generando nuevas vías de expresión y rompiendo cualquier tipo de barrera que Lessing señalara. Pero ¿Cómo puede hacerse desde la pintura? La pregunta posee la misma respuesta que cuando la lanzamos en el caso contrario. Desde la propia pintura, desde su naturaleza. Desde su propio tiempo.

Cuando hablamos del tiempo en la pintura²² ¿A qué nos referimos? Al situarnos como espectadores de un cuadro percibimos diferentes conceptos de temporalidad que se desarrollan en él de manera simultánea, dentro de su espacio. Acuden a nosotros los tiempos de creación, el paso del tiempo y como este actúa en la obra y el tiempo concreto en el que la obra se nos presenta y la completamos, por no hablar del tiempo de observación, el ritmo del cuadro, el tiempo del lector o el tiempo representado. Son los tiempos propios e intrínsecos de la obra de arte. En una pintura podemos encontrar los más diversos conceptos temporales y todos van obligatoriamente sujetos a las coordenadas espaciales. Tiempo y espacio no pueden separarse.

Una obra de arte crea su tiempo, vive en él y en él introduce al espectador. Crea sus propias tensiones y metáforas temporales, donde el tiempo real de la obra de arte deja de ser pertinente y entra en juego el tiempo sugerido, la atmósfera creada, la pintura desarrollada que muestra su creación. No importa el tiempo real que habitamos ante una obra de arte, importa el tiempo al que nos lleva, al tiempo que nos transporta y a sus ritmos. Es el tiempo que le pertenece.

Pero el tiempo representado no es el del espectador. La elusiva maravilla de tales pinturas emana de la inestabilidad que inducen en la percepción, de la necesidad, nunca satisfecha, de contrastar en cada momento la falta de correspondencia entre el tiempo del cuadro y el del museo (...). Parece como

22 Ver Calabrese, O. y Eco, U. *El tiempo en la pintura*. Madrid, Mondadori. 1987.

*si en el paisaje de Giorgone el tiempo se hubiera <espaciado> el las pastorales de Watteau el tiempo emana del aire puro; incluso sus sombras tienen una lógica distinta a la del movimiento solar en el mundo.*²³

Quizás lo más complicado de entrever en la pintura que nace de un texto literario es la línea que separa la ilustración de la imagen con autonomía.

Entendemos que la ilustración es dependiente del texto y que si la separas de la escritura no posee entidad por si misma. No queremos decir que la imagen esté subyugada al texto o que haya un término de la relación por encima del otro, solo que la imagen sin el texto no nos emociona, no llega a generar un conocimiento independiente.

Son numerosos los pintores que hacen obras inspiradas en textos que después acaban acompañándolos en una edición de lujo, o bien están realizadas motivadas por un encargo editorial. A menudo estas obras poseen una independencia del texto absoluta, son creaciones con una libertad y una expresividad en su propio lenguaje que las aleja de la ilustración y se convierten en imágenes que generan poesía propia. ¿No nos deleitamos con las “ilustraciones” de Barceló, Clavé o Amat? ¿No poseen acaso esos dibujos una libertad y una fuerza, una poesía al margen del texto? Son imágenes que nos transportan a un nuevo conocimiento del texto, a una nueva emoción y visión del mismo gracias al sentimiento que la lectura ha producido en sus autores, pero ante todo nos llevan hacia sí mismos.

180

Para mostrar lo complicado que puede ser poner una barrera entre la ilustración y las imágenes independientes surgidas de textos vamos a detenernos en Antonio Saura. El realizó numerosas creaciones surgidas de obras literarias, realizando ilustraciones para poemas de Quevedo, El Quijote, El Criticón o La Familia de Pascual Duarte entre otros. Son obras personales que se amoldan a los textos, desde el lenguaje propio de Saura, desde su propia grafología y carácter pictórico, desde su concepción del mundo y su forma de expresarse.

Son ilustraciones libres, mostrando una unión con la literatura personal y expresiva con la finalidad de crear un nuevo objeto, formado a partir de afinidades, tensiones y metáforas visuales. Obras que nacen de la pasión, del enamoramiento, como el mismo dice, ante una obra literaria. Obras que nacen de un chispazo y encontronazo y que encuentran en la correspondencia o en la ruptura con el texto su óptimo

23 Steiner, G. *Gramáticas de la creación*. Madrid. Siruela.2001. Pág. 80

desarrollo²⁴. Obras desde la propia expresión particular de Saura, que por contagio de la literatura alteran en algún punto la grafología, la expresión, nutriéndola y enriqueciéndola durante largo tiempo, más tiempo del que dura el trabajo sobre el texto.

Reproducimos a continuación, la nota del ilustrador que Antonio Saura introdujo en *El Nuevo Pinocho* de Christine Nöstlinger. Sus palabras son un lujo para la aproximación a las imágenes surgidas de textos: Una ekphrasis que nos desvela el origen de sus imágenes.

Nota del ilustrador:

Érase una vez un tronco de madera. Un leño muy corriente, que un buen día encontró un maestro carpintero en su taller". Así comienza el famoso y hermoso cuento, anticipándonos, mediante tan sencilla frase, un destino marcado por su propia materia originaria.

Todos los libros infantiles contiene ciertas dosis de crueldad y de tragedia; en Pinocho, además, lo diáfano de las situaciones y su de descalabrada existencia comprenden un sino excepcional que nace de su anómala condición de fante de madera impregnado milagrosamente de humano y vital influjo. Su destino, perfectamente único, no es el de convertirse en un ser humano, sino el de mostrarnos en su patética imposibilidad de serlo, en la diferencia, en su dimensión biológica diferente, el reflejo de nuestra propia condición. Su realización ha sido dificultosa debido esencialmente a un problema que ya había surgido cuando ilustré Don Quijote de la Mancha: La necesidad de la identificación gráfica del personaje y, al mismo tiempo, la obligación de salvaguardar el personal grafismo sin realizar penosas concesiones. Este problema se agravó con Pinocho al resultar evidente que, si quería que la obra fuese comprendida y aceptada por los niños –ese era su objetivo fundamental-, su efigie no podía ser pretexto de excesivas deformaciones o libertades, resultando también evidente que no podía caer en un diseño blando, estereotipado o en exceso rígido.

Imágenes realizadas con cierta pictoricidad se alternan con otras coloreadas artificialmente con tintas planas sobre un dibujo preciso, siendo esta dualidad en el tratamiento, anómala en mi trabajo, consecuencia no solamente de un problema técnico y colorístico, sino también de la voluntad de referirme a sistemas gráficos relacionados con el universo de la edición infantil como son

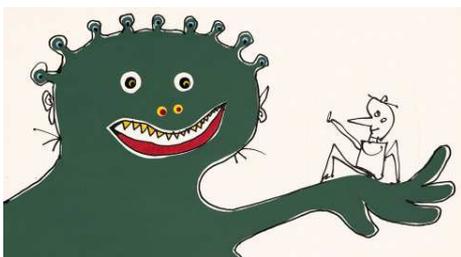
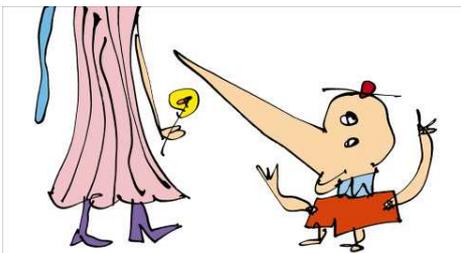
24 Saura, A. Op. Cit. (2004). Pág. 113.

el dibujo animado y el comic.

Sinceramente, al terminarlo, he sentido algo semejante a la satisfacción de haber cumplido, como si hubiera satisfecho una deuda con mi propia infancia y hubiese apostado humildemente por el futuro. Hay otros textos infantiles que me gustaría ilustrar, pero Pinocho tenía que ser absolutamente el primero. Un homenaje a Collodi, pero también una forma de devolver fondo y brillo al zarandeado, brumoso e indescifrable paraíso de la infancia.

Antonio Saura. Octubre de 1994²⁵

182



ANTONIO SAURA.
ilustraciones para
El nuevo Pinocho de Christine Nöstlinger

25 Saura, A. citado en: http://www.elcultural.es/galerias/galeria_de_imagenes/240/LETRAS/
El nuevo Pinocho ilustrado por Antonio Saura

1.2 EL ESPECTADOR COMO SUCESO.

Finalmente, ¿Qué desea explicar el arte? Cada artista tiene su propia respuesta. Y es justamente la diversidad de respuestas a esa pregunta fundamental lo que explica la variedad de exploraciones artísticas. Además ninguna respuesta es universal, no hay respuesta única. En arte no existe juicio sobre lo verdadero y lo falso, ni juicio moral; los artistas no aceptan las verdades de los otros. Y es justamente por que en arte no hay dios ni maestro que los artistas se lanzan a cuerpo descubierto a esa exploración sin fin y obtienen placer en ello.²⁶

Si no hay respuesta única ¿Cómo responder ante un cuadro? ¿Cómo manifestar como una verdad un sentimiento ante una obra de arte? Precisamente por que los artistas no se acogen a reglas y verdades de otros, la participación por parte del espectador no se puede determinar. Para conseguir formar parte del suceso del arte el espectador debe ir con el artista en la exploración de su propia realidad para formar parte de ella dejando que la emoción guie el proceso.

183

El artista crea en libertad y quizás esa sea la clave de la experiencia estética. El espectador debe afrontar la lectura de una obra absolutamente libre, sin prejuicios, valoraciones, opiniones ajenas, libre de cargas sociales, libre de “verdades ajenas.” Dejarse llevar por las verdades del artista para experimentarlas y contrastar las propias. ¿No es esto lo que ocurre cuando observamos un cuadro basado en un poema?

Ya hemos expuesto en capítulos anteriores como el espectador es participe en la creación en cuanto a recreación de la obra de arte, como el espectador también forma parte de la parte creativa de la experiencia estética para completar o formar la obra que observa desde sí mismo.

Recordemos las palabras de John Hospers que citábamos en el capítulo anterior, donde nos explicaba como una obra de arte representa los efectos que es capaz de crear en el observador. Las palabras de John Hospers nos ayudaron a entender

²⁶ Xingjian, G. *Por otra estética. Seguido de reflexiones sobre la pintura*. Barcelona. El cobre. 2004. Pág. 87.

al artista en cuanto a espectador y creador. Pero pudimos usarlas porque el pintor que interpreta una poesía ante todo es lector, su obra es una respuesta producida por la emoción de la lectura. Una imagen surgida de un texto es el efecto, o la suma de ellos, que produzca en sus espectadores. Cuando un espectador se sitúa ante un cuadro nacido de un poema puede ocurrir que obtenga una experiencia estética o que no sienta el menor efecto provocando la indiferencia, siendo estas dos posibilidades cambiantes en el tiempo según se modifiquen intereses o circunstancias personales.

En el caso de que se active un interés en el espectador, esta experiencia estética se produce con una pintura, por una imagen visual que es absolutamente independiente de un texto, que se presenta como una *conformación* en sí misma. Esto hace que no sea necesario el conocimiento del origen de la pintura o del poema o texto original. Sin embargo la visión de una imagen nacida de un texto puede variar considerablemente en sus efectos dependiendo del grado de interés del espectador por la obra original, de su conocimiento y de su experiencia ante la misma, pudiendo ser un factor para unirse a la obra visual o para rechazarla de manera frontal.

Si el espectador es conocedor del texto original este siempre guiará su lectura, buscando los nexos y correspondencias, cruzando los puentes que separan ambos medios y efectuando la metáfora de las relaciones entre pintura y poesía. Si el espectador no conoce la obra original, pero ha sentido una experiencia estética ante la pintura –y es conocedor de que la misma nace de un texto- buscará el poema original y lo leerá, pero su lectura, en este caso, siempre estará influenciada por la imagen pues fue esta la que le sirvió de primera aproximación. La lectura del texto en estos casos está influida por la experiencia estética que produjo la pintura y podríamos afirmar que la metáfora crea la forma de mirar. Ambos casos serán un modo de participar en el suceso de las relaciones entre pintura y poesía. Los dos tipos de espectadores descritos son activos.

En la pintura surgida de textos se rompen barreras y lanzan puentes con otros escritores y con otros pintores que pueden conocerse o no, que pueden coincidir en el tiempo o haber vivido separados más de 500 años, mostrándonos así la universalidad de los lenguajes artísticos y la a-temporalidad de los mismos. Atemporal porque une razón y emoción y universal por que llega a lo más profundo de los sentimientos humanos. El espectador de estas obras tiene en su mente la obra literaria, pero también es muy posible que juegue con la memoria de estas imágenes que alteran la forma de actuar como observador. La ocasión a la que se refieren se hace más amplia y difícil de abordar.

Queremos recurrir otra vez a Gadamer para comprender la temporalidad de la obra de arte que le permite estar presente siglos después de su realización, provocando experiencias estéticas que conmueven en el presente y que los pintores pueden usar como experiencia creativa. Cuando una obra de arte es actualizada (recordemos que capítulos anteriores explicábamos como Gadamer sitúa cada experiencia estética como una nueva actualización de la conformación) es traída al presente. Mientras posea cualidades que le permiten ser actualizadas, por el espectador y a la vez este siga siendo capaz de descifrarlas, formando uno con la obra y produciéndose un incremento del ser, esa obra será contemporánea. Es lo que Gadamer definió como la simultaneidad temporal, simultaneidad de presente y pasado, de las obras de arte.²⁷

*El arte de otros tiempos pasados sólo llega hasta nosotros pasando por el filtro del tiempo y de la tradición que se conserva y se transforma viva.*²⁸

Situémonos en un ejemplo concreto: La *Divina Comedia* de Dante. La *Divina Comedia* es una obra universal que se actualiza y revive, haciéndose presente en cada lectura, haciéndose contemporánea. Ha sido utilizada por artistas plásticos como motor generador de sus obras en multitud de ocasiones. ¿Conocen los artistas y los espectadores las versiones anteriores? Esta pregunta es difícil de responder, en ocasiones las imágenes surgidas de textos tan conocidos forman parte del imaginario colectivo de la sociedad, en otros casos dependerá de cada espectador y lector.

185

Las puertas *Infierno* de Rodin, el *Juicio Final* de Miguel Ángel, la interpretación de Delacroix, las ilustraciones de Doré, los dibujos de Botticelli o la nueva versión de Barceló son solo unos pocos ejemplos de los diferentes mundos creados a partir de la *Divina Comedia*. Cada una de estas visiones se va asentando sobre la siguiente, otorgando una nueva visión de la obra de Dante, un nuevo sentido que ya estaba presente en la *Divina Comedia* y a su vez una forma de mirar las imágenes anteriores y las siguientes. ¿No podemos entender cada una de estas visiones como una forma de vivir el tiempo de la *Divina Comedia* a la vez que genera el suyo propio? ¿No son estas propuestas una forma de hacer presente la obra de Dante?

27 Gadamer, H. G. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona. Paidós. 1991. Pág. 111.

28 *Ibíd.* Pág. 123.

(...) El que estas obras procedan de un pasado desde el cual acceden al presente como monumentos perdurables no convierte en modo alguno su ser en objeto de la conciencia estética o histórica. Mientras mantengan sus funciones serán contemporáneas de cualquier presente. Incluso aunque no tenga otro lugar que el de obras de arte en un museo nunca están completamente enajenadas de sí mismas²⁹.



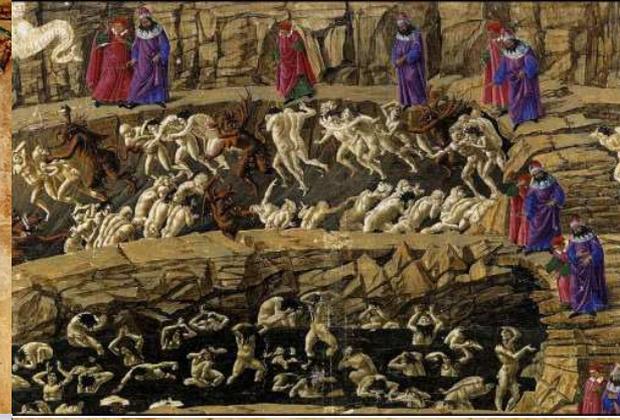
186

SALVADOR DALÍ.
Ilustraciones para la Divina Comedia. 1960-1964

Si acudimos a Robert Jauss podemos ver como es en la experiencia estética donde podemos activar los tiempos propios del arte, como es en ella donde esa actualización de la obra, con sus tiempos para hacerla presente tiene lugar. *La experiencia estética procura placer en presente; nos lleva a otros mundos de la fantasía, eliminando así la obligación del tiempo en el tiempo; echa mano de experiencias futuras y abre el abanico de formas posibles de actuación; permite reconocer lo pasado o lo reprimido y conserva, así, el tiempo perdido.*³⁰ Podemos pensar que mientras la obra de arte produzca una experiencia estética, mientras mantenga su función, se hará presente y contemporánea reviviendo sus tiempos propios y trayéndolos desde el pasado. El espectador revivirá o recreará la obra de arte, participando de la poesis de la experiencia estética y trayendola hasta su época.

29 Gadamer, H. G. *Verdad y método*. Salamanca. Sígueme. 2000. Pág. 165.

30 Jauss, H. R. Op. Cit. (1992). Pág. 40.



BOTTICELLI. Ilustraciones para la divina comedia. 1480-1500.

GUSTAVE DORÉ. Ilustración para la Divina Comedia. 1861-1868



La cronología, hecha sensible por el movimiento del peregrino, se extiende desde el tiempo antes del tiempo, cuando Dios estaba a punto de crear el universo, hasta el final de los tiempos, señalado por el juicio final. Si hubo alguna vez una cosmología palpablemente relativista, ésta es la de Dante: en los tres dominios de experiencia ultramundana, la gravedad, literal, del mal o de la gracia curva los espacios-tiempos otorgándoles una forma significativa. En los lugares de condena, el tiempo se pliega en limitados infinitos de sufrimiento. En la esfera de la beatitud se despliega una luz infinita sin lugar para el tedio. En el purgatorio, las aceleraciones del tiempo, las dimensiones temporales que se representan espacialmente se alteran de acuerdo con el progreso del alma hacia la eternidad³¹



MIQUEL BARCELÓ. 2000-2002
Ilustración de la Divina Comedia

31 Steiner, G. *Gramáticas de la creación*. Madrid. Siruela.2001. Pág.86

Lo que hemos mostrado con la Divina Comedia ocurre con multitud de textos literarios, textos tan conocidos, tan universales que sus personajes, temas o universos forman parte de la imaginaria colectiva ¿Quién no conoce al Quijote y tiene una visión del mismo? Visiones muchas veces sacadas de la lectura pero también influenciadas de las imágenes surgidas de los relatos, que se van depositando una sobre otra y que marcan la dirección de la misma.

Es lo que sucede con los cuentos de hadas. El espectador está inmerso de lleno en la metáfora de las relaciones entre artes y las consume a diario, casi sin saberlo. Se efectúa eficazmente de forma directa, inmediata. El espectador asume el nuevo modo de ver, el nuevo mundo de un universo que en cierta medida es también suyo, de su infancia, de sus recuerdos, el reconocimiento es absoluto. Recorre de la mano de los artistas mundos conocidos pero con nuevas fronteras que cruzar. El espectador está inmerso en el juego de tal manera que ni siquiera se percata de él. El artista ante estos casos puede aprovechar la simbología impuesta o crear una nueva visión que choque con la ya instaurada buscando una reacción frontal ante la obra que haga cuestionarse su posición como observador y reaccionar ante ella. Por que el valor de la obra siempre se encuentra en ella. *Son obras a partir de los cuentos, no son una versión más del cuento al que se refieren.*³²

Si el texto del que surge la obra pictórica no es tan conocido, no es tan universal, ¿cómo puede llegar el espectador a realizar los nexos que lo guían en su lectura? El pintor puede recurrir a la utilización de un recurso simbólico, a la utilización de la palabra como recurso plástico o cualquier medio a su alcance que le permita la libertad expresiva, como por ejemplo en título de la obra de arte. Con el título el pintor puede dirigir la lectura del cuadro, puede establecer una unión directa con el texto utilizando, en ocasiones, la misma forma de nombrar que el poeta o con una alusión más somera. A través de él, el autor realiza dos uniones directas del texto-imagen, la de un cuadro con su título y la de una pintura con el texto que le dió origen. En ocasiones el título posee sobre sí una carga específica de significado tan grande que lo expresado por el pintor está en su vinculación con la obra y sin él no se podría establecer la comunicación.

189

Allí donde no llegas a expresarte mediante la lengua, comienza la pintura cuando pintas, desechas las palabras y los conceptos. Una vez terminada la pintura, la miras y la cuelgas detenidamente. Cuando estás satisfecho, le pones un título. Pero la elección de ese título requiere muchos esfuerzos; con

32 Olivares, R. *Cuéntame un cuento*. En Exit nº 33. Madrid. Rosa Olivares y Asociados s.l. 2009
Pág 8.



ANNIE LEIBOVITZ. *Alicia en el País de las maravillas*

*frecuencia lo consideras sólo pasable y es muy difícil encontrar las palabras justas; para una pintura de la que estas satisfecho no encuentras un título que te satisfaga: eso muestra bien la limitación de las palabras.*³³

Resulta paradójico que introduzcamos esta cita y que hablemos de la limitación de las palabras para titular la obra de arte cuando nos referimos precisamente a cuadros surgidos de textos. La imagen es un nuevo mundo, surgida de la experiencia única y personal ante la lectura de un pintor y es esa experiencia, no traducible a palabras, lo que manifiesta. Si el título hace referencia al poema original lo hace para introducir al espectador en el juego de las correspondencias entre poesía y pintura y para que forme parte en el proceso creador de la obra de arte. Para establecer una experiencia más rica que provoque un ensanche de la visión en la lectura y la contemplación de ambas obras. Es un modo de dirigir al espectador a la ocasión a la que se refiere en su obra y hacerlo consciente de la misma.

La lectura de un cuadro surgida de un poema es tan compleja y variada como lo son todas las experiencias en creaciones que interrelacionan el texto y la imagen en algún punto. Una imagen surgida de un texto es una fuente para la ironía, para el juego, para la imaginación, para la poesía, para la emoción y el conocimiento y es labor del espectador entrar y participar de ella.

191

La labor del espectador, en ella se han basado multitud de obras artísticas del último siglo que han potenciado la capacidad de actuación del mismo, haciéndolo jugar, leer, recorrer espacios, interpeándolo o provocando su repulsión. El espectador como elemento formativo de la obra de arte llega a su extremo cuando él se convierte en la obra de arte, cuando el artista fija su experiencia creativa en la figura del observador y este pasa a ser observado. La experiencia que mueve el arte, que produce la creatividad en el artista es el propio observador, en su actuación privada ante la obra de arte.

Es el caso de la obra de Francesco Jodice *spectaculum spectatoris*, presentada en el museo del Prado, donde el artista muestra la labor del espectador en el museo frente a la obra de arte. Labor que desaparece cuando abandona el recinto y que él se ha propuesto apresar con sus videos y fotografías.

En este trabajo de Francesco Jodice el espectador ha dejado de participar en el suceso de arte para convertirse en él o, quizás, siempre lo haya sido pero como pone de manifiesto Jodice no queda ningún registro material de ello. No queda

33 Xingjian, G. Op. Cit, Pág. 56

registro de los “efectos” que la obra de arte produce, solo nos interpela produciendo nuevos efectos. Como el mismo Jodice pregunta *¿Dónde están las personas? ¿Dónde están las personas que a lo largo de estos 250 años han visitado las salas de los museos? ¿Dónde queda el registro de sus emociones o de su estado emocional, de su paciencia, su dolor, su alegría frente a las obras?*³⁴

Se exige del espectador una participación, una contemplación activa y global en la lectura de la obra de arte para su comprensión y para la correcta lectura de las metáforas. ¿Pero en que consiste realmente esa participación, ese actuar? ¿Qué es al fin y al cabo una experiencia ante una obra de arte, ante un cuadro?



FRANCESCO JODICE
spectaculum spectatoris
2012

A lo largo de esta tesis hemos mostrado las obras surgidas de otras como el resultado de esa experiencia. Son en esas obras, mediante la poesía, lo que ese momento significa. Son, en su modo, un registro o una huella de los efectos producidos en un espectador-creativo. Ellas manifiestan lo que es una participación activa y al surgir un “nuevo mundo” nos dan la muestra de la existencia de la experiencia vivida.

Hubo un tiempo que cuando visitaba el Louvre, los cuadros me daban siempre una impresión de lo sublime. Ahora, voy a Louvre y no puedo hacer otra cosa

34 Jodice, F, en <http://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/el-prado-por-francisco-jodice/video/>

*que observar a la gente que mira las obras de arte. Lo sublime para mí, ahora, reside en las caras de aquellos que miran*³⁵

El espectador no creador participará en igual modo, su experiencia vivida no la trasladará a una nueva creación, pues no es ese su medio expresivo, pero la sentirá y transformará su conocimiento en el mismo sentido que al creador. Aceptará el *desafío*. El espectador como participante del suceso, el espectador como suceso, como actuante, como obra de arte, como un todo con la expresión y como miembro de la cadena de comunicación. Como parte del juego. Como movimiento que se autorrepresenta.

Quizás lo más concreto de lo que es una experiencia estética, experiencia que podemos llegar a considerar como el inicio del vaiven, ante un cuadro es este poema de Jorge Guillén a un cuadro de Vermeer. O acaso ¿no puede ser la experiencia estética un *azul de terciopelo, un éxtasis?*

ÁNGULO DOMÉSTICO

193

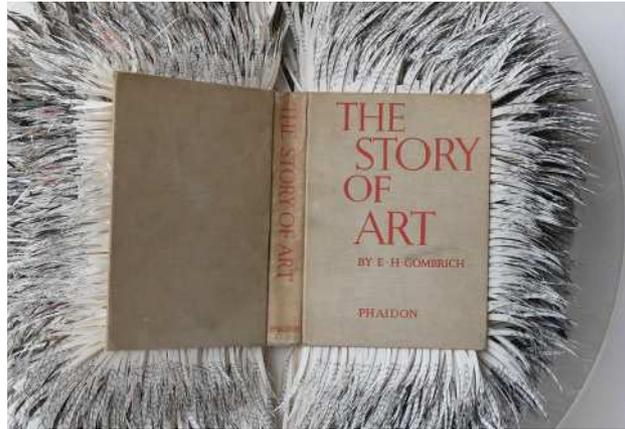
*Aquellos muros trazan la intimidad de un ángulo
Tan luminosamente sensible en su reserva
Que a los dos personajes allí dialogadores
-Discursivo el galán, muy cortés la señora-
Se ofrecen en concierto la ventana y un mapa.
El día de una calle, quizá de algún jardín
Acompaña dorando, templando su valor
En vidriera y pared. Continentes, océanos,
Todo converge allí. ¡Qué intimidad de estancia,
Qué azul de terciopelo! La atención es un éxtasis.*

Jorge Guillén

35 Giacometti. Citado en: <http://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/el-prado-por-francisco-jodice/el-prado-por-francesco-jodice/>

1.3 EL CULTO AL LIBRO.

Giorgia Rusell.
The Story of art. 2006
detalle



¿Qué es un libro?

195

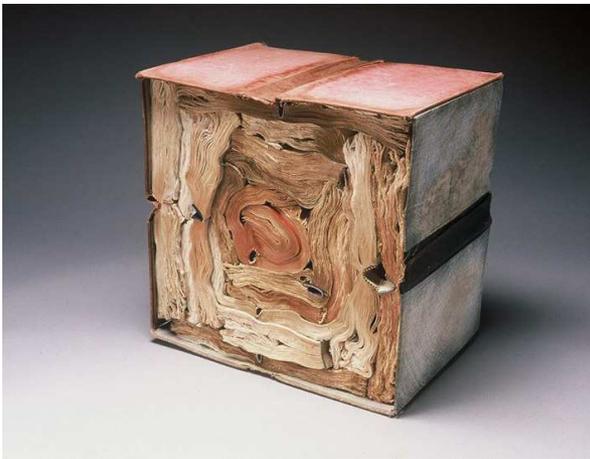
- *Un libro es una secuencia de espacios.*
- *Cada uno de esos espacios se percibe en momentos diferentes. –un libro es también una secuencia de momentos.*
- *Un libro no es un estuche de palabras, ni un saco de palabras, ni un soporte de palabras.*
- *Un escritor, a diferencia de la creencia popular, no escribe libros.*
- *Un escritor escribe textos*
- *(...) Un libro es una secuencia espacio-tiempo.*
- *En un principio los libros existieron como recipientes de textos literarios.*
- *Sin embargo, los libros vistos como realidades autónomas, pueden contener cualquier lenguaje (escrito), no solo literario, e incluso cualquier otro sistema de signos.*
- *(...) Hacer un libro es actualizar sus secuencias espacio-tiempo ideales mediante la creación de secuencias paralelas de signos, ya sean verbales u otros.³⁶*

36 Carrión, U. *El arte nuevo de hacer libros.* En libros de artista. Madrid. Martha Hellion/Turner. 2003. Pág. 311-312.

Una de las uniones más fuertes entre arte y poesía, entre imagen y palabra es la que se da en la forma de libro: de libro arte, de libro de artista, de libro objeto, de libro instalación, de libro ilustrado, de libro performance... como queramos denominarlo. Es una unión total, donde las artes plásticas se aprovechan del soporte tradicional de la literatura y lo usan para su propia expresión, pero llevando con él toda la fuerza de su contenido simbólico. Los artistas se apropian de la imagen del objeto que alberga la palabra y lo utilizan, bien como soporte bien como imagen propia.

Se use un lenguaje más metafórico o más directo, imagen y texto se fusionan³⁷ en el libro de artista, cuyo antecesor más claro son los libros miniados³⁸, donde ambos medios se mezclaban para alcanzar valores allí donde una u otra no llegaban. Verdaderas obras de arte, verdaderos objetos de arte.

196



JAQUELINE RUSHLEE. *Stack (De la serie Volumes)*. 2001. 122 x 30.5 x 46cm

37 Recordamos el apartado Escritura e imagen, donde mostramos diferentes uniones entre el texto y la imagen, y asociamos el libro de artista al mismo, pero hemos considerado que por las referencias al texto en su origen debíamos incluirlo en este capítulo.

38 En capítulos anteriores hemos visto como Geles Mit sitúa la edad media como el periodo más prolífico de las relaciones entre imagen y palabra.

Un libro es una puerta al conocimiento, es una ventana a otros mundos a otros universos que nos llaman pasando cada página. Pero es también un objeto, un objeto físico que contiene un texto, con una imagen que se convierte en estética y con unas características que imponen la manera de desarrollarse, tanto visual como formalmente. Un libro marca una temporalidad concreta, un contar en cada página, una narración que se despliega. Es una narración lineal, con un inicio, un contenido y un final determinado marcado por la configuración del objeto. Una narración que condiciona el sentido de la lectura y que ha llegado a conformar el sistema de pensamiento.

Cuando un artista utiliza un libro como soporte hace una referencia directa a todas las propiedades intrínsecas del mismo. Aún cuando en el libro no haya una sola palabra, realiza una tensión, una metáfora, con el libro como soporte de la palabra. Es un nuevo objeto, en su forma, en su contenido, en su extensión espacial y temporal y producirá nuevos efectos, nuevas experiencias. Pero lleva tras de sí la esencia de todo aquello que puede llegar a albergar un libro: filosofía, ciencia, religión, mitos, aventuras, dramas o comedias... llanto, risa, tristeza, pasión, alegría.

Emociones, conocimiento. No podemos olvidarnos de que el libro es un soporte tradicionalmente unido a la escritura, pero los textos se desarrollan de forma autónoma, como diría Ulises Carrión el escritor escribe textos, no libros. Los libros de artista pueden ser de mil maneras, pueden combinar imagen y texto, pueden ser solo imagen, pueden ser ilegibles, pueden ser objetos escultóricos, pueden ser cualquier cosa que el artista quiera.

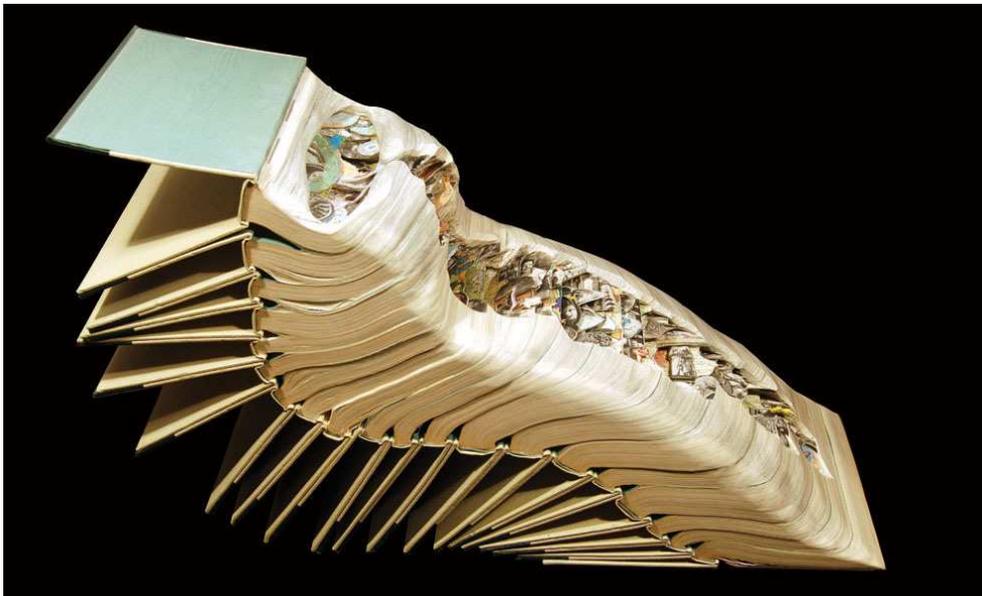
El libro de artista nos lleva a la paz y el silencio de las bibliotecas como lugares de culto. ¿No reverenciamos al libro como objeto casi como si se tratase de algo sagrado? ¿No nos acercamos a un libro de artista con pudor, con recogimiento, en silencio, como si fuésemos a desvelar entre sus páginas un gran misterio? ¿No lo llegamos a entender como nos dice Carlos Plasencia, como *un relicario de intangibles, un fetiche o un auténtico tesoro*³⁹? Quizás todo sea una forma de reverenciar el conocimiento o quizás sea una herencia recogida del libro como contenedor de la palabra sagrada. El libro Sagrado.

La pintura que usa un libro como soporte se apropia de la narratividad propia del texto, del tiempo de la lectura, del concepto del libro como contenedor del tiempo, en su desarrollo y su historicidad. Cada página entendida como una parte de un todo que exige ser pasada y una continuidad en la siguiente. Son obras que parecen

39 Plasencia Climent, Carlos. "Algo más que leer: mirar." En Pastor Cubillo, Blanca Rosa (Coordinadora). *Sobre libros. Reflexiones entorno al libro de artista*. Alcoy. Sendemá 2009. Pág. 11.

nacidas para contradecir a Lessing en su forma esencial. *Un libro es una secuencia de espacios. (...) Un libro es también una secuencia de momentos.* Estas palabras de Ulises Carrión, presentes en la cita con la que iniciamos este apartado, nos desvelan con simplicidad y agudeza el funcionamiento del libro: Es la unión más clara de espacio y tiempo, ambos conceptos se mezclan y confunden.

Una secuencia de momentos ¿no podemos usar término momento para referirnos a la pintura? ¿No podemos calificarla de momento además de espacio? ¿Y la poesía, no es una secuencia de espacios? Hay un tiempo general para la obra, para su correcta comprensión y visualización, hay un tiempo del libro y un tiempo del espectador. El espectador puede coger entre sus manos estas piezas, tocarlas, apropiarse de ellas, no solo visualmente, sino de manera táctil. Será un espectador de una obra visual, pero también será un lector.



El libro es plural. No se trata de una coexistencia de significados, sino de un pasaje, un atravesar; de este modo responde ya no a la interpretación sino a la explosión, a la diseminación de los sentidos. Su lectura está impregnada de citas, referencias, ecos, lenguajes culturales anteriores o contemporáneos que lo atraviesan una y otra vez en una especie de estereofonía.

El libro de artista decanta la obra de su consumo y la recupera como juego, actividad, producción, práctica. Exige de nosotros una colaboración activa, no entender el libro significa no poder producir el texto, jugarlo, abrirlo y ponerlo en marcha. Ello deriva en un acercamiento final: el del placer, un placer que no se agota en el consumo, sino que circula en la práctica misma en la que contemplación y lectura equivalen indistintamente.⁴⁰

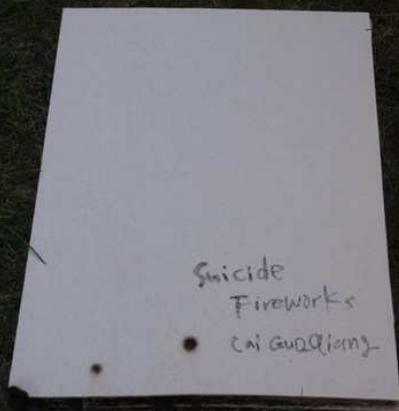
Los libros son utilizados como soportes y se consideran libros de artista cuando nacen con la intención de ser una obra de arte en su totalidad. ¿Dónde están sus límites? Ya hemos dicho en más de una ocasión que no hay límites en la creación, que los artistas van más allá de cualquier regla, no vamos a pretender establecer una clasificación esclarecedora que nos diga lo que puede considerarse o no un libro de artista. Sin embargo, debido precisamente a esa libertad, en muchas ocasiones se crea confusión a la hora de nombrar estas obras⁴¹, por eso vamos a remarcar solo una diferenciación, básica, en cuanto a forma, para referirnos a ellos: libros editados (bibliofilia) y libros únicos.

- Los libros editados o ilustrados corresponden generalmente a algún tipo de encargo editorial y posee un número limitado de copias, es lo que de manera general se empezó denominando como libro de artista, aunque posteriormente este nombre se ha extendido a todo lo que se pueda calificar como un libro como obra de arte. Son obras concebidas por los artistas en su totalidad, en su relación con el texto original y con la imagen, pero en colaboración con la casa editorial o los poetas. Pueden ser diarios de viajes, colaboraciones escritores-pintores o cuadernos de memorias y pueden ser ediciones numerosas o de cuatro o cinco ejemplares. Hay mil variantes, mil opciones, mil posibilidades.

Picasso, LeWitt, Duchamp, LeCorbusier, Matisse, Barceló, Tàpies o Frederic

40 Benitez Dueñas, I. M. "Otros libros, otras obras." En *Libros de artista*. Op.cit. Pág.306

41 Ver Crespon Martín, B. "El libro de arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro-arte". En *Arte, individuo y sociedad*. Nº 22(1). Madrid. Editorial Complutense. 2010.



CAI GUO-QIANG *Danger Book: Suicide Fireworks* 2008.
Polvora y papel.

Ver <http://vimeo.com/18052124>. Edición: nueve libros únicos. Un prototipo y una prueba de artista. *El concepto descrito por el artista sobre este libro es: Debe tener cuidado con los libros. Tenga cuidado con los libros. Tenga cuidado o uno de ellos puede convertirse en un arma. Tenga cuidado o puede convertirse en su víctima.*³⁶

³⁶ Extraído de http://ivorypress.com/publishing_house/artist/cai_guo-qiang_14

Amat son solo unos ejemplos de lo prolífica que es esta faceta artística, realizando libros que se han convertido en verdaderas joyas del arte contemporáneo y que muestran la interdisciplinaridad del mismo con gran rotundidad. ¿No es acaso *Jazz* de Matisse una obra de referencia dentro del arte del pasado siglo? ¿No son los libros de artista de Chillida una unión perfecta con la filosofía, con la poesía? ¿No son conocimiento hecho imagen y plasmado en libros? Comenzaron su proliferación en las vanguardias⁴² y desde entonces hasta nuestros días han surgido multitud de editoriales que llevan la unión entre poesía y pintura hasta el mercado.

Centrémonos en Ivorypress como ejemplo, es una editorial y galería dirigida por Elena Ochoa que ha editado hasta ahora libros de artista de Cai Guo Qiang, Anish Kapoor, Anthony Caro, Eduardo Chillida, Francis Bacon, Isamu Noguchi, Richard Long o Richar Tuttle. Cada uno de estos libros, con no más de nueve o diez copias, suponen una nueva mirada y una nueva forma de comprender el libro como formato, como soporte, como descubrimiento y como experiencia.

Los libros editados por Ivorypress nacen de una estrecha colaboración del artista con el editor. Son ejemplos de como un libro de bibliofilia se convierte en obra de arte. Cada artista tiene su propia concepción del libro como soporte, lleva consigo sus propias experiencias como lector, como consumidor de libros y sus propias experiencias son las que refleja en su obra.

- Los libros únicos son realizados en su totalidad por el artista, en cualquiera de sus modalidades y no sonreproducibles. Son un objeto de arte.

Las páginas generalmente son utilizadas como soporte y la imagen transcurre como el texto, con temporalidad en una narración continuada desde la primera página hasta la última, desarrollándose como una “sucesión de espacios”. Responden a necesidades expresivas de los artistas que lo utilizan como soporte de sus ideas, como materialización de concepto narrativo. Hay absoluta libertad en la realización por lo que hay muchas variantes a la hora de afrontar un libro de artista y cada autor lo lleva a su propio lenguaje.

42 Los libros de artista se pusieron de moda a principios del siglo xx, siendo la editorial Verve la que más eco se hizo de esta tendencia. Este sello editorial fue fundado por Tériade y en la década de los 40 y 50 vieron la luz obras como *Divertissement* de Georges Rouault (1943); *Jazz* de Matisse en 1947 (Matisse fue un gran aficionado a este tipo de expresión artística y realizó libros para poesías de Mallarmé, las cartas de Marianna Alcaforado en 1946, poemas de Charles de d’Orleáns 1950 etc.); *Cirque* de Fernand Léger (1950); *Le chant des morts*, poemas de Pierre Reverdy ilustrados por Pablo Picasso (1948)

Imaginemos una biblioteca inmensa, una biblioteca donde se esconden los libros más extraordinarios y raros que podamos pensar, donde se nos descubren mundos nuevos y universos indescriptibles. En esa biblioteca habitarían los libros de artista únicos.

Pueden ser desde simples libretas de proyectos, donde en cada hoja el creador plasma sus ideas para desarrollarlas con posterioridad hasta libros pensados desde el inicio para ser definitivos, bien son un soporte para la plasmación de mil ideas o bien son la propia idea.

Podemos encontrar libros objeto o esculturas donde las páginas no pueden pasarse. Libros hechos, encuadernados y pintados por el artista o libros reciclados e intervenidos. Libros informáticos y tecnológicos. Grandes y pequeños. Libretas chinas o encuadernaciones clásicas. Libros que se expanden por el espacio o que se encierran en si mismos. Libros en blanco, agujereados, rasgados, mojados o quemados. Libros que ilustran texto que lo acompañan o en los que la palabra es inexistente. Libros que buscan la participación del espectador o que lo interpelan desde la distancia de su sola presencia o libros ,incluso, que no pueden cerrarse.

Cualquier soporte artístico se convierte en el lugar en el que plasmar una experiencia creativa, una idea que comunicar. Al libro le ocurre exactamente lo mismo, pero al utilizarlo en artes plásticas se le añaden propiedades atribuidas al texto. Sabiduría y conocimiento que se transmiten a través de la palabra se transforman en imagen. Los libros de artista se convierten en un ejemplo del suceso y movimiento del arte y de la tensión metafórica de las relaciones entre pintura y poesía.



GUILLERMO ÁLVAREZ CHARVEL. *Penachos*. 2011

2. AUTORES

2.1 MOTHERWELL Y LA POESÍA.

LA COGIDA Y LA MUERTE

*A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.
Lo demás era muerte y solo muerte
a las cinco de la tarde.*

*El viento se llevó los algodones
a las cinco de la tarde.
Y el óxido sembró cristal y níquel
a las cinco de la tarde.
Ya luchan la paloma y el leopardo
a las cinco de la tarde.
Y un muslo con un asta desolada
a las cinco de la tarde.
Comenzaron los sonos del bordón
a las cinco de la tarde.
Las campanas de arsénico y el humo
a las cinco de la tarde.
En las esquinas grupos de silencio
a las cinco de la tarde.
¡Y el toro solo corazón arriba!
a las cinco de la tarde.*

Cuando el sudor de nieve fue llegando

*a las cinco de la tarde,
cuando la plaza se cubrió de yodoa las
cinco de la tarde,
la muerte puso huevos en la herida las
cinco de la tarde.*

*A las cinco de la tarde.
A las cinco en punto de la tarde.*

*Un ataúd con ruedas es la cama
a las cinco de la tarde.
Huesos y flautas suenan en su oído
a las cinco de la tarde.
El toro ya mugía por su frente
a las cinco de la tarde.
El cuarto se irisaba de agonía
a las cinco de la tarde.
A lo lejos ya viene la gangrena
a las cinco de la tarde.
Trompa de lirio por las verdes ingles
a las cinco de la tarde.
Las heridas quemaban como soles
a las cinco de la tarde,
y el gentío rompía las ventanas
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde.
¡Ay qué terribles cinco de la tarde!
¡Eran las cinco en todos los relojes!
¡Eran las cinco en sombra de la tarde!**

* García Lorca, F. *A las cinco de la tarde*. En *Romancero gitano – Poeta en Nueva York – Llanto por Ignacio Sánchez Megías*. Barcelona. Editorial óptima. 1998

Robert Motherwell³⁶ trató las relaciones inter-artísticas desde los inicios de su carrera como pintor, realizando obras en las que su pintura se aunaba a la poesía. Relacionó pintura y poesía de una manera intuitiva, buscando afinidades emotivas, estableciendo una unión metafórica entre las artes, sin pretender traducir o ilustrar los textos. Todo esto unido a su indiscutible valor artístico convierten a Motherwell en un autor que no debe faltar en este estudio. Sus obras son libres, nuevas creaciones en las que el origen nos sitúa en un arte sin barreras, abierto, y en el que la metáfora de las relaciones entre pintura y poesía encuentra su perfecto desarrollo. Motherwell mantuvo a lo largo de su vida una relación especial con la literatura, con la filosofía, estando presente en sus trabajos creativos, realizando cuadros a partir de las obras de Elliot o ilustraciones para el Ulises de Joyce. Una relación que se entiende con sus propias palabras, donde manifiesta un arte en unión con el cosmos y los demás medios artísticos.

(...)Yo creo que el arte consiste simplemente en nuestro propio esfuerzo por integrarnos con el cosmos, unificarnos a través de dicha unión. A veces tengo en mente la fotografía del poeta Mallarmé en su estudio, por la noche, cambiando, borrando, transfiriendo, transformando cada palabra y sus correlaciones con sumo cuidado, y pienso que la energía sostenida en ese trabajo debió proceder de su secreto conocimiento de que cada palabra era un eslabón de la cadena que él mismo iba forjando para unirse al universo y, asimismo, con otros poetas, pintores y compositores³⁷.

206

Un dialogo constante y abierto con la literatura dedicando obras a Rimbaud, a Platón o a Hermman Melville. Octavio Paz, que le dedicó el poema *La piel / el sonido del mundo* después de contemplar uno de sus cuadros, estuvo muy presente en Motherwell, llegando a usar tres de sus poemas para la realización de una carpeta (en colaboración con el poeta) con 27 litografías. Los tres poemas eran: *Nocturno de San Idelfonso*, *Vuelta* y *La piel/el sonido del mundo*. (Este último poema surgió de un cuadro de Motherwell, la pintura se convirtió en poesía y luego Motherwell le volvió a dar imagen.)³⁸

36 Robert Motherwell nació en Aberdeen, Washington en 1915 y murió en Massachusetts en 1991. Se licenció en filosofía por la Universidad de Harvard dedicándose a la pintura desde 1938.

37 Motherwell, R. "Lo que el arte abstracto significa para mí". En *Motherwell. Obra Gráfica 1971-1991*. Cuenca. Fundación Juan March-Museo de arte abstracto español. 1996. Pág. 8.

38 Unión de Motherwell con la poesía que se ha recogido en varias exposiciones, la más reciente la de la Fundación Juan March en Madrid titulada Motherwell y los poetas, realizada del 20 de julio al 1 de septiembre del 2012, muestra los trabajos en colaboración con Octavio Paz y su relación con la poesía de Alberti.

la llamita roja de lengua azul
plantada
en la eminencia del pubis
dispara su Kikiriki:
Je t'aime,
Je t'aime con pan y metáforas de pan,
Je t'aime
y te ato con interminables cintas de metonimias,
Je t'aime
entre paréntesis imantados,
Je t'aime
con la caligrafía del temblor de la tierra,
Je t'aime
caída en esta página,
isla
en el mar
de las perplejidades
_y ahora
la marea de los ocres
su cresta cerdeante
su grito blanco
al chocar contra la frente
de Motherwell, (...)³⁹

208

Gracias a sus estudios filosofía Motherwell conoció *Arte como experiencia* de John Dewey, libro que le marcó y que en algún sentido guió su carrera: comprendió que la pintura es una herramienta para expresar un sentimiento, sentimiento que debe ordenarse para poder materializarse. Sentimiento que surge y produce una experiencia única, personal, una experiencia vivida que se convierte en razón. Máximas que compartirá con sus compañeros del expresionismo abstracto y que marcarán la evolución del arte contemporáneo.

Precisamente de la experiencia estética de un poema es de donde nació la serie más conocida del pintor, las *Elegías a la República Española*. Más de 200 cuadros

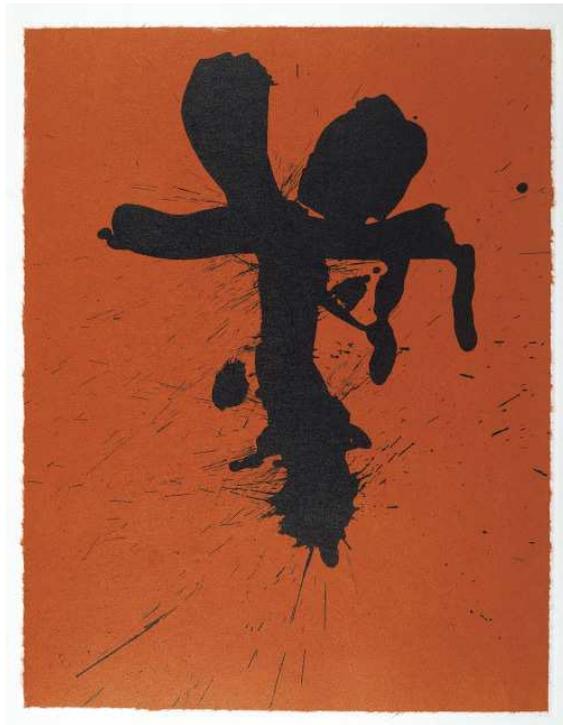
39 *skin*
Paz, O. "The *of the World*. En Robert Motherwell. *Bilder und Collagen 1967-1970*.
sound
St. Gallen. Galeria Im Erker..1971.

cuyo origen está en el poema de Lorca *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Megías, elegía por la muerte de un torero*. Sus ritmos repetidos, el luto y el dolor nos acercan y varían, a la vez que nos provoca, el re-conocimiento de la obra de Motherwell. La lectura del poema nos acerca a la obsesión del ritmo de las elegías, de sus repeticiones dentro de las obras y dentro de la serie, como bloques contundentes que se desarrollan en espacio y tiempo con la misma rotundidad que el poema de Lorca.

Influido por la lectura introduce franjas y bloques compositivos blancos y negros, que repite una y otra vez. Una pintura que en su forma nos muestra su proceso y en su título nos guía hacia su origen.

Negro en sentido de muerte y blanco en sentido de vida, esta es la visión de Motherwell. Blanco y negro, ya presentes en la segunda parte del poema, expresado como dos tensiones que provocan el enfrentamiento, el choque, la tensión. Continúan en la segunda parte las repeticiones, los ritmos pegadizos, el llanto y la canción, el duelo que tanto influyen en la obra pictórica de Motherwell.

209



Litografía perteneciente a una carpeta con 27 litografías para ilustrar 3 poemas de Octavio Paz. 1981-81

LA SANGRE DERRAMADA

¡Que no quiero verla!

*Dile a la luna que venga, que no quiero
ver la sangre de Ignacio sobre la arena.*

¡Que no quiero verla!

*La luna de par en par.
Caballo de nubes quietas,
y la plaza gris del sueño
con sauces en las barreras.*

¡Que no quiero verla!

*Que mi recuerdo se quema.
¡Avisad a los jazmines
con su blancura pequeña!*

¡Que no quiero verla!

*La vaca del viejo mundo
pasaba su triste lengua
sobre un hocico de sangres
derramadas en la arena,
y los toros de Guisando,
casi muerte y casi piedra,
mugieron como dos siglos
hartos de pisar la tierra.
No.*

*¡Que no quiero verla!
(...)*

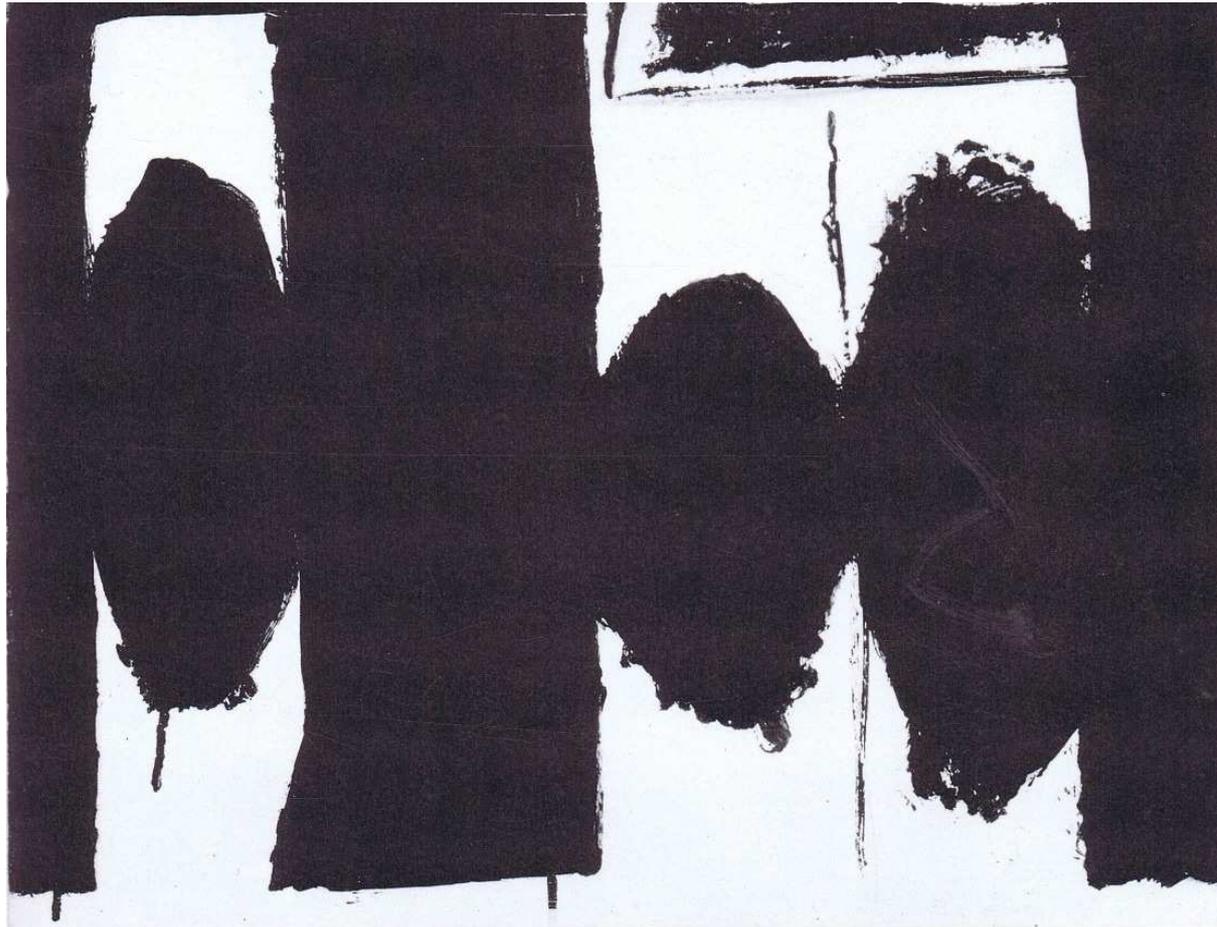
*¡Oh blanco muro de España!
¡Oh negro toro de pena!
¡Oh sangre aura de Ignacio!
¡Oh ruiseñor de sus venas
No.*

¡Que no quiero verla!

*Que no hay cáliz que la contenga,
que no hay golondrinas que se la
beban,
no hay escarcha de luz que la enfríe,
no hay canto ni diluvio de azucenas,
no hay cristal que la cubra de plata.
No.*

*¡¡Yo no quiero verla!!**

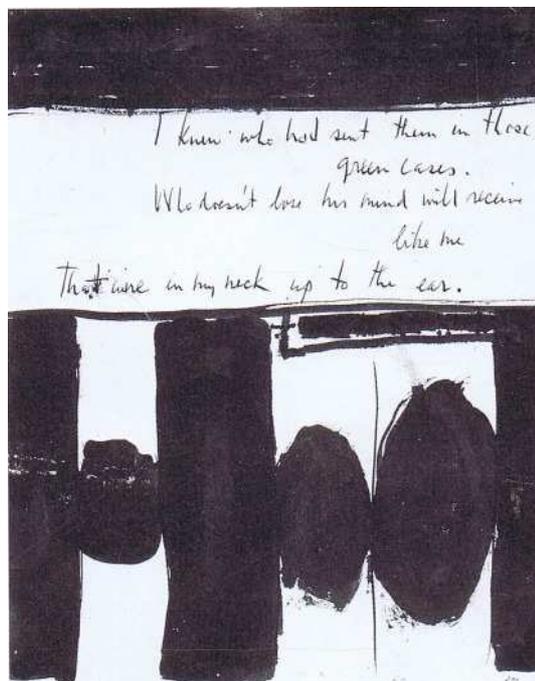
* García Lorca, F. A. Op. Cit. (1998).



ROBERT MOTHERWELL. *A las cinco de la tarde*. Caseína sobre cartón. 38'1 x 50,8 cm. 1949.

Motherwell convierte el sentimiento trágico de la muerte que hay en el poema de Lorca en contrastes internos y elementos plásticos. Utiliza la metáfora de las relaciones inter-artísticas como base para su obra. Su cuadro coge la significación del poema del poeta granadino y lo porta y expresa en un medio diferente. Motherwell une dos cosas en principio diversas, la literatura y la pintura, para crear un objeto nuevo. Es un ejemplo claro del arte convertido en metáfora o, si se prefiere, de la metáfora del arte: del suceso del arte. De su movimiento y verdad propias.

Cuando realizó el primer dibujo Motherwell no pensaba en el poema pero estaba inmerso en su lectura y al contemplarlo después del proceso creativo se dio cuenta de que su obra estaba impregnada de los versos, de los sentimientos del poema. De muerte, de dolor, de pena, pero también vida. Fue una experiencia estética que se apropió de su proceso creativo, aún sin pretenderlo, y que marcó prácticamente toda su pintura. *A las cinco de la tarde*. Este título usado para el dibujo corresponde al verso repetido a modo de estribillo en el poema de Lorca. Motherwell al utilizarlo evoca toda una red de alusiones que enriquecen la obra plástica.



ROBERT MOTHERWELL. *Elegia a la República Española nº 1*. 27'3 x 21'6cm. 1948

Yo considero una elegía como una lamentación o canción funeraria por algo que uno quiso. Las Elegías Españolas no son políticas, sino mi insistencia particular en que una muerte terrible ha sucedido y no se debería olvidar. Las hice tan elocuentes como pude. Sin embargo, sus imágenes son también metáforas sobre el contraste entre la vida y la muerte, y sus interrelaciones.⁴⁰

Motherwell se hizo su propia idea de España de su tragedia y de sus contrastes, de sus dolores. El poema de Lorca se convirtió en el motor generador de su obra pictórica y elevó y repitió la voz del poeta en cada una de las elegías. La voz del poeta convertida, transformada en una nueva visión, en el mundo de Motherwell.

Los siguientes cuadros en la serie fueron *Granada*, por ser la ciudad donde asesinaron a Lorca, *Redoble de tambor español*, en este caso el mismo título no elude al poema, sino a la repetición, *Sevilla, Málaga, Madrid, Barcelona y Cataluña*. Habían nacido las *Elegías a la Republica Española* y el sentimiento lorquiano, la elegía por una muerte de un torero se transformó en la elegía por una guerra devastadora y cruel, una imagen para un dolor público de muerte. Muerte, pero muerte acompañada de vida. La expresión poética se convirtió en expresión pictórica, en un nuevo objeto. La parte interpretativa del poema quedó abandonada en el surgimiento de un nuevo conocer desde el propio ser.

213

Motherwell no bautizó a los cuadros con el nombre de *Elegía a la republica Española* hasta mediados de los 50. La serie de las Elegías la desarrolló durante 40 años, con los mismos contrastes y ambigüedades, una y otra vez de manera obsesiva, tal y como se percibe el poema de Lorca. La repetición del motivo formal en el conjunto de la serie se convierte en un elemento principal para la comprensión de cada obra individual. ¿Entenderíamos las Elegías de la misma manera de no existir el conjunto de toda la obra? La serie de las elegías enuncia un desarrollo temporal, impone un ritmo de lectura y pide al espectador que recuerde y aúne los elementos de unas obras para leer las siguientes.

40 Citado en *Motherwell, Obra gráfica 1971-1991*. Op. Cit. Pág. 27.

ALMA AUSENTE

*No te conoce el toro ni la higuera,
ni caballos ni hormigas de tu casa.
No te conoce el niño ni la tarde
porque te has muerto para siempre.*

*No te conoce el lomo de la piedra,
ni el rasgo negro donde te destrozas.
No te conoce tu recuerdo mudo
porque te has muerto para siempre.*

*El otoño vendrá con caracolas,
uva de niebla y montes agrupados,
pero nadie querrá mirar tus ojos
porque tú has muerto para siempre.*

*Porque, tú has muerto para siempre
como todos los muertos de la Tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados.*

*No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne de tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca.
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.*

*Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos.⁴¹*

41 García Lorca, F. *A las cinco de la tarde*. En *Romancero gitano – Poeta en Nueva York – Llanto por Ignacio Sánchez Megías*. Barcelona. Editorial óptima. 1998.



ROBERT MOTHERWELL. *Elegía a la República Española. nº 172 (con sangre)*
Acrílico sobre tela. 213'4 x 426'7 cm. 1989-1990

Yo canto su elegancia con palabras que gimen... ¿No son las elegías de Motherwell un canto en pintura, un canto de pasión y dolor?

La obra más reconocida de Motherwell salió de la interpretación pictórica de un poema de un escritor español, de la tensión metafórica que supone relacionar la pintura y la poesía, pero no fue la única que lo hizo. La obra poética que más impactó a Motherwell como pintor, que leyó como si se tratase de pintura, fue *A la pintura* de Rafael Alberti. De este libro nacieron muchos de sus trabajos, llegando a realizar una edición ilustrada de *A la pintura*. Motherwell encontró en Alberti un compañero que lo guiaba, que expresaba con la palabra sus sentimientos de pintor.



Motherwell y Alberti en una exposición del pintor en la fundación Juan March en 1980.

Un día me encontré con las poesías selectas de Rafael Alberti, traducidas por Ben Bellit... Esta edición contenía extractos del gran ciclo A la pintura, homenaje al gran arte de pintura. Había encontrado el texto ideal sobre pintores, un texto que como artista me conmovió profundamente... estos poemas fueron escritos para pintores, y este libro de pintores fue creado para la poesía. Deseaba que imagen y texto constituyeran una unidad, como un salmo de la Edad Media, pero con mi sentimiento de la modernidad.⁴²

Ya hemos visto como tanto Alberti como Motherwell hacen obras de asociación, nunca de descripción. Son creaciones sugerentes realizadas para captar y producir efectos. Al comparar las obras de Motherwell con los poemas, observamos una

42 Citado en Calvo Serraller, F. *Robert Motherwell: Opus Nigrum*. En *Motherwell*. MNCA. Barcelona. Reina Sofía y Fundació Antoni Tàpies. 1996. Pág. 66

intuición común sobre la naturaleza de la pintura. Ambos van, como diría Kandinsky, al interior común del arte. Ambos comprenden el arte como medio de expresión y establecen las metáforas que les permiten hacer llamamientos y lanzar puentes de unión a otro medio artístico de una manera intuitiva.

Es con las palabras de Alberti cómo llegamos a entender ese encuentro para ambos creadores, como la comunicación entre sus obras se convierte en un diálogo de sus pasiones y emociones, como acaba en entendimiento mutuo. La intriga, la sorpresa la magia al recibir Alberti las interpretaciones de Motherwell quedan reflejadas en la siguiente cita. La correspondencia silenciosa, de creencias poéticas, continúa hasta que por fin se conocen en la exposición de la exposición del pintor en la Fundación Juan March de Cuenca en 1980.

(...)A proponerme de parte de Robert Motherwell hacer una interpretación de mi libro "A la pintura", mejor dicho, de los aforismos dedicados a los colores. A mi me pareció... Pues una maravilla. Yo conocía el nombre de Motherwell, pero no los nombres de los pintores de ese grupo por aquel entonces, y su obra la conocía, parte de ella fotográficamente. Yo le dije que sí. Y al cabo de algún tiempo, de cruzarnos algunas cartas al comienzo, pero después de un silencio, creo que de algunos años, un día recibí una caja, pues... diría que tan grande como este pupitre. Una caja enorme, blanca, preciosa. Con una cerradura dorada con una llave dorada. Realmente pesaba bastante. Con ayuda de alguien la puse en una mesa, la abrí y eran los 24 creo, 25 páginas de mi libro A la pintura" interpretadas por Rober Motherwell.⁴³

217

Rafael Alberti dedicó poemas a casi todos los colores, a la composición, la luz, la sombra, el movimiento e incluso la paleta. Le dedicó un poema al negro, ese negro español que Motherwell ya conocía de su relación con el poema lorquiano, un negro que solo en España encuentra su desarrollo y que se puede ver, oír, oler, gustar y tocar

43 Alberti, R. En la conferencia inaugural de la exposición *Robert Motherwell* en la fundación Juan March-casas colgadas de Cuenca. En: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=1306>

NEGRO

1

Dio su revés la luz. Y nació el negro.

2

*Y abrió un hoyo en lo claro, un agujero
desde el que dijo:*

--Soy también hermoso.

3

*Tuve forma de vaso, negro ánfora,
cielo para los dioses del Olimpo.*

4

*Negro como la tinta, negro como
la que linea el cuerpo del dibujo,
la que muerde la sombra del grabado.*

218

5

*Tengo otro grave nombre, un pensativo,
un concentrado nombre –que Durero
me hubiera dado-: el de Melancolía.*

6

*Negro Rembrandt, punzado
negro en la frente limpia del acero.*

7

*Negro como la boca de la noche,
como la boca del lobo, como abismo
sin fin, como agujero
que recortan los cuerpos en algunas*

determinadas superficies.

8

*Negro de Italia, negros
con un rumor de pinos soleados.*

9

Un negro como flor de la alegría.

10

Hosannas en los negros de Tiziano.

11

*Negros húmedos, negros
verdinosos, capaces
-Tintoretto- de erguirse
y desplomar de pronto una tormenta.*

12

*Negro de España, negro
de los cinco sentidos:
negro ver,
negro oír,
negro oler,
negro gustar y negro
¡Oh pintura! tocar.*

219

Rafael Alberti⁴⁴

44 Alberti R. "Negro" en *A la pintura*. Madrid. Alianza editorial. 2003.

negro motherwell

Es negro motherwell
el profundo compacto entrado de la noche

Negro negro elegía
negro con sangre negro coagulado
con la cal de los huesos recorriendo las formas

Bandas de luto
negros estandartes

Negros logos brocales para el grito
negro del eco que devuelve negro
de aguas paralizadas

Negro de este país de negro siempre
¡Oh negro muro de España!

Negro espuelas estático sin aire

Dolor de negro concentrado angustia

Contruido tirante negro en negro
núcleo negro expandido
negro del revés negro

En permanencia negro motherwell redoble

Atravesado negro punalada invisible

Llanto negro sin fin negro callado

Negro espanto sin fondo
negro lengua cortada sin respuesta
o penetrado negro sin salida posible

Negro de maldición gitana irremediable

Yo puedo entrar en ti negro deshecho en lágrimas

Por el negro salir purificado

Por el motherwell negro España libre negro
Pobre España

Raquel Alberti

primavera, 1980.

2.2. SEAN SCULLY Y FEDERICO GARCÍA LORCA.

Sabes que estaba muy influenciado por la música americana. Cuando yo crecí en el sur de Londres, clase trabajadora, este era uno de los ambientes más lúgubres y destrozadores del alma que te podías imaginar. Y, entonces descubrí esta música fabulosa, sensual y glamurosa llamada R&B de America, rhythm and blues. Y abrí mi propio club. Tenía una infancia emprendedora, ya sabes. Así que empecé en los negocios como un pequeño animal de hospital, más tarde tuve este club de R&B y tocaba toda esa música de John Lee Hooker, Mudy Waters y Sunny Boy Williams. (...) Pero estoy muy interesado en el tema de la espiritualidad. Y del alma en el arte. Y R&B es la música del alma. Quiero decir que te golpea en el alma...y eso es música. También sale de un sentido de pérdida. Pero posee un ritmo que afirma la vida, que recorre todo el camino a través de él. Y mis cuadros poseen lo mismo. Y esta cualidad musical implacable y tensa. Cuando tienes esas líneas son casi como las cuerdas de la guitarra... vibran en el espacio.⁴⁵

223



⁴⁵ Scully, S. "Entrevista con H-M Herzog". Citado en Power, Kevin. *Cantando solo con Scully* en Sean Scully. 1987-1997. Palma. Fundación La Caixa. 1997. Pág. 32.

Sean Scully⁴⁶ utiliza un sistema geométrico razonado y calculado para la creación de su trabajo, sin embargo su pintura está llena de emoción. Es la combinación de razón y sentimiento, de azar y control. Sus obras sobre Federico García Lorca nos ofrecen un contrapunto perfecto a los ejemplos mostrados hasta el momento ya que Scully se basa en estudios geométricos, ritmos estudiados y sentimiento medidos. Mantiene su lenguaje expresivo, su grafía como diría Saura⁴⁷, para establecer una unión entre artes que no deja de emocionar y ampliar la visión de la pintura y de la poesía.

La obra de Scully está impregnada de ritmo y temporalidad. Ante sus juegos de bandas horizontales y verticales el observador debe rendirse a la 'musicalidad' de los cuadros. La música influye su trabajo, bebe de ella y la transforma. Sus cuadros son tiempo hecho espacio dejando ver su proceso. Un tiempo libre, que no esclaviza, que permite volar por la pintura. Una temporalidad que contradice a Lessing. La pintura posee un tiempo, pero un tiempo en libertad. Scully en sus cuadros nos enseña su ritmo y temporalidad, la del artista creador inmerso en el tiempo humano que trasciende con su trabajo.

COLMENA.

224

*Vivimos en celdas
de cristal,
¡en colmena de aire!
Nos besamos a través
del cristal.
¡Maravillosa cárcel
cuya puerta
es la luna!*

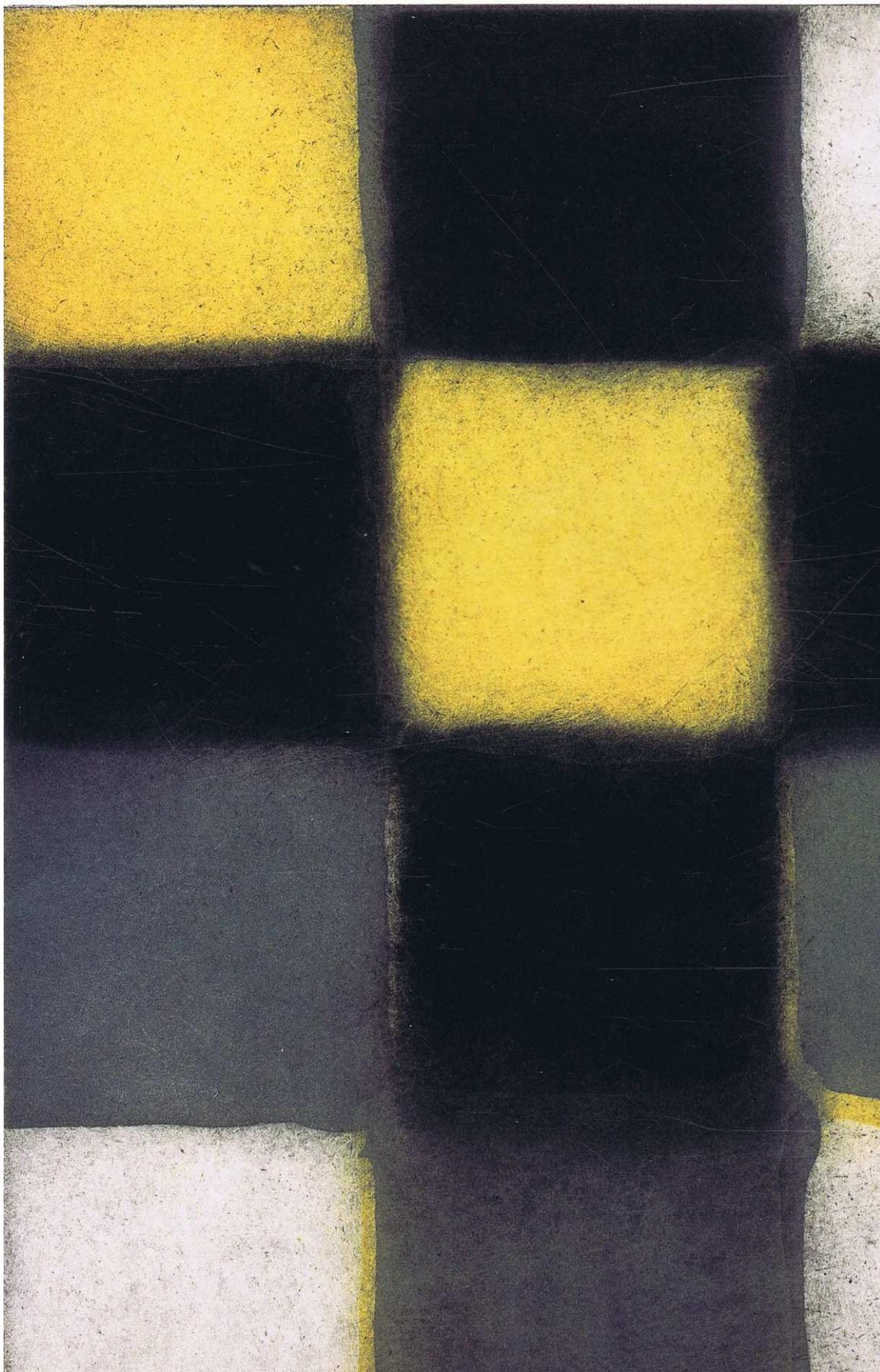
Federico García Lorca⁴⁸

Scully nos muestra su alma en cada color superpuesto, en cada huella. En sus cuadros hay una constante que se repite más allá de las formas y que nos explica su manera de conectar con la poesía: es el concepto de relación, de tensión. Relaciona las formas dentro de las obras, unas con otras, lo que en un principio se configura como una composición all-over, poco a poco se disgrega en un sin fin de elementos

46 Sean Scully nace en Dublin en 1945, del 68-75 estudia en Bachelor of Arts at Newcastle University, dedicándose a la pintura desde entonces.

47 Ver apartado *¿Interpretaciones pictóricas o creaciones de mundos?*

48 García Lorca, F. "Colmena". En Sean Scully. Dedicado a Federico García Lorca. Granada. Huerta de San Vicente. 2004.



SEAN SCULLY.
Colmena.
Dedicado a Federico
García Lorca.
22'0 x 17'8 cm.
detalle. 2003.

que se unen y componen con esa musicalidad de la que antes hablábamos. Esto produce interpretaciones variadas y múltiples que el espectador debe captar: son cuadros dirigidos a un espectador participativo, activo, que se introduzca en la pintura y sea capaz de desplazarse entre sus masas. Un espectador que forme parte de las tensiones establecidas en los cuadros y sea capaz de cruzar los puentes y las fronteras tendidas por el pintor.

Las pinturas de Scully se organizan y cada pieza encaja con la siguiente y con la totalidad como si se tratara de un rompecabezas. Ante estas obras las tensiones metafóricas se manifiestan hasta en la forma de integrarse que poseen los elementos formales y compositivos. Toda metáfora, al final, es un sistema de relacionar cosas en principio dispares, de enfrentarlas y producir un choque del que salga una nueva energía. Scully utiliza un sistema dual, múltiple, en el que la vida, el arte, la poesía se encuentran en constante tensión con la pintura y es de ahí de donde surge el impulso creador. Así es como podemos resumir el trabajo de este pintor y como encajan en su sistema de trabajo la relación que estableció con los poemas Lorquianos.

226

La pareja y toda la idea de emparejamiento es fundamental en mi obra. He trabajado con dípticos durante muchos años y creo que representa una obsesión mía con las relaciones. Yo quería devolver a la pintura (abstracta, según la llaman) la noción de relación y la primera relación somos nosotros mismos en el espejo o nosotros con otra persona (...)En este sentido la pintura abstracta puede considerarse cercana a la filosofía, la yuxtaposición de cuerpos e ideas, cuyo indefinido emparejamiento, ordenación y textura revelan un significado más profundo.⁴⁹

La mayoría de las obras de Scully pueden entenderse dentro de una serie en la que hay una acusada repetición de los elementos formales que hace entender la totalidad de las obras como una sola. Sus obras se relacionan con cada elemento vital y con todas sus obras anteriores. El proceso de la metáfora no se detiene en un solo cuadro, es la totalidad de su obra lo que se ajusta a la definición de Ortega y el resultado no es una sola pintura: lo son todas. El espectador ante una obra suya trae a la memoria todas las demás. Es consciente de que la obra de Scully exige un tiempo de recorrido a través de sus superposiciones y geometrías, pero también es consciente de que son la expresión plástica de un solo ritmo, un solo baile, y de que sus distintas obras son cambios dentro del mismo.

49 Scully, S. en conversación con Power, Kevin. Op. Cit. Pág. 601.

Scully mantiene los mismos preceptos para la obra surgida de los poemas de Lorca, 10 grabados realizados en el 2003 donde iguala poesía y pintura y utiliza la primera para la generación de una nueva expresión. Lo hace creando una tensión entre los poemas y los grabados, manteniendo el lenguaje pictórico y compositivo de sus cuadros.

En los grabados a Lorca, Scully titula la serie completa: *Dedicado a Federico García Lorca* con lo que prepara al espectador para apreciar lo que se va a encontrar. Nos dirige a comprender la obra como un homenaje al poeta, como un regalo y la manifestación de un nuevo modo de ver. Nos guía para hacer presente la ocasión a la que sus grabados se refieren. Con el título Scully condiciona al observador a realizar todas las tensiones que unen las dos obras, lo invita a buscar una lectura más allá de las relaciones internas de la obra. Establece un juego en el que las metáforas de Federico son la base de otras nuevas que el espectador debe descifrar, creando para ello un nuevo proceso metafórico.

Scully dialoga con los poemas desde su propio lenguaje, desde su visión de la pintura y de la poesía, dejando que la experiencia artística que produce la lectura del poema guíe su trabajo, sin convertirse en imposiciones rígidas que coarten la creación. Deja que sus obras se enriquezcan bebiendo de los poemas de Lorca y que sus versos se introduzcan en el proceso creativo, dando al espectador la oportunidad de participar en él. Sus obras son libres, autónomas, no pueden considerarse ilustraciones, son nuevas creaciones, un nuevo modo de ver y de conocer. Sus grabados son una forma de reconocerse y revivir los poemas de Lorca, de traerlos al presente manteniendo su contemporaneidad.

227

Las emociones de las que parto o bajo cuya influencia trabajo deben ser específicas puesto que tienen que estar presentes para poder ejercer su influencia. Pero no intento pintarlas o representarlas, aunque, sin duda, me guían. Pero los sentimientos no tienen necesariamente nombres. Cuando pinto en el campo podría pintar un cuadro verde. Sin embargo mis problemas y mis posibilidades me acompañan.⁵⁰

Las obras de Scully nos permiten introducirnos en una nueva visión de los poemas de Lorca, un una nueva carga de sentido, presente en ellos, que nos ofrece scully en su actualización, en su lectura, en su forma de aceptar el desafío lanzado por la poesía para transformarlo en el desafío de la pintura.

50 Scully, S. .En conversación con Power, Kevin. Op. Cit. Pág 99.

REMANSILLO

*Me miré en tus ojos
pensando en tu alma.*

Adelfa blanca

*Me miré en tus ojos
pensando en tu boca.*

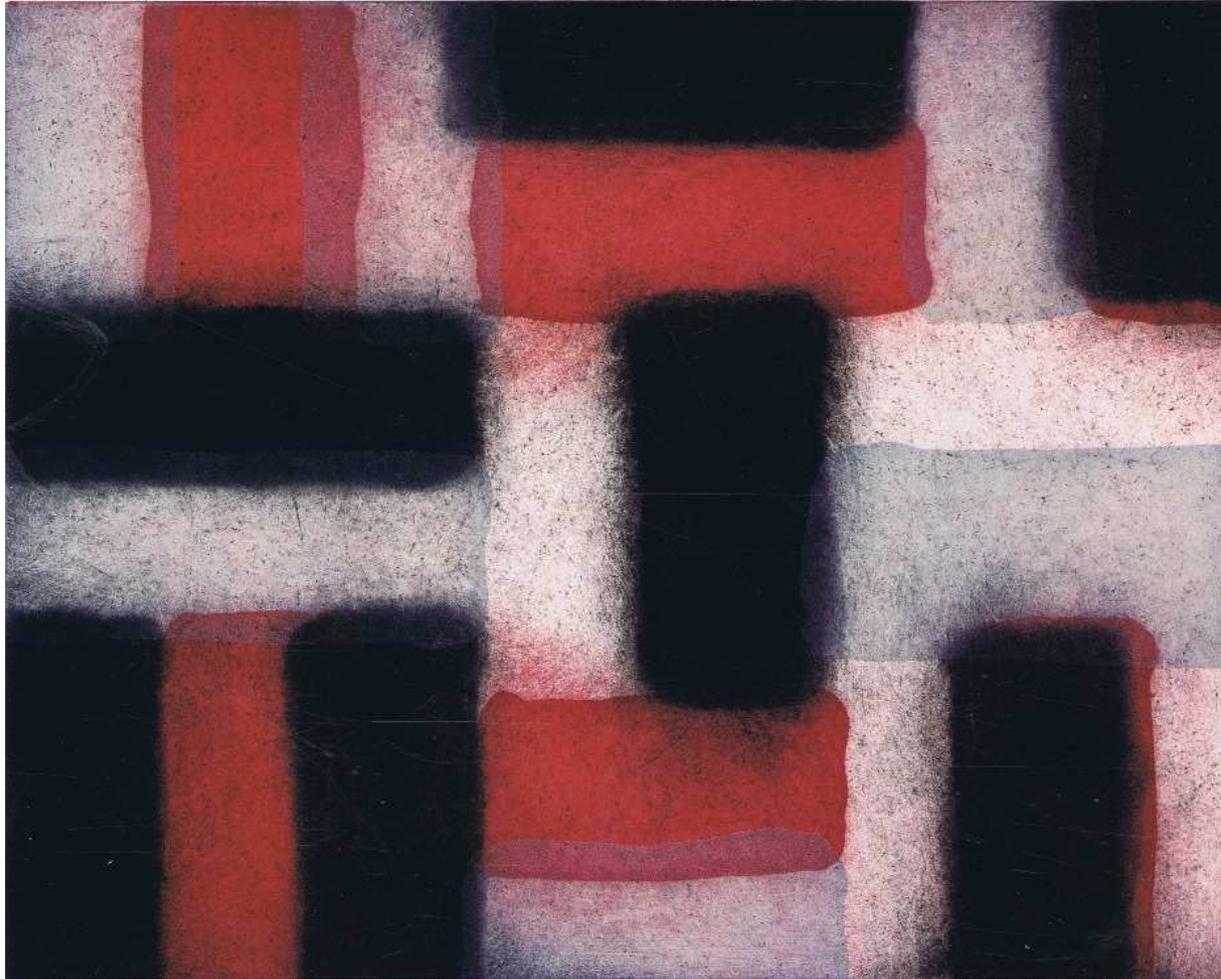
Adelfa roja.

*Me miré en tus ojos
¡pero estabas muera!*

Adelfa negra.

Federico garcía Lorca⁵¹

51 García Lorca, F. "Remansillo" En *Sean Scully. Dedicado a Federico García Lorca*. Granada. Huerta de San Vicente. 2004.



SEAN SCULLY. *Remansillo*. Dedicado a Federico García Lorca.
17'8 x 22'9 cm. 2003

2.3. ANSELM KIEFER Y EL LIBRO.

Toda la pintura, aunque también la literatura y todo lo que tenga que ver con ello, no es más que un deambular en torno a algo inefable, en torno a un agujero negro o a un cráter, cuyo centro no se puede pisar: Y los temas que se eligen solo tienen el carácter de piedrecillas al pie del cráter: son hitos de un círculo que se presume cada vez más cerrado en torno al centro.⁵¹



231

ANSELM KIEFER. *Flor de Ceniza*. Libro de tapa dura con hojas, tierra, y girasoles cubiertos de plomo. 910 x 250 cm. 2006

51 Kiefer, A. en "Con Anselm Kiefer en su taller" Entrevista realizada por Axel Echt en 1990. En *Anselm Kiefer*. Bilbao. Museo Guggenheim. 2007. Pág. 157.

Anselm Kiefer⁵² presenta una obra cargada de poesía, de lo que él, como vemos en la cita anterior define como algo inefable. Cargada de aquello que el arte puede ayudar a vislumbrar y solo mediante él podemos llegar a sentir. ¿Lo inefable, lo absoluto? En esta tesis lo hemos denominado poesía, algo más allá de la razón, que nos conmueve y que es común a los medios de expresión.

Kiefer nos presenta el arte y la literatura como piedrecillas de un mismo volcán ¿Hemos de extrañarnos entonces de encontrar referencias constantes en su obra a la poesía? ¿Hemos de extrañarnos de la utilización de la palabra en su obra? ¿Del juego del nombrar su trabajo, de titular?

Su trabajo encaja en cada una de las posibilidades de relaciones entre imagen y palabra que hemos visto a lo largo del desarrollo de esta tesis, estableciendo un uso metafórico de la pintura, desde la razón estética. Razón y sentimiento usados como generadores de conocimiento e introduciendo la ironía como parte del mismo. Ironía que Kiefer presenta como una de sus constantes y que otorga un componente lúdico. Ironía que relativiza todo pensamiento, toda expresión y facilita el acceso a lo trascendente en cuanto a cambio, a transformación, a movimiento.

232

La obra de Kiefer es un constante juego de relaciones con la historia, con las ciencias, con la literatura, con la filosofía, con las religiones, con la política, con la mitología, con el tiempo... con la vida. Kiefer presenta una unidad con lo que contienen los libros: con el saber, con la cultura, con la memoria y el olvido, con aquello que narran los hombres, pero también con la naturaleza. En muchas de sus obras existe la expresión de un texto asimilado, comprendido y lanzado como una nueva idea que construye nuevo pensamiento. Su obra surge de la escritura, de ella se alimenta convirtiéndola en imágenes nuevas. Nuevas creaciones bajo el ingenio de una nueva mirada, surgidas como conformación en espera de un espectador que acepte su desafío para ser asimiladas y nuevamente transformadas.

Imágenes plásticas cargadas de fuerza, de comunicación y absolutamente autónomas, no dependientes del texto original para su comprensión. El texto enriquece la mirada del espectador ante la recepción los cuadros, ensancha su visión y enriquece las lecturas. Tomando las palabras de José Álvarez, *la pintura de Kiefer se afirma en la influencia de textos cuya huella se inscribe en la superficie del cuadro o bajo la espesa capa de materia que los cubre, dando origen a una descendencia luminosa, irrefutable. Los textos dicen y dibujan el lugar en el que se forman las imágenes. Esos textos son los cimientos de la obra. Una obra que en*

52 Anselm Kiefer nace en Donaueschingen en 1945, en 1966 comienza sus estudios de arte en Friburgo que continuaran en Düsseldorf, donde fué alumno de Joseph Beuys.

*buena medida se convierte a su vez en libro*⁵³

El trabajo de Anselm Kiefer es un ejemplo de cómo el arte se nutre de todo aquello que necesita para existir, sin detenerse en sus propias experiencias y sin entender de barreras. Su pintura es la expresión de un conocimiento y la pintura es concebida como un mar de posibilidades. Porque *el arte no puede vivir por sí solo, necesita inspirarse en un conocimiento más amplio*.⁵⁴ Su pintura se alimenta de aquello que le rodea aportando su visión de la realidad y adoptando, solamente por ello, una actitud crítica, más allá de los contenidos sociales, históricos o filosóficos que podamos encontrar en sus trabajos.

Kiefer introduce palabras en sus obras, palabras que forman parte compositiva de la obra, que son elementos estructurales del resultado visual. Que son forma y composición pero también varían la lectura de las obras por parte de los espectadores, que pueden encontrar un significado radicalmente opuesto. Juega con la capacidad de recepción del espectador como participante y a su vez introduce la ironía.

Las palabras son usadas para interrogar a la propia pintura e incluso para confundir al espectador, pero como el mismo dice, no cabe la posibilidad de malinterpretar, solo de participar. Son forma y son idea que multiplican el juego de la expresión y la comprensión, multiplican el juego de la cadena de comunicación. La palabra se ve junto a la imagen, en una labor perceptiva única, pero para leer hace falta centrar la mirada en el texto, desviarla de la imagen y desvelar los significados de las palabras que poco a poco nos muestran la idea incluida en ellas. Hace falta una doble lectura, que se convierte en triple una vez desvelado el texto, una vez que sabemos el significado y miramos de nuevo texto e imagen como un solo bloque.

233

Las palabras no son objetos o sustancias. Los textos son ideas. Usar el texto sirve para realzar la imagen o contradecirla, para levantar expectativas o afirmarlas. El texto está para escarnecer, para cuestionar la imagen, es más, también para interrogarla. (...)

No cabe malinterpretar los cuadros. Solo puede haber falta de participación. Pero en cuanto alguien emprende una interpretación, eso ya es un hecho positivo: ya hay algo. (...) cada cual comprende el cuadro a su manera. No hay

53 Álvarez, J. "Vasto como la noche, vasto como la claridad". En *Anselm Kiefer. El Viento, El Tiempo, El Silencio*. Palacio De Velázquez. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1998. Pág 51.

54 Kiefer, A. En "Heaven and hearth", entrevista realizada por Michael Auping en 2006. en *ibíd.* Pág. 337.

*nada que obligue de forma general.*⁵⁵

El título es usado de la misma forma en los trabajos de Kiefer: para completar, terminar o guiar la obra visual. No forma parte compositiva del trabajo pero si forma el sentido de la misma. Con el título Kiefer consigue darle a cada obra su propio ser. Es el título usado para desvelar de la imagen, para hacerla comprensible o para llevarla a un determinado lugar. Son, tal como vimos en capítulos anteriores⁵⁶ que los definía Román De la Calle, pequeños mensajeros de las ekfrasis.

Pero es la imagen la que posee el valor, es la visualidad de las obras la que conmueve al espectador. El título es en Kieffer un acompañante, un punto del que partir para llegar a la imagen y perderse en ella. Es común encontrar en Kiefer títulos que lo son de poemas, de libros o algún verso en específico. Utiliza el título para realizar una tensión directa entre la pintura y la poesía, uniendo dos mundos y dejando en manos del espectador la comprensión de esa unión, pero dando elementos, pistas que ayuden a la apreciación de la metáfora. Utiliza, como vimos en el apartado anterior la referencia a la ocasión.

234

Así en obras como *Tu Cabello de oro Sulamith*, inspirado en el poema *Fuga de la muerte* de Celan, el pintor utiliza uno de los versos para titular la pintura. Kiefer establece un juego en el que Margarete y Sulamith se *entrelazan de una manera evocadora, inquietante y oblicua*⁵⁷. Evidentemente el poder emotivo y la experiencia estética del espectador del cuadro varían al conocer estos datos. La lectura del cuadro es más profunda, rica y llena de matices, llena de universos paralelos a la imagen. Kiefer se une a la historia de su país y la trae a la memoria para no olvidar, y lo hace a través de la pintura, como en su día lo hizo Celan a través de la poesía. *Hay que preservar la memoria para arreglar los traumas de la historia*⁵⁸.

55 Kiefer, A. en "La distancia entre la idea y el resultado" Entrevista realizada por Boris Manner en 2006. en *Anselm Kiefer*. Bilbao. Museo Guggenheim. 2007 pág 473

56 Ver capítulo dedicado a la ekphrasis

57 Hughes, R. *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo xx*. Barcelona, Galaxia Gutenberg. 2000. pág. 410.

58 Kiefer, A. En "Entrevista a Anselm Kiefer por Cristina Sánchez de Albornoz" en *XL Semanal*. Número: 1013. Marzo 2007.

En http://www.dooos.org/articulos/entrevistas/Anselm_Kiefer.htm



ANSELM KIEFER. *Tu pelo dorado, Margarete*.
Óleo, acrílico, emulsión y paja sobre lienzo. 130 x 160 cm. 1981.

*bebemos y bebemos
un hombre vive en la casa
 tu pelo de oro Margarete
 tu pelo de ceniza Sulamith
un hombre juega con serpientes
Grita toquen más dulce la muerte
la muerte es un maestro de Alemania
y grita toquen más oscuro los violines
luego ascienden al aire
convertidos en humo
sólo entonces tienen una tumba en las nubes
donde no están encogidos.*

*Leche negra del alba te bebemos de noche
te bebemos al mediodía
la muerte es un maestro de Alemania
te bebemos en la tarde y de mañana
bebemos y bebemos
la muerte es un maestro de Alemania
sus ojos son azules
te alcanzan sus balas de plomo
te alcanzan sin fallar
un hombre vive en la casa
tu pelo de oro Margarete
lanza sus mastines contra nosotros
nos regala una tumba en el aire
juega con las serpientes y sueña
la muerte es un maestro de Alemania
 tu pelo de oro Margarete
 tu pelo de ceniza Sulamith.*

Paul Celan.



ANSELM KIEFER.
Para Paul Celan.
Flor de ceniza. (detalle)
Óleo, emulsión, acrílico y
goma laca sobre lienzo
con libro quemados.
330 x 760 cm. 2006

Kiefer ha realizado multitud de trabajos cuyo origen se encuentra en este poema de Celan, surgiendo como una nueva experiencia de la poesía y de la historia. La historia aprendida, creada, se convierte en historia sentida y conocida y nos la muestra a través de su propio ser. Obras referidas a Margarete o a Sulamith, a la mujer alemana o la mujer judía. Pelo dorado o pelo de ceniza que se presenta y repite una y otra vez en el universo del pintor en forma de paja o cenizas que marcan las pinturas y las unen inevitablemente a su origen: el poema de Celan.

Obras en las que la desesperanza de la muerte del poema queda detenida y transformada en una nueva idea. Transformación del lenguaje poético al pictórico y que llama a la memoria o al olvido. La verdad de la relación de *Fuga de la muerte* con los imponentes cuadros de Kiefer carece de sentido, lo importante es como nos muestra su propia realidad, su propio sentir ese poema. Lo importante es la eficacia de su metáfora. Lo que importa, tal y como vimos en el primer capítulo de este trabajo, es el nuevo objeto, el nuevo mundo creado, la nueva posibilidad que enriquece los lenguajes. Lo que importa es el movimiento que permite que el juego continúe.

Las visiones que nos ofrece Kieffer del poema de Celan son muchísimas y en todas ellas muestra una variante de un mismo hecho, de su propia realidad ante el poema y ante la historia de su país. Un poema que surgió cuando la poesía parece desaparecer del mundo ante la barbarie humana y que resuena y vive cada vez que se lee, que se actualiza, para hacerse presente, uniéndose a nosotros y transformándonos.

Kieffer como lector recibe la emoción, que se crea de múltiples experiencias y cada obra, cada cuadro que realiza surgido de ese poema, viene a conformar una nueva apariencia de esa realidad vivida. La lectura impregna su actividad creativa y se traduce en imágenes, en series de cuadros en los que nos muestra instantáneas de su experiencia estética. Cada cuadro de Kieffer surge como una nueva posibilidad porque cada experiencia es un cúmulo de posibilidades.

La visión particular de una imagen, o de un objeto cualquiera, o de una determinada hora del día bañada por la luz característica que sea, nunca constituye un fenómeno de lectura unívoca e intransferible, sino todo lo contrario. La realidad presenta aspectos que no se agotan en un solo acto perceptivo y que se integran en otras realidades difíciles de deslindar con nitidez. La realidad que suele percibir el creador es una suerte de red, hecha de posibilidades que se entrecruzan, un tejido complejo y múltiple en el cual se puede bucear una y otra vez sin llegar a extraer jamás todas sus fuerzas

*energéticas*⁵⁹

Las referencias literarias de Kiefer son muchísimas y en cada una de ellas puede ofrecernos una nueva revisión de una misma verdad: su realidad ante la lectura. Las tensiones establecidas entre literatura y poesía son evidentes, la metáfora es eficaz en cada una de sus propuestas y estas son nuevos mundos capaces de despertar en nosotros una experiencia estética que marca nuestro ser.

Recordemos la serie para *Para Khlebnikov* donde las referencias al poeta futurista ruso van dirigidas al convencimiento de este último de que las guerras se producen bajo el influjo de un periodo cíclico de 317 años⁶⁰, uniendo poesía y pintura bajo el peso de los barcos y aviones de guerra.

Siente una gran admiración por Ingerborg Bachmann, sus escritos se convierten en un inicio para la obra del pintor. Es común encontrar en los trabajos de Kiefer títulos que coinciden con los poemas de la escritora o con fragmentos de sus versos. Tal es así que en la Monumenta de 2007 en el Palacio de Cristal de París presentó obra surgidas de la poesía de Celan y de la poetisa alemana. Una forma de traer al presente, de releer sus poemas y de mostrar el impacto de su lectura.

240

Traspasando los límites de lo pictórico, sin barreras establecidas y con libertad de lenguaje se inspira en el libro de Jules Michelet (1798-1874) *Mujeres de la revolución*, para introducirse a través de la poesía de nuevo en la historia y en la identidad y el juego de la mujer en la misma. Grandes camas de plomo (material fetiche del pintor), escritos y fotografías componen la instalación que induce al espectador a navegar por el tiempo. Un tiempo que forma parte de las preocupaciones de Kiefer en su obra. Tiempo que forma y construye, ruinas que son inicios o pinturas que se ven como se oye la música. Tiempo que ayuda a Kiefer a realizar su trabajo. Suele decir que cuando vuelve al estudio al día siguiente los cuadros ya no son los mismos que dejó en el, que han cambiado. En su trabajo potencia este hecho, deja los cuadros a la intemperie para que la naturaleza y el tiempo actúen por si solos o los aparta durante años para retomarlos después, cuando el tiempo haya hecho su labor. En su obra no es necesario hablar de una temporalidad de la pintura, no es necesario mencionar los tiempos de desarrollo por que toda su obra se inserta en él, todo su trabajo es un juego con el tiempo.

59 García, A. en "La realidad se desdobra". En *Repetición/Transformación*. Madrid. Museo nacional centro de arte Reina Sofia.1992. Pág. 17.

60 Ver http://www.guggenheim-bilbao.es/secciones/programacion_artistica/nombre_exposicion_descripcion.php?idioma=es&id_exposicion=10&busquedaPorAnyo=2007&busquedaPorClave=

B.M: De este modo, ¿sus cuadros hacen visible el tiempo?

A.K: Sin duda, en ellos se ve el tiempo. Algunos piensan que las obras ya han caducado hace tiempo. Ese es siempre el problema de los conservadores en los museos. No quieren que mis cuadros viajen, cuando de por sí ya son ruinas.

B.K: ¿Envejecidos prematuramente?

El tiempo remite al pasado y al futuro. Al pintar llego tanto al pasado como al futuro. Se puede ver como una expansión o una continua dilución. Uno se disuelve sin desaparecer. Cuando viertes en el mar una gota de una sustancia, se disuelve, pero no desaparece. Con la muerte nos convertimos en sustancias de alta potencia.⁶¹

Anselm Kiefer utiliza los textos, utiliza la poesía, lo inefable para encontrar imágenes, pero esta poesía no solo se encuentra en los poemas. Es una poesía experimentada en su propio ser y lanzada en su lenguaje, la encuentra en cualquier ámbito del saber, igualando los tipos de conocimiento, igualando ciencias y arte y eliminando fronteras ficticias.

Así lo reflejan las obras dedicadas al filósofo Martin Heidegger o una de sus series más prolíficas *La vida secreta de las plantas*. Esta última surge del estudio de Fludd, un médico inglés nacido a finales del XVI, que en su aportación sobre el macrocosmos y el microcosmos llegó a la conclusión de que a cada planta le correspondía una estrella. Pura poesía expresada además poéticamente, que Kiefer usa en sus obras, llevando la unión del microcosmos y macrocosmos a la pintura y convirtiéndola en universal.

A la idea poética de Fludd, Kieffer une la idea de que las plantas poseen sensibilidad y emociones, sacando esta imagen de las experiencias realizadas a cabo para demostrar la sensibilidad de las plantas y recogidas en el libro *La vida secreta de las plantas* de Peter Tompkins y Christopher Bird publicado en 1973. Una idea, poética y científica, que da lugar a multitud de obras en las que las estrellas se convierten en el eje de un universo en el que perdernos entre las plantas. Constelaciones dibujadas con palitos secos, amapolas convertidas en estrellas. Universos plásticos que nos permiten trasladarnos a la experiencia de lo pequeño convertido en infinito, de lo insignificante convertido en trascendente.

61 Kiefer, A. "La distancia entre la idea y el resultado." Entrevista con Manner, Boris en 2006 en *Anselm Kiefer*. Bilbao. Museo Guggenheim. 2007 pág 474

La belleza necesita una razón ¿Conoce usted la poesía de Paul Celan? Habla de campos de concentración, de su madre muerta; sin embargo no se puede decir que su poesía no fuera hermosa. Mi objetivo nunca es hacer algo hermoso pero en un momento de tu vida, cuando ya han pasado treinta años, la obra se vuelve hermosa. Si no se vuelve hermosa, no es nada, ya no existe. No hago pintura tan solo por hacerla. No me interesa hacer una pintura, luego otra y otra. Algo me impacta, leo algo, veo algo, escucho algo: es ésta la motivación y empiezo a trabajar enseguida. Y para sobrevivir como artista y como persona tengo que trabajar de esta manera.⁶²

La obra de Kiefer surge del libro y en multitud de ocasiones se expresa como tal. El libro como contenedor del saber es usado como objeto plástico que carga con toda su historia. Kiefer usa el libro como soporte, como materialización del pensamiento, como espacio y como tiempo.

El libro aparece en los cuadros, insertado como objeto, quemado, destruido. Aparece como formato, donde cada página es concebida como un momento del espacio y del tiempo y aparece como objeto escultórico, como símbolo de la cultura universal. Los libros de Kiefer son por lo general obras únicas, con una predominante lectura visual, pero en los que es común que aparezca texto (al igual que en sus cuadros). Sus libros forman parte de su trabajo, de sus series, es una continuidad en el pensamiento que le lleva a trabajar sobre los poemas de Celan o *La vida secreta de las plantas* o cualquier otra serie. Realiza los libros con la misma naturalidad que un cuadro, no son objetos al margen, solo manifiesta la misma idea en otro soporte. Podemos encontrar libros pequeños, medianos y enormes, libros de papel, de plomo, pintados o realizados con fotografías.

242

62 Kiefer, A. En "Las ruinas de Banjac. Política, alquimia y erudición en el mundo de Anselm Kiefer". Entrevista realizada por Karen Wright. En *Anselm Kiefer*. Bilbao. Museo Guggenheim. 2007 Pág. 447.



ANSELM KIEFER. *La vida secreta de las plantas.*
Acrílico, óleo, emulsión, goma laca y ramas secas sobre lienzo. 199 x 339 cm. 2001



ANSELM KIEFER. *La vida secreta de las plantas*.
Óleo sobre planchas de plomo. Medidas variables. 2001

Kiefer encuentra en el libro un soporte en el que expresarse en libertad, con naturalidad, un soporte en el que desplazarse por el tiempo y recorrer la memoria, la historia del hombre y su propia obra. Trabajos surgidos de un impacto, convertidos en conocimiento y lanzados nuevamente para provocar otro impacto en el espectador. Por que, no lo olvidemos, sin espectador no hay mirada. Sin espectador no existe con quien jugar.

El libro, la idea de un libro o la imagen de un libro, es el símbolo del saber, de la transmisión del conocimiento. La historia de nuestros orígenes siempre empieza en la tradición oral, pero al final se abre camino en la idea de un libro. Tiene esta doble faceta. Conserva la memoria, pero también hace que la historia sea más rígida. Cada uno cuenta la misma historia de una manera diferente, pero cuando se escribe, se “congela”⁶³

⁶³ Kiefer, A. En “Heaven and Herat.” Entrevista realizada por Michael Auping. En Anselm Kiefer. Bilbao. Museo Guggenheim. 2007. Pág 339

2. 3. WENZEL ZIERSCH Y LOS TEXTOS BÍBLICOS.

13 1 Aunque hablara las lenguas de los hombres y de los ángeles, si no tengo amor soy como una campana que suena o címbalo que aturde. 2 Y aunque tuviera el don de profecía y conociera todos los misterios y todo el saber; y aunque mi fe fuese tan grande como para mover montañas, si no tengo amor nada soy. 3 Y aunque repartiera todos mis bienes a los pobres y entregara mi cuerpo a las llamas, si no tengo amor nada me sirve.

4 El amor es paciente y bondadoso; no tiene envidia, ni orgullo, ni jactancia.

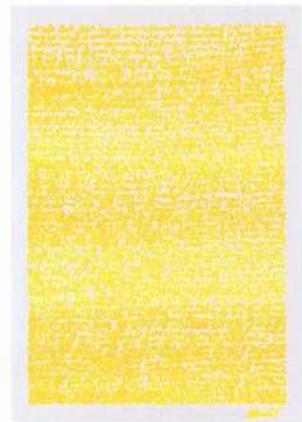
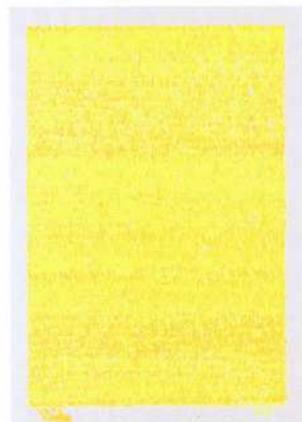
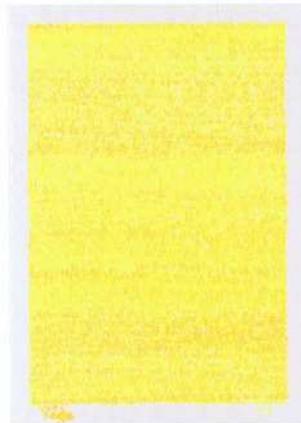
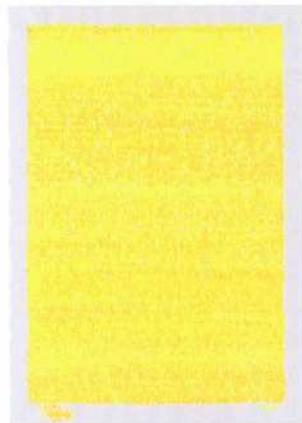
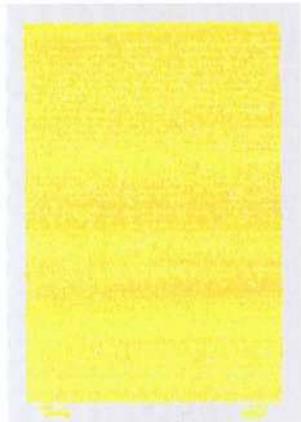
5 No es grosero ni egoísta; no se irrita ni lleva cuentas del mal; 6 no se alegra de la injusticia, sino que encuentra su alegría en la verdad. 7 Disculpa sin límites, cree sin límites, aguanta sin límites.

8 El amor no pasa nunca. Desaparecerá el don de profecía, cesará el don de expresarse en un lenguaje misterioso, y desaparecerá también el don del conocimiento profundo. 9 Por que ahora nuestro saber es imperfecto como es imperfecto nuestra capacidad de profecía; 10 Pero cuando venga lo perfecto, desaparecerá lo imperfecto. 11 Cuando yo era niño, hablaba como niño, pensaba como niño, razonaba como niño; al hacerme hombre he dejado las cosas de niño; 12 Ahora vemos como en un espejo, confusamente; entonces veremos cara a cara. Ahora conozco imperfectamente, entonces conoceré como Dios me conoce.

13 Ahora nos quedan la fe, la esperanza, el amor: estas tres. La más grande de todas es el amor.⁶⁴

247

64 Capitulo XIII de la carta a los corintios.



WENZEL ZIERSCH.
Linksschriften.
Tinta sobre papel vegetal.
42 x 30 cm. cada uno. 2003.

Wenzel Ziersch⁶⁵ es un ejemplo distinto a Robert Motherwell y Anselm Kieffer para este trabajo de investigación. Es poco conocido, no interpreta un texto sino que lo utiliza directamente, no pinta sino escribe y sin embargo el resultado es pura pintura. Su sistema de unir ambos medios artísticos y la riqueza expresiva que consigue en sus obras nos obligan a introducirlo como muestra.

Wenzel Ziersch es pintor de la palabra. Sus obras surgen de la repetición de textos sobre lienzos, plexiglás o cristales. Repeticiones de frases sobre frases que convierten su escritura en ilegible, primando en el resultado final el factor estético y plástico sobre la significación de los textos. Textos que no pueden leerse, pintura que son palabras. Este es el sistema de trabajo de Wenzel Ziersch y con él establece un diálogo entre artes que sumerge al espectador en un juego sin fin.

La obra de Ziersch no es una evocación del texto, no es una interpretación, no es una nueva visión: es el propio texto. No usa metáforas para referirse a él, lo copia directamente. La palabra es forma, es visualidad. Utiliza la escritura como herramienta, la introduce en la obra y se convierte en su único elemento pictórico. El doble juego de la temporalidad de una pintura se multiplica, lo que en principio tiene dos lecturas independientes, pasa a ser una sola, pero mil a la vez, otorgando narratividad a la lectura de cada obra.

Recordemos el apartado *¿Interpretaciones pictóricas o creaciones de mundos?* donde introdujimos la obra de Jenny Holzer para vislumbrar lo amplia y variada que puede ser la utilización de un texto como motor generador de una obra visual. Las obras de Holzer establecían un paralelo entre la imagen y la palabra, entre la fuerza visual y la carga del sentido del texto que permanece íntegro para su lectura. En el caso de Zierchs el texto queda anulado, la palabra sigue presente pero es ilegible y aún así la imagen queda impregnada de la carga emocional que el texto posee para el pintor.

En los títulos Zierchs no hace referencia al texto que les dió origen, solo utiliza sistemas de catalogación. Busca una experiencia artística en el espectador, más allá del texto o de los significados. Busca que el espectador participe de los efectos de la obra pictórica, de las energías que a él, como creador, le transmite el texto. Aunque sea una paradoja, los cuadros de Zierch no pretenden copiar el texto.

65 Wenzel Ziersch nació en Munich en 1965, en el 2004 expuso en la sala de la muralla del Ivam junto con Barbara Eichhorn (Barbara Eichhorn - Wenzel Ziersch - IVAM - Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2004), destacar las exposiciones individuales como Morphologien - Galerie Karin Sachs, Munchen 2008. Wenzel Ziersch - Galerie Karin Sachs, Munchen 2005 o Wenzel Ziersch - Galerie Karin Sachs, Munchen 2000.



WENZEL ZIERSCH. *Einschreibung*.
210 x 210 cm. Lápiz sobre tabla. 1991-01

Los textos son para mi como la gasolina, y mi mano es como el motor necesario para emprender el viaje, sin embargo no cualquier texto es válido para él. Necesito de ciertos textos para inspirarme. Sería incapaz de hacer mis cuadros transcribiendo un libro de cocina porque simplemente no me transmite la energía que yo necesito⁶⁶

Los textos que decide utilizar son fundamentales, son la base de sus obras y busca en ellos “energía”, busca en ellos pasión y sentimiento, la pasión y el sentimiento que provoca en él la lectura. Un sentimiento que en cierta medida aplaca mediante la realización de las obras, casi como si a fuerza de usarlo lo borrara.

En sus primeros trabajos usaba escritos de artistas que de algún modo habían marcado su concepto del arte y en textos extraídos de los periódicos. Pero en su investigación comprendió que lo que más hondo le llegaba, lo que le conmovía en su ser más profundo para establecer una metáfora contundente, eran los textos bíblicos, sobre todo el capítulo XIII de la carta a los Corintios.

El resultado son unas obras llenas de sobriedad y delicadeza, meticulosas y cuidadas en extremo, donde el azar no existe salvo en la superposición de los textos. Hay algo en sus cuadros, en el uso obsesivo de la repetición –casi como un método de meditación- que enlaza directamente con el misticismo, tal y como nos dice Rosa Ulpiano sus obras son *un proceso de autoconcentración en el yo, de pensamiento estratégico, que formaría parte de un destino secreto del mundo*⁶⁷

251

Ante una obra suya es imposible obviar el fuerte carácter religioso que conllevan. Son unas obras cargadas de espiritualidad, llenas de energía trascendente que conmueven al espectador aún sin saber cuál es el texto original.

Pero ¿Puede alejarse la experiencia visual de la fuente de estas obras? ¿Pueden alejarse los resultados de los procesos? Si volvemos a las palabras de Ortega y Gasset que vimos en el primer capítulo de esta tesis, donde nos desvela la condición de una metáfora, esta pregunta se responde por sí sola. Pero las obras de Ziersch ¿Son Metafóricas? Según esta cita de Ortega podemos entender que todo arte es metáfora puesto que todo arte es el resultado de un proceso y de una actividad mental y por tanto la pregunta carecería de sentido

66 Citado en Cañamás, M. “Wenzel Ziersch. Concepto y sentido de una obra” en *Wenzel Ziersch. Valencia. IVAM. 2004. Pág. 39.*

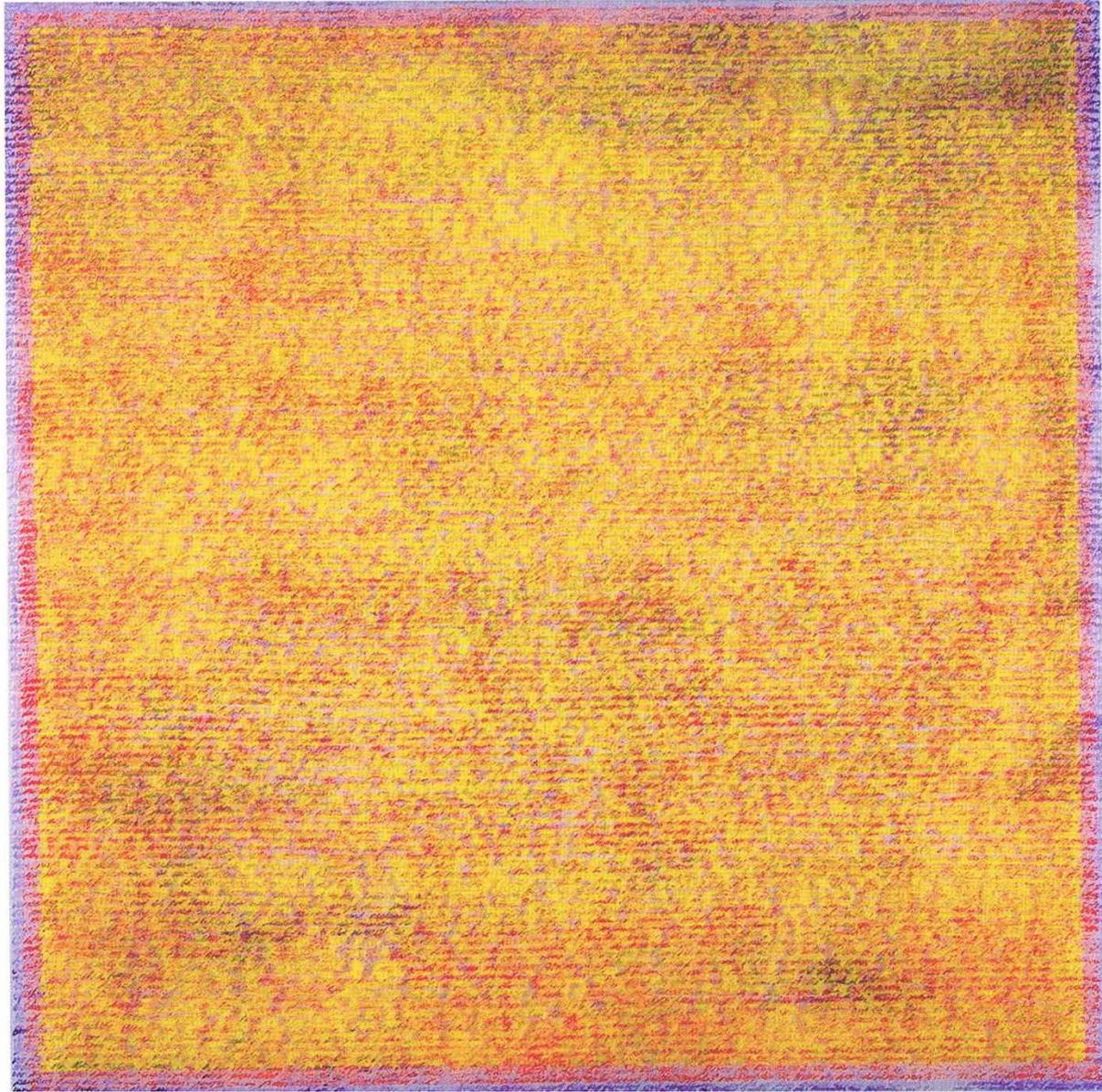
67 Ulpiano, R. “Barbara Eichhorn/Wenzel Ziersch”. En *Lápiz*. Nº 204. Pág. 90.

Sus obras son 'como' escritura. Son 'como' pintura pero tampoco lo son. Se originan en textos pero no son esos textos. Son obras con un tiempo de expresión que indica un desarrollo temporal pero el resultado es primordialmente espacial. Usa textos para la génesis de sus obras pero no quiere que el espectador este condicionado por ellos y no son cuadros religiosos pero su proceso y resultado indican lo contrario. Es curioso como a fuerza de repetir la palabra, Palabra Sagrada en este caso, acaba por anularse en su propia imagen.

El universo pictórico de Ziersch explora esa tierra de nadie que se extiende entre la legibilidad y la ilegibilidad, la visibilidad y la invisibilidad, trastocando las líneas de demarcación entre el código y el cuadro, la letra y la imagen.⁶⁸

Ziersch lleva la metáfora de las relaciones artísticas al extremo, convierte la pintura en escritura y la escritura en pintura, alejándose del concepto clásico de la caligrafía. Une escritura e imagen que coexisten, pero con una naturalidad que hace dudar de su existencia. No puede negarse que este pintor basa su obra pictórica en los textos, ni puede negarse que sus obras son pintura. Pero tampoco puede negarse que son pura escritura, ilegible, pero escritura.

68 Velasco, M. A "El espejo y el humo". en *Wenzel Ziersch*. Op. Cit. Pág. 30.



WENZEL ZIERSCH. *Übung*. Tinta sobre Plexiglás. 62 x 62 cm. 2003.

2.5. ENTREVISTA A FREDERIC AMAT.

Mayo - junio 2011.



Ilustraciones de Amat
para ¿Qué es la poesía?
de Lawrence Ferlinghetti
33 x 20,5 cm. 2010

255

1_ Hay quien plantea la lectura como la posibilidad de acceder a distintos mundos, como la posibilidad de participar en universos paralelos o en la propia continuación de la creación del escritor. Para comenzar a situarnos en las relaciones entre pintura y poesía, desde un punto de vista aún muy general ¿podría comentarnos que es para usted la literatura?

F.A_ No podría desligar el acontecer de mi vida de la propia experiencia como lector voraz y aparentemente desordenado ya que un orden secreto y predestinado me ha conducido a compartir mis años y escenarios vividos con una "otra" realidad que ofrece la literatura a través de personajes, territorios y trayectorias del lenguaje imaginados por una catarata de autores desde los clásicos al momento presente, como testimonio y alimento ante mis incertidumbres y desamparo. La literatura como un gran árbol en cuyo ramaje de poesía, prosa, ensayo, dietarios me cobijo a su sombra.

2_ ¿Y la pintura?

F.A_ Por inaprensible, no es fácil dar en palabras una definición. Al fin y al cabo, la pintura es mi actitud de vida entre la perplejidad y el conocimiento. Una tarea cuya misión es dar visión al enigma que se nos presenta ante la realidad que nos

circunda, y como espectador, tan solo añadir que toda gran pintura me deslumbra hasta la ceguera. El ciego ve luz adentro.

3_ La expresión artística se nutre de todo aquellos que rodea al artista. Su vida, sus rutinas, sus preocupaciones, sus viajes y por supuesto sus lecturas se reflejan en sus trabajos ¿Cuáles son los escritores que más han marcado su trabajo?

F.A_ Imposible inventariar mis autores preferidos que habitan el Olimpo de los anaqueles de mi biblioteca. Cómo podría citar a unos pocos nombres o títulos, son muchos los que tanto me han ofrecido y a su vez me convocan un tiempo y lugar, incluso estados de ánimo y sentimiento.

4_ ¿Piensa que pintura y literatura (y por extensión cualquier medio de expresión) poseen una fuente común? ¿Es la poesía, entendida esta en su acepción más elevada, común a cualquier sistema de expresión?

F.A_ Imagen y lenguaje literario comparten una misma fuente en su propio aparecer o devenir y esta es la disolución de toda apariencia de la realidad al encuentro de una esencialidad, como presencia creada, que nos invita al conocimiento y el reconocimiento. Así pues, la poesía es el tejido maspreciado en toda expresión plástica o literaria por su capacidad de subversión de la realidad y esencial aproximación a lo innombrable.

256



Ilustración de Frederic Amat para *Amanecer en el trópico* de Cabrera Infante. 1998.

5_ A lo largo de su carrera ha realizado numerosas obras surgidas de la literatura, ha unido diferentes manifestaciones y de formas muy diversas como las video - creaciones o las escenografías, donde entran en relación la pintura, la literatura, la música, la danza. Siendo un ejemplo la ópera de Sánchez Verdú, el viaje de Simorgh, basado en el libro de Juan Goytisolo *Las virtudes del pájaro solitario*. Usted ha comentado al respecto que partió del libro y de la música para crear imágenes. ¿Podría relatarnos un poco su proceso creativo para conseguir establecer un diálogo entre imagen, música y palabra?

F.A_ Como un mapa donde me dejo guiar por la brújula de una intuición profunda, imantada, en la evocación de la palabra o a lo inaprensible que ofrece la música y me conducen a la aparición de las imágenes escénicas que quisiera alojar al unísono y en la visión del espectador, el diálogo entre imagen, música y palabra. ¿Cómo conseguirlo? Trabajar, una y otra vez, volver a empezar.

6_ Cuando se enfrenta a trabajos de este tipo ¿sigue manteniendo la mirada del pintor?

F.A_ No tengo otra, ya sea por vocación, memoria o pasión. Soy víctima de esta mirada lejos de todo canon o preceptivas.

7_ ¿Qué significa para usted interpretar un texto literario?

F.A_ Trasladar en imágenes su silencio originario, intentando atrapar lo imprevisible que encierra un texto literario más allá de toda narratividad.

257

8_ Hay sectores de la crítica que niegan la posibilidad real de las relaciones entre artes desde la diferenciación de medios, argumentando que estas relaciones son puramente metafóricas y no hay una "verdad" sólida sobre la que establecer un paralelo. Según su propia experiencia ¿Es "la verdad" pertinente en arte?

F.A_ Si. Una verdad sin centro y fruto de una contradicción que nos manifiesta el secreto de la transmutación a través de su revelación y representación imaginativa, dando sentido a nuestros sentidos, es decir, conocimiento.

9_ Muchas de sus obras surgen desde la diferenciación de los medios, manteniendo sus cualidades expresivas, no de la fusión de los mismos. Sus trabajos son pintura nacida de la literatura, obras de arte que surgen de obras de arte. Imágenes que interpretan textos con total autonomía. ¿Es la experiencia estética, la emoción de la lectura, la que se convierte en motor generador de este tipo de trabajos? ¿Podemos igualar entonces experiencia estética y experiencia creadora?

F.A_ La experiencia estética y la creadora, comparten un inevitable punto de partida y está en la voluntad de encontrar nuestra "propia" imagen a través de otra imagen creada y su capacidad máxima en expresarla como iluminada y sutil radiografía de la realidad, como una huella de nuestra extraña presencia.

10_ Creemos que las relaciones entre artes se sitúan dentro de lo emotivo o sensorial, al margen de lo visible y racional. Es por la razón poética por la que podemos acceder a ellas, a su conocimiento, a su experiencia. Pueden considerarse como una metáfora que ponen en tensión dos medios de expresión artísticas. Para usted ¿Cuándo se efectúa esa metáfora, en qué momento se establece la tensión que produce una relación dinámica y viva, generadora de experiencias?

F.A_ En el momento en que la obra vuela, ensimismada mas allá del propio artista, cuya única función es mediar para que el arte aparezca en una intensidad transformada en tensión produciéndose una relación dinámica y viva generadora de una experiencia que hila todos los tiempos, pasado, presente y futuro.

11_ ¿Cómo la emoción se convierte en conocimiento?

F.A_ Cuando nos reconocemos en lo que contemplamos.

12_ George Steiner en *Presencias reales* nos dice que cada obra lleva en sí misma su ser y su no ser, si trasladamos esto a los diferentes medios artísticos podríamos afirmar que cada expresión contiene en sí misma a todas las demás ¿Está de acuerdo con esto?

F.A_ La aseveración de Steiner quisiera entenderla como la capacidad de contradicción intrínseca que encierra toda obra de arte en un ejercicio de memoria y olvido, de "reencontrar" lo desconocido.

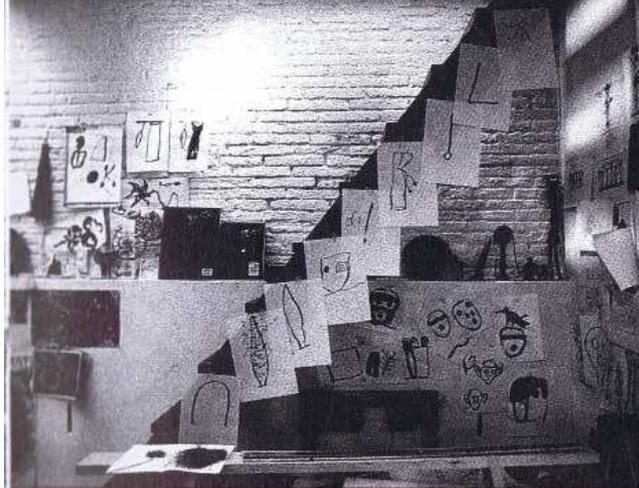
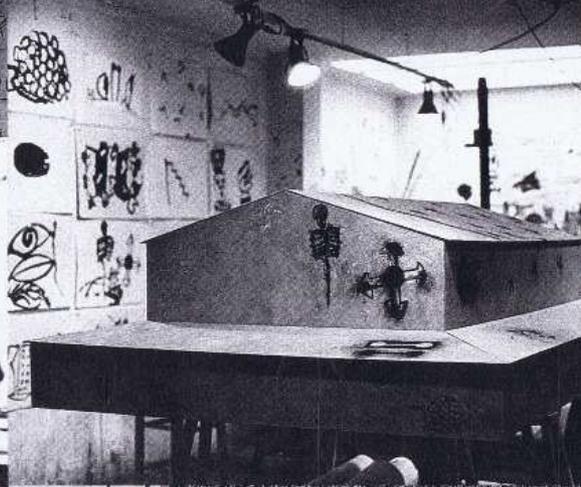
13_ Federico García Lorca para usted es un referente, ha trabajado con sus textos y los ha llevado a su lenguaje. Con los dibujos preparatorios para el teatro Federico García Lorca basados en *El público* y la película *Viaje a la luna* se une a la imaginación Lorquiana y nos transporta a su universo. ¿nos puede hablar de estos trabajos?

F.A_ En esta respuesta me tendría que extender más allá de unas líneas. Le adjunto un texto que escribí en su día entorno mi experiencia de "Viaje a la Luna" de F. García Lorca. Aún hoy, no me acabo de creer el privilegio de haber realizado su único guión de cine y haber participado en el estreno de su obra teatral e inédita, "El Público".

14_ Hay en los dibujos para el teatro Federico García Lorca cierta fuerza del trazo que recuerda a trazos caligráficos ¿se siente en algún punto atraído por la imagen de la palabra?

F.A_ El propio Lorca decía que cuando tenía una dificultad en escribir un poema, lo dibujaba. Su poesía es caligráfica y sus dibujos son de trazo poético, coloreados de transparencia y poderosa fragilidad entre la forma y la nada ¡Que poderío!

15_ Las relaciones entre pintura y poesía son siempre interpretativas, ya que realizar la pintura, o el poema, el autor selecciona y elige destacar un aspecto u



FREDERIC AMAT.
Imágenes de los bocetos
del proyecto
del teatro
F. Gracia Lorca.
1986

otro. Pero esto hace que también posea cierto tono cercano a la crítica dándole la razón a Benjamin cuando dijo: *Solo mediante la poesía puede criticarse la poesía*. Convertiríamos así a los artistas en críticos (Tal como ya hizo Wilde en "*El crítico artista*"). Partiendo además de la base de que la crítica son textos surgidos de obras plásticas ¿Cuál cree que es la función de la misma en el arte contemporáneo? ¿Está de acuerdo con quien opina que la crítica viene a completar la obra de arte?

F.A_ Toda obra de arte certera sustenta en sí misma una actitud crítica, necesita de las muletas de un "comentario" crítico externo, ya que excita nuestros sentidos y deslumbra la arquitectura de la razón

16_ El espectador. Él es parte fundamental dentro de las obras de arte, él actúa con ellas y en cierta medida las vuelve a crear. Usted ha afirmado que el público es múltiple y se enfrenta desde puntos de vista diferentes a las creaciones ¿cómo reacciona ante las interpretaciones pictóricas de textos? ¿Es necesario en estos casos un espectador más participativo para que se complete la comunicación?

F.A_ Cada espectador recrea desde su propia mirada y contemplación la obra de arte. Intuyo, por ello, que así también reacciona ante las imágenes que acompañan un texto con la diferencia en que su visión pictórica es un protagonista añadido que es el que le ofrece el texto literario a su propio imaginario. Otro acontecimiento a subrayar es que en una edición ilustrada no ve el "objeto" de la pintura sino su reproducción.

260

17_ Lo más curioso de este tipo de obras es que usted antes de pintor es lector, espectador ¿En qué momento el lector se convierte en creador y por qué?

F.A_ Créame si le digo que la inspiración me viene provocada por el silencio "entre líneas" del texto literario o poético a interpretar en imágenes visuales.

18_ En *Las mil y una noches*, en *Vista del amanecer en el trópico* de Cabrera Infante, en *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda, en *Las virtudes del pájaro solitario* de Juan Goytisolo, en *¿Qué es la poesía?* de Ferlinghetti en todos sus trabajos interpretativos las imágenes son absolutamente libres, autónomas y funcionan sin estar presente el texto original ¿Los espectadores ven las imágenes en plena libertad o buscan la subordinación al texto? ¿Qué herramientas utiliza para guiar la lectura de sus trabajos en relación a los textos?

F.A_ Yo creo que si están en el "texto original" pero no de una manera narrativa, sino en la evocación de su esencia como compañía visual y de ruta en la lectura. Cuando trabajo las imágenes pienso más en un fenómeno visual o pictórico, incluso debido a su carácter bibliófilo, que en una fidelidad de causa y efecto literario.

19_ El hecho de que *Las mil y una noches* estén en el imaginario colectivo ¿beneficia o perjudica la lectura de su trabajo?

F.A_ Decía Borges que nadie ha leído de cabo a rabo "Las mil y una noches" No debemos olvidar que es un libro que surge de una tradición oral y es transcrito su oriental y originario escenario por el cedazo literario de la cultura occidental, en concreto francesa. Hasta la fecha existía una tradición ilustrativa de este libro "orientalista". Mi trabajo intento subvertir esta costumbre, incluso por una constante utilización de un medio de expresión pictórica tan propio del siglo pasado como fue el collage. Tan solo añadir que más allá del imaginario colectivo de "Las mil y una noches" he sido fiel a mis propios fantasmas e imaginación.

20_ Esta pregunta es inevitable ¿Puede contarnos su experiencia ante *Las mil y una noches*?

F.A_ Como el propio título del libro esta respuesta sería infinita. Realicé el trabajo a lo largo del verano del 2006 y mi estudio fue invadido por centenares de imágenes. Extrañamente realizo una sola alternativa de imagen, de varias elijo la que considero mas adecuada, es una selección por eliminación. La gran aventura no fue pintar "Las mil y una noches" sino, claro esta, leerlas y realizar en el viaje su lectura como un dietario de viaje e de imágenes como esbozos o puntos de partida que desarrollaría en el estudio. Añadir que muchas de las imágenes tienen un desarrollo casi cinematográfico a lo largo de varias páginas ilustradas y como anécdota personal decir que un día amanecí casi calvo por el estrés de la tarea en ilustrar este libro fundamental. El libro de los libros.

21_ Algo a lo que se enfrenta un pintor a la hora de las interpretaciones de textos, es a cómo jugar con el desarrollo temporal del poema y el desarrollo espacial de la pintura. Tiempo y espacio, desde la teoría de la relatividad de Einstein inseparables, pero históricamente a la pintura se le niega el primero y a la pintura el segundo. ¿Qué es para usted el tiempo en la pintura?

F.A_ La pintura es la revelación de un "tiempo" otro permanente, sin pasado, presente ni futuro, a través de la materia.

22_ Para *¿Qué es la poesía?* De Ferlinghetti ha realizado un dibujo de unos 5 m. Es imposible alejarse de la imagen de las pinturas Chinas y los rollos oblongos, donde la acción se nos presenta al irse desplegando el papel. Viene a la cabeza, inmediatamente después, toda la tradición de este país en la unión de pintura y poesía, creadas bajo un mismo impulso y una misma mirada ¿Puede hablarnos de su inmersión en este libro? ¿Existe en algún punto una unión con la pintura China?

F.A_ De siempre he tenido un interés por el arte y sobre todo la caligrafía de oriente. Sus signos los contemplo y admiro en su propia expresividad pero, no entiendo, tristemente, su sentido. Curiosamente el aspecto "caligráfico" de mis tintas no proviene tanto de estas culturas (que he visitado e incluso trabajado con ellas) si no de una tradición poética y plástica mas cercana como por ejemplo Lorca o Joan Miró.

23_ Pintura nacida de literatura, este es su caso, pero también existe el caso contrario: literatura surgida de pintura. Son las denominadas ekfrasis. ¿Hasta qué punto identifica su trabajo cuando lee los textos que le dedican autores como Fernando Savater, Joan Brossa, Terenci Moix o J.V. Foix? ¿Le ayudan a crear una visión nueva sobre su propio trabajo?

F.A_ Antes de concluir su cuestionario quisiera hacer referencia a mi último trabajo editado. "la Odisea" en espléndida traducción catalana de Carles Riba, en donde la literatura, por primera vez surge como la narración que realiza el propio Ulises a los Feacios. ¿Dónde empieza o finaliza la verdad de los acontecimientos? Finalmente, todo es un mundo de ecos y resonancias que si aceleramos devendría fantasmagórico. Para responder a su pregunta recordaría una dedicatoria que me firmó mi amigo y admirado escritor Alvaro Mutis: "A F. Amat que pinta la vida como si fuera de verdad".

24_ Por último y para concluir con un inicio ¿Qué son para usted las relaciones entre artes?

F.A_ No diría tanto relaciones, sino que por el contrario, el momento, después de la experiencia y legado de las vanguardias del siglo pasado, invita a la disolución de sus límites de expresión. Pinto mis películas, filmo mis dibujos, incluso compongo musicalmente con el color o escribo como ahora este cuestionario que finalizo.

NOTAS DE VIAJE A LA LUNA (POR FEDERIC AMAT).

A los cien años del nacimiento de Federico García Lorca, ha llegado el momento de visualizar para el público, después de azarosas vicisitudes y fallidos intentos de producirlo, el único guión de cine escrito en 1929 por el poeta en Nueva York: Viaje a la luna.

Viaje a la luna es una película muda que habla por sí misma, una traslación de la poesía en imágenes en movimiento que elude cualquier discurso narrativo. El guión lorquiano halla su sentido en la propia sucesión y contraste de las escenas, e invita al espectador a la reinención de un mosaico de imágenes alegóricas, un «teorema de la luna» en el que no contemplamos evidencias, sino angustiosas videncias como radiografías. En este singular mediometraje cinematográfico hallamos resonancias de las dos obras que junto a Viaje a la luna conforman la tríada de escritos neoyorquinos de Lorca: el poemario Poeta en Nueva York y la obra de teatro El público. Y no hay que olvidar la constelación de dibujos que ilumina el territorio de los escritos americanos del poeta con elocuente e inquietante plasticidad. De ellos escribió Joan Miró que «me parecen obra de un gran poeta, que es el mejor elogio que puedo hacer de toda expresión plástica...» En su Viaje a la luna, Lorca hace aparecer uno de los dibujos que realizó en Nueva York: «Secuencia 38. Doble exposición de barrotes que pasan sobre un dibujo: Muerte de Santa Rodegunda».

263

Poemas, teatro, cine y dibujos se interpenetran en un calidoscopio de influencias y ecos que nos ayudan a desentrañar el propósito profundo del poeta: su «verdad de hombre de sangre», un visionario estado de metódico delirio creativo en el que escenas y personajes se suceden con aparente hermetismo, pero destilan una profunda lógica poética. Viaje a la luna no es un periplo que órbita el inconsciente; es la conciencia en angustiosa lucidez, la voluntad de desenmascarar una realidad impuesta como monolito. La actitud del poeta comparte el espíritu de esa última academia de revolución y ruptura que fue el surrealismo: oponiendo el descaro a la razón, el escándalo a la moral burguesa y la burla sangrienta a la mentalidad achaparrada y mezquina. Lorca participa de las osadías de la vanguardia y de su indignación ante el maquillaje de lo institucionalizado, pero en su obra neoyorquina no nos encontramos ante el sueño de la razón surrealista, sino ante un diálogo del sueño con la vigilia, que transcurre en la consciencia del vivir muriendo y de la muerte como forma extrema del amor. El pez que se muerde la cola; el amor y la interrupción que supone la muerte como episodios de fortuito destino. En el sepulcro de Julieta, el amor no vence a la muerte, pero «en último caso, ¿es que Romeo y

*Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena se produzca de una manera fría y desgarradora?», apunta Lorca en boca de uno de los personajes de su obra *El público*. Su propuesta, por cierto subversiva, es la reconquista del amor en su original inocencia, lejos de toda moral que lo convierta en agua estancada, anclado instinto.*

*La personal circunstancia del poeta, tejida por los hilos del amor homosexual, es paradigma de angustia e identidad, «semilla y escala» de su poética, pero las dimensiones de su arte no pueden limitarse a una simple reivindicación de los derechos homosexuales. Su *Viaje a la luna* va mucho más allá: es una exaltación del amor en libertad, opuesta a los valores que reprimen el instinto y que todavía hoy pacen y balan por nuestros valles con máscaras de tolerancia que ocultan rostros de intransigencia. *Viaje a la luna* no es tan sólo un viaje al interior del poeta; es también un itinerario universal. A través del teatro, la poesía y la imagen cinematográfica, se nos revela un mundo de apariencias y enmascaramientos que finalmente desvela su verdadera identidad, desnuda y cruda. El rostro en su mueca final: la calavera.*

*No hay otro Dios que el dios hecho hombre, el que convierte su angustia en sacrificio transformador. La voz del poeta es plural; toma la presencia de ese dios sin máscara, humanizado, conmovido por el deseo amoroso, que se encarna, muere y resucita. «En el centro de la escena, una cama de frente y perpendicular, como pintada por un primitivo, donde hay un desnudo rojo coronado de espinas azules». Así se inicia el acto quinto de *El público*, con una imagen que regresa en *Viaje a la luna*: «Aparece en la calle el hombre de las venas y queda en cruz. Avanza en saltos de pantalla». Estamos ante un cine y un teatro en los que García Lorca vislumbra una nueva y precursora manera de representar y que al mismo tiempo beben en las fuentes del auto sacramental español.*

*Las imágenes de *Viaje a la luna* comienzan y finalizan con un lecho blanco, una suerte de alegoría biográfica. Al inicio vemos «una cama blanca sobre una pared gris. Sobre los paños surge un baile de números: 13 y 22. Desde dos empiezan a surgir como hormigas diminutas». En las últimas escenas «aparece una cama y unas manos que cubren un muerto». La numerología no es casual: «Amor, amor, amor. / Amor del uno con el dos / y amor del tres que se ahoga / por ser uno entre los dos», relinchan los tres caballos de *El público*. 13 y 22, dos edades de adolescencia y juventud que se representan en sendas escenas del film. En ellas, al igual que en muchos de los dibujos de Lorca, vemos personajes en desdoblamiento de identidad. El *Viaje a la luna* no es un viaje espacial ni un tópico lorquiano; es un periplo por el poético espejo de tiempo y luz que es la luna de fría plata y oculta sombra de agua.*

Un extraño maleficio ha impedido durante años el completo conocimiento y ubicación exacta de los manuscritos americanos de F. García Lorca. Especialistas y eruditos han escrito al respecto páginas y páginas de dudas, aproximaciones y luminosos aciertos. En el caso de Poeta en Nueva York, las incógnitas comienzan en la primera y simultánea publicación de la obra en 1940, a cargo de José Bergamín en México y de la edición Norton en Nueva York. ¿Cuál era la exacta composición y orden del poemario neoyorquino que Lorca tenía en mente? Otros tantos misterios se dan con la obra teatral El público, como el extravío del cuarto acto y su inédita edición hasta los años setenta junto al lúcido ensayo de Rafael Martínez Nadal, el amigo al que Lorca entregó el manuscrito antes de emprender su último viaje a Granada. Esta pieza teatral imposible, que no irrepresentable, se estrenó finalmente el 12 de diciembre de 1986 en el Piccolo Teatro de Milán bajo la dirección de Lluís Pasqual, con vestuario y espacio escénico creados por Fabià Puigserver con la colaboración de quien esto escribe.

Tres años más tarde, en 1989, aparece en Oklahoma olvidado en la intimidad de un cajón, el original del guión de Viaje a la luna, del que hasta entonces se conocían sólo inexactas traducciones. Setenta y dos escenas escritas por Lorca en pequeñas hojas de agenda para el pintor y fotógrafo mexicano Emilio Amero, al que conoció en su estadía neoyorquina y que invitó al poeta a escribir un guión de cine, del cual se rodaron algunas escenas a mediados de los años 30 en México, como atestiguan imágenes fotográficas de la filmación, tomadas por Lola Álvarez Bravo. Sin duda, Lorca era consciente de las posibilidades poéticas, dinámicas y psicoanalíticas de la cámara, y debió sentirse estimulado por muchas creaciones prodigiosas del aún reciente medio de expresión. Viaje a la luna no ignora las ideas de Einstein acerca del montaje como colisión de secuencias enfrentadas, ni las miradas de Buster Keaton, Murnau, Pudovkin, Stroheim o Abel Gance, ni los ritmos visuales del cine de vanguardia de los años veinte en las obras de René Clair, Man Ray, Marcel Duchamp o F. Léger. En esa década, pintura y cine hallaron una fecunda comunión. El cine hacía posible visualizar la aceleración convulsa de la nueva sociedad tecnológica y urbana. Las máquinas aparecen como abstractos autómatas que se enfrentan al mundo humano y rural, al que Lorca se sentía ligado desde sus primeras emociones.

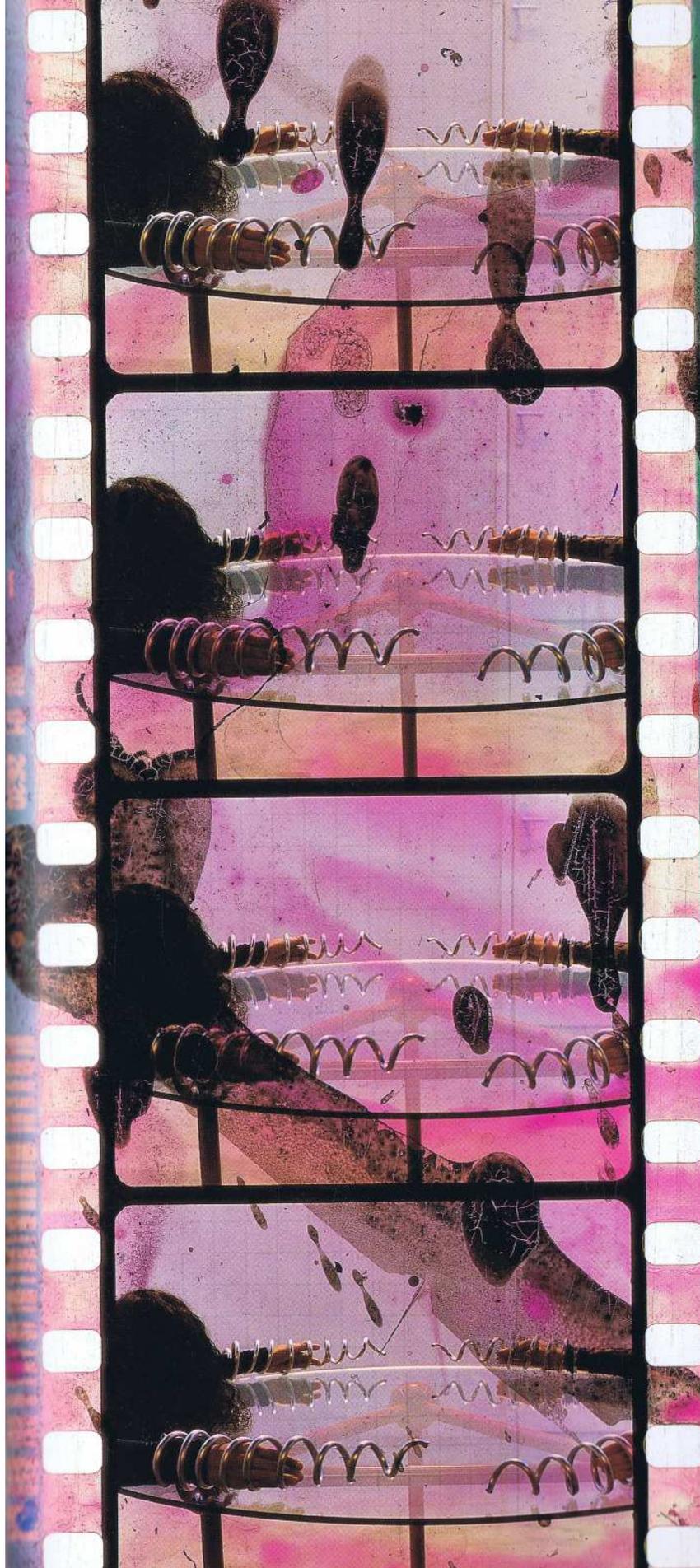
El mismo año de la estancia del poeta en Nueva York, sus amigos Buñuel y Dalí presentaron en París la película El perro andaluz, un extraordinario e innovador encuentro entre imágenes poéticas y filmicas. Parece ser que Lorca nunca visionó la película, pero se sintió personalmente aludido e insultado por su título. Ian Gibson, en su imprescindible biografía lorquiana, cita el comentario de Federico: «Buñuel ha hecho una mierdesita así de pequeñita que se llama El perro andaluz, y el perro andaluz soy yo». Su guión neoyorquino es, a muchos niveles, una cumplida respuesta al agravio.

Desentrañar los diamantinos enigmas del Viaje a la luna en una recreación de sus imágenes ha sido para mí una fascinante tarea. Un empeño por destilar su esencia, siluetear su sugestión poética y dejar que el propio guión se manifieste en los distintos procedimientos filmicos a que invita la concepción lorquiana, oscura e inexplicable como un escalofrío, pero de ningún modo ininteligible. Hacer visible la idea del poeta nos ha permitido procesos pictóricos, filmicos, de creación digital y de inserción de imágenes. Su inusitada vigencia es propicia para utilizar, sin anacronismo, tanto la tecnología virtual de este fin de siglo como el garabato. Es una representación de representaciones en la que lo dibujado se yuxtapone a lo filmado. Un viaje en el que el flujo de imágenes magnéticas en exacto ritmo nos revele el trasmundo del deseo y su frustración y nos lleve del microcosmos al reflejo de los astros: hacia la libertad del hombre para «conducir su deseo / por vena de coral o celeste desnudo; / mañana los amores serán rocas y el tiempo' / una brisa que viene dormida por las ramas».

Frederic Amat

Viaje a la luna puede verse en: <http://www.fredericamat.net/es/films/viaje-a-la-luna>

FREDERIC AMAT.
De Viaje a la luna. 1998.



2.6. ENTREVISTA A HASSAN MASSOUDY.

Traducción realizada por El Mustapha Abidi
Octubre 2011.

HASSAN MASSOUDY. (En vez de condenar
la oscuridad es mejor encender una
pequeña linterna. Proverbio Chino.)



1_ Podemos calificar la caligrafía como la unión más fuerte entre el texto y la imagen, como la fusión entre literatura y pintura. Para comenzar y situarnos en su propia experiencia como lector, espectador y creador ¿Qué significa para usted la literatura?

269

H.M_ En la infancia de la caligrafía, alrededor del mediterráneo, vemos que hay centenas de palabras hechas con imágenes simplificadas para expresar cosas e ideas. Con el tiempo la caligrafía se alejó de las numerosas imágenes simplificadas para reducirse hasta las pocas letras abstractas que ahora llamamos alfabeto. Mientras que en la caligrafía china y japonesa continúan escribiendo a través de imágenes simplificadas. A la llegada del Islam en Arabia se usaba el alfabeto y debido al odio del Islam por la imagen figurativa el artista musulmán se dirigió hacia la caligrafía para expresar sus sentimientos e ideas, dibujando las letras continuamente, dándoles formas expresivas. Desde el s. XIV las palabras empiezan a acercarse y mezclarse para generar formas cercanas a lo que llamamos ahora arte abstracto. Vemos estas formas en las grandes ciudades musulmanas, en monumentos o en los utensilios cotidianos guardados en las salas de arte musulmán de los museos. Las raíces de mi trabajo artístico provienen de estas caligrafías antiguas. Hago formas caligráficas a textos poéticos y proverbios pero añadiéndoles el sentimiento contemporáneo. Cuando leo poesía siempre veo las imágenes que el poeta realiza por la vía de la palabra, estas se mezclan con las letras como si volviera a las formas primitivas de

escritura antes del alfabeto. Veo la literatura como una luz que ilumina el mundo de mis sentimientos internos y me aclara caminos por los que yo solo no puedo discurrir.

2_ ¿Y la pintura?

H.M_ Para mi la pintura es, en primer lugar, el conocimiento de las formas originales que han contribuido a refinar el sentimiento de la mente humana desde hace miles de años. La repetición de estas formas geométricas me otorga la estructura que sirve de punto de partida para dibujar todas las formas visuales. La mente humana explica las formas visuales comparándolas con formas aprendidas como el cuadrado, el triángulo o la espiral. El hombre percibe estas estructuras en todo lo que ve y todo lo que no se ajusta a ellas llama su atención. Por ejemplo: La pirámide posee una base ancha y es puntiaguda en su parte superior, el hecho de verla invertida empuja al cerebro humano a preguntarse por la causa de la anomalía. Y así La ventaja que tiene practicar la pintura es que otorga poder y habilidad al calígrafo para hacer caligrafía elegante y fuerte. Practicar la pintura también nos enseña las leyes físicas de la naturaleza. Por ejemplo: al ver a una planta subiendo desde la tierra hacia el cielo de forma vertical observamos su inclinación por la presión del espacio y es esta inclinación natural la que me interesa en mi trabajo artístico. El dibujo de un pájaro nos revela también el movimiento de empuje y sujeción en el aire para que no caiga debido a la fuerza de la gravedad terrestre. De estos ejemplos aprendo la dinámica y lo aplico a los movimientos caligráficos para llegar a estructuras fuertes con movimientos originales. Estas informaciones geométricas básicas de la pintura existen siempre detrás de cada letra, palabra, expresión, de mi caligrafía.

270

3_ ¿Y la caligrafía?

H.M_ Mi interés por la caligrafía se remonta al comienzo de la escritura, como la escritura sumeria sobre tablillas de arcilla y su cambio de forma con el tiempo y sus líneas armoniosas sobre la superficie lisa del barro. Además me interesa mucho la escritura egipcia sobre el papiro que es la más antigua realizada con tinta negra que nos ha llegado, hechas con cálamo con el pico cortado de una manera parecida a lo que usamos ahora como utensilios de la caligrafía. La inclinación en el comienzo del movimiento caligráfico es de alrededor de 45°, la escritura parece una línea sinuosa, ancha en un punto y fina en otro. Es decir, la escritura no es como antes, cuando era como escribir con el dedo en la arena, ha cambiado y ahora el calígrafo posee una norma que seguir. Es el grado de la inclinación de la punta del cálamo en relación a la forma del papel. Es decir, existe una relación entre caligrafiar cada movimiento de la palabra y los límites del papel que usa el calígrafo. La letra árabe nació en el

siglo VII d.C. y su primer tipo de letra se llama CUFÍ llamada así por ser originaria de Cufa, en Irak y luego se han derivado numerosas ramificaciones. Una parte de esas derivaciones aparecen en los libros y otras en los murales como las paredes interiores de la Mezquita de La Roca en Jerusalén de finales del s. VII. La letra árabe ha seguido evolucionando y creciendo en paralelo al desarrollo de la civilización de las sociedades musulmanas y han surgido muchos estilos acompañando la actividad humana sobre una tierra que se extiende desde partes de China hasta Andalucía. Estos estilos jugaban un papel literario, estético, social, político y religioso.

4_ Sus obras se enmarcan dentro de toda la cultura caligráfica del mundo árabe, pero a la vez rompen con la tradición y plantean una fusión con la pintura abstracta occidental. ¿Podría relatarnos el proceso creativo que le llevó a la depuración de las formas que se observan en sus caligrafías?

H.M_ He vivido muchas experiencias en el campo del arte en general y de la caligrafía en particular. En principio, durante los estudios primarios y medios, era amateur de la caligrafía, después trabajé con calígrafos profesionales en Bagdad desde 1961 hasta 1969 pero mi deseo de realizar estudios superiores de arte me llevaron a estudiar a París en 1969. Estudié en la escuela superior de Bellas Artes hasta el año 1975 cuando obtuve la licenciatura. Estudié la historia del arte, el arte contemporáneo y practiqué la pintura y desde el año 1972 contribuí en espectáculos donde practicaba la caligrafía frente a los espectadores usando un proyector que reflejaba el nacimiento de la caligrafía en una pantalla grande. Con estas experiencias he adquirido una gran libertad en la caligrafía. He conocido calígrafos Chinos y he trabajado con ellos con el fin de conocer la naturaleza de sus caligrafías y técnicas lo que me ha dado nuevas ideas para desarrollar la caligrafía árabe. Todas estas fuentes juntas han formado los elementos básicos de mi caligrafía actual. Pienso que no he cortado las relaciones con las tradiciones antiguas de la caligrafía árabe sino que me considero una continuación de las mismas porque escribo las letras con un valor estético inspirado en la letra antigua, pero quiero añadir el calor de la época actual. Si miramos lo que queda de las caligrafías antiguas en las láminas, en las paredes de monumentos históricos, en libros o en las diferentes cosas de los museos vemos que el calígrafo ha ido añadiendo algo nuevo y desconocido a lo largo de los siglos. Gracias a la enorme extensión del territorio donde se usa el alfabeto árabe, desde China a Andalucía, se han inventado estilos que representan la sensibilidad de cada pueblo. Por ejemplo el estilo persa nació en Irán y es totalmente diferente del estilo marroquí que nació en Andalucía y el norte de África.



اعمال درخشان
دوره پنجم
شهرستان

5_ Cualquier proceso creativo es el resultado de la interacción del artista con las diferentes facetas de la vida. Todas las experiencias vitales posicionan y marcan la dirección de la obra final. Todas generan un conocimiento. Incluimos aquí la experiencia estética. ¿Cuáles son las lecturas que han marcado sus obras? ¿y sus referentes plásticos? ¿Qué valor otorga a la experiencia estética como experiencia creativa?

H.M_ Durante los años de mi trabajo en Bagdad con otros calígrafos aprendí los estilos importantes de la caligrafía árabe. Conocí la evolución histórica y estética de estos estilos y su presencia social. Luego llegaron mis estudios de artes plásticas en París donde conocí la creatividad humana en la pintura, en la escultura y en la arquitectura, un estudio amplio de las estéticas del arte y su existencia social en su relación con el alma humana y su apego con la ciudad, su posición política, aristócrata y religiosa. Mi estancia en París además me ha ayudado a conocer el movimiento del arte contemporáneo de una menara amplia, donde el cuadro ya no representa lo que vemos sino que refleja las reacciones, sentimientos e ideas del artista. El arte abstracto me ha influenciado mucho, las experiencias de artistas como Picasso o Matisse también me han aclarado mucho sobre la naturaleza y la esencia de los conceptos del arte en nuestra época. Picasso reconstruye las formas según sus ideas y sentimientos intentando bucear en las profundidades del alma humana. Cuando visité su museo de Barcelona en 1970 Me sorprendí al ver el gran número de cuadros que realizó sobre las meninas de Velázquez y luego en París vi el gran numero de cuadros que hizo sobre Mujeres de Argelia de Delacroix, lo que me llevó a caligrafiar muchas veces el mismo verso ya que al principio me cuesta capturar su esencia pero al final me alegro al descubrir una creatividad inesperada. Los cuadros de Matisse me han enseñado a ver el color como una luz antes de verlo como materia. Las superficies de colores para él son como el cristal atravesado por la luz. Lo que me recuerda mi visita a la Alhambra en Granada donde la luz penetra, a través de la capa de esmalte, en los azulejos. La visita a la Alhambra es también un descubrimiento a la importancia de la luz en la arquitectura, el movimiento de la luz durante las horas del día y su cambio de valor cromático afectan a la caligrafía y los arabescos tallados sobre las paredes. Todo lo que veo me sirve en mi caligrafía. La elegancia y la economía en las superficies y formas es una lección inolvidable. Pasear por la Alhambra es como ver una sinfonía visual, armoniosa, compuesta por caligrafía y arabescos que ondean en el espacio arquitectónico entre el interior y el exterior y su relación con los techos y las finas columnas, la decoración de las paredes y sus materiales sólidos frente a los estanques de agua calma sobre los cuales las fuentes tocan ritmos bailables. Visitar un lugar como este provoca en mí una visión artística nueva.

273

6_ Usted mismo, en “la caligrafía árabe moderna” relata que es gracias a los textos cómo su trazo caligráfico avanza y cómo este se estancaba en las mismas formas cuando, en una etapa de su carrera, solamente se guiaba por el valor formal de las letras. ¿Qué encuentra en la poesía que enriquece el lenguaje visual? ¿Qué une a la poesía con la pintura, con la caligrafía?

H.M_ Mi caligrafía soy yo pero para que nazca sobre el papel necesito un intermediario que estimule la salida de mis visiones. La poesía cuyas imágenes y ambientes se acercan a mis visiones ayuda al nacimiento de lo que entreveo en el alma de una forma ambigua y desbarajustada. La palabra nacimiento aquí está en su contexto exacto porque siento un peso dentro de mí del que quiero liberarme. La liberación es una cosa primordial para mí, liberación antes que trabajo caligráfico o expositivo y como ejemplo: cuando vuelvo de un viaje en el Sahara vuelvo lleno de colores solares y arenas doradas. Veo formas ligeras volando por todas partes, amplios espacios hasta el horizonte, hasta el infinito. Realizo estas visiones como un sediento que quiere calmar la sed.

Otro ejemplo de lo que estimula mi caligrafía son las experiencias de vivir en la ciudad. Escuchar las noticias del mundo y verme afectado por ellas. Cuando hago caligrafía que conecta con el dolor que siento por el sufrimiento de la gente en el mundo siento como si les apoyara frente a los acontecimientos que viven cada día. Puede que mi trabajo no les sirva para nada pero la expresión artística que hago puede quizás jugar un papel en el futuro en el conocimiento del sufrimiento humano.

Como ejemplo de las experiencias maravillosas que influyen mi trabajo artístico: Trabajé alrededor de seis meses con el grupo de baile Carolyn Carlson y el grupo musical Kudsi Erguner en espectáculos del festival de Estambul, en Roma (Italia) y luego en cuatro ciudades francesas. Me siento en el escenario escuchando la música y mirando el baile, trazo sobre un papel grabado por una cámara que envía la imagen a una pantalla gigante, me inspiro en los movimientos del baile y del ritmo de la música. El número de horas de ensayos y el número de horas frente al público era enorme y se desarrolló durante muchos meses. Al terminar este trabajo estuve influido por él durante meses realizando caligrafías con colores negros y grises, como si mi trabajo artístico se convirtiese en una continuación de estos espectáculos.

Hay muchos factores que contribuyen en orientar mi obra, a veces son hechos cotidianos con pequeñas diferencias que encuentran una respuesta en mi caligrafía, como si me encontrase en un diálogo conmigo mismo a través de la caligrafía. A veces unas palabras y unas letras atraen mi caligrafía hacia ellas y se imponen: como la espléndida letra kaf (ك) y la letra hä (ه) espiral. Siempre repito la importancia de

la poesía en la inspiración ¿Cómo puedo no estar anonadado frente a un verso de poesía de قحج بجان لال (Nabigha s.VI d.C)?

امجد لال لندل عتد لبي ذو و جاج لال لندل عتد قومي اص ري نغ لبي ذو و ابي ص لبي نغ

Cuando leo este verso veo un amplio paisaje del Sahara y el polvo que se levanta con los caballos hambrientos en la guerra bajo los ardientes rayos del sol. Y cuando me quedo anonadado leyendo esta poesía exagero la creación de imágenes sobre ella, imágenes que no pueden existir en la poesía misma y que posiblemente no imaginó el poeta. Es como si ampliase la poesía, como si añadiese nuevos versos, es así como llega la inspiración fácilmente, como si bebiésemos agua, y hago numerosas caligrafías sobre este poema. Es posible que mis caligrafías no reflejen las imágenes del poeta, pero encuentro en la serie caligráfica recursos nuevos que añadir a mi obra. Y así la poesía usa la imagen, pero son imágenes imaginadas no reales. Unas pocas palabras en un verso son como una puerta abierta a extensos horizontes para muchas de las visiones del alma en el oyente.

La relación entre la poesía y la caligrafía es una relación muy cercana porque el poeta señala solamente la dirección, pero es la labor del oyente crear el camino y terminar el viaje. La caligrafía también da solamente la mitad de la imagen, como la poesía. Su forma exterior pertenece a dimensiones geométricas y movimientos llenos de sentimientos el observador de una caligrafía puede imaginar muchas imágenes.

275

7_ Sus textos son escogidos con cuidado y son ellos los que configuran el resultado final de la obra. Según su proceso de trabajo es lector antes que calígrafo. ¿En que basa esa elección? ¿qué busca como lector en un poema?

H.M_ Cuando leo un texto literario elijo lo que llama mi atención y lo anoto en mi cuaderno. Anoto todo lo que enriquece mi imaginación con imágenes inteligentes. A veces son notas de un poeta antiguo y otras son de poetas contemporáneos. Siempre he anotado estas expresiones, desde que tenía quince años y tengo muchas, pero hay alrededor de 200 que emergen con más fuerza, quiera yo o no, y flotan en mi imaginación e insisten en salir. Elijo de entre ellas lo que me sirve en la caligrafía. A veces caen las expresiones que uso y entonces paro de dibujar hasta llegan otras a ocupar su lugar.

Los hechos vividos y las noticias de las guerras exigen un tipo de expresiones

convenientes a estos hechos, porque me encuentro en un diálogo cotidiano con las noticias del mundo y me posiciono al menos a través de la poesía y la caligrafía. Por que yo creo en el papel que la literatura y el arte juegan para mejorar la vida. Si se pueden resumir todas las expresiones que caligrafío sería en esta pregunta: ¿Qué es el ser humano?

En las exposiciones que hago siempre introduzco expresiones que vengan del pasado y otras de nuestro tiempo, del oriente y el occidente, poniéndose de acuerdo para preguntar sobre el destino del ser humano.

8_ Sus obras son texto, poseen un desarrollo temporal, pero a su vez son visuales y se expanden en el espacio ¿Cómo combina ambos medios? ¿Cómo entiende el tiempo y el espacio en su trabajo?

H.M. El tiempo en mi caligrafía existe dentro de los movimientos que trazo: hay un inicio, una marcha y un final para cada movimiento caligráfico. Este tiempo lo siente el observador. La rapidez inspira un tiempo corto, la lentitud inspira un tiempo largo. Es primordial, necesario y obligatorio que exista esta dualidad en cada movimiento caligráfico. El papel del movimiento lento no es más que la afirmación a la rapidez del movimiento que está al lado.

276

La rapidez inspira la libertad, pero a condición de que coja su espacio concreto. La rapidez no debe ser la causa de perder la belleza y la fuerza. No se puede añadir un movimiento nuevo a una formación perfecta al igual que no se puede quitar ninguno, de lo contrario la balanza se desequilibra. Mi caligrafía es una lucha continua con el fin de llegar a trazar visiones internas. Quiero una caligrafía con una velocidad controlada que pueda conducir hacia la libertad, para que mi trabajo sea como una imagen del mundo noble y generoso que yo imagino para el ser humano. Es seguro que existen cosas esenciales que tienen un papel en el hecho artístico, no las conozco y no puedo hablar de ellas: como el papel del cuerpo en expresar vía movimientos caligráficos, estas cosas hay que considerarlas como secretos y ambigüedades del arte. Cosas que aprendemos a lo largo del tiempo, como técnicas de preparar los utensilios caligráficos o la preparación de los colores es solo un factor que ayuda en el nacimiento de la obra artística, no es un factor determinante. La obra artística en sí misma está lejos de ser explicada fácilmente. Es posible que otros den su opinión sobre la importancia y calidad de la proyección artística. Vuelvo a decir y resumir que el tiempo es lo que esta expresado por los movimientos y el espacio es un empate entre el cuerpo de la letra y el vacío que le rodea. La mezcla entre ellos y su integración es algo parecido a una coincidencia. La creación artística no es obediente y viene como ella quiere, pero la preparación continua es a veces suficiente para poder atraparla, por que estás siempre vigilante.

9_ Según sus propias palabras los sentimientos del corazón conducen a la razón y no es posible trazar la imagen de un texto sin dejarse llevar por la emoción. ¿Podría ampliarnos esta afirmación? ¿como la emoción poética se transforma en conocimiento? ¿Y este en una nueva obra de arte?

H.M_ Sentimientos de hoy son el conocimiento de mañana. Mientras que el conocimiento es una experiencia pasada digerida por la mente, la creación empieza con los sentimientos por eso dice Einstein: Las imaginaciones son más importantes que el conocimiento. La obra artística empieza desde la imaginación que es siempre el camino más corto para llegar al conocimiento. Las grandes creaciones del mundo han nacido primero en la imaginación, el sentir y el reaccionar llevan a la creación. El alma acepta fácilmente la belleza poética por la musicalidad de las palabras y cuanto más escuchamos la poesía más este escuchar se transforma en conocimiento.

10_ También ha hablado de cómo busca unirse a las metáforas de los textos a través de sus trazos. ¿Qué sentido y valor le da a la metáfora en arte? ¿Y al movimiento del trazo?

H.M. Las expresiones poéticas que trazo son como señales que cada uno interpreta. Por ejemplo: Si cogemos este verso del poeta **حَقْنَمُ نَبِيٍّ قَمَّاسًا** (Usamah ibn Mungid) del siglo XII:

277

رَغِيَتْ سَمْتَهُ دَانِلَا هَبِيْفُو اَرْوَن نَبِيٍّ اَرْلَل رَهْظِيٍّ مَحْشَلَا رِبْص نَسَحِيْلَا رَظْنَا

El oyente puede ver una vela mientras imagina una persona sacrificándose para iluminar a los demás. También al ver la caligrafía existen diferentes imágenes posibles para este verso, podemos ver la llama o una caligrafía que inspira solamente la luz. No existen límites de creación frente a este verso. El alcance de la interpretación poética en una obra plástica refleja hasta donde llega mi sentimiento profundo de las palabras del poeta y la conciencia de lo que quiere decir.

La expresión caligráfica exige un nivel alto de concentración y de contemplación. Y si no disponemos de estas por no otorgarle el tiempo suficiente o por cuestiones externas que no se pueden controlar como por ejemplo la luz a la caligrafía le puede faltar la energía máxima necesitada. Pero al contrario cuando existe el entorno perfecto para la caligrafía puedo vivir por mucho tiempo con el verso poético y producir muchas caligrafías que gocen de la energía que quiero y puedan alcanzar la imaginación del poeta.

La inmersión en la imaginación de la metáfora poética y el intento de llegar a lo que quiere el poeta decir es, a veces, como un viaje hacia dentro, hacia el mundo ambiguo, el mundo del subconsciente y la memoria de la infancia y así puedo vivir estos momentos de imaginación y embriaguez relajantes.

11_ Cualquier metáfora entra en conflicto con la verdad. Con la verdad absoluta y lógica. ¿Es viable utilizar el término verdad en arte?

H.M._ Decía el poeta Pablo Neruda: La verdad es que no hay verdad. Pero lo que digo sobre la metáfora poética puede ser mi verdad, y no es la verdad de los demás. Incluso puedo cambiar mañana y la verdad de ayer no es la verdad de hoy. Pero la creencia en una verdad ayuda a seguir en una marcha detrás de la creación artística. El artista anda por un camino oscuro y dentro de él existe fe y duda al mismo tiempo y no ve siempre la luz para llegar. En los momentos cruciales de la duda, la fe en una verdad cualquiera se considera un estímulo para continuar.

12_ Usted ha colaborado en conciertos, trabajando con el actor Guy Jacquet y el músico Fawzy Al-Aïedy, además durante un periodo de tiempo muy largo. El origen de esta combinación de artes viene dada por la poesía. El actor lee un poema y tanto usted como el músico lo interpretan en directo. Se ponen en colaboración varios sistemas expresivos para el surgimiento de una nueva visión de los mismos variando la mirada de los espectadores ¿puede relatarnos como ha sido su experiencia en este campo?

278

H.M. Con la invitación del actor de teatro Jacquet en 1972 me encontré frente al público caligrafiando en directo vía proyector y una pantalla gigante. En principio vacilé porque la caligrafía que practicaba se hace en soledad y silencio y necesita mucho tiempo, mientras que trazar frente al público exige acompañar al actor con rapidez. Pero la insistencia del actor me llevó a aceptar esta experiencia especialmente porque estaba estudiando arte y buscaba una manera nueva de practicar el arte plástico. Acepté el trabajo en este espectáculo. Después se incorporó el músico iraquí Fawzy Al-Aïedy. La gran experiencia del actor sobre el escenario me ayudó mucho y él me aseguró que el público apreció y valoró el riesgo que corrí al sacar la caligrafía del estudio cerrado y llevarla a la sala del teatro abierta al público. Por otro lado después de participar en estos encuentros muchas veces, descubrí la realidad de que la caligrafía en la casa es diferente de la caligrafía teatral en el hecho de que tengo ser calígrafo y actor al mismo tiempo. Además empecé a trabajar como un actor al preparar notas generales de lo que quería decir durante la actuación. La mayor parte de la creación es la parte viva en las reacciones durante el enfrentamiento con el público.

El actor hablaba el árabe con fluidez y poseía un diploma del instituto de lenguas

orientales en París, incluso estudió en algunos países árabes. Su pasión hacia la poesía le lleva a recitar la poesía como a un poeta árabe y traducía cualquier poesía al francés y encontraba poesía francesa que reflejaba los mismos sentimientos. Al mismo tiempo el músico Fawzy Al-Aïedy, acompañaba con música acorde con la poesía y empezaba a cantar cuando el actor paraba de hablar. Mientras yo trazaba continuamente palabras de estas poesías otorgándoles la parte dramática que requieren. Nuestros espectáculos se desarrollaron durante los años 1972 y 1985 y fueron unos años largos de trabajo conjunto en este pequeño grupo. En cuanto a mí estos años de caligrafiar frente al público me han abierto un camino nuevo, que no se puede realizar en mi estudio. En este espectáculo estaba obligado a trazar paralelamente al actor y al músico a pesar de que la letra árabe antigua no está acostumbrada a la rapidez y tiene unos estilos que exigen un respeto hacia ella misma y a sus reglas, aquí era imposible usar tiempo y estuve obligado trazar con rapidez. En mi estudio si cometo un error puedo romper la hoja y empezar de nuevo mientras caligrafiar frente al público imposibilita hacerlo de esa forma. Para que mi caligrafía estuviese llena de capacidades artísticas y estéticas y concordase con las notas musicales y las imágenes poéticas tenía que intensificar la conciencia, la prudencia y la energía. Es decir: he conservado la esencia estética de la caligrafía pero me he liberado del marco antiguo. Los tres hemos hecho un estudio de nuestro trabajo artístico en los países árabes y en Francia. Fawzy Al-Aïedy ha estudiado el Laúd en el instituto de bellas artes de Bagdad y los instrumentos occidentales en Francia. Jacquet estudió teatro en Francia y filología árabe. Yo he estudiado caligrafía en Irak y arte en París. Después de cada concierto dialogábamos largamente sobre la manera en que cada uno desarrollábamos nuestro arte, añadíamos y quitábamos unas partes del programa en cada concierto y este diálogo fue continuamente una renovación en nuestro trabajo y así la gente que acudía a nuestro espectáculo por segunda vez al cabo de unos meses veía un programa diferente. Aquellos espectáculos se llamaban “arabescos”. En los últimos años hicimos otro concierto que se basaba en las “mil y una noches” titulado “*El sultan Mahmoud*”

279

13_ En la misma medida ha participado en la combinación con la danza, donde el movimiento del trazo se combina con el movimiento del bailarín ¿Qué aspectos destacaría de la unión de la poesía y la caligrafía con la danza?

H.M_ He participado muchos espectáculos al lado de bailarines y con estilos diferentes y veo un acercamiento entre los movimientos armoniosos del cuerpo humanos sobre el escenario y los movimientos caligráficos sobre el papel. El bailarín quiere elevarse lo máximo posible sin sacrificar la belleza de sus movimientos. Lucha contra la gravedad terrestre. En mi caligrafía quiero que el cuerpo de la letra muestre la misma lucha y quiero que inspire las mismas características de ingravidez sobre la superficie del papel. En el concierto **مجاز** (“*Metáfora*”) pasé casi

seis meses viviendo este ambiente. Participaban el grupo Carolyn Carlson de baile y el grupo de música Kudsi Erguner, este último nos dio, al principio, poesía de لالچ ڀوور نڀي دلچا (Yalal Al-Din Rumi) -siglo XIII- que versaba sobre las contemplaciones de la vida y la muerte y nos juntamos en el teatro para practicar lo que nos inspiraban estos versos y confrontar nuestras experiencias. Nuestros trabajos se integraron muy rápidamente. Viajamos a Estambul para el primer concierto en la Iglesia Santa Irene del siglo V, una Iglesia parecida a una cueva excavada dentro de la piedra que se ha convertido en un espacio arte. Había 1500 espectadores y yo estaba sobre el escenario trazando sobre el papel proyectando en una pantalla gigante. Los espectadores veían los bailarines, sus sombras y la caligrafía en armonía con los movimientos del baile. A pesar de que usaba tinta negra aligerada con agua para los movimientos de la caligrafía los espectadores veían colores en la misma por el sistema de la iluminación de colores cambiantes y los papeles que yo utilicé. La sensibilidad de la cámara transmite estos colores a la pantalla. Este cambio de colores también se producía por que pusimos luz debajo del papel y yo podía manejar los colores mediante un botón eléctrico. Elegí palabras de poesía y le di formas que reflejan el ambiente dramático de la misma. Todas eran un reflejo de los sentimientos que esconde la poesía. Pero al mirar a los bailarines y escuchar la música añadí a la caligrafía nuevas emociones y a veces la caligrafía estaba inspirada en lo que yo escuchaba y veía. Las letras iban en paralelo con el baile: si el entorno es claro la caligrafía también lo es, si los sentimientos son pesados y dolorosos las letras se compactaban y se ponían más negras y si luego aparecía la esperanza las letras empezaban a bailar con alegría y éxtasis mientras que otros artistas utilizan siempre caligrafía espaciada, no improvisada. Así la poesía nos inspiró un gran trabajo teatral, permaneciendo detrás de todo el proceso. Es decir, los espectadores reciben lo que sentimos por la poesía sin que hubiesen oído o leído la poesía. De Estambul fuimos al teatro Valle, en el centro de Roma donde se escenificó dos veces y luego en cuatro ciudades francesas diferentes.

280

14_ En su opinión ¿Los medios expresivos poseen una fuente común?

H.M_ Los estilos artísticos pueden tener fuentes comunes, como en nuestro trabajo _metáfora_ entre el baile, la música y la caligrafía a partir de la poesía. Pero esto no significa que haya una fusión total entre las artes, es decir: hay puntos comunes y puntos divergentes y la percepción de todo eso conduce a que las artes se complementen y se enriquezcan. La integración entre artes diferentes conduce a una verdad nueva.



HASSAN MASSOUDY.
*Le sahara n'a que l'ombre
fuyante que les voyageurs
y font par hasard*
Eugène Fromentin

لا تظن ان الصحراء ابدية
الظلال تتحرك في الصحراء
لحظة لم يتركها الله
فيها شئ

15_ En toda expresión artística el espectador es fundamental para la lectura de las obras. En su caso se encontrará habitualmente con dos miradas diferentes: el espectador árabe, que es capaz de leer sus textos, y la mayoría de los espectadores occidentales que solo reaccionan a la fuerza de la visualidad ¿Cómo cree que afecta esta doble percepción en su obra?

H.M_ La evolución de la caligrafía árabe se desarrolló en dos direcciones: unas letras para la lectura, como la de los libros, y la letra como decoración en vez de imágenes en paredes y monumentos. En mi trabajo plástico sigo en la segunda dirección, es decir que quiero que la percepción sea plástica por encima de todo. Puede que las palabras sean difíciles de leer, pero lo importante no es la lectura sino la realización del bloque caligráfico sobre la superficie plástica. Entre el texto y el significado del mismo por un lado y la imagen que yo realizo nace un tercer elemento en la mente del espectador que no puedo expresar con palabras, pero la puedo sentir cuando escucho al público en los espectáculos que realizo. Es la contribución artística del espectador. Es posible que esta contribución sea el resultado del efecto de los colores y la armonía entre los movimientos y la consolidación de la formación del bloque general de la caligrafía y su relación con el vacío.

282 16_ En los conciertos y espectáculos que ha ofrecido, donde se le puede observar en directo realizando caligrafía ante cientos de espectadores ¿Cómo reaccionan estos?

H.M_ Hay siempre un público diferente en la sala y pienso que lo que más le importa a la mayoría es ver a un artista plástico arriesgándose en un trabajo en directo. Entre ellos puede existir quien se interesa por el arte de forma general o por la cultura árabe. tengo que decir que después de muchos años practicando en público he adquirido una experiencia amplia en la preparación de cada concierto. Veo en mi mente dos horas continuas de trabajo y puedo cerrar mis ojos y trazarlas sin dificultad ninguna. He encontrado soluciones a los problemas técnicos y con el tiempo siento que intensifico mi aportación artística en cada concierto nuevo.

17_ ¿Y cómo influyen ellos en la realización de la obra?

H.M_ Al principio no conocía al público en la sala y era víctima de las condiciones del trabajo en directo. Luego practiqué las palabras de Chaplin cuando dijo que la sala es un animal salvaje sin cabeza y mis esfuerzos se dirigieron a tranquilizar la sala en los primeros minutos. Siento la cantidad de energía que me envía el público. Al principio muchos de ellos me ven a mi antes que a la caligrafía, como si se preguntasen quien es esa persona y que quiere decir, más que eso: miran mi ropa y la manera en la que permanezco de pie y realizo mi trabajo. Pero a continuación, y

después de unos minutos, me doy cuenta de que he dominado la sala y siento que han empezado a ver el arte que quiero que vean y siento el éxtasis de practicar un arte que llama la atención de un público entregado. Es seguro que el público elige venir voluntariamente, es decir, es un público simpatizante desde el principio y al final me recargo con energías nuevas. El encuentro puede llevar a conocer a la gente, que charlan conmigo sobre arte y así la aportación es valiosa.

18_ Usted fabrica sus propias herramientas, sus propios cáñamos e instrumentos para aplicar las tintas sobre el papel. ¿Cuál es la importancia de la técnica en la caligrafía? ¿Hasta que punto marca el desarrollo final de la misma?

H.M_ El calígrafo árabe antiguo preparaba su cálamo, su papel y su tinta. Hoy en día muchos calígrafos siguen trabajando de esta manera. Se decía en el pasado que preparar el cálamo es la mitad de la caligrafía, por eso cada verano me dirijo al mediterráneo y elijo la caña conveniente e insisto que me envíen la mejor caña para hacer cálamo especialmente de Irán. La caligrafía del calígrafo árabe antiguo tiene una anchura limitada, pero yo uso herramientas anchas influenciado por los calígrafos chinos y japoneses que trazan usando plumas muy grandes, pero quiero que la herramienta que invento siga pareciéndose a la punta de la caña. Por eso he fabricado herramientas de madera o de cartón prensado, incluso las plumas que corto para usarlas como el punto del cálamo en tamaño grande son de estos materiales. Hay una expresión china que dice: "cuando la idea está en la punta de la pluma no hace falta ir al extremo de la misma". Es decir, la herramienta de la caligrafía puede decir algo en el proceso de la creación. También traigo la tinta negra según las características antiguas por que la tinta negra disponible en los mercados está mezclada con elementos aglutinantes que no convienen a la caligrafía árabe clásica porque no se consigue la precisión necesaria y muchos otros inconvenientes. En la caligrafía moderna en la que uso color encargo las tintas de la misma manera lo que me ayuda a fabricar los colores que realmente busco y que no están disponibles en los almacenes. Así puedo añadir los materiales aglutinantes necesarios para que la tinta adquiera la densidad apropiada y sea compatibles con las herramientas duras y anchas que yo mismo fabrico. De esta manera consigo la obediencia de las tintas a las herramientas caligráficas, lo que ayuda a que el proceso creativo se termine con éxito. En resumen, mediante la preparación de las tintas consigo mejores colores que los comercializados. El éxito del trabajo artístico estriba en estas pequeñas diferencias.



مثل بانق
أصل المسير
المسافر
لا يترك
الطريق

HASSAN MASSOUDY.
Ce n'est pas le repos
qui réduit la distance,
c'est la marche.
Proverbe bantou.

19_ En sus obras se aprecia una limpieza del color absoluta. El color forma la palabra y la pintura y transforma el texto. Ocurre lo mismo con las transparencias de las tintas, gracias a las cuales sus trabajos cobran ligereza, vuelo y profundidad. ¿Responden estas cuestiones a emociones surgidas de los textos, del proceso creativo o a ambos?

H.M_ La claridad de los colores para mí es un diseño interno profundo, pueden reflejar las primeras imágenes que he dibujado en mi corazón durante la infancia y han continuado como un misterio profundo dentro de mí. Las primeras imágenes que vi son las del Sahara. Nací en la ciudad Nayaf, al sur de Irak, era una ciudad pequeña rodeada por el desierto, la atmósfera era clara todo el año, el cielo azul hasta el final del día y la ciudad posee un color dorado. La luz es la dueña de la ciudad y acaricia las paredes de los monumentos con vidrieras llamando la atención de los ojos hacia los colores que cambian con el paso de las horas. Además me influido por artistas cuyos colores reflejan la luz como el italiano Fray Angelico o el francés Matisse o el español Murillo y por supuesto hay expresiones que me conducen a la misma dirección, como dice Jalal Al-din Romi: "hacia otra tierra, hacia un país donde solo existe el poder de la luz".

20_ Para terminar nos gustaría que nos comentase como ve usted el desarrollo de la caligrafía en el arte contemporáneo, su inserción en el arte occidental e incluso las influencias o contrastes que se puedan establecer con la caligrafía China o Japonesa.

285

H.M_ Es posible que la caligrafía sea un afluente artístico actualmente. La caligrafía tiene numerosas raíces en oriente y occidente. Estilos que responden a deseos diferentes y a necesidades estéticas de cada artista. Podemos ver algo de esta influencia actualmente en los jóvenes que realizan graffiti en nuestras ciudades: lo que hacen es trazar letras en concordancia con su manera de ver el arte. En la época de la victoria absoluta de las imágenes televisivas y las cámaras digitales la caligrafía se convierte en un tranquilizante y un estimulante mental ante la frialdad de la imagen moderna. No quiero rechazar la imagen moderna, solo creo que es posible que el ser humano alcance un equilibrio en su vista con la existencia de otras corrientes artísticas como la caligrafía. Las imágenes de la televisión y las imágenes digitales que se usan actualmente son imágenes bellas y atractivas, frente a ellas el ser humano está en una situación de pasividad continua y es bombardeado con imágenes a gran velocidad, como en la televisión, esto ata al ser humano y no le da la oportunidad de dibujar su propia imagen y de participar en ella: solo es un receptor.

Mientras la caligrafía queda continuamente como la mitad de la imagen, el

espectador tiene que añadir la otra mitad y empieza a buscar en su imaginación algo con lo que contribuir a completar lo que falta. Así el calígrafo da oportunidad al espectador de ser un artista el mismo.

**UN RELATO
A MODO DE TRÁNSITO**

Para terminar la primera parte de este trabajo queremos acudir a *La busca de Averroes* de Jorge Luis Borges. Creemos que esta narración nos plantea desde la creación literaria, por lo tanto razón poética, muchos de las ideas expuesta hasta ahora. El relato de Borges recorre un sendero paralelo al nuestro y lo ilumina ayudándonos en nuestro camino.

En el momento en que este escrito cayó en nuestras manos, nos dimos cuenta cómo muchos de los conceptos en los que se basa este trabajo forman parte de él. Nos planteamos la posibilidad de extraer estas ideas e insertarlas en los capítulos en los que se tratan de forma concreta, pero hacer esto último se rompía la lectura del relato como suceso. Suceso que es intrínseco al él y que es otro de los conceptos principales que aborda nuestra tesis. Por este motivo lo reproducimos completo. Pensamos que introducir al lector de este trabajo dentro de *La busca de Averroes* supone cerrar la primera parte de esta tesis desde la porción de razón lógica presente en el cuento para abrir la segunda desde su porción de razón poética.

291

LA BUSCA DE AVERROES.
Jorge Luis Borges¹.

Abulgualid Muhámmad Ibn–Ahmad ibn–Muhámmad ibn–Rushd (un siglo tardaría ese largo nombre en llegar a Averroes, pasando por Benraist y por Avenryz, y aun por Aben–Rassad y Filius Ro–sadis) redactaba el undécimo capítulo de la obra Tahafut–ul–Tahafut (Destrucción de la Destrucción), en el que se mantiene, contra el asceta persa Ghazali, autor del Tahafut–ul–falasifa (Destrucción de filósofos), que la divinidad sólo conoce las leyes generales del universo, lo concerniente a las

¹ Borges, Jorge Luis. *La busca de Averroes*. en Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Madrid. Alianza editorial. 2003. Pág 104-117.

especies, no al individuo. Escribía con lenta seguridad, de derecha a izquierda; el ejercicio de formar silogismos y de eslabonar vastos párrafos no le impedía sentir, como un bienestar, la fresca y honda casa que lo rodeaba. En el fondo de la siesta se enronquecían amorosas palomas; de algún patio invisible se elevaba el rumor de una fuente; algo en la carne de Averroes, cuyos antepasados procedían de los desiertos árabes, agradecía la constancia del agua. Abajo estaban los jardines, la huerta; abajo, el atareado Guadalquivir y después la querida ciudad de Córdoba, no menos clara que Bagdad o que el Cairo, como un complejo y delicado instrumento, y alrededor (esto Averroes lo sentía también) se dilataba hacia el confín la tierra de España, en la que hay pocas cosas, pero donde cada una parece estar de un modo sustantivo y eterno.

La pluma corría sobre la hoja, los argumentos se enlazaban, irrefutables, pero una leve preocupación empañó la felicidad de Averroes. No la causaba el Tahafut, trabajo fortuito, sino un problema de índole filológica vinculado a la obra monumental que lo justificaría ante las gentes: el comentario de Aristóteles. Este griego, manantial de toda filosofía, había sido otorgado a los hombres para enseñarles todo lo que se puede saber; interpretar sus libros como los ulemas interpretan el Alcorán era el arduo propósito de Averroes. Pocas cosas más bellas y más patéticas registrará la historia que esa consagración de un médico árabe a los pensamientos de un hombre de quien lo separaban catorce siglos; a las dificultades intrínsecas debemos añadir que Averroes, ignorante del siríaco y del griego, trabajaba sobre la traducción de una traducción. La víspera, dos palabras dudosas lo habían detenido en el principio de la Poética. Esas palabras eran tragedia y comedia. Las había encontrado años atrás, en el libro tercero de la Retórica; nadie, en el ámbito del Islam, barruntaba lo que querían decir. Vanamente había fatigado las páginas de Alejandro de Afrodisia, vanamente había compulsado las versiones del nestoriano Hunáin ibn-Ishaq y de Abu-Bashar Mata. Esas dos palabras arcanas pululaban en el texto de la Poética; imposible eludirlas.

Averroes dejó la pluma. Se dijo (sin demasiada fe) que suele estar muy cerca lo que buscamos, guardó el manuscrito del Tahafut y se dirigió al anaquel donde se alineaban, copiados por calígrafos persas, los muchos volúmenes del Mohkam del ciego Abensida. Era irrisorio imaginar que no los había consultado, pero lo tentó el ocioso placer de volver sus páginas. De esa estudiosa distracción lo distrajo una suerte de melodía. Miró por el balcón enrejado; abajo, en el estrecho patio de tierra, jugaban unos chicos semidesnudos. Uno, de pie en los hombros de otro, hacía notoriamente de almuédano; bien cerrados los ojos, salmodiaba No hay otro dios que el Dios. El que lo sostenía, inmóvil, hacía de alminar; otro, abyecto en el polvo y arrodillado, de congregación de los fieles. El juego duró poco; todos querían ser el almuédano, nadie la congregación o la torre. Averroes los oyó disputar en dialecto

grosero, vale decir en el incipiente español de la plebe musulmana de la Península. Abrió el Quitah ul ain de Jalil y pensó con orgullo que en toda Córdoba (acaso en todo Al-Andalus) no había otra copia de la obra perfecta que esta que el emir Yacub Almansur le había remitido de Tánger. El nombre de ese puerto le recordó que el viajero Abulcásim Al-Asharí, que había regresado de Marruecos, cenaría con él esa noche en casa del alcoranista Farach. Abulcásim decía haber alcanzado los reinos del imperio de Sin (de la China); sus detractores, con esa lógica peculiar que da el odio, juraban que nunca había pisado la China y que en los templos de ese país había blasfemado de Alá. Inevitablemente, la reunión duraría unas horas; Averroes, presuroso, retomó la escritura del Tahafut. Trabajó hasta el crepúsculo de la noche.

El diálogo, en la casa de Farach, pasó de las incomparables virtudes del gobernador a las de su hermano el emir; después, en el jardín, hablaron de rosas. Abulcásim, que no las había mirado, juró que no había rosas como las rosas que decoran los cármenes andaluces. Farach no se dejó sobornar; observó que el docto Ibn Qutaiba describe una excelente variedad de la rosa perpetua, que se da en los jardines del Indostán y cuyos pétalos, de un rojo encarnado, presentan caracteres que dicen: No hay otro dios como el Dios. Muhámmad es el Apóstol de Dios. Agregó que Abulcásim, seguramente, conocería esas rosas. Abulcásim lo miró con alarma. Si respondía que sí, todos lo juzgarían, con razón, el más disponible y casual de los impostores; si respondía que no, lo juzgarían un infiel. Optó por musitar que con el Señor están las llaves de las cosas ocultas y que no hay en la tierra una cosa verde o una cosa marchita que no esté registrada en Su Libro. Esas palabras pertenecen a una de las primeras azoras; las acogió un murmullo reverencial. Envanecido por esa victoria dialéctica, Abulcásim iba a pronunciar que el Señor es perfecto en sus obras e inescrutable. Entonces Averroes declaró, prefigurando las remotas razones de un todavía problemático Hume:

—Me cuesta menos admitir un error en el docto Ibn Qutaiba, o en los copistas, que admitir que la tierra da rosas con la profesión de la fe.

—Así es. Grandes y verdaderas palabras —dijo Abulcásim.

—Algún viajero —recordó el poeta Abdalmálik— habla de un árbol cuyo fruto son verdes pájaros. Menos me duele creer en él que en rosas con letras.

—El color de los pájaros —dijo Averroes— parece facilitar el portento. Además, los frutos y los pájaros pertenecen al mundo natural, pero la escritura es un arte. Pasar de hojas a pájaros es más fácil que de rosas a letras.

Otro huésped negó con indignación que la escritura fuese un arte, ya que el original del Qurán —la madre del Libro— es anterior a la Creación y se guarda en el cielo.

Otro habló de Cháhiz de Basra, que dijo que el Qurán es una sustancia que puede tomar la forma de un hombre o la de un animal, opinión que parece convenir con la de quienes le atribuyen dos caras. Farach expuso largamente la doctrina ortodoxa. El Qurán (dijo) es uno de los atributos de Dios, como Su piedad; se copia en un libro, se pronuncia con la lengua, se recuerda en el corazón, y el idioma y los signos y la escritura son obra de los hombres, pero el Qurán es irrevocable y eterno. Averroes, que había comentado la República, pudo haber dicho que la madre del Libro es algo así como su modelo platónico, pero notó que la teología era un tema del todo inaccesible a Abulcásim.

Otros, que también lo advirtieron, instaron a Abulcásim a referir alguna maravilla. Entonces como ahora, el mundo era atroz; los audaces podían recorrerlo, pero también los miserables, los que se allanaban a todo. La memoria de Abulcásim era un espejo de íntimas cobardías. ¿Qué podía referir? Además, le exigían maravillas y la maravilla es acaso incomunicable; la luna de Bengala no es igual a la luna del Yemen, pero se deja describir con las mismas voces. Abulcásim vaciló; luego, habló:

–Quien recorre los climas y las ciudades –proclamó con unción– ve muchas cosas que son dignas de crédito. Ésta, digamos, que sólo he referido una vez, al rey de los turcos. Ocurrió en Sin Kalán (Cantón), donde el río del Agua de la Vida se derrama en el mar.

294

Farach preguntó si la ciudad quedaba a muchas leguas de la muralla que Iskandar Zul Qarnain (Alejandro Bicornes de Macedonia) levantó para detener a Gog y a Magog.

–Desiertos la separan –dijo Abulcásim, con involuntaria soberbia–. Cuarenta días tardaría una cáfila (caravana) en divisar sus torres y dicen que otros tantos en alcanzarla. En Sin Kalán no sé de ningún hombre que la haya visto o que haya visto a quien la vio.

El temor de lo crasamente infinito, del mero espacio, de la mera materia, tocó por un instante a Averroes. Miró el simétrico jardín; se supo envejecido, inútil, irreal. Decía Abulcásim:

–Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalán me condujeron a una casa de madera pintada, en la que vivían muchas personas. No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo, y asimismo en una terraza. Las personas de esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban, cantaban y dialogaban. Padecían prisiones, y nadie veía la cárcel; cabalgaban,

pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie.

–Los actos de los locos –dijo Farach– exceden las previsiones del hombre cuerdo.

–No estaban locos –tuvo que explicar Abulcásim–. Estaban figurando, me dijo un mercader, una historia.

Nadie comprendió, nadie pareció querer comprender. Abulcásim, confuso, pasó de la escuchada narración a las desairadas razones. Dijo, ayudándose con las manos:

–Imaginemos que alguien muestra una historia en vez de referirla. Sea esa historia la de los durmientes de Éfeso. Los vemos retirarse a la caverna, los vemos orar y dormir, los vemos dormir con los ojos abiertos, los vemos crecer mientras duermen, los vemos despertar a la vuelta de trescientos nueve años, los vemos entregar al vendedor una antigua moneda, los vemos despertar en el paraíso, los vemos despertar con el perro. Algo así nos mostraron aquella tarde las personas de la terraza.

–¿Hablaban esas personas? –interrogó Farach.

–Por supuesto que hablaban –dijo Abulcásim, convertido en apologista de una función que apenas recordaba y que lo había fastidiado bastante–. ¡Hablaban y cantaban y peroraban!

–En tal caso –dijo Farach– no se requerían veinte personas. Un solo hablante puede referir cualquier cosa, por compleja que sea.

Todos aprobaron ese dictamen. Se encarecieron las virtudes del árabe, que es el idioma que usa Dios para dirigir a los ángeles; luego, de la poesía de los árabes. Abdalmálik, después de ponderarla debidamente, motejó de anticuados a los poetas que en Damasco o en Córdoba se aferraban a imágenes pastoriles y a un vocabulario beduino. Dijo que era absurdo que un hombre ante cuyos ojos se dilataba el Guadalquivir celebrara el agua de un pozo. Urgió la conveniencia de renovar las antiguas metáforas; dijo que cuando Zuhair comparó al destino con un camello ciego, esa figura pudo suspender a la gente, pero que cinco siglos de admiración la habían gastado. Todos aprobaron ese dictamen, que ya habían escuchado muchas veces, de muchas bocas. Averroes callaba. Al fin habló, menos para los otros que para él mismo.

–Con menos elocuencia –dijo Averroes– pero con argumentos congéneres, he defendido alguna vez la proposición que mantiene Abdalmálik. En Alejandría se

ha dicho que sólo es incapaz de una culpa quien ya la cometió y ya se arrepintió; para estar libre de un error, agreguemos, conviene haberlo profesado. Zuhair, en su mohalaca, dice que en el decurso de ochenta años de dolor y de gloria, ha visto muchas veces al destino atropellar de golpe a los hombres, como un camello ciego; Abdalmálik entiende que esa figura ya no puede maravillar. A ese reparo cabría contestar muchas cosas. La primera, que si el fin del poema fuera el asombro, su tiempo no se mediría por siglos, sino por días y por horas y tal vez por minutos. La segunda, que un famoso poeta es menos inventor que descubridor. Para alabar a Ibn-Sháraf de Berja, se ha repetido que sólo él pudo imaginar que las estrellas en el alba caen lentamente, como las hojas de los árboles; ello, si fuera cierto, evidenciaría que la imagen es baladí. La imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno. Infinitas cosas hay en la tierra; cualquiera puede equipararse a cualquiera. Equiparar estrellas con hojas no es menos arbitrario que equipararlas con peces o con pájaros. En cambio, nadie no sintió alguna vez que el destino es fuerte y es torpe, que es inocente y es también inhumano. Para esa convicción, que puede ser pasajera o continua, pero que nadie elude, fue escrito el verso de Zuhair. No se dirá mejor lo que allí se dijo. Además (y esto es acaso lo esencial de mis reflexiones), el tiempo, que despoja los alcázares, enriquece los versos. El de Zuhair, cuando éste lo compuso en Arabia, sirvió para confrontar dos imágenes, la del viejo camello y la del destino; repetido ahora, sirve para memoria de Zuhair y para confundir nuestros pesares con los de aquel árabe muerto. Dos términos tenía la figura y hoy tiene cuatro. El tiempo agranda el ámbito de los versos y sé de algunos que a la par de la música, son todo para todos los hombres. Así, atormentado hace años en Marrakesh por memorias de Córdoba, me complacía en repetir el apóstrofe que Abdurrahmán dirigió en los jardines de Ruzafa a una palma africana:

Tú también eres, oh palma!,
En este suelo extranjera...

Singular beneficio de la poesía; palabras redactadas por un rey que anhelaba el Oriente me sirvieron a mí, desterrado en Africa, para mi nostalgia de España.

Averroes, después, habló de los primeros poetas, de aquellos que en el Tiempo de la Ignorancia, antes del Islam, ya dijeron todas las cosas, en el infinito lenguaje de los desiertos. Alarmado, no sin razón, por las fruslerías de Ibn-Sháraf, dijo que en los antiguos y en el Qurán estaba cifrada toda poesía y condenó por analfabeta y por vana la ambición de innovar. Los demás lo escucharon con placer, porque vindicaba lo antiguo.

Los muecines llamaban a la oración de la primera luz cuando Averroes volvió a entrar en la biblioteca. (En el harén, las esclavas de pelo negro habían torturado a

una esclava de pelo rojo, pero él no lo sabría sino a la tarde.) Algo le había revelado el sentido de las dos palabras oscuras. Con firme y cuidadosa caligrafía agregó estas líneas al manuscrito: *Aristú (Aristóteles) denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario.*

Sintió sueño, sintió un poco de frío. Desceñido el turbante, se miró en un espejo de metal. No sé lo que vieron sus ojos, porque ningún historiador ha descrito las formas de su cara. Sé que desapareció bruscamente, como si lo fulminara un fuego sin luz, y que con él desaparecieron la casa y el invisible surtidor y los libros y los manuscritos y las palomas y las muchas esclavas de pelo negro y la trémula esclava de pelo rojo y Farach y Abulcásim y los rosales y tal vez el Guadalquivir.

En la historia anterior quise narrar el proceso de una derrota. Pensé, primero, en aquel arzobispo de Canterbury que se propuso demostrar que hay un Dios; luego, en los alquimistas que buscaron la piedra filosofal; luego, en los vanos trisectores del ángulo y rectificadores del círculo. Reflexioné, después, que más poético es el caso de un hombre que se propone un fin que no está vedado a los otros, pero sí a él. Recordé a Averroes, que encerrado en el ámbito del Islam, nunca pudo saber el significado de las voces tragedia y comedia. Referí el caso; a medida que adelantaba, sentí lo que hubo de sentir aquel dios mencionado por Burton que se propuso crear un toro y creó un búfalo. Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarmes de Renan, de Lane y de Asín Palacios. Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito. (En el instante en que yo dejo de creer en él, «Averroes» desaparece.)

II PARTE
MEMORIA, OBRA PRÁCTICA

01
ACERCAMIENTOS DESDE LA PINTURA

1. ¿DESDE QUÉ POSIBILIDAD?:

desde la pintura, desde la abstracción.

Quizá, en lugar de contaros cómo escribí lo que escribí, sería más interesante hablar de los problemas que aún no he resuelto, qué no sé cómo resolver, ni que me llevarán a escribir... A veces trato de concentrarme en el cuento que quisiera escribir y veo que lo que me interesa es otra cosa, es decir, no algo preciso sino todo lo que queda excluido de lo que debería escribir: la relación entre ese argumento determinado y todas sus variantes y alternativas posibles, todos los acontecimientos que el tiempo y el espacio pueden contener. Es una obsesión devoradora, destructora, que basta para paralizarme. Para combatirla trato de limitar el campo de lo que voy a decir, y de dividirlos en campos aún más limitados, para seguir subdividiéndolos y así sucesivamente. Y entonces siento otro vértigo, el vértigo del detalle del detalle, y lo infinitesimal, lo infinitamente pequeño me absorbe, así como antes me dispersaba en lo infinitamente vasto.¹

303

La segunda parte de esta tesis convierte el trabajo de investigación en una experiencia personal, vivida y sentida a nivel creativo.

La cita de Calvino muestra que limitar el mundo de las posibilidades es casi imposible, al hacerlo y cerrar vías de investigación surgen nuevas vertientes tan amplias como las primeras. Creemos que la creatividad avanza gracias a la gran cantidad de *variantes y alternativas posibles en lo infinitamente pequeño y lo infinitamente vasto*.

Cada uno de los actos que se realizan en el taller supone una elección, una decisión, que recordando a Steiner, ponen de manifiesto una actitud crítica. ¿Por qué elegimos una posibilidad y no la contraria? ¿Por qué andamos un camino y no su paralelo? Intentaremos no caer en el vértigo de las posibilidades, mostraremos nuestra propia experiencia y el conocimiento que nos ha aportado. Somos conscientes de la relatividad del mismo y lo lanzamos para que permita sugerir nuevas realidades a quien se acerque a él y a nosotros mismos.

1 Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid. Siruela. 1989. Pág. 83.

Hemos elegido la pintura como lenguaje, la pintura abstracta para ser más específicos. Pueden darse muchas razones al por qué pero la principal es la pasión que despierta en nosotros. La emoción es la que lleva a este tipo de decisiones y el placer que sentimos como espectadores y como creadores es el que nos mueve. El placer, que como ya hemos visto, es inherente a la experiencia estética y artística. El placer que creemos también es inseparable de la experiencia creadora.

Pensar sería, en cierto modo, el transparente, imperceptible moverse de la quietud, para que la transitividad misma solo fuese tal por referencia al lugar privilegiado en el que el ser y el vivir se unifican o convergen y en el que lo que discurre se recoge, obediente al movimiento a la vez fisiológico y simbólico de la inspiración, que religa ser y vida a la unidad, al corazón, al centro. Y ahí, pensar y sentir convergen asimismo en esa forma de pensar y sentir que María Zambrano llama sentir iluminante, <<sentir que es directamente conocimiento sin mediación>> o también <<conocimiento puro, que nace en la intimidad del ser>>²

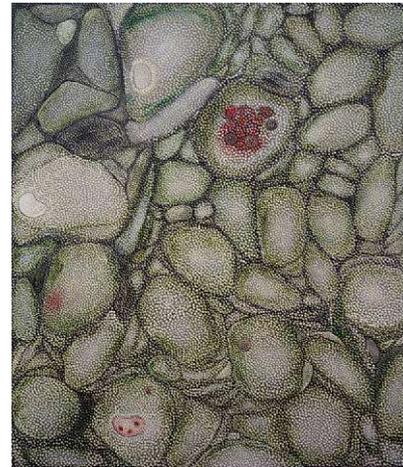
304

La pintura puede ser una elección arriesgada en el arte contemporáneo, donde los medios artísticos se han multiplicado y la tecnología permite un desarrollo por caminos hasta ahora insospechados. Arriesgada porque puede entenderse como una inserción en la tradición, arriesgada porque puede considerarse como una opción obsoleta dentro de un arte que lleva décadas anunciando su muerte. Creemos que cualquier obra, como diría Kandinsky, es hija de su propio tiempo, y pensamos que debemos mencionar las implicaciones que elecciones personales pueden llevar en sí mismas.

Desde este trabajo pensamos que la tradición en sí no tiene nada de malo (de hecho muchas de las grandes aportaciones e innovaciones del arte pueden considerarse como tradiciones olvidadas, pasadas o pertenecientes a otros ámbitos). Entendemos que el academicismo es la opción más cómoda, academicismo entendido como aquello que es admitido sin reservas en su contemporaneidad y que no produce ningún tipo de cuestionamiento y, hoy por hoy, esa opción no es la pintura y no es la abstracción. El mero hecho de elegirla como soporte puede producir críticas y rechazos, genera posturas encontradas desde su base insertándose en el ya eterno debate sobre su viabilidad. Debates surgidos de espaldas a la realidad de la creación artística donde la pintura posee tanta vigencia como cualquier otro medio expresivo.

² Valente, José Ángel. *La experiencia Abisal* en Valente, José Angel. *Obras Completas II. Ensayos*. Navarra. Galaxia Gutenberg. 2008. Pág. 603.

La pintura nos habla del mundo, de sus variantes, nos habla de los pintores, de sensaciones y emociones, de sus propios mundos y universos y lo hace a través de ella misma. Lo hace a través de sus formas y colores, con sus dimensiones y espacios... con sus tiempos propios.



Ross Bleckner. *Overexpression*
Óleo sobre lienzo. 213'4 x 182'9 cm.

Destacamos de la abstracción ese manifestarse en sí misma como una nueva visión. La entendemos, quizás, al modo de los primeros pintores abstractos, Kandinsky, Mondrian o Malevich que radicalizaban este hecho y comenzaron la tradición de la pintura pura. Es la pintura la que cuenta, es en ella en la que experimentamos y no en la historia paralela que discurre en ella. Transmite desde su propio ser.

Creemos y sentimos que la abstracción, en sus múltiples variantes, es emoción pura, sentimiento y pasión racionalizado para ser convertido en pintura, para ser lanzado como un nuevo mundo. Cualquier pintor que hoy realice pintura abstracta se encuentra inmerso en cien años de tradición, cien años en los que no se ha cesado de realizar nuevas aportaciones y visiones que enriquecen el panorama del arte y la mirada de los creadores. Creadores que lanzan sus obras bien como continuadores de esa tradición o bien como una tradición recuperada de la que se reivindica su actualidad. Ya no hay dogmas, reglas o teorías que los encasille en una dirección y los encaje de forma rígida en una vertiente del arte. Tal como nos

dice Enrique Juncosa *Ninguno de ellos concibe su arte de forma militante, como tampoco cree en la posibilidad de crear pictóricamente un paradigma totalitario, substitutorio y equivalente del orden natural. La abstracción, hoy, no es más que un material –o unas formas- que puede ser libremente utilizado sin referirse a una moral particular.*³



306

GÜNTHER FÖRG
2008. Acrílico y óleo sobre lienzo.
180 x 150 cm

Cada pintor utiliza su propia visión de la pintura, del arte, de la vida, al margen de movimientos o modas encorsetadoras. Cada pintor ofrece su variante y posibilidad, su propia visión y conocimiento. Hoy la pintura es una elección y eso la dota de libertad y vida.

*Por abstracción redefinida se entiende la abstracción finisecular. A diferencia de la posbélica –desde el expresionismo abstracto hasta el minimalismo-, ésta no se propone reinventar un estilo ni afirmar una tendencia en contraposición a otra. Su objetivo es servir de instrumento dialéctico entre formas y teorías diversas, tenidas en un momento por incompatibles opuestas.*⁴

3 Juncosa, Enrique. "Las nuevas abstracciones". en *Nuevas Abstracciones*. Museo de Arte Reina Sofía. Museo D'Art Contemporani de Barcelona. Madrid-Barcelona 1996. Pág. 11

4 Paparoni, Demetrio. "La abstracción redefinida". en *Nuevas Abstracciones*. Op. Cit. Pág.24

Si nos detenemos en los inicios de la abstracción podríamos llegar a pensar que su nacimiento se produjo en el mismo sentido. Como una tradición recuperada. Basta con mirar a todo el mundo árabe, donde la prohibición de la imagen hizo de la abstracción la expresión artística por excelencia. Tal y como vimos en el capítulo escritura e imagen, Besançon establece a Kandinsky y Malevich como herederos de la tradición iconoclasta al situarlos dentro de la búsqueda de lo absoluto en la negación de la representación. ¿Podemos olvidar los trazos caligráficos chinos, la imagen de la palabra en oriente, y su influencia decisiva en artistas como Kline o Henry Michaux? Basten estos ejemplos para entender a lo que nos referimos. Y todo esto sin contar con la tradición ornamental de las artesanías⁵ ¿No puede llegar a entenderse la abstracción en occidente como una traslación de estos antecedentes históricos?

La pintura abstracta es el vehículo elegido para lanzar nuestra propuesta metafórica, quizás por su cualidad de acercarse a lo inefable, a lo inenarrable, quizás por permitirnos acercarnos a la emoción pura o quizás simplemente por preferencias personales. Es en la abstracción hemos encontrado la mejor manifestación de nuestra experiencia ante la lectura de poemas y desde ella hemos realizado nuestra investigación práctica.

5 Guillermo Solana en *Los dominios de lo invisible* establece una influencia más profunda en Mondrian de Frank Lloyd Wright que la del cubismo. Una influencia de su arquitectura y de sus motivos ornamentales como las vidrieras. Solana llega incluso a nombrar la pintura de Mondrian como "el *ready-made del ornameto*" Igualando la actuación de Marcel Duchamp de convertir objetos en obras de arte a la de Mondrian en la utilización de elementos como la cuadrícula.

2. PRIMER ACERCAMIENTO.

2.1. Olvidos de Granada como experiencia estética.

(...) El agua me envolvía con rumores de color y frescor sumo, cerca y lejos, desde todos los cauces, todos los chorros, y todos los manantiales⁶.

Nuestra investigación se basa en el arte como suceso de las relaciones entre artes y nos mostramos como participantes del mismo, como jugadores del juego. En el primer capítulo de esta tesis vimos como en *la razón poética* de Zambrano alcanzamos el conocimiento a través del sentimiento, de los instintos, de las entrañas. Para iniciar nuestro estudio práctico recurrimos a esa emoción. Emoción de la que creemos nace cualquier experiencia artística, emoción como inicio.

Nuestra actuación ha consistido en efectuar la metáfora de las relaciones entre pintura y poesía sin entrar a cuestionarnos la verdad de la misma, solo la verdad de la emoción que nos lleva a plantearla, porque sin esa emoción, sin su sinceridad y honestidad, la relación pintura-poesía desaparecería. Pensemos en el relato de Borges *La busca de Averroes* donde Borges se iguala con Averroes en su búsqueda, donde nos muestra cómo para redactarlo tuvo que ser un hombre que se imaginaba a Averroes y su intento de encontrar su respuesta y como para ser ese hombre tuvo que escribir la narración y sobre todo como, cuando deja de creer en ese hombre, Averroes desaparece. Nuestra posición desde el trabajo práctico es la misma, poseemos una emoción que nos lleva a pensar la relación entre poesía y pintura como vía de nuestra creatividad y desde ella proponemos y actuamos. Nos reconocemos en la poesía que elegimos como motor de nuestra creación y para reconocernos tenemos que pintarla y así, como dice Borges hasta el infinito, solo cuando dejemos de creer en la posibilidad, desaparecerá.

Para abordar la correspondencia pintura-poesía desde la experimentación práctica tenemos que situarme como lectora. He buscado ser una lectora atrapada por los poemas hasta sentirlos como parte de mí. Lectora que transforman experiencia artística o estética en experiencia creativa, aceptando del desafío y actuando con él. Experiencia sensitiva al fin y al cabo que se transforma en expresión

⁶ Jiménez, J. R. *Olvidos de Granada*. Granada. Diputación de Granada 2002 Pág. 69.

Nuestro primer acercamiento a la metáfora de las relaciones entre artes la realizamos desde *Olvidos de Granada* de Juan Ramón Jiménez. O, quizás simplemente me eligió el. Con este libro se inició la investigación práctica y formó parte de la investigación para la obtención del D.E.A.

Olvidos de Granada me cautivó en su lectura, haciéndome partícipe de las experiencias de Juan Ramón Jiménez en Granada y generando sentimientos que se entremezclaban con mi vida, emociones que se encontraban presentes en mí y que la lectura revivía. Me encontré inmersa en un mundo de agua y luz, de misterios y secretos, de sonidos y murmullos. Me envolvía en sus palabras y poesía. Con cada silencio accedía a un rincón de mi memoria del Generalife para hacerlo presente de nuevo. El mismo mundo de agua que marcó a Falla en *Jardines de España*. Sonido de agua, música de agua. Falla y su música, así como Lorca (su guía de la ciudad) son elementos importantes dentro de *Olvidos de Granada*. El agua, la amistad y la música se convierten en palabra, se transforman en poesía en las manos de Juan Ramón Jiménez y se captan como emoción en mi lectura.

310

*Se fue a Granada por silencio y tiempo, y Granada le sobredió armonía y eternidad. Tal paseante de la Antequeruela Alta ve acaso una menuda presencia neta y negra, bordes blancos, tecla negra de pie, entre el lustroso hojear unánime de un alto jardín segundo; o, enrojecido del sol polvo de ladrillo de un poniente áspero piado de aviones (...)*⁷

Leer *Olvidos de Granada* significó perderme en el reflejo de una alberca, mirándome a mi misma desde la profundidad y oscuridad de sus aguas y encontrándome a través de sus destellos. Impresiones que fluyen en la memoria y la imaginación, donde dependiendo del estado de reposo del agua, aparecen imágenes o sensaciones nítidas que emergen de la profundidad o solamente el movimiento y sonar de la misma. De las profundidades emergen los recuerdos de Juan Ramón con la familia Lorca recorriendo Granada, pero en esa alberca se mezclan con mis recuerdos de la visita de niña con mi abuelo a la Huerta de San Vicete, donde acabé de vigilante mientras mi hermano y mi prima saltaban en la cama de Federico García Lorca. No es Granada, ni la Alhambra, ni el Generalife lo que acude a mi en su lectura. Es la visión de Juan Ramón de los mismos en unión a mi Granada, mi Alhambra y mi Generalife.

⁷ Jiménez, J. R. Op. Cit. Pág. 65

El libro es una experiencia estética originada por un viaje, convertida en expresión, convertida en poesía. Una vez que me he apropiado de ella se ha transformado en mi propio mundo. En mi propia agua. En mi Granada. Un nuevo conocer de la ciudad que se asienta sobre el anterior y lo enriquece. Una nueva visión que proporciona una nueva posibilidad de acercamiento a la ciudad y a mi conocimiento de la misma, a mis recuerdos y experiencias pasadas y futuras.

El libro se compone a través de una prosa poética libre, arbitraria pero llena de armonía. Es un libro que habla de un viaje, de una visita a una ciudad pero sobre todo habla de sí mismo, desde su propio ser. Es poesía pura.

PARECE, primero, desde el arriba de contemplativos esfumados la media luna, un barrio inmerso de Granada, del que aún quedasen en la quieta agua azul verde, halos vagos, suaves timbres, ascensiones fatuas, temblores encendidos, lentas voces de acostumbrados al fondo. Pasan sombras como peces verticales, entran y salen por su dominio de peces de encanto.... Luego parece que el barrio ingrave está suspenso del cielo con colgantes hilados de estrellas. (...)⁸

311

Esta es mi lectura de Olvidos de Granada. El resumen de una experiencia que fue el origen de nuestra investigación y que hemos intentado mostrar con palabras. Pero estas palabras no son la respuesta al desafío que la lectura me lanzó, esa respuesta se originó en forma de imagen. Esta lectura se convirtió en un impulso para realizar una serie de trabajos desde la pintura que se transforman en un diálogo entre medios para alcanzar la comprensión. Me reconozco en la lectura y me encuentro en la pintura, pero siempre desde la emoción experimentada. Es mi lectura, mi visión y ésta puede variar según el momento y según quien se acerque al libro, dejando patente la relatividad de las relaciones entre artes y su función posibilitadora.

8 Jiménez, J. R. Op. Cit Pág. 55



Mixta sobre papel.
77 x 56 cm.
77 x 56 cm.
100 x 48 cm.
76 x 37 cm.

2.2. OLVIDOS DE GRANADA: EXPERIENCIA CREATIVA.⁹

La exigencia de que la obra autónoma por sí misma no excluye, sino que incluye, la posibilidad de abrir la experiencia estética a ver el mundo real de manera diferente, y con ello, comprenderse uno mismo en el otro de una manera nueva. También el arte autónomo <<nos muestra lo que conocemos de un modo en el que no lo conocíamos>>. ¹⁰

Con el impulso de la lectura de *Olvidos de Granada* comencé a experimentar en el taller, dejando fluir las emociones, trazando sobre papel sin analizar resultados. Dejando aparecer lo oculto en mi lectura, permitiendo que las palabras me hablasen en forma de imágenes, mis propias visiones.

El papel permitía realizar obras rápidas y espontáneas, nacidas en libertad con las que empezar a comprender. Nuestra intención fue la de enriquecer el proceso creativo y por tanto el resultado del mismo. Queríamos tensar la pintura con la poesía y permitir que de esa tensión surgiese un nuevo mundo. En ningún momento se pretendió realizar una traducción literal del libro de Juan Ramón Jiménez, enfocamos la investigación para alcanzar nuevos conocimientos sobre la emoción de la experiencia estética en sus estados de creación y recepción, tanto de la poesía como de la pintura.

Técnicamente estos dibujos fueron realizados con óleo, barniz sintético tinte brillante, fuego y ceras sobre papel. La elección de la técnica fue intuitiva, dejé actuar a la pintura en su distancia desde la poesía y me guié por lo que ella exigía. Rasgá los papeles, los quemé, agujeré y superpuse. Rasgaduras azarosas que dejan salir parte de esos mundos ocultos que en mi lectura del libro emergen a la superficie, y que dejan ver la belleza del material, del soporte y la presencia del proceso pictórico, induciendo al espectador a moverse entre ellas, a nadar entre la superficie y la profundidad.

⁹ Todas las imágenes que se muestran en este apartado forman parte del trabajo práctico. Además se añade un CD con una selección de obras más extensa.

¹⁰ Jauss, H. R. *Caminos de la comprensión*. Madrid. La balsa de la medusa. 2012. Pág.41

La pintura, el color, corre, dejando su huella se mueve o se detiene, se absorbe o se derrama. Quería convertirme en testigo del movimiento y el ritmo, tanto de los poemas cómo del sentido en que entendía mi relación con los mismos. Todo esto produce cierta ambigüedad que acentué con el uso de un barniz que quedaba totalmente brillante, como un espejo en el que mirarme y descubrirme entre rasgaduras, colores o líneas.

*Pasan sombras como peces verticales, entran y salen por su dominio de huecos de encanto.*¹¹

En estos trabajos sobre papel estaba muy limitado el cuidado de los pequeños detalles, así como los matices, tonalidades y variaciones que encontraba en *Olvidos de Granada*. Había efectos o despliegues del sentido que en el libro se me presentaban y que no se manifestaban en ellos. Por esta razón busqué un soporte que permitiese un trabajo más pausado, donde las capas fuesen transparentes y conformasen la obra, donde la opacidad del papel no entrase en juego. Realicé una serie de trabajos sobre lienzo, donde las veladuras, los brillos y la utilización del color adquirieron protagonismo.

314

Azules, verdes, naranjas, ocre o tierras se apropiaron de la totalidad de los lienzos. Incorporé el blanco entre las diversas capas de las obras para dotar a los cuadros de una luz más potente y viva, una luz que se desplegaba en cada palabra. Acabé introduciéndome en esos colores, sin saber si pertenecían a Granada a *Olvidos de Granada* o solo a mí. Pero a través de ellos comprendí que no importaba, que si se mostraban quería decir que de algún modo estaban presentes, más allá de verdad literal, y podían enriquecer la pintura. Empecé a comprender la pintura y la poesía como lugares para encontrarme a mí misma.

Buscaba que el agua además de fluir susurrara, me envolviese. Quería perderme en sus reflejos porque así sentía la poesía de *Olvidos de Granada*. Los trabajos adquirieron un formato mucho mayor, un formato que permite introducirse dentro de la pintura, no solo ser testigo de ella. Gracias a la utilización del barniz el espectador llega a quedar inmerso en el cuadro. Inmerso físicamente ya que percibe su propio reflejo en él pero ahora de una manera mucho más directa y clara. En todas las obras hay ventanas que dejan ver lo que ocurre detrás de una nueva veladura, pequeños pasadizos a mundos ocultos por los que llegar a sus secretos. Mis pasadizos a la memoria, mis secretos de la emoción vivida ante un poema.

11 Jiménez, J. R. Op. Cit. Pág.55.



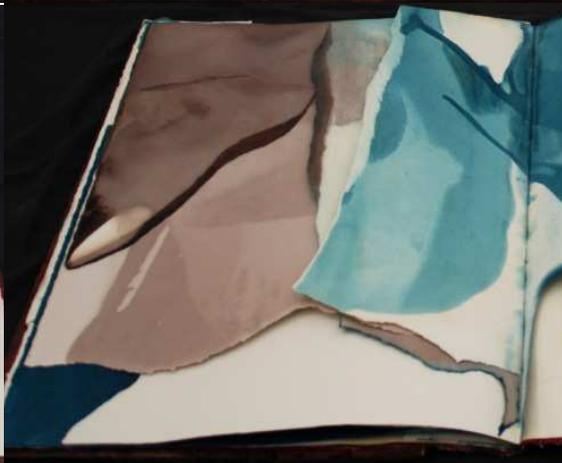
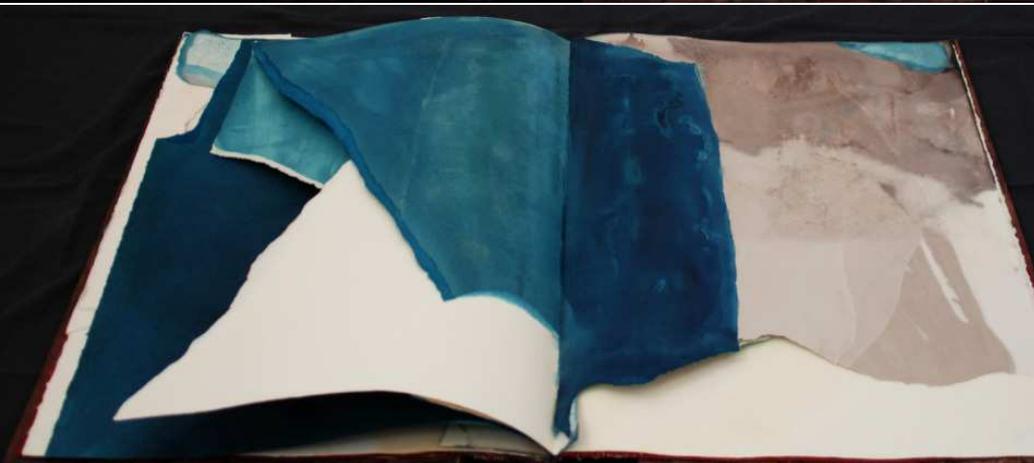
Oyendo el agua. Mixta sobre lienzo. 150 cm. 150 cm.

Estos cuadros son la expresión de un mensaje sentido y aprendido en una nueva dirección.

De la necesidad de establecer una relación temporal, un momento, un espacio que sucede a otro, de la necesidad de acceder a esos mundos ocultos que marcaba en los cuadros, surgió la experimentación con los libros de artista. Volvimos al papel, pero esta vez las diferentes rasgadas no estaban pegadas unas a otras eran páginas que podían pasarse y dar lugar a una nueva composición de la que surgen formando parte activa. Pueden entreverse en cada dibujo aquellos que les siguen. Las páginas ocultan los misterios de nuestra experiencia, los secretos de cada efecto que ha producido la lectura pero al pasarlas dejamos salir a superficie aquello que se ocultaba en la profundidad y lo que antes veíamos queda sumergido. Lo que conocíamos se transforma en un nuevo misterio.

Llegó el momento, como en todo trabajo creativo, en que la obra no evolucionaba y sentí la necesidad de buscar pureza en la expresión, de radicalizar la pintura y despojarla de lo accesorio. Pensamos que era el momento de cambiar el impulso, de cambiar el origen de nuestra actividad. Decidimos variar la lectura y encontrar aquella a la que nos hallásemos más cercanos en ese momento, buscando una nueva experiencia estética lo suficientemente fuerte para transformarse en una nueva expresión. Elegimos la poesía de San Juan de la Cruz, concretamente *Llama de Amor Viva, Cántico Espiritual y Noche Oscura del Alma*.

2.3. SOBRE OLVIDOS DE GRANADA. IMÁGENES



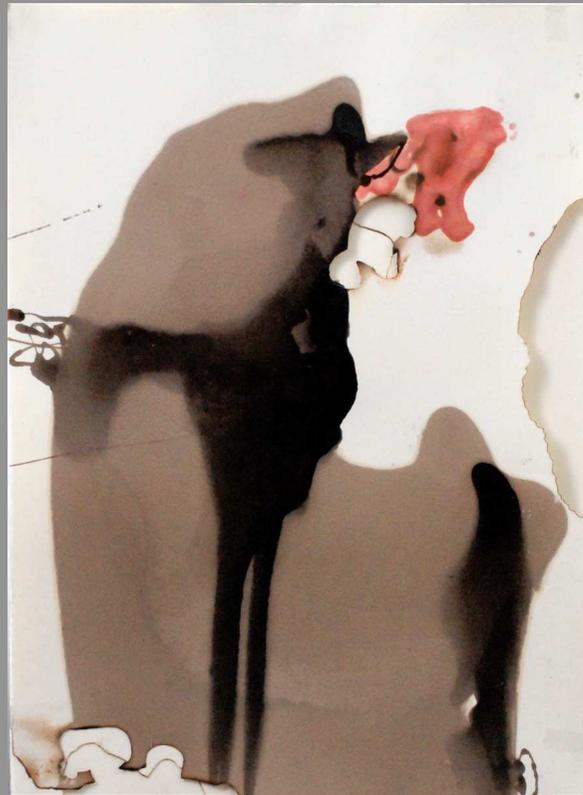


2.3. SOBRE OLVIDOS DE GRANADA. IMÁGENES

Late el hondo reino, sube y baja, entresueña, va a cantar, se calla...



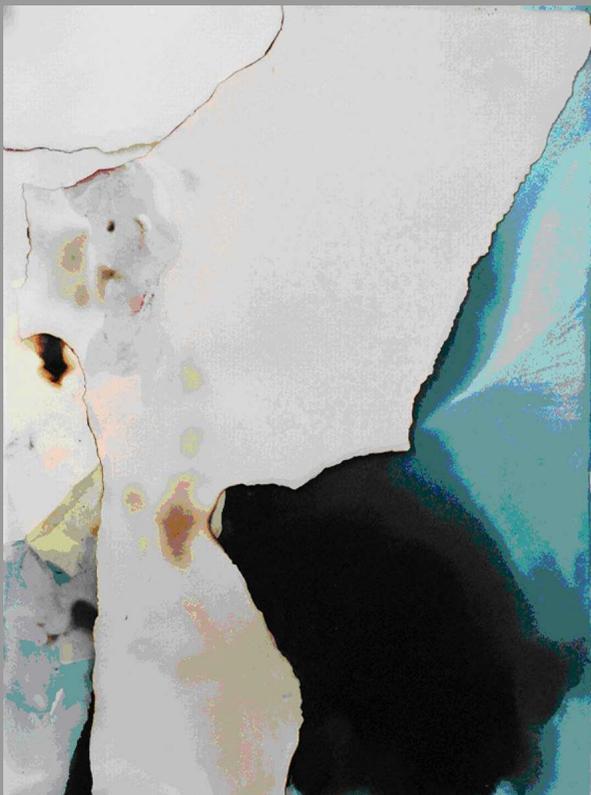
Mixta sobre papel. 77 x 55cm.



Mixta sobre papel. 77 x 55cm .



Mixta sobre papel. 100 x 48cm .



Mixta sobre papel. 77 x 55cm.



Mixta sobre papel. 100 x 70 cm.



Mixta sobre papel. 72 x 39cm.



Mixta sobre papel. 58 x 55cm.



Mixta sobre papel. 77 x 55cm.



Exposición en Sala AlTemple. Escúzar. Granada 2007

Mixta sobre lienzo.
150 x 150 cm.



El agua me envolvía con rumores de color y frescor sumo, cerca y lejos, desde todos los cauces, todos los chorros y todos los manantiales. Bajaba sin fin el agua junto a mi oído, que recojía, puesto a ella, hasta el más fino susurro, con una calidad contajada de esquisito instrumento maravilloso de armonía; mejor, era, perdido en sí, no ya instrumento, música de agua, música hecha agua sucesiva, interminable.



Mixta sobre lienzo.

180 x 180 cm.

Mixta sobre lienzo.

130 x 97 cm.





Mixta sobre lienzo.

130 x 130 cm.

Mixta sobre lienzo.
130 x 130 cm.





Mixta sobre lienzo.

140 x 160 cm.



Mixta sobre lienzo.

150 x 150 cm.

Convencido cada noche por la antigua medialuna granadí de que es un ladrón, el ladrón de agua retumba, cae, zumba, se yergue, se tumba, se retuerce en tetanía infinita, enarcadora de pecho y vientre;

02

SAN JUAN DE LA CRUZ DESDE LA PINTURA

1. DESDE LA NADA.

1.1. PINTURA ABSTRACTA Y POESÍA EN LA EXPERIENCIA MÍSTICA.

La creación exige del creador una participación por retirada hacia el interior de sí mismo, para dejar un espacio por él no ocupado, donde la aparición del otro o de lo otro sea posible (...) Lo primero –o lo único– que el creador crea es la nada, el espacio de la creación.¹

Al acercarnos a la figura de San Juan de Cruz desde la pintura es ineludible entrar en la relación de la pintura y la poesía con la experiencia mística. Experiencia donde el acceso a lo absoluto se hace a través del vacío, de la renuncia al propio ser. La poesía de San Juan dilata y tensiona, se niega y desciende hasta la nada y es en ella donde nace. San Juan, como dice Valente², es el poeta de la nada. Un vacío que es creación, tal y como señala María Zambrano en *San Juan de la Cruz (De la Noche Oscura a la más clara mística.)*³. Queramos o no, leer la poesía de San Juan de la Cruz nos lleva inevitablemente hacia la experiencia mística, hacia la experimentación de la nada como vía de conocimiento. Sus palabras surgen desde la experiencia sensible, transformada en la experimentación del vacío y lanzada en forma de poesía, o, en palabras de María Zambrano, *¿Y no será que la poesía anda siempre aparejada con una mística; que sea ella en cierta medida una mística?*⁴

La cita de José Ángel Valente que abre este capítulo nos acerca a la experiencia creativa como una retirada hacia la nada para dejar espacio a la creación, al conocimiento de lo “otro” a través de sí mismo. ¿Pero no es ésta misma actitud la que hemos venido alabando como la del espectador participativo? Lo hemos designado como aquel que es capaz de dejarse llevar por sus emociones hasta alejarse de sí mismo y hacerse uno con la obra de arte logrando una experiencia estética en la que queda incluida la creativa. ¿No es esta una descripción de la

1 Valente, J. Á. “La Experiencia Abisal.” en Valente, José Ángel. *Obras Completas II. Ensayos*. Navarra. Galaxia Gutenberg. 2008. Pág.636.

2 *Ibíd.*

3 Zambrano, M. “San Juan de la cruz (De la noche Oscura a la más clara mística.)” en Zambrano, María. *Senderos. Los intelectuales en el drama de España. La Tumba de Antígona*. Barcelona. anthropos. 1989.

4 *Ibíd.* Pág. 195.

experiencia estética?

No es nuestra intención igualar los tres tipos de experiencias sensibles de las que hablamos otorgándole al arte en general un acercamiento a lo sagrado en términos de “verdad”. Pero si podemos, quizás, efectuar una metáfora donde se obvian sus diferencias en función de sus similitudes ya que todas ellas nacen de un acercamiento a lo inefable. Nuestra metáfora sería del tipo: La experiencia estética-creativa es (‘como’ pero no ‘es’) experiencia mística donde el elemento diferente que nos permite establecer la comparación esta dirigido hacia donde nos abre el espíritu esa experiencia. En palabras de Jauss: *Pues a lo que la experiencia estética especialmente nos abre no es a la intuición de un ser extraño, como reivindica la experiencia mística, sino al horizonte, que mira a nosotros, del mundo del otro, que hace comprender su alteridad como la posibilidad de ser diferente.*⁵

En los tres casos de experiencia (la creativa, la estética y la mística) resalta el poder formativo de las mismas, donde gracias a ellas se accede a un nuevo conocer. Donde ese conocer se consigue mediante reflexión y estudio para acceder al vacío. Es gracias a la formación por lo que se accede al conocer y ese conocer nos permite formarnos. Como dice Amador Vega:

324

*(...) De manera que pudiera entenderse la facultad creadora del espíritu del hombre como la dimensión activa que ha sido preparada en el silencio de la actividad contemplativa. De esta manera se podría confirmar la necesidad de entender toda actividad educativa como la más noble de las humanas, dado que si el hombre es un artista no se debe tanto al hecho de que posea un misterio, como a la rara capacidad de recibir y de dar cuanto, a su vez, ha recibido. (...) En sí mismo el hombre no es un espacio de transito; él ha de ser el vacío necesario para toda creación*⁶

Comprendemos la experiencia mística en Occidente como la búsqueda del vacío que proporcione el espacio suficiente para encontrar el conocimiento de lo absoluto. Un conocimiento donde es necesario un descenso y un despojamiento del propio ser para dejar espacio a Dios. ¿No es este tipo de conocimiento al que hemos apelado para el estudio de las relaciones entre artes? (sustituyendo Dios por Poesía, o por lo Otro como indicaba Valente) ¿No es esto la renuncia a la verdad objetiva como vía

5 Jauss, H. R. *Caminos de la comprensión*. Madrid. La balsa de la medusa. 2012. Pág 26.

6 Vega, A. *Antoni Tàpies: negatio negationis*. en Cirlot, V. y Vega, A. *Mística y creación en el siglo XX*. Herder Editorial. Barcelona. 2006. Pág. 248.

de conocimiento para acceder a aquello que apenas podemos vislumbrar? ¿No es esto la razón poética de María Zambrano? María Zambrano⁷ es en parte heredera del conocimiento místico, en su método y en su expresión. Del conocimiento místico o del conocimiento poético de San Juan de la Cruz como poeta, dependiendo de cómo queramos verlo (aunque quizás no puedan separarse).

¿No hablamos en todo momento de un acceso al conocimiento a través de la experiencia? experiencia que no es resultado, sino inicio de la comprensión y que Amador Vega en *Tratado de los cuatro modos del espíritu*⁸ sitúa a través de cuatro momentos diferentes de la comprensión. Este estudio de la comprensión entre los límites de lo sensible y lo inteligible está desarrollado a partir de un fragmento del *Compendium logicae* Ramón Llull y se inserta en la tradición de los tres estados del alma de la filosofía mística al que añade el modo inteligible-sensible por el que se produce una vuelta a lo sensual para expresar lo conocido en la unión del vacío. Amador Vega propone que los dos primeros momentos del espíritu *se hallan inscritos como lugares de comprensión de la experiencia*, y los dos últimos suponen la experiencia de la comprensión⁹:

-Sensible-sensible, donde a través de los sentidos accedemos al primer nivel de comprensión, como una totalidad sensible formada por gusto, vista, olfato, tacto y oído. Un conocimiento sensual de lo que nos rodea y que nos hace formar parte de ello.

-Sensible-inteligible, es el momento donde a través de la imaginación se establece la renuncia a lo sensual y se accede a lo intelectual, es un tránsito, un camino en el que la imaginación como fuente de toda posibilidad es la guía y unión entre ambos estados llevando al espíritu a un *campo de experiencia, cuya significación viene representada por la figura de la noche*¹⁰. Una noche que Amador Vega muestra en el sentido de la Noche de San Juan de la Cruz, como descenso a la oscuridad para un nuevo nacimiento, como el crepúsculo de un día y la espera del siguiente.

-Inteligible-inteligible, Donde lo inteligible se experimenta a sí mismo para alcanzar la comprensión a través de las virtudes del alma, la memoria, la voluntad y el intelecto presentadas como una unión donde *se combinan en sus funciones.(...) Cada una de ellas es completa en su virtud, porque son para*

7 Ver Garí, B. *María Zambrano y el lenguaje de la Aurora*. en Cirlot, V. y Vega, A. Op. Cit. (2006). Pág. 162-163.

8 Vega, A. *Tratado de los cuatro modos del espíritu*. Barcelona. Alpha-Decay. 2005.

9 *Ibíd.* Pág 61.

10 *Ibíd.* Pág. 80 .

otra de sí mismas: la memoria lo es de aquello que el intelecto comprende de la experiencia de su deseo; el intelecto lo es de cuanto la memoria recuerda para poder ser querida; y la voluntad lo es de su fuerza por querer comprender su propio destino ya inscrito en su memoria.¹¹ La significación de esta unión es el vacío donde se une lo que significa y lo significado, y hace imposible ya cualquier lenguaje referencial¹²

-Inteligible-sensible En este momento de la comprensión se inicia una nueva mirada hacia lo sensible, un descenso sobre lo sensual para expresar lo acontecido en el vacío y se relacionará con el mundo sensible desde la apercepción cuya función es la de *despertar en cada uno de los sentidos corporales su dimensión espiritual. (...) Y es una facultad porque su potencia predicativa convierte toda acción en obra de arte.*¹³

Vemos como Amador Vega nos propone un análisis de la comprensión de lo sensible, donde no hay diferencia entre experiencias y donde lo alcanzado es un conocimiento del propio ser. Un ser no fragmentado donde se reconoce una experiencia igual para diferentes ámbitos del saber como parte de una totalidad.

Visto esto podemos decir que la vinculación de la poesía a la mística es clara: es la expresión por la que generalmente se manifiestan estas experiencias con el absoluto. Pero va más allá, cualquier manifestación poética posee cierta relación con la experiencia mística, quizás por la búsqueda de lo misterioso o de lo innombrable más allá de religiones o creencias, quizás por su nacimiento del vacío. La expresión poética supone una búsqueda interna de la palabra para nacer como nueva manifestación.

¿Y dónde queda la vinculación de la experiencia mística con la pintura? Creemos que también es un conocimiento al que se accede siguiendo los momentos de la comprensión mostrados por Amador Vega. De hecho la pintura abstracta ha sido comparada en más de una ocasión a la mística. Ha sido interpretada como un regreso al origen, al vacío para acceder a lo oculto a la razón¹⁴ por la pureza de su lenguaje y su ser en sí misma. Desde que Kandinsky realizara su primera acuarela abstracta ha existido en la pintura de Occidente una utilización del vacío, de la nada, del silencio, que han llevado a establecer paralelismos con la mística y buscar influencias en el Budismo Zen y el Taoísmo¹⁵. Un vacío que nos lleva, a la meditación

11 Vega, A. Op. Cit. (2005) Pág 101

12 Ibid. Pág 117

13 Ibid. Pág.149-149

14 Ver Vega, A. *Zen, mística y abstracción. Ensayos sobre el nihilismo religioso*. Madrid. Trotta. 2002.

15 Ibid.

y reflexión a partir de la experiencia estética. La obra de arte como acceso a la espiritualidad. A lo sublime. Lo sublime que Rosenblum (sin intención de establecer verdades absolutas sobre la historia del arte, solo posibilidades¹⁶) estableció como unión entre la abstracción y la tradición romántica de los países nórdicos¹⁷

Volvamos a la pregunta lanzada por María Zambrano *¿Y no será que la poesía anda siempre aparejada con una mística; que sea ella en cierta medida una mística?*¹⁸ Si eliminamos fronteras y clasificaciones podríamos transformarla en la siguiente pregunta: ¿Y no será que el arte anda siempre emparejado con una mística; que sea en cierta medida una mística?

16 Ver "Cómo si hubiésemos nacido el primer día del libro del génesis o fuéramos la última persona sobre la faz de la tierra..." La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico... (1975-2007)" en *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Madrid. Fundación Juan March. 2008. Pág.237

17 Ver catálogo de exposición: *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Madrid. Fundación Juan March. 2008.

18 Zambrano, M. "San Juan de la Cruz (De la Noche Oscura a la más clara mística.)" en Zambrano, M. Op. Cit. (1989). Pág. 195.

1.2 BÚSQUEDA DE VACÍO, BÚSQUEDA DE LA NADA EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA: LA CAPILLA ROTHKO Y LA SALA DE LA REFLEXIÓN DE TAPIES EN OCCIDENTE, LA ESCUELA YI EN ORIENTE.

Pintar es acercarse a la nada. Pinto la imposibilidad de pintar. Y aun: lo importante es no ser nada(...). La Pintura es un ojo cegado que sigue viendo, que ve lo que lo ciega (...). Para ser auténtico es necesario sumergirse, tocar el fondo (...). Decir la nada(...) No ser nada, simplemente nada(...). El arte es un esfuerzo hacia lo imposible, lo desconocido(...). Es necesario tratar de ver donde ya no es posible o donde ya no hay visibilidad(...) No firmo mis telas. No se puede tener un nombre en lo que sobrepasa al individuo(...). Para llegar a cierto algo, es necesario no ser nada(...) Importa avanzar sin saber nada, incluso sin saber adónde uno va(...) Tal es lo que me permite hacer visible lo invisible(...). Hay que mostrar lo invisible(...). La pintura es el abismamiento, la inmersión(...). Cuánto más se está perdido, más se es empujado hacia la raíz, la profundidad(...). Lo que sale de mí es siempre desconocido. Tal es la razón de que viva en este perpetuo asombro (...). Es terriblemente difícil aproximarse a la nada.¹⁹

329

La pintura contemporánea occidental ha incluido el uso del vacío y lo sublime en su interior. Un vacío como protagonista y no como mero contrapunto de los elementos representados, un vacío en el que todo ocurre. El vacío como espacio donde la nada-el todo tiene lugar, donde la pintura se interroga sobre ella misma para alcanzar respuestas, donde el artista encuentra su ser. Un vacío entendido casi en los mismos términos que lo entendió San Juan de la Cruz.

El vacío en la pintura occidental ¿es un lienzo en blanco? ¿Es un espacio sin nada, un espacio que contemplar? ¿Es falta de materia? ¿Es luz o es sombra? ¿Es oscuridad o es aurora? Creemos que el vacío posee todas estas características y que en la pintura todas se han reflejado de una manera u otra porque, al final, el vacío puede ser todo aquello que nazca de él, que se encuentre en él. Es en la nada donde más unión entre el ser y no ser²⁰ encontramos, es en la nada donde las posibilidades

¹⁹ Juliet, Ch. *Rencontres avec Bram van Valde*. Fata Morgana. 1978. citado en Valente, J. Á. Op. Cit. (2008). Pág.748.

²⁰ Ver capítulo I relaciones entre artes. Allí evocábamos a Steiner cuando dice que una obra de arte

son infinitas, es en la nada donde aún no se ha realizado una elección que fije una forma en su ser.

Una cuestión que no ha dejado de preocupar a la pintura moderna(...) podría expresarse, creo, entre otras formulaciones, de la siguiente manera: ¿cómo pensar y producir una imagen que no esté limitada por el carácter individual, o mejor, individualizante de la forma? De toda forma, sea cual sea: pues toda forma se individualiza al tiempo que se actualiza y, por tanto, priva de otras formas, se fija estérilmente a sí misma, se cierra a otros puntos de vista, a otros posibles?²¹

¿Cómo puede el arte cerrarse a otros posibles? Quizás planteando una imagen en términos de verdad, una imagen sin tránsito hacia un nuevo mundo, una imagen que no nazca del vacío y que no lo conserve. Preceptos con una clara influencia de la estética taoísta, donde *pintar será por tanto pintar lo diferenciado pero que conserva activo en sí la indiferenciación de la cual procede; Si bien pintar será siempre pintar lo diverso, esa diversidad deberá dejar que aparezca la equivalencia que le permite comunicar con el interior de sí mismo y vincularlo.*²²

330

La pintura Occidental ha buscado el Vacío y la Nada, hasta el punto de llegar a lo que se designó como la muerte de la pintura²³. Creemos que esa muerte en sí misma es realmente el lugar donde la pintura puede ocurrir, donde puede encontrarse y generarse, donde puede nacer. Quizás esto último pueda expresarse de otro modo: creemos que es en esa muerte en sí donde la pintura esta ocurriendo, donde se encuentra y se genera, donde nace.

Vacío que comenzó con la eliminación de lo representado, de negar la pintura como ilusión y ratificarse como posibilidad. Un vacío que en numerosas ocasiones en Occidente ha sido entendido como pintura monocromática²⁴, una pintura que niega lo accesorio y se enraíza en sí. Un cuadro blanco, un cuadro rojo, un cuadro negro, un cuadro azul... encierran la cualidad espiritual de la nada y a la vez la reafirmación del objeto. Como explica Barbara Rose, el arte monocromo posee dos orígenes: *el*

es la manifestación de la libertad del artista en cuanto la obra lleva en sí todo lo que es manifestando aquello que el artista eligió que no fuese.

21 Jullien, F. *La gran imagen no tiene forma o del no-objeto por la pintura*. Barcelona. Albert Galvani. 2008. Pág. 77.

22 *Ibíd.*. Pág. 95.

23 Ver Vega A. Op. Cit. (2002)

24 Ver *Monocromos, de Malevich al presente*. Madrid. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. 2004.

místico y el concreto. Su evolución en el siglo XX ilustra la división entre la búsqueda espiritual de una experiencia trascendental y el deseo de enfatizar la presencia material del objeto como realidad concreta y no como ilusión²⁵.

El objeto en su realidad concreta, en su ser más puro es en sí mismo una manifestación de la “experiencia trascendental” de la nada. Un vacío que se ha utilizado en diferentes vertientes de la expresión ¿o no es el mismo vacío el que usó John Cage? ¿Acaso no es un vacío generador el de 4’33’’?

Vacío que Rothko usó en su capilla de Houston, con sus enormes cuadros negros que trasladan al visitante al recogimiento y meditación a través de la pintura. La pintura y el espacio que la recoge, espacio que acentúa la calidad del vacío que circunda la obra²⁶. Un espacio octogonal que sitúa al espectador como centro de la contemplación de la pintura. La pintura lo rodea, lo sumerge en ella misma, lo invade de su propia espiritualidad. El espectador solo debe dejarse llevar y así, como manifiesta Amador Vega *llegar a ser otro en virtud de la imagen*²⁷

Crear lleva el signo de la feminidad. No es un acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella. Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada en el vacío, un espacio vacío. Y en el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda ser en él creado). la creación de la nada es el principio absoluto de toda creación:

*Dijo Dios: -Brote la Nada.
Y alzó la mano derecha
hasta ocultar su mirada.
Y quedó la nada hecha²⁸*

Una capilla sin credo, que se convierte en un recinto sagrado para la pintura, para encontrarse y alcanzar su plenitud en la negación y ausencia. Es la utilización del vacío como tránsito, cambio o nuevo conocer. Es un vacío que nos envuelve en silencio donde tiempo y espacio desaparecen o se juntan.

25 Rose, B. “Los significados del monocromo”. en *Monocromos*. Op. Cit.. Pág. 21.

26 El arte contemporáneo se ha independizado de la idea de Dios, del espacio sagrado y de la Iglesia. Sin embargo en su contemplación se exige el mismo recogimiento y acercamiento que se exige a lo sagrado y en su exposición se han generado espacios que acentúan este hecho. Ver O’Doherty, B. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia. Cendeac. 2000.

27 Vega, A. Op. Cit. (2002) Pág. 108.

28 Valente. J. Á. Op. Cit. (2008). Pág.758.



Capilla Rothko. Houston.

332

Tàpies entendió en el mismo sentido *La Sala de la Reflexión* de la Universidad Pompeu Fabra. Una capilla laica, alejada de creencias, pero cercana al método místico de conocimiento en la Nada.²⁹ Una ausencia representada en unas simples sillas de anea colocadas en la pared en sentido vertical que nos llevan a la elevación del espíritu. El propio Tàpies escribió, a la entrada de la Sala de la Reflexión, unas palabras que nos trasladan hacia el paralelismo de experiencia estética con experiencia mística. Sus palabras se convierten en una ekphrasis con la que desvelar la pintura, para desvelar el espacio.

Ante los excesos de agitación, de dispersión mental y de los innumerables cultos a 'realidades falsas' a los que estamos sometidos en las sociedades actuales, me ha parecido muy oportuno contribuir a crear un espacio y unas imágenes que favorezcan el recogimiento, la concentración y, en definitiva, un mejor acercamiento a nuestra verdadera naturaleza.

Hay toda una tradición de creencias que practica y aconseja esta posible

29 Ver Vega, A. <<Negatio Negationis>>. *Un espacio de meditación y silencio*. en Cirlot, Victoria y Vega, A. Op. Cit

modificación del nivel primario de la conciencia para llevarla a las zonas más auténticas del ser. Son técnicas que, adaptadas a la actualidad, hasta se pueden considerar una terapia de gran importancia para nuestro equilibrio. Y, de hecho, el tronco principal del arte de todos los tiempos no sólo ha sido siempre aliado con ellas sino que a menudo es el elemento principal.

En unos momentos, pues, tan dominados por las 'culturas' de la distracción y del negocio, cuando hasta algunos museos se pasan los bulliciosos y a menudo tan alienantes espectáculos de masas, creo muy significativo que desde el mundo universitario recordemos la necesidad de unos espacios de silencio y de reflexión con los que el arte justamente puede ejercer sus funciones más nobles y seguro que más útiles a los ciudadanos³⁰.

El espectador que se introduce en la Sala de la reflexión de Tàpies y se deja llevar por la fuerza de su nada accede a *zonas más auténticas del ser*. Zonas más auténticas del ser a las que él llegó con su pintura. Usándola para comunicarlo, para contarlo para mostrar nuevas posibilidades. El espacio de Rothko y el espacio de Tàpies. Lugares donde encontrarlos, donde encontrarnos. Salas para la reflexión y la meditación. Salas para la nada y de la nada. Salas para la pintura.

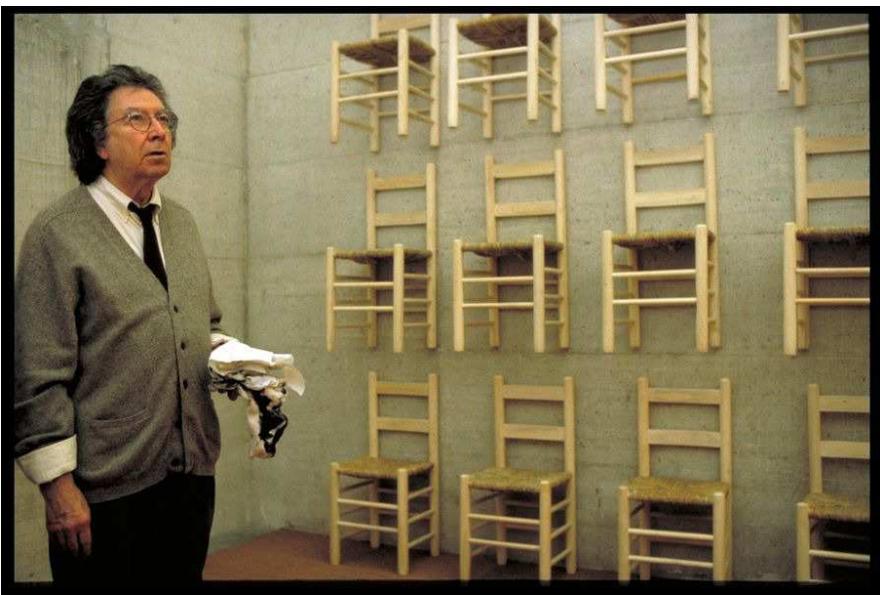
Estos dos ejemplos nos sirven para entender el vacío en la pintura occidental contemporánea en su unión con la espiritualidad. ¿Pero que ha ocurrido en China? Ya vimos en el apartado *Las tres perfecciones* la importancia del vacío en la totalidad de su estética pero ¿Cómo han fusionado su tradición con el surgimiento de la abstracción en Occidente?

333

30 Tàpies, A. Citado en *La Sala de Reflexión*, de Antoni Tàpies, abre sus puertas en http://www.upf.edu/enoticies/home_upf_es/0207.html



Sala de la Reflexió, Universitat Pompeu Fabra. Tàpies.



En 2008 la fundación la Caixa organizó una exposición que puede dar respuesta a estas preguntas. *La escuela Yi, treinta años de arte abstracto chino*, comisariada por Gao Minglu. Mostraba una evolución de la abstracción en China. Una exposición que muestra la fusión entre la estética china tradicional y la abstracción pictórica occidental. Obras nacidas, como explica Gao Minglu, bajo el influjo del Yi.

*El objetivo nunca es intentar encontrar un estilo único y revolucionario, sino que más bien pretenden llegar a un diálogo mutuo pero tácito entre sus sensaciones personales (reino espiritual) y los medios de expresión (reino material)*³¹

Yi representa un estado de contemplación, contemplación que exige la retirada del ser. Las obras de la escuela Yi son respuestas a la reflexión y meditación del artista, son huellas del pensamiento y son muestras de la infinitud del espacio. Las obras de la escuela Yi son el resultado del estado mental del artista, son el resultado de “*experiencias subjetivas*”³², de experiencias sensibles. Son obras en las que no existen los extremos, no son excluyentes. Son expresión de transformación y cambio. En el apartado anterior hemos visto los cuatro modos del espíritu propuestos por Amador Vega donde situaba la apercepción como el modo de afrontar lo sensible una vez que se ha alcanzado la comprensión en el vacío. Una apercepción que permite comprender distintos términos como *fuera de sí*³³ y por tanto no establecer conexiones sensibles en función de contrarios.

335

Gao Minglu estableció tres tendencias dentro de la escuela Yi. El Yi Xiang o imagen mental *donde los artistas buscaban la unidad entre los conceptos y los objetos de la naturaleza, durante el proceso de pensar y observar el mundo exterior*³⁴ y que se encuadra en la década de los 70 del último siglo. El Yi li o principio mental que *defendió conceptos simbólicos, la esencia y el principio de una cultura y una sociedad ideales*³⁵ desarrollada durante los años 80. Y por último los años 90 con el Yi Chang o entorno mental centrado en *la experiencia personal de pensar en los materiales y el entorno durante el proceso de creación de unas obras de arte que implican esfuerzo,*

31 Minglu, G. “Una abstracción diferente y “chinismo” de la escuela Yi”. en *La escuela Yi. treinta años de arte abstracto Chino*. Barcelona. Fundación la Caixa. 2008. Pág. 20.

32 Minglu, G. “¿Qué es la escuela Yi? ¿Por qué es avanzado este concepto?” en *La escuela Yi, treinta años de arte abstracto Chino*. Op. Cit.. Pág.28.

33 Vega, A. Op. Cit. 2005. Pág. 158

34 Minglu, G. en *La escuela Yi, treinta años de arte abstracto Chino*. Op. Cit. . Pág. 97.

35 Ibíd

*una repetición intensa y diaria*³⁶ desarrollado a partir de los años 90.

Gao Minglu sitúa en este último grupo a Zhang Yu. Destacamos a este autor porque su serie de trabajos *El rastro de huellas dactilares* se encuadra dentro de la búsqueda de la identidad, del conocimiento del ser a través de una anulación del mismo en la nada. Zhang Yu moja sus dedos y deja las huellas de los mismos sobre el papel de arroz. Mediante la repetición de este sencillo gesto consigue perder su identidad, consigue acceder a un estado mental propicio para dejar paso a la creación, consigue llevarnos hasta el vacío en la contemplación de sus obras y seguir la estela de la comprensión en su propio tránsito, mostrado como su paso por él.

36 Minglu, G. en *La escuela Yi, treinta años de arte abstracto Chino*. Op. Cit. . Pág. 97

Zhang Yu. *Fingerprints*, 2008
96 x 86 cm.



2. NUEVOS MUNDOS A PARTIR DE LA POESÍA DE SAN JUAN DE LA CRUZ.

2.1 EUSEBIO SEMPERE Y LA LUZ DE LA NADA

15.

*Nuestro lecho florido,
de cuevas de leones enlazado,
en púrpura tendido,
de paz edificado,
de mil escudos de oro coronado.*

16.

*A Zaga de tu huella
las jóvenes discurren el camino,
al toque de centella,
al adobado vino,
emisiones de bálsamo divino.*

San Juan de la Cruz.³⁷

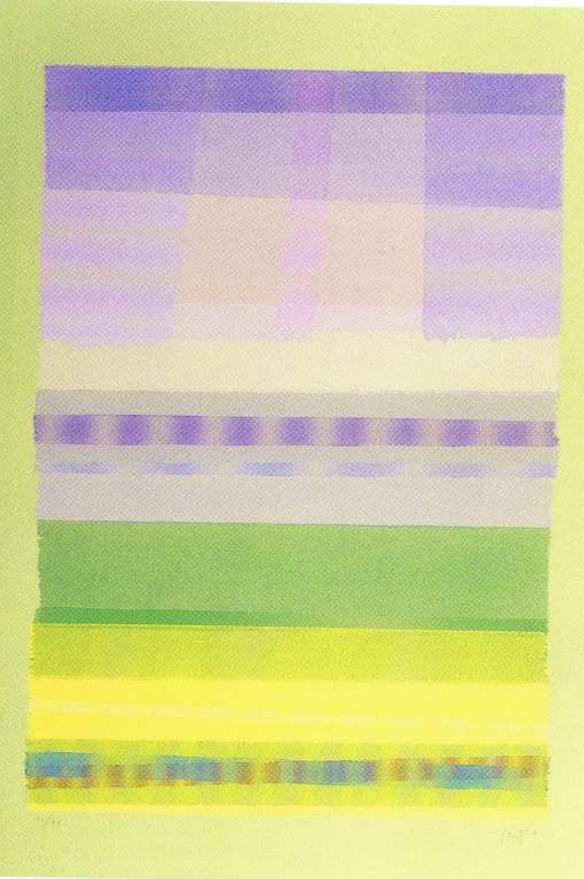


EUSEBIO SEMPERE. *Canción 15*.
Serigrafía. 53'7x33'5 cm. 1986

339

San Juan de la Cruz lleva al límite la palabra, la hunde en su desaparición buscando una nueva posibilidad y acercamiento a su esencia. La lleva a la nada para volver a encontrarla y lanzarla desde un nuevo comprender. Con su ruptura del lenguaje, con su palabra, consiguió crear una poesía que conmueve y sacude, que lleva a la emoción y a la experiencia más íntimas y que ha traspasado barreras temporales y espaciales. Es una poesía que en sus múltiples actualizaciones muestra su contemporaneidad. Su capacidad poética y las experiencias estéticas que ocasionan su lectura han provocado que la poesía del místico se haya convertido en numerosas

37 San Juan de la Cruz. "Cántico espiritual" en *Llama de amor viva*. en *San Juan de la Cruz. Obra Completa*, 1. Madrid. Alianza editorial. 2003



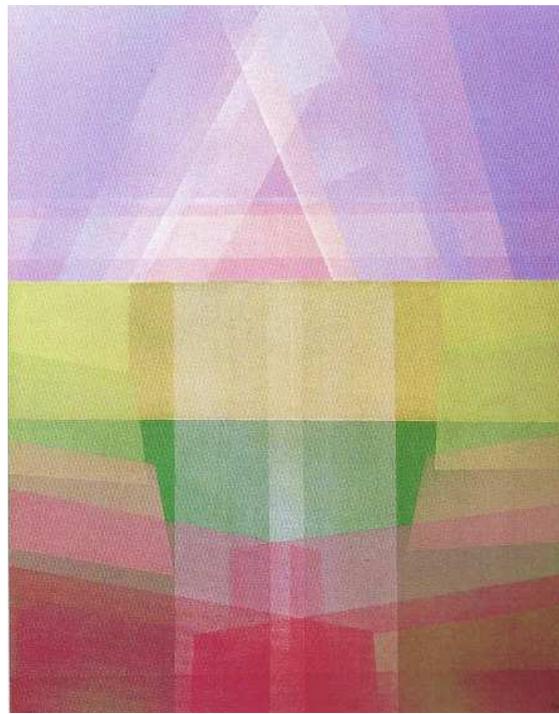
EUSEBIO SEMPERE.
Canción 4. Serigrafía. 1982. 45'8 x 32'5 cm.



EUSEBIO SEMPERE.
Canción 11. Serigrafía. 1982. 56 x 31 cm.



EUSEBIO SEMPERE.
Canción 21. Serigrafía. 1982. 53'5 x 43'9 cm.



EUSEBIO SEMPERE.
Canción 35. Serigrafía. 1982. 55 x 44'2 cm.

ocasiones en el impulso de la pintura. Nuevos mundos, los de la poesía de San Juan, surgidos a raíz de la experiencia mística. Nuevos mundos, los de la pintura, a partir de la experiencia estética la lectura de su poesía, surgiendo del vacío.

En este apartado queremos acercarnos a varias de las visiones de la poesía de San Juan de la Cruz realizadas por destacadas figuras del arte contemporáneo. No pretende ser una catalogación del hecho. Pretendemos detenernos en el suceso a través de unos ejemplos concretos. Ejemplos que remarcan la relatividad de la emoción, la elección de la posibilidad, la libertad de la creación y la magia de la nada.

De la nada, porque la pintura que tiene su origen en la poesía de San Juan de la Cruz es pintura que nace en la nada. Son obras en las que están presentes los conceptos que se desprenden de la relación poesía-pintura y que hemos estudiado hasta aquí. Son creaciones alejadas de la ilustración, autónomas de los poemas que les dieron origen, independientes del texto pero que efectúan una metáfora en cuanto que se tensionan con él. Metáforas que enriquecen los lenguajes pictóricos. Obras en las que la verdad de la relación con el texto carece de importancia, donde lo que cuenta es el valor de la metáfora. Obras donde texto e imagen se han relacionado para crecer en su expresión, donde los pintores han utilizado la poesía, la nada y la mística de San Juan para alcanzar el momento mágico de la experiencia creativa. Obras que necesitan de un espectador participativo para llegar a su esencia, a su vacío, a su relación con el texto anterior, a la poesía de San Juan de la Cruz en su vivencia mística pero que son comprendidas y entendidas desde la pintura. Por que la pintura es una forma de pensamiento.

341

(...) Y es que nos hemos acostumbrado a pensar que se piensa con palabras. Torner, como casi todos los artistas plásticos, piensa en términos de forma, línea, color, volumen, etc. Nos cuesta cierto esfuerzo aceptar que una combinación de colores pueda tener la fuerza de un silogismo. Y, sin embargo, cuando Manet taladra una superficie de un gris liláceo con un punto bermellón para producir a la vez el efecto de un verde a la vez pálido y vibrante, no solo lo aceptamos, sino que lo aceptamos con el sobresalto emocionado que sentimos cuando se nos descubre una verdad³⁸

38 Zóbel, F. "Pensando en Gustavo Torner". en *Gustavo Torner*. Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1991. Pág. 47.

Eusebio Sempere se acercó a la poesía de San Juan desde su propio lenguaje y expresión, haciendo suya cada palabra de los poemas, dejándose llevar de la mano por sus emociones ante ellos y dejando nacer un conocimiento nuevo.

Un conocimiento que se inserta en su forma de comunicar, en su pintura más íntima. ¿Acaso no envuelve toda la plástica de Sempere ese conocer desde la nada? ¿Acaso no nace su pintura de un conocimiento enraizado en la emoción? Quizás por eso los poemas de San Juan estuvieron en el origen de obras como *Homenaje a San Juan de la Cruz* de 1975, en *En par de los levantes de la aurora, Iré por esos montes y riberas* de 1978, *Sin otra luz ni guía, al aire de tu vuelo, Aguas, aires, ardores* o *Tocar nuestros umbrales*, de 1979³⁹.

De todas destacamos la carpeta de serigrafías dedicadas al Cántico espiritual. Sempere se acerca a la poesía convirtiendo en su sentir lo “otro”, dejando un espacio para que su emoción se convierta en creación y estableciendo un juego relacional con la poesía en la que el espectador queda incluido. Los versos de San Juan de la Cruz son universales. Sus canciones son conocidas por una gran cantidad de lectores y esos lectores poseen su visión de los textos, su sentimiento, su conocer. Sempere nos ofrece su propia emoción y propicia una nueva a través de la pintura, nos ofrece una nueva posibilidad de acercamiento, tanto a su pintura como a los poemas. El mismo Sempere decía que él no podía traducir a imagen el verso de San Juan pero que la impresión de la lectura producía un espíritu en el cual pintaba⁴⁰. Un espíritu... un impulso.

342

Esta carpeta de serigrafías fue el último trabajo realizado por Sempere. Puso fin a su carrera, es el fin de una búsqueda del ser en la pintura, una pintura que se arraiga en la experiencia mística. Fue el final de su pintura pero en todas las serigrafías se percibe origen, inicio como luz. Una luz que se expande sobre la superficie cobrando vida propia. Es luz sin materia, sin cuerpo. La emoción de Sempere ante la lectura se traduce en obras gráficas donde sus geometrías se vuelven tan delicadas, finas, sutiles que parecen desaparecer entre luz que emana pureza.

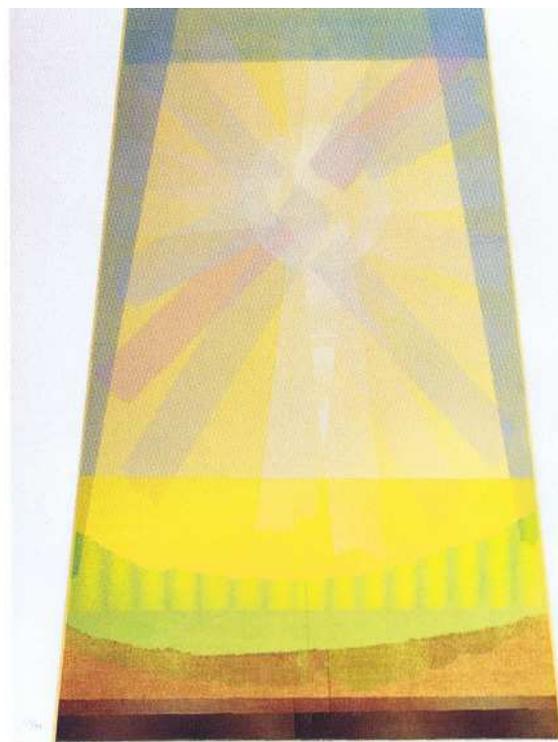
Su visión de los versos de San Juan se transformó en impulso creador, en conocimiento en el vacío que convirtió en pintura. Pero este impulso cobra diferentes dimensiones según las necesidades expresivas de los autores y también lo articuló Sempere en poesía: Poesía surgida del mismo espacio del que nacieron sus serigrafías.

39 Ver Soria Heredia, F. *Eusebio Sempere*. Alicante. Caja de ahorros del mediterráneo. 1988. Pág. 204

40 Eusebio Sempere. Citado en Luengo, J. V. “Sobre la transformación plástica de la poesía mística. San Juan de la Cruz y el arte abstracto”. En González de Cardedal, O. y Rodríguez, J. V. (ed.). *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista, III*. Ávila. Junta de Castilla la Mancha. 1991 . Pág. 421.



EUSEBIO SEMPERE. *Canción 14*.
Serigrafía. 1982. 54 x 44 cm.



73

EUSEBIO SEMPERE. *Canción 32*.
Serigrafía. 1982. 56 x 39 cm.

*De tus ojos quisiera ser techado.
A Juan de la Cruz
(Eusebio Sempere)*

*niño
nube en agraz
o sangrevino*

*enséñame a morir
pues no he vivido
sino dentro del lento desleír*

dilúyome

oh silbido de órgano estruendo de razón

*sí déjame creer
que soy tu hermano
pues lo mismo tu madre que la mía
vendían leche espesa*

*espejo de tus verso
yo
sé juan que tu mirada robaría
para añadírsele a mis ojos
que al instante florecen
si te veo
en arcos de arcoiris
cuando llora
teresa desamor de densa queja*

*abeja
quiero librar tu miel*

*y déjame
del lado
de tu silencio
desahuciado
huyo de la incurable
enfermedad*

*lázaro soy
sin cristo que me llame*

*levántame
que se me borran tus cantares
aunque no su verdad*

*no no me dejes solo
en medio de la escarcha
de la falsa
geometría*

*no me dejes caer
hacia lo oscuro*

*mientras tú floras
con mi mismo imán*

*tronchada
rama de la injusticia*

*juan luz
sin cruz
qué desamparo*

¿Por qué tu fiel mirar me ha abandonado

SEMPERE⁴¹

345

41 Sempere, Eusebio. "De tus ojos quisiera ser techado" en Soria Heredia, F. *Eusebio Sempere*. Alicante. Caja de ahorros del mediterráneo. 1988. Pág. 208-209.

2.2 SICILIA: VI PALABRAS

11.

*¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados!*

12.

*Apártalos, Amado,
que voy de vuelo!*

Esposo

*Vuélvete, paloma,
que el ciervo vulnerado
por el otero asoma
al aire de tu vuelo, y fresco toma.*

347

San Juan de la Cruz.⁴²

José María Sicilia participó en 1992 en una exposición comisariada por José Miguel Ullán junto a Broto y Barceló. Una exposición en conmemoración del 400 aniversario de la muerte de San Juan de la Cruz titulada *Al aire de su vuelo*. Cada artista se relacionó de una manera distinta con San Juan de la Cruz. Cada uno efectuó la metáfora destacando una porción diferente de la verdad, exaltándola o anulándola para encontrar la poesía con sus propias formas pictóricas y lenguajes. Una exposición que muestra como un mismo poema produce diferentes emociones que se convierten en diversos impulsos creativos. Presentamos en esta tesis la porción de verdad de José María Sicilia porque su trabajo con San Juan se dilató en el tiempo, volvió a él o quizás nunca lo dejó y realizó el *Manuscrito de San Lúcar de Barrameda*.

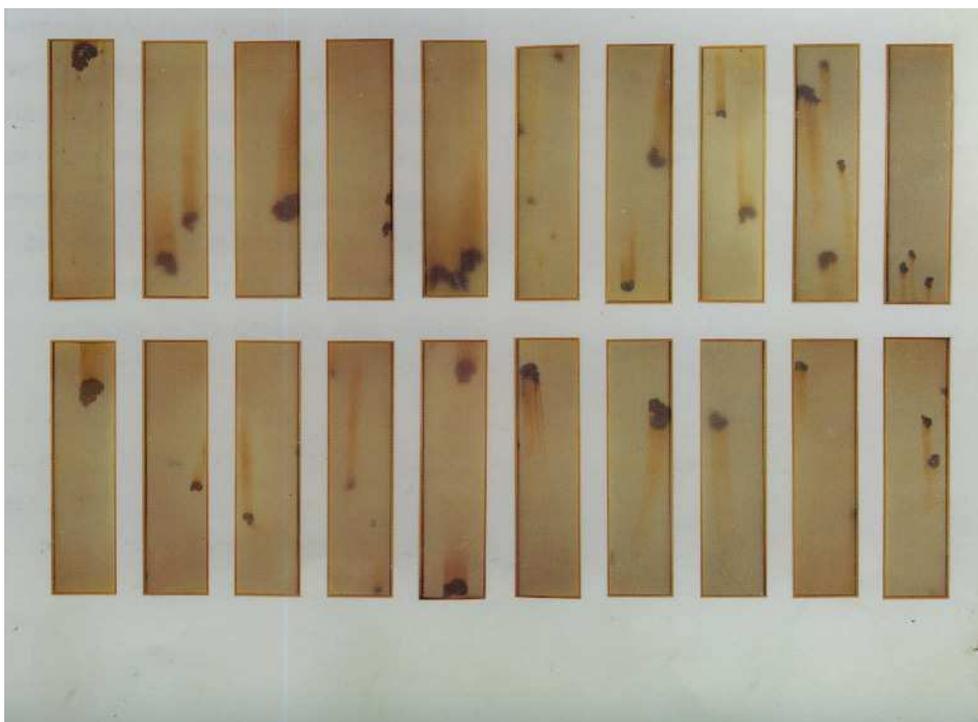
42 San Juan de la Cruz. op. Cit.

II PARTE:
FUNDAMENTOS.

Sicilia presentó una serie de obras (20 cuadros de 202'5 x 52'5 x 8cm. cada una) en las que el formato vertical, la utilización de la cera y la sensación continua de tránsito nos llevan a la experimentación de la espiritualidad. Una espiritualidad expresada en pintura pero hallada en la poesía. En todas las obras surgidas de San Juan de la Cruz muestra Sicilia un estar-no estar, una existencia que desaparece o que nace, un deseo de mostrarse o esconderse en la que no existen binomios de contrarios. Todo está en un perfecto equilibrio: es la comprensión del todo como nada.

En la serie hay unos pequeños elementos que se vislumbran a través de la cera moviéndose por el espacio y dejando una estela de su paso, una huella de su movimiento y transformación continua. Sicilia comprende la poesía de San Juan de la Cruz desde la transformación y cambio que produce en él una experiencia estética.

348



JOSÉ MARÍA SICILIA. *Al aire de su vuelo*. 202'5 x 52'5 x 8cm. cada una. técnica mixta. 1991.

José Vicente Luengo en *Sobre la transformación plástica de la poesía mística: San Juan de la Cruz y el arte abstracto* realiza un acercamiento de la poesía del Santo a la pintura abstracta, llegando a señalar similitudes entre ambas. Similitudes que sitúa en atributos comunes como el propósito (la búsqueda de “*la verdad desnuda*”), el método (“*La depuración de lo sensitivo*”), en su formulación (“*La forma como forma o expresión pura*”) y en su operatividad (“*del símbolo a la huella*”). ¿No podemos calificar estos trabajos de Sicilia de verdad desnuda, sentida, hallada en la nada? Estableciendo un paralelo con las palabras de Luego ¿No es su método la depuración de lo sensitivo, la emoción como vehículo? ¿No son sus formas, formas puras? y sus obras ¿no son las huellas de esa emoción?

El trabajo de Sicilia con San Juan de la Cruz no terminó aquí. Años después realizó el *Manuscrito de Sanlúcar de Barrameda* (1992-1996). El impulso creativo se produjo esta vez por los poemas, por su significación y utilización de la palabra, pero también por la imagen de la misma. Un encuentro, una visión que él mismo describe así en el catálogo *l’horabaixa* de la exposición realizada en el museo Reina Sofía en 1998.

Vi textos medio borrados, roídos por los insectos, a veces ennegrecidos por el fuego. Y vi también que esos textos exaltaban a Dios. Una pasión inmensa que sobrepasaba e invadía a la persona que los había escrito –Su mano redactaba conducida por la fe- y los signos que escribía sobre el papel eran como huellas de su esperanza ilimitada en la caridad divina.

Las frases añadidas, los poemas, las palabras e incluso cada una de las letras que los constituían reflejaban esa fe sublime. Todo su ser estaba lleno de fuego y componía himnos dedicados a la gloria del Señor. El fuego le quemaba y había consumido las hojas de papel, pero yo únicamente pude advertir una parte del ardiente deseo que le embargaba ya que mi alma no podía concebir la magnitud del sentimiento que la había conducido.

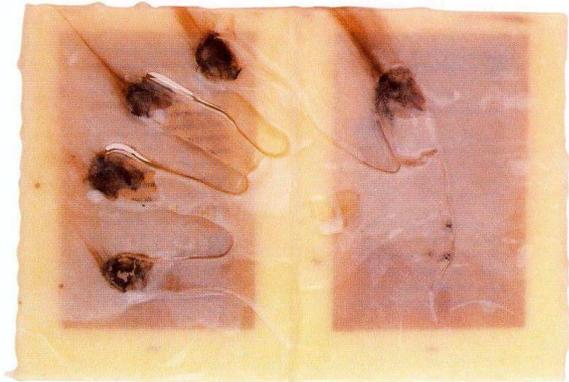
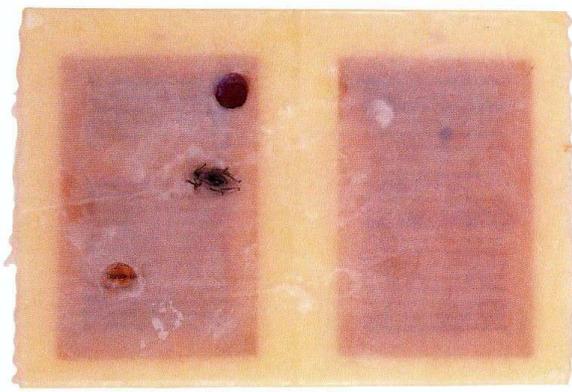
Vi las palabras, comprendí ciertos sentidos, percibí el ardor del poeta pero no podía advertir la llama que lo envolvía, ya que yo mismo era incapaz de acceder a ella. Sin que el amor por lo divino me abrasara, permanecí en los márgenes del texto. Y los insectos roían zonas del papel que eran como todo mí ser: yo asimilaba parte de esa belleza, sin duda me nutría de ella aun sin saber en qué consistía mi alimento.

Veía a través de la neblina de mis ojos pues mi cuerpo lloraba ante la incapacidad para alcanzar tal esplendor.

Supe que para alcanzar la felicidad plena que un día conoció el poeta debía recorrer un camino muy largo. Para saciarme con la mera evidencia de Dios debía empobrecerme como el último y más vil animal.

Las flores que había contemplado anteriormente eran de la misma naturaleza: inaccesibles para el que no es humilde.⁴³

43 Sicilia, J. M. *Vi textos*. en *L'horabaixa. José María Sicilia*. Madrid-Charleroi. Museo Reina Sofía-Palaix des Beaux-arts. 1998. Pág. 49.



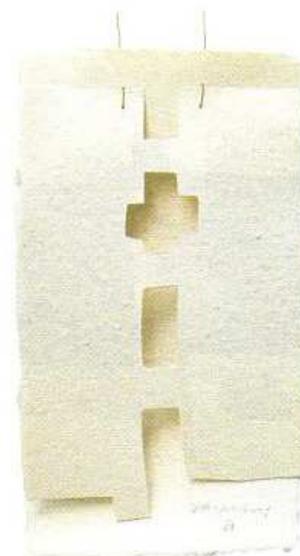
JOSÉ MARÍA SICILIA.
Manuscrito de Sanlúcar de Barrameda
Técnica mixta, óleo, papel y cera.
18 x 27 cm. Cada uno. 1992-1996.



2.3 CHILLIDA EN LA NADA DE SAN JUAN DE LA CRUZ

*Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonoros,
el silbo de los aires amorosos.*

*La noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora⁴⁴.*



EDUARDO CHILLIDA. *Homenaje a San Juan de la Cruz*. Papel e hilo. 20 x 11'2 cm. 1993

353

En el homenaje de 1989 Toki-egin (Homenaje a San Juan de la Cruz) Chillida pone de manifiesto su comprensión de los versos de San Juan de la Cruz hasta en su título, utiliza la expresión vasca Toki-egin, que significa "hacer sitio"⁴⁵. Hacer sitio para la creación, hacer sitio para encontrarse con lo absoluto. Con la Nada.

La nada de San Juan, la nada de la que surge el todo ¿No está presente en las obras de Chillida? ¿No es este espacio del que surge su obra?

Chillida se sintió arrebatado por la poesía de San Juan de la Cruz que le acompañó a lo largo de su carrera, llegando a realizar más de 30 obras (entre dibujos, grabados, gravitaciones o esculturas). En ellas se celebraban sus versos o se homenajea la figura del poeta, pero ante todo exalta su unión con la poesía. Unión, porque

44 San Juan de la Cruz. Op. Cit

45 Ver <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/escultura-espacios-publicos/jardin-chillida.html>

estas obras de Chillida muestran su actitud como lector. Dejaba que la emoción se apropiase de él hasta experimentar cada palabra en lo más profundo de su ser, hasta abandonar la distancia entre poesía-lector y transformarse en uno con ella. En Chillida se encontraba la poesía, la hallaba y buscaba incesantemente. Más allá de lo conocido, más allá del conocimiento buscaba el conocer⁴⁶, y quizás sea este el punto de unión más fuerte con San Juan de la cruz.

*Y es que Chillida siempre ha habitado, ha cohabitado con la poesía.
Quizás al principio hasta sin darse cuenta, en la profundidad de la materia,
como nos ha pasado a todos, hasta que la poesía se ha despertado, se ha
revelado, se ha aposentado en él, se ha aposentado en él la poesía.
En su querido << Lo profundo es el aire>>, En sus <<Levantes de la aurora>>
amados de Juan de la Cruz, hermanado para siempre⁴⁷*

Hermanado para siempre en su nada, en su espacio, en su vacío, en su búsqueda. Hermanado para siempre en su “hacer sitio” para poder conocer. Su postura ante los textos del Santo es la de una participación en el suceso del arte. Más que una participación es ser parte de él, ser suceso. Siente los textos, los hace suyos y cada obra que realiza sobre la poesía de San Juan es un nuevo mundo, una nueva posibilidad de su propio ser. En muchos de sus dibujos introduce estrofas del cántico espiritual, estrofas que se convierten en composición y parte formal de la obra pero que también nos obligan a una doble lectura: la de la imagen y la palabra situados en el mismo espacio, alterando la una a la otra, modificándola y transformándola. Las palabras de San Juan se convierten en imagen y la imagen se convierte en poesía.

354

Al alba conocí la obra. Puede ser de mil maneras, pero sólo de una.⁴⁸

Las obras de Chillida encuentran la poesía en la correspondencia del silencio. El silencio expresado en escultura, en dibujo o en obra gráfica igual que San Juan lo expresó en palabras.

Chillida solía afirmar que su obra era una pregunta constante, que se interrogaba sin cesar sobre todo (cosa que nos recuerda su discurso de ingreso en la Academia de

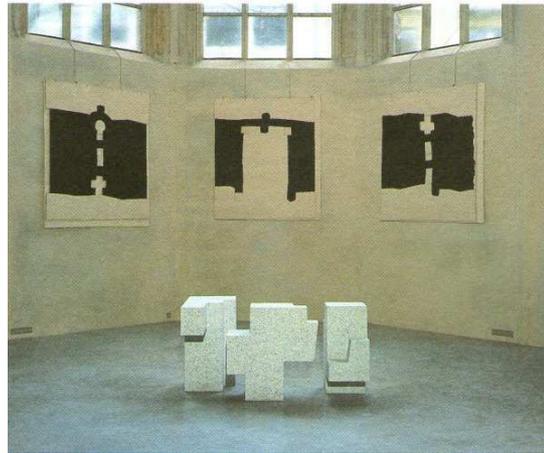
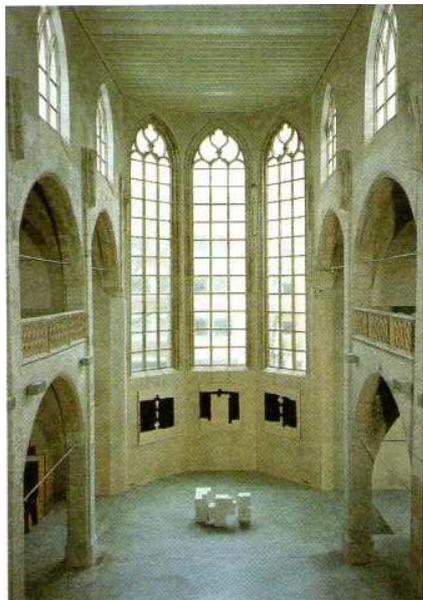
46 Ver Aguinagalde Martínez, F. *Palabra de Chillida*. Bilbao. Universidad del País Vasco. 1998. Pág. 29.

47 Aurtenetxe, C. *Ser música de algo*. en *Chillida 1980-2000*. Barcelona. Fundación la Caixa. 2007. Pág. 101..

48 Eduardo Chillida. En el discurso del académico electo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1994 en Aguinagalde Martínez, F. Op. Cit. Pág. 19.

Bellas Artes de San Fernando). Creemos que su actitud como lector de San Juan de la Cruz es interrogativa y que es interrogativa la obra que surge de ella. Pero también pensamos que toda pregunta lleva en sí misma la respuesta. O como dice Florencio Aguinagalde Martínez en *Palabra de Chillida: quien pregunta ya responde*⁴⁹

*Yo no represento, pregunto.*⁵⁰



Eduardo Chillida en la Iglesia Sankt Peter, en Colonia en 1993

Preguntas en las que el espectador queda incluido en su experiencia. Preguntas sobre la poesía, sobre lo sublime, lanzadas desde el arte. Así podemos entender la obra realizada para una exposición en la Iglesia Sankt Peter, en Colonia en 1993. Su título *Homenaje a San Juan de la Cruz*, nos une directamente a la metáfora y nos inserta en ella. La exposición estaba formada por un tríptico realizado en fieltro con formas sobrias en blanco y negro. El fieltro cortado y colgado, desafiando la gravedad y elevándonos en vuelo. Un vuelo que Chillida entendía desde la espiritualidad. En el centro, en el suelo, una escultura que parece contener –y del que emerge- todo

49 Aguinagalde Martínez, F. Op. Cit. Pág. 19.

50 Eduardo Chillida. en el discurso del académico electo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1994 en Aguinagalde Martínez, F. Op. Cit. Pág. 20.

el espacio de la catedral.

El tríptico deniega todas las expectativas de visión orientadas a lo figurativo. No interpreta ninguna historia ni se refiere a ningún motivo. Tan solo muestra un espacio configurado formalmente. Así Chillida toca el tema propiamente dicho de su arte. El espacio es para él la finitud física recortada de las infinitudes que –como él dice– pone en movimiento la materia y ordena sus ritmos. Este espacio debería encontrar su correspondencia y su eco en nosotros, y alcanzar una especie de dimensión espiritual.⁵¹

Es un espacio en el que Chillida encontró la expresión de lo inenarrable a través de la manipulación del espacio, del vacío. Es un espacio en el que Chillida se encontró en la Nada de San Juan.

51 Mennekes, F. “Pérdida de seguridad y dudas en el dolor del nacimiento permanente. Eduardo Chillida y Juan de la Cruz (1542-1591)”. En *Chillida Cántico espiritual*. Madrid. Museo Reina Sofía. 2005.

2.5 ALBERTO CORAZÓN: PUERTAS A LA POESÍA

LA NOCHE OSCURA

*Canciones del alma que se goza de haber llegado al
alto estado de la perfección, que es la unión con Dios,
por el camino de la negación espiritual.*

*En una noche oscura,
con ansias en amores inflamada,
(¡oh dichosa ventura!)
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.*

*A oscuras y segura,
por la secreta escala disfrazada,
(¡oh dichosa ventura!)
a oscuras y en celada,
estando ya mi casa sosegada.*

*En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz ni guía
sino la que en el corazón ardía.*

*Aquésta me guiaba
más cierta que la luz del mediodía,
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía,
en parte donde nadie parecía.*

*¡Oh noche que me guiaste!,
¡oh noche amable más que el alborada!,
¡oh noche que juntaste
amado con amada,
amada en el amado transformada!*

*En mi pecho florido,
que entero para él solo se guardaba,
allí quedó dormido,
y yo le regalaba,
y el ventalle de cedros aire daba.*

*El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería,
y todos mis sentidos suspendía.*

*Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el amado,
cesó todo, y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.*⁵²

358

Cada uno de los artistas presentados hasta ahora muestran sus trabajos y nos ofrecen puertas a otros mundos, nos ofrecen visiones aprendidas desde su propia experiencia, desde su propio conocer el arte, desde el suceso.

Puertas a los mundos de la poesía, de las letras, de los versos, son lo que nos ofrece el último de los ejemplos que vamos a mostrar: *Canciones del Alma de San Juan de la Cruz* de Alberto Corazón⁵³. Puertas dibujadas, con sus jambas y dinteles, que nos llevan a entrar en la pintura en tensión con la palabra, con el signo, con la imagen que leer.

Alberto Corazón se basa en *Noche Oscura. Canciones del alma* para la génesis de este trabajo. Dedicó una obra de papel de 210 x 100cm a cada estrofa del poema, a través de las cuales, tanto en su grafismo como en su poesía, se estructura toda la composición. Alberto Corazón introduce caligrafía, nos invita a su lectura y esta varía la percepción de la imagen a la vez que la guía para alzarse en una sola significación. Palabra que es dibujo que compone y significa. Imagen que es signo que se siente y que se lee. Entiende la poesía de San Juan a través de sus palabras y cada signo está

52 San Juan de la Cruz.. *Noche oscura*. Op. Cit.

53 Este proyecto se encuentra actualmente exponiéndose en distintas sedes del Instituto Cervantes, además de haberse expuesto en el Hospital de Santiago de Úbeda y en el claustro de la catedral de Burgos, ambas en el 2009.

lleno de fuerza. Las hace suyas y las vuelve a crear para transformarlas en pintura.

*Juan de la Cruz es el místico que deposita su visión sobre palabras.
Escribir lo inefable.
Despojar a las palabras de toda adherencia inútil o banal.
Cinco versos para cada canción.
Palabras escritas.
Me ha importado mucho que, en mi transcripción,
las palabras siguieran siendo escritas,
que tuvieran una carga grafológica precisa y conforme.
Escritura como dibujo.⁵⁴*

Las palabras se mueven por el papel blanco, puro. Han sido depositadas en él. San Juan *deposita su visión sobre las palabras* y Alberto Corazón las convierte en imagen. El imaginario de Alberto Corazón se enraíza en la nada de San Juan y en su experiencia mística. Las casas son metáforas de la morada, el vaso nos traslada hacia el interior de nosotros mismos, la llama nos inflama, la escalera asciende en la búsqueda y el cuchillo... el cuchillo hiere.

Alberto Corazón propone un diálogo entre pintura y poesía que se une en la palabra como grafismo y dibujo, el dibujo como forma de pensar y sentir. Unas obras en las que nos ofrece su visión de los versos para transformar la nuestra. Transformación, cambio, tránsito en el vacío ¿No son las claves de la experiencia mística?

359

54 Corazón, A. "Palabras". en *Oscuro es el canto. Pinturas de Alberto Corazón a partir de las Canciones del alma De San Juan de la Cruz*. Valencia. Ivam-Instituto Cervantes. 2011.

V



¡OH NOCHE
QUE QUISISTE!

¡OH NOCHE AMABLE...
MÁS QUE EL ALGORRADA!



¡OH NOCHE
QUE SUMASTE

AMADO CON AMADA

AMADA
EN EL AMADO TRANSFORMADA



EN MI PUEBLO ALBERGO



QUE ENTERO PARA ÉL
SOLO SE GUARDABA



ALLÍ QUEDÓ DORMIDO



Y YO LE REGALABA

Y EL VENTILADOR DE CIELOS

NIQUE DABA



Creemos que los ejemplos que hemos traído hasta aquí: las serigrafías de Sempere, las obras de Sicilia, la visión de Chillida y la última aportación de Alberto Corazón, favorecen la visión de las relaciones entre artes desde la diferenciación de medios como un sistema creativo que enriquece los lenguajes y la expresión. ¿Podemos establecer paralelos entre estas obras? ¿Son todas visiones válidas de la poesía de San Juan? ¿Hemos de establecer un juicio sobre que autor se acerca más a los versos? Los pintores aquí mostrados utilizan la poesía para llegar a propuestas nuevas, frescas y llenas de emoción. Son su propio sentir la experiencia estética-mística que les propone San Juan de la Cruz. Cada propuesta se muestra desde su lenguaje expresivo: desde la geometría, desde el grafismo, desde la pureza de las formas o incluso desde la caligrafía. Ninguna de ellas propone una traducción literal de los poemas. Ninguno de los artistas mostrados propone tampoco una interpretación de la mística de San Juan. Todos proponen un nuevo mundo posible. Es nuestro trabajo como espectadores acceder a ellos, acceder desde la pintura y alcanzar la poesía, alcanzar la nada. Es nuestra función entrar a formar parte del suceso y no permanecer al margen. Es nuestra labor dejarnos atrapar por el placer del arte y dejar que sea el sentir el que nos lleve por las obras habitando esos mundos nuevos.

3. A SAN JUAN DE LA CRUZ.

3.1 CÁNTICO ESPIRITUAL, NOCHE OSCURA DEL ALMA Y LLAMA DE AMOR VIVA: EXPERIENCIA ESTÉTICA-CREATIVA.

A Li Sixum le tocó la tarea de pintar los biombos del palacio Datong. Representó escenas de montañas y de aguas que provocaron la admiración de todos. Un día, sin embargo, el emperador se quejó ante el pintor: <las cascadas que pintó hacen demasiado ruido; ¡no me dejan dormir!>⁵⁵

Las cascadas hacen demasiado ruido. Ésta intensidad de vivencia es la que he buscado en la lectura de los versos de San Juan de la Cruz. Una intensidad que permite acercarnos a la poesía y vivirla para lograr un conocimiento propio de la misma. He actuado convencida de que la experiencia estética es la encargada de generar el movimiento del arte. Según las palabras de Hassan Massoudy en la entrevista concedida para esta tesis doctoral, la poesía le permite acceder a lugares a los que él solo no puede llegar. Estoy de acuerdo y pienso que los versos de San Juan me han ayudado a acceder a lugares ocultos de mi misma que llevan a nuevos mundos que expresar.

Queremos ser lectores apasionados que utilizan la poesía para llegar a nuevos mundos creados. De aquí es de donde nace mi posicionamiento al abordar la relación entre pintura y poesía en su vertiente creativa, este es el primer eslabón de la cadena. La lectura de *Cántico espiritual*, *Llama de amor viva* y *Noche Oscura del alma* me une a las palabras y a su poesía como si formasen parte de mi, como si estuviesen en mi interior. Son obras llenas de belleza y misterio que desatan la experiencia de lo absoluto, de la nada.

Mi impresión en la lectura de los versos de San Juan es la de presenciar o formar parte de una danza en un espacio infinito, la de renacer en la poesía. Sus versos son un camino que me lleva hacia el desasosiego de la búsqueda, hacia la esperanza del hallazgo y hacia la pasión del encuentro. Búsqueda, hallazgo y encuentro ¿De qué? Quizás de lo sublime. Pero sobre todo su lectura me mueve a pintar, a transformar esa experiencia y expresarla. La poesía de San Juan es la manifestación de lo inenarrable. Moldea las palabras, las despoja de todo lo accesorio y las lleva a

⁵⁵ Cheng, F.. Vacío y plenitud. Madrid. Ediciones siruela 2004. Pág. 51.

su esencia para lanzarlas como huellas de su experimentación mística. Con la poesía de San Juan he presenciado inicios y finales, sin saber, y sin importar, si eran lo uno o lo otro, he sentido explosiones en las que se condensa todo el vacío de su mística y de las que surge, he vivido la esencia y la pureza de la palabra llevada a su límite. La poesía de San Juan me ha mostrado una nueva forma de encontrarme en la pintura. La palabra me ha llevado a la imagen y esta me ha ayudado a entender en su amplitud a la poesía.

La experiencia estética que los versos de San Juan me han producido hoy es ya inseparable de la pintura, sus versos, sus palabras, son para mí pintura. La experiencia creativa se ha sumado a la lectura y forman parte de una sola emoción, no puedo separarlas.

Mi mirada ha sido la estética y la poética y sin embargo me he sentido arrastrada a la experiencia de lo absoluto a través del vacío. Un vacío que todo lo llena⁵⁶. Un vacío del que surge toda posibilidad.

*Llama de amor viva
Canciones del alma en la íntima comunicación
de unión de amor de Dios:*

*¡Oh llama de amor viva,
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!
Pues ya no eres esquiva,
acaba ya, si quieres:
¡rompe la tela de este dulce encuentro!*

*¡Oh cautiverio suave!
¡Oh regalada llaga!
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado,
que a vida eterna sabe,
y toda deuda paga!
Matando, muerte en vida la has trocado.
¡Oh lámparas de fuego,*

⁵⁶ Experiencia que nos llevó a comprender el vacío en la estética de la China clásica y de la que ya hemos mostrado su presencia en la pintura, en la poesía y en la relación entre ambas.

*en cuyos resplandores
las profundas cavernas del sentido,
que estaba oscuro y ciego,
con extraños primores
calor y luz dan junto a su querido!*

*¡Cuán manso y amoroso
recuerdas en mi seno,
donde secretamente solo moras,
y en tu aspirar sabroso,
de bien y gloria lleno,
cuán delicadamente me enamoras!⁵⁷*

Esta es la emoción con la que ha nacido la pintura que presentamos, como resultado o como propio proceso de comprender la poesía de San Juan. Poesía que me ayudó a alcanzar vías expresivas nuevas, a depurar mi pintura y a caminar por senderos que no había recorrido.

Lo que ha conseguido en toda su pureza la mística de San Juan es algo negativo: eliminar, borrar, separar. Ascetismo es renuncia. Pero bien pronto sentimos que algo cruel sucede bajo la transparencia de su prosa purísima, algo que denota mayor actividad y que recuerda por analogía un proceso: el alma se ha devorado a sí misma, transformándose en alguna otra cosa.⁵⁸

365

Eliminar, borrar, separar... para transformar la pintura en otra cosa. Este fue el primer impulso que me produjo la lectura de los versos de San Juan. Despojar la pintura de lo accesorio, conseguir llevarla hasta su esencia y experimentarla desde ella. Unirme en la experimentación de la nada.

Comencé a trabajar con la intención de desnudar la pintura y ver hasta donde me llevaba la poesía. Ha sido una experimentación larga y en plena transformación, en la que me he movido por emociones e impulsos. He dejado que la poesía me guíe y marque su dirección. Su impulso ha ido cambiando con el paso del tiempo, produciendo variaciones en las obras y diferencias expresivas. He realizado

57 San Juan de la Cruz. Op. Cit. Pág. 73,74.

58 Zambrano, M. "San Juan de la cruz (De la noche Oscura" a la más clara mística.) En Zambrano, M. Op. Cit. (1989). Pág. 187



Óleo sobre papel.
100 x 35 cm. Cada Uno.

numerosos trabajos (mostraremos, en el apartado *imágenes* una selección de los mismos) con diferentes técnicas y materiales: usado soportes tan diversos como papeles, lienzos, planchas de aluminio o poliuretano y utilizado desde óleos a tintas chinas o esmaltes. Intentaremos a continuación hacer un resumen de cómo se han producido estas investigaciones y variaciones en el lenguaje.

Nuestra intención al abordar a San Juan de la Cruz desde la pintura fue acceder a la libertad de su palabra y a la desnudez de la misma. Pretendía conseguir que la pintura se experimentara en la nada, en el vacío y surgiese de él. Que se liberase de lo anecdótico para concentrarse en la esencia.

Comencé con una simplificación de la técnica y paleta de color que venía usando en la serie de trabajos anteriores. Me limité a la utilización de los tres primarios, al negro y al blanco. Elegí formatos muy verticales que introducen en la pintura en un sentido ascendente. Concebí los formatos como un gran espacio en el que se desarrolla una búsqueda, una danza. Un espacio en el que pueda ocurrir una génesis o un final, sin precisar ni matizar si es uno u otro, un lugar para el encuentro donde no existen los contrastes. Un espacio donde encontrar esa pintura desnuda, donde unirme a la nada y bailar en su interior.

Dejé que el vacío llenara la totalidad de la obra. No quería presentar un vacío por ausencia sino por extensión. Extensión del negro, del blanco y del rojo. Tres colores que nos unen a los tres estados de ánimo que experimento ante la lectura de los versos de San Juan de la Cruz. Utilicé el negro como la extensión del universo, el negro que me lleva a la incertidumbre de la inmensidad, a la oscuridad necesaria para que surjan las estrellas. Lo entiendo como la noche como estado de tránsito. El blanco me traslada al estado místico de la búsqueda, de esperanza y pureza. El blanco es luz que ciega, misterio que descubre. El rojo es el momento del éxtasis místico, el momento en el que la pasión en la poesía de San Juan de la Cruz se desborda y renace. El rojo es unión y es fuego.

367

El rojo destila sobre el mundo las primeras y las últimas pasiones; en el se consume la entera actividad del espíritu, que pugna por perderse en sí misma en virtud de una salvación del todo. Es el color del nacimiento, del sacrificio del día (...) el rojo es un color que violenta continuamente el reposo de lo sensible, al recordarle su destino trágico.⁵⁹

59 Vega, A. Op. Cit. (2005) Pág 28

Rojo, Negro y Blanco existían en mi expresión antes de intentar comprender a San Juan a través de la pintura, pero en otro sentido, en otro conocerlos. La poesía originó una transformación en mi emoción ante los colores comprendiéndolos desde su aportación de la nada, usándolos como representación del vacío en su extensión y cómo renacer en el mismo.

El punto de partida fueron dibujos realizados sobre papel en los que eliminé por completo la huella del pincel, la huella del paso humano y de la personalidad. Eliminamos la pincelada como símbolo del yo, de lo sensible. Solo me interesa la búsqueda, el misterio, la danza.

Son dibujos de una sola impronta en los que no cambia el estado de ánimo. No se perciben diferentes capas de pintura. No existe en ellos el tiempo del pintor, el tiempo humano. Eliminé cualquier proceso que mostrase la temporalidad de ejecución. Solo percibimos unos elementos que se desplazan por el vacío en plena transformación de sí mismos y del espacio que habitan. Me comprendí como pintora en esa transformación y abordé la pintura desde ella

Cuando estudiamos los resultados analizando la eficacia de nuestra tensión con la poesía, la eficacia de nuestra propuesta metafórica, pensamos que debíamos buscar aún más la simplificación de elementos. Buscar el vacío para que la nada nos envuelva y se convierta en pintura. La primera activación de la metáfora es la que nosotros mismo creamos, es nuestra metáfora para conocer y en ella debemos actuar para alcanzar la máxima eficacia de la misma, cambiando su formulación y tensión hasta sentir que nos igualamos en la poesía.

Aumenté formatos y reduje los elementos que se desplazan por el espacio hasta convertirlos en pequeños puntos que intensifican la infinitud de la nada. Comprendí que el vacío está presente en la totalidad de la obra de San Juan, que la nada es el elemento que propicia y da vida. Así me di cuenta de que debía penetrar y formar parte de la pequeña mancha que estructura las obras. Ese pequeño punto debía ser como un “pequeño mundo” del que surge todo lo demás, donde se condensara todo el espacio de alrededor para crear pequeños destellos. Pequeñas explosiones. Pensé que si el vacío no penetra en ese mundo y no invade cada elemento de la obra, no existe la vibración, no existe la tensión y no entendemos la obra en su conexión con el poema que la originó, en su conexión con mi sentir ese poema.

Sentí la necesidad de aumentar el espacio del vacío para que cada elemento de la obra cobra vida y vibra. Espacio vacío que es pureza, esencia y espiritualidad. Vacío en cada elemento de la pintura, vacío que la hace respirar y tensionarse con el espacio que la circunda. Vacío donde perderse.

En pintura se presta una gran atención a la noción de vacío-lleño. Es a través del vacío como lo lleño llega a manifestar su verdadera plenitud. Sin embargo ¡cuantos malentendidos conviene disipar! En general se cree que basta con exponer mucho espacio no pintado para crear vacío. ¿Qué interés presenta ese vacío si se trata de un espacio inerte? Es imprescindible que, de algún modo, el verdadero vacío esté más plenamente habitado que lo lleño, (...) El arte supremo consiste en introducir lo vacío en el seno mismo de lo lleño, ya se trate de un detalle o de una composición de conjunto.⁶⁰

Técnicamente utilicé un temple y aplicamos varias capas para crear esas superficies planas, donde toda presencia ha desaparecido. Para terminar usé óleo, una sola capa producida en un solo impulso. Elegí como soporte la tela, que otorga a las obras calidez y les proporciona una mayor solidez y presencia que el papel. De este momento de la investigación podemos destacar una serie de cuadros, un total de 11 que unimos emocionalmente a *Cántico espiritual*. 10 de los cuadros miden 195 x 60 cm. y uno 195 x 100 cm. en ellos el rojo el negro y el blanco toman presencia y protagonismo. Al presentarse como una serie se potencia la impresión de infinito, tanto en vertical como en horizontal. El espacio vacío se extiende hacia todas las direcciones de la mirada y los pequeños elementos se mueven en él, cambiando, expandiéndose o encogiéndose. Queremos que el espectador se tenga que desplazar entre las obras y se sienta envuelto en ellas, que forme parte de la búsqueda y la transformación, que se sienta parte de la danza en el vacío, como nosotros nos hemos sentido parte de la pintura y de la poesía.

369

(...) Conocer lo constante procura el acceso a lo infinito, lo infinito a lo universal, lo universal a la realeza, la realeza al cielo, el cielo a la vía, la vía a la vida que permanece, y la muerte nada puede en mi contra⁶¹

Origen o final, vacío o totalidad, ascensión o descenso, la obra que he planteado iguala estos contrastes. Lo he entendido como complementarios y formativos el uno del otro. El blanco no se opone al negro y este no se opone al rojo: todos conforman la transformación. He experimentado con la pintura como si nos encontrásemos ante pequeños universos en los que no importa si están dilatándose o contrayéndose, donde lo que importa es que sucede. Me he sumergido en ese movimiento y hemos participado de él.

60 Fan Chi. Citado en Cheng, F. Op. Cit.. (2004) Pág. 173

61 Laozi. Cp. XVI. Citado en Cheng, F. Op. Cit. (2004). Pág. 94



*¡Oh noche amable más que el alborada!
Mixta sobre lienzo.
150 x 150 cm. Cada uno.*

Decidí trasportar estas experiencias a otras expresiones, llevarlas hasta el libro de artista como soporte, imprimiéndoles así mayor temporalidad y diferente lectura. Pensé que la lectura desplegaba en nosotros efectos diversos que plasmar en los libros. Encontraba que el libro recogía la posibilidad de movimiento por un espacio que es cambiante pero igual en su nada.

Realicé unas pequeñas libretas plegadas, donde el blanco del papel se convertía en el lugar por el que discurrían nuestros pequeños universos conforme se van desplegando. Es el espectador el que marca el ritmo de lectura, es él el que decide qué velocidad imprime a su experimentación estética.

¿Pero dónde queda el vuelo en estos trabajos? Ese vuelo que San Juan de la Cruz imprime a todas sus palabras y que llena su poesía, ese vuelo que caracteriza su lenguaje y que nos eleva en su lectura. Un vuelo que necesitaba encontrar para poder comprender. Buscándolo hice unos libros de artista que cobraron dimensión escultórica, tanto por su tamaño 200x 50 x variable, como por presencia invadiendo el espacio, alimentándose del aire.

El aire penetra en cada hoja de estos libros y le otorga volumen y movimiento. En ellos está presente el espacio intermedio en cada página y la nada de cada página en sí. Vacío manifestado, como en el caso de las obras sobre lienzo, por extensión del color en la superficie. Técnicamente están realizados con papel vegetal o papel celofán quemado, tintado con temple, tintas u óleos y posteriormente cosidos. Se sitúan sobre peanas de hierro que entiendo como el punto de partida del vuelo. Realicé 4 libros diferentes (ver imágenes), uno blanco, uno negro, uno rojo y uno transparente. El blanco, el rojo y el negro son usados en los mismos términos que ya hemos explicado. Con el libro transparente, realizado con papel celofán quemado, busque comprender ese ser pero no ser, esa existencia que se desvanece, que se deshace, presente en la poesía de San Juan.

Los libros son como presencias inmutables, que contienen el tiempo entre sus páginas pero que es inaccesible, un tiempo que permanece, un tiempo más allá del espectador. Espectador que puede entrar en ellos si lo desea, pero que se ve sobrepasado por la dimensión de la página y pocas veces decide pasarla. Páginas que en ocasiones están fragmentadas y luego cosidas, consumidas por la acción de una llama o mostradas sin alterar.

Llegados a este punto mi emoción de la lectura cambió, unas estrofas de Cántico espiritual marcaban el trabajo, dirigían mis decisiones y me llevaban a experimentar la nada de San Juan desde otra dimensión. No como la búsqueda de la misma sino como lugar de crecimiento. Estaban grabadas dentro de mi y salían una y otra vez,



Libros de artista.
Papel, tintas, óleos, fuego
e hierro. 200 x 50 x varia-
ble cada uno.

de forma continuada hasta que se hicieron dueñas de la expresión. Estas estrofas eran las pertenecientes a la pregunta y respuesta de las criaturas dentro de *Cántico espiritual*:

Pregunta a las criaturas.

*¡Oh bosques, y espesuras
plantadas por la mano del Amado!
¡Oh, prado de verduras,
De flores esmaltado,
Decid si por vosotros a pasado!*

Respuesta de las criaturas.

*Mil gracias derramando,
pasó por estos sotos con presura,
e yéndolos mirando,
con sola su figura
vestidos los dejó de hermosura*

Estos versos se convirtieron casi en obsesión y dieron lugar a varios trabajos, realizados con diferentes soportes y técnicas, agrupados bajo el título *Mil gracias derramando*. En estas obras el vacío es ocupado por manchas y elementos que lo contienen y del que surgen. Esos pequeños puntos de los trabajos anteriores crecen y configuran la obra como representantes de la experiencia del vacío. Como unión entre dos aspectos del ser, como una escisión en la frontera del “arriba y abajo”. Entendí estas manchas cómo elementos que narran su expresión del vacío, así cómo entendíamos los versos de San Juan como la conexión del ser con la comprensión a través de la criaturas, criaturas que nacen de ella.

Comencé trabajando con tinta sobre papel de arroz, dibujos de pequeño formato en los que desarrollar la experiencia ante los versos de una forma directa. La delicadeza del papel, la fuerza que adquiere la tinta y la libertad del movimiento de la mancha, mancha que derramamos, marcan estos dibujos. La evolución de estos esbozos tuvo varias bifurcaciones.

En primer lugar dió origen a una serie de dibujos-instalación, realizados en tinta sobre papel de arroz, de gran formato en los que el espacio expositivo era aprovechado en su totalidad. Los dibujos se colgaban del techo, separados unos de otros lo suficiente para dejar entrar al espectador entre ellos a modo de laberinto. Al desplazarse, al formar parte de la obra, el espectador movía los dibujos y la pieza adquiriría la dimensión de un móvil, de algo variante y en permanente cambio.

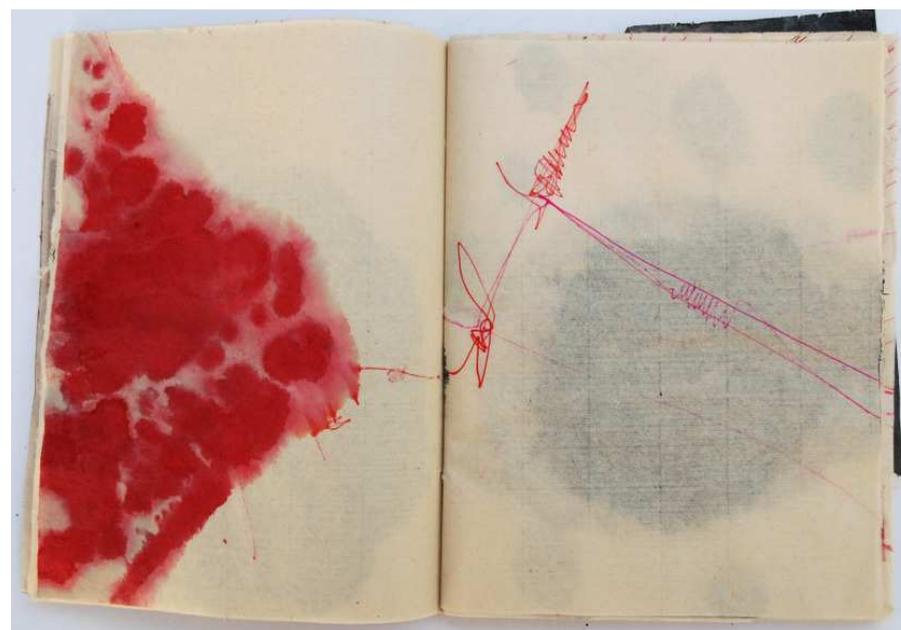
En segundo lugar originó una serie de pinturas sobre aluminio. El soporte nos facilita un distanciamiento con la dimensión humana, nos traslada a un mundo donde los cambios suceden al margen de nuestra existencia, donde nuestro ser carece de importancia. La superficie es tan lisa y tan fría que cualquier huella humana desaparece. A su vez el aluminio dota a la pintura de una luz propia y diversa, como si emanase por detrás de la obra.

Por último nacieron una serie de obras en las que continué la búsqueda iniciada en la serie de aluminios pero en las que el soporte, poliuretano, confería mayor calidez y flexibilidad. Usé esmaltes para su realización que conferían a los elementos que “derramaba” viveza y vibración. Empezamos a dejar que los colores se liberasen, que interviniesen líneas y que hubiese juegos entre el brillo y el mate. Empezamos a dejar que la pintura buscara nuevas vías, se hiciese nuevas preguntas.

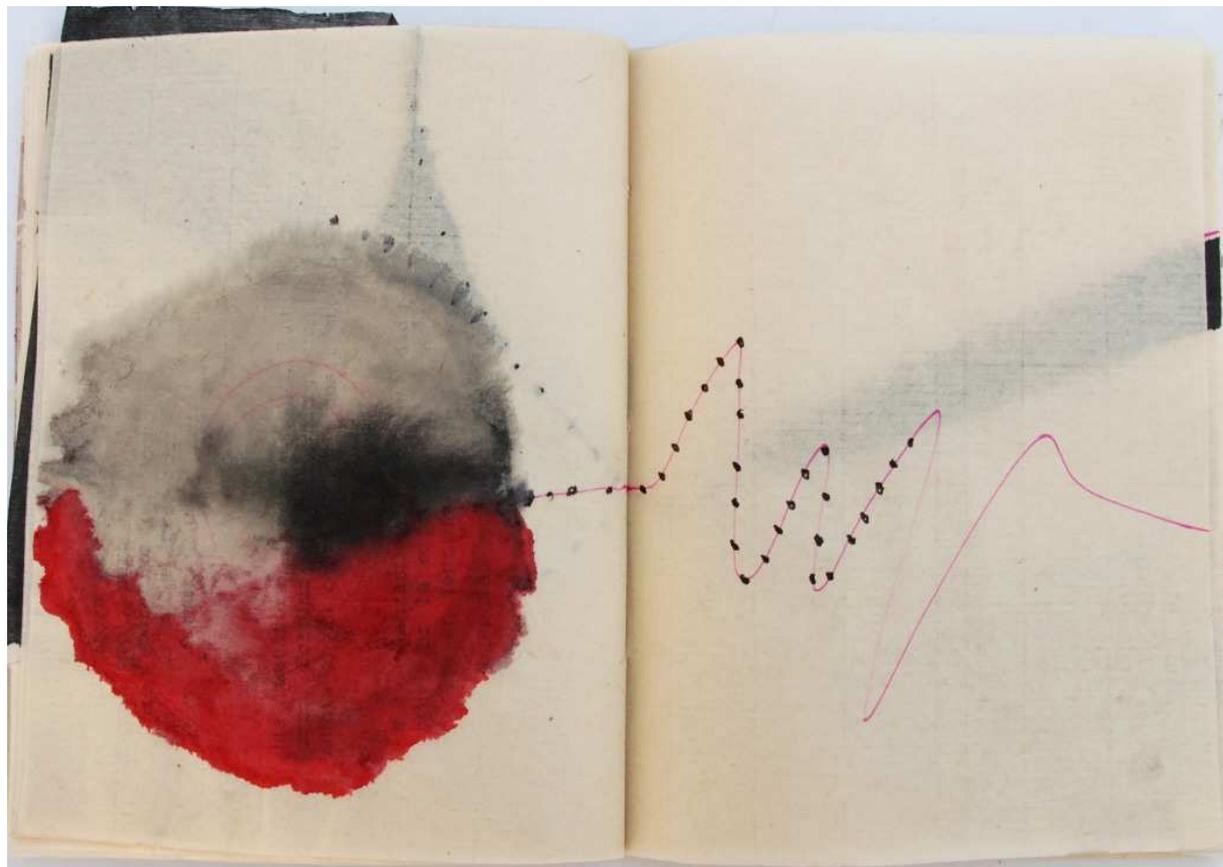
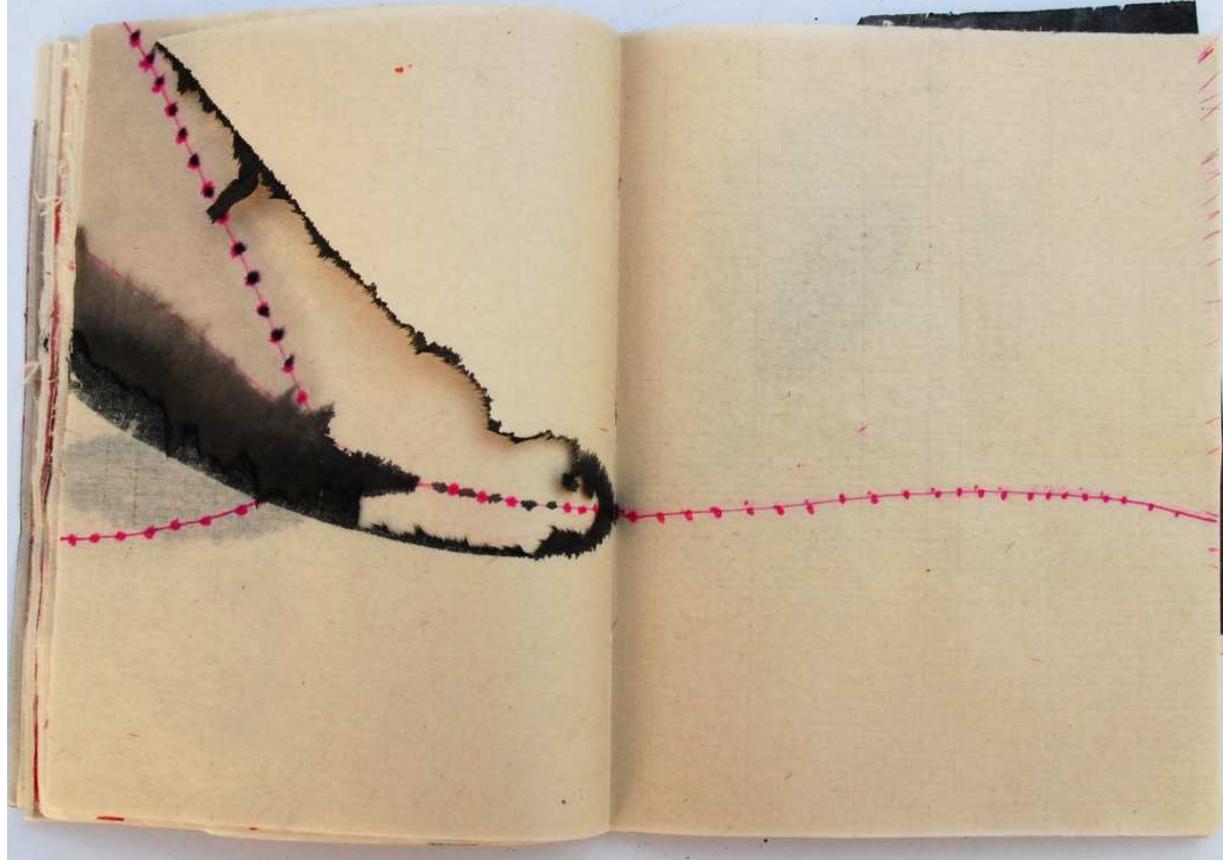
374

Nuestra emoción actual ante los versos de San Juan se ha relajado, es más serena. Hemos titulado los trabajos que se están generando en este momento como *respuestas*, repuestas de las criaturas a las que les hemos preguntado en la serie anterior y que ahora se manifiestan en su propio ser ellas mismas, creemos que son ellas las que se muestran en la pintura en su conocer desde la nada. Estas últimas obras que presentamos son libros de artista de pequeño formato y lienzos en los que dejé que la pintura marque el camino, dejé que se libere del vacío y su desnudez. El vacío dota de vibración el trabajo, pero su presencia no es protagonista, el protagonismo lo adquiere lo que ocurre en él y sus múltiples posibilidades. Todo lo que nace de él. Volvemos a empezar y lanzamos lo ocurrido en el vacío de la pintura para ser transformado.





Libro de artista.
Pertenciente a
serie *Respuestas*
Tinta sobre papel.





Exposición en la
galería Kunst_raum
haerten, Jettenburg,
Tübingen. Alemania.
Octubre 2008

3.3. EXPERIENCIA EXPOSITIVA

¿Quién es ese espectador, también llamado el contemplador, a veces el observador o incluso el perceptor? No tiene rostro, está casi siempre de espaldas. Se inclina y observa con detenimiento, es algo patoso. Su actitud es inquisitiva, su perplejidad discreta. (...) El arte lo conjuga, pero él es un verbo perezoso, ansioso por llevar la carga del significado, aunque no siempre esté preparado para ello. (...) Es más puede que se le haya dicho que él mismo es un artista y se le haya convencido de que su contribución a lo que observa o con lo que tropieza constituye el sello de su propia firma⁶²

Debido a la importancia que el espectador posee en las relaciones entre poesía y pintura hemos considerado fundamental que la exposición de las obras resultantes de la investigación práctica y que acabamos de mostrar forme parte de la investigación. Hemos querido que la experiencia personal se forme completando la cadena de comunicación, poniendo en diálogo la pintura con el espectador, haciéndolo participante de nuestro estudio e incorporando una de las claves de la práctica artística (la exposición) como parte de la metodología. Hemos buscado quién es ese espectador de las relaciones entre pintura y poesía intentando establecer un diálogo con él.

En la creencia de que la exposición debe formar parte de la investigación en Bellas Artes enlazamos con las propuestas que nos llevaron a participar en el proyecto de innovación docente *La exposición cómo práctica docente, nexo con el ámbito⁶³ profesional* coordinado por Consuelo Vallejo, y donde la práctica expositiva se consideró formativa para el alumnado de Bellas Artes al conectar las obras creadas en la Universidad con el espectador, vinculando la Facultad de Bellas Artes a la realidad comunicativa. Al hacer esto situamos, como expusimos en este trabajo⁶⁴, las obras producidas en el ámbito universitario frente al espectador, pero también llevamos propuestas artísticas hasta este último y confiamos en el poder formativo

62 O'Doherty, B. Op. Cit. Pág. 43-44.

63 Ver Vallejo Delgado, C. (coord.) *La exposición cómo práctica docente. Nexo con el ámbito profesional*. Sevilla. Diferencia. 2009.

64 Ver Díaz Bucero, J.; Sánchez Pérez M. D. "Reflexiones: La exposición cómo práctica docente. Nexo con el ámbito profesional" En Vallejo Delgado, Consuelo (coord.) *La exposición cómo práctica docente. Nexo con el ámbito profesional*. Sevilla. Diferencia. 2009.

de la experiencia estética para poco a poco hacer co-jugadores del arte a un espectro más amplio de la sociedad. Es también una forma de introducir el arte que nace bajo la mirada universitaria dentro del mundo del arte y situarlo como parte de él.

Nuestra intención es introducir nuestro estudio en una realidad comunicativa, pues consideramos que es en ella donde puede nacer como una nueva posibilidad cambiante y abierta. Más aún cuando los trabajos que hemos presentado nacen de una experiencia artística, de una experiencia como lectores.

Buscando que la obra realizada en este trabajo se complete y alcance la totalidad de su sentido dentro de la comunicación hemos expuesto el trabajo en diversos ámbitos y momentos, proporcionándonos la oportunidad de interactuar con el público, observar sus reacciones y comprender cómo éste percibe la metáfora entre pintura y poesía. Hemos puesto en dialogo la pintura con un público variante y diverso.

A lo largo del desarrollo de esta tesis hemos ido ofreciendo pautas para comprender al espectador de las relaciones entre pintura-poesía y sus posibles reacciones, hemos mostrado al espectador como partícipe de la obra de arte y elemento constituyente de las relaciones entre artes. Sin espectador participativo la metáfora establecida entre pintura y poesía no será efectiva pues no habrá experiencia. Hemos situado al espectador como creador, al creador como espectador y hemos igualado experiencia estética a experiencia creativa, hemos mostrado esta última como una categoría de la primera. Hemos visto como la obra de arte se completa cuando es observada, es entonces cuando vuelve a nacer y se re-crea en cada nueva mirada. Cada mirada, cada experiencia la forma socialmente mucho más allá de como fue formada en el taller convirtiendo cada creación en cambiante. Así cada obra es actualizada y cada actualización es una suma de sentido a la obra, sentido que ya residía en su ser o jamás se habría desplegado. Es un diálogo en el que ambas partes participan y forman.

Un público consciente y responsable en la participación, con actitudes (sensibilidad y emoción) para dejarse atrapar por la obra pero a su vez con posibilidades críticas para no dejarse arrastrar por modas o vertientes. Una combinación de razón lógica y sensible: razón poética ¿No es este quizás el espectador ideal?

Quizás la diferencia entre espectadores y sus diferentes actuaciones ante el arte se pueda entender bajo la óptica de Renato de Fusco en *El Placer del arte*⁶⁵ donde expone que las experiencias ante una obra de arte pueden ser recibidas bajo dos

65 De Fusco, R. *El Placer del arte*. Barcelona. Gustavo Gili. 2008

formas de placer: el estético y el artístico. El nivel estético es aquel que *es una expresión referente a algo, principalmente natural, que proporciona placer: la belleza de la persona, de la naturaleza, de los gestos espontáneos, de la simpatía que nos inspiran hombres y cosas*⁶⁶. El placer estético puede estar producido por una obra de arte o no. Es el que nos permite acercarnos a un cuadro y experimentarlo sin ser expertos en la materia. El placer artístico sin embargo está reservado a aquellos que se adentran en el arte y conocen sus entresijos, es al que pueden acceder aquellos que *conocen las reglas del juego, las normas y los paradigmas con los que contemplar el arte*⁶⁷. Evidentemente estas dos categorías van asociadas y unidas en las expresiones artísticas, existiendo obras en las que ambas son inseparables y es difícil discernir donde empieza una y acaba la otra.



Exposición en gimnasio CtC. Marzo 2008.

Con estas dos categorías se puede entender el por qué hay obras reservadas solo a los eruditos del arte y obras a las que espectadores profanos a la materia pueden acceder. Renato de Fusco muestra además que la dificultad de goce del arte contemporáneo por una mayoría amplia es debido a la “especificidad” de los lenguajes, de los códigos frente a el “código múltiple⁶⁸” usado en anteriormente en arte.

En diferentes capítulos de esta tesis hemos mostrado la experiencia estética como el motor de las relaciones entre artes, experiencia estética que en su categoría de catharsis lleva al espectador a la identificación con la obra de arte. Hemos mostrado como a través de ese reconocimiento el artista o el poeta genera una nueva obra que es lanzada a formar parte del movimiento. Ahora bien ¿Cómo es ese reconocerse

66 De Fusco. Op. Cit. Pág. 18

67 Ibíd

68 Ibíd. Pág. 38

en lo otro que es la comprensión?⁶⁹ Ya hemos visto en apartados anteriores cómo Amador Vega sitúa cuatro momentos para el acceso a la comprensión: sensible-sensible, sensible inteligible, inteligible-inteligible, inteligible-sensible.

Pero la identificación no se produce en todos los espectadores en el mismo sentido. Podríamos decir que en el caso de las relaciones entre poesía-pintura esa identificación se produce cuando se efectúa la metáfora por parte del espectador y cruza los puentes que le llevan hacia la ocasión a la que se refiere la obra, pero ya hemos visto como tanto las ekphrasis como las pinturas surgidas de literatura pueden leerse, puede existir esa identificación, desde ellas mismas sin necesidad de conocer las obras de origen. En ellas se encuentra lo que tengan que decir, se pueden leer y acceder a su experiencia, eso sí serán experiencias o identificaciones diferentes para diferentes tipos de espectadores. ¿Quiere esto decir que la metáfora entre poesía y pintura no es eficaz? Creemos que lo es en cuanto que la metáfora ha servido para enriquecer el lenguaje y la comunicación, aunque el espectador no acceda al sentido completo es capaz de vivir la obra que experimenta en su ganancia expresiva.

382

Además existe la posibilidad de una conexión con las obras por parte de los observadores y que esta esté producida en un modo contrario al que la obra pretendía. Existe la posibilidad de malinterpretar ¿presupone esto un mal espectador? ¿Una actuación incorrecta o una falta de participación? Al contrario, como pone de manifiesto Jauss *Incluso quien malinterpreta, inicialmente quería comprender. Lo que queda más allá de la comprensión señala una esfera de la indiferencia, de la autojustificación, de la reivindicación exclusiva de la verdad, en el último término de la pura imposición de la fuerza.* La lectura incorrecta lleva consigo la lectura, la actuación, lo único por tanto capaz de mantenernos fuera del juego es la indiferencia. Además cabría preguntarse si esa interpretación contraria no está también presente en la obra en el despliegue de sus sentidos.

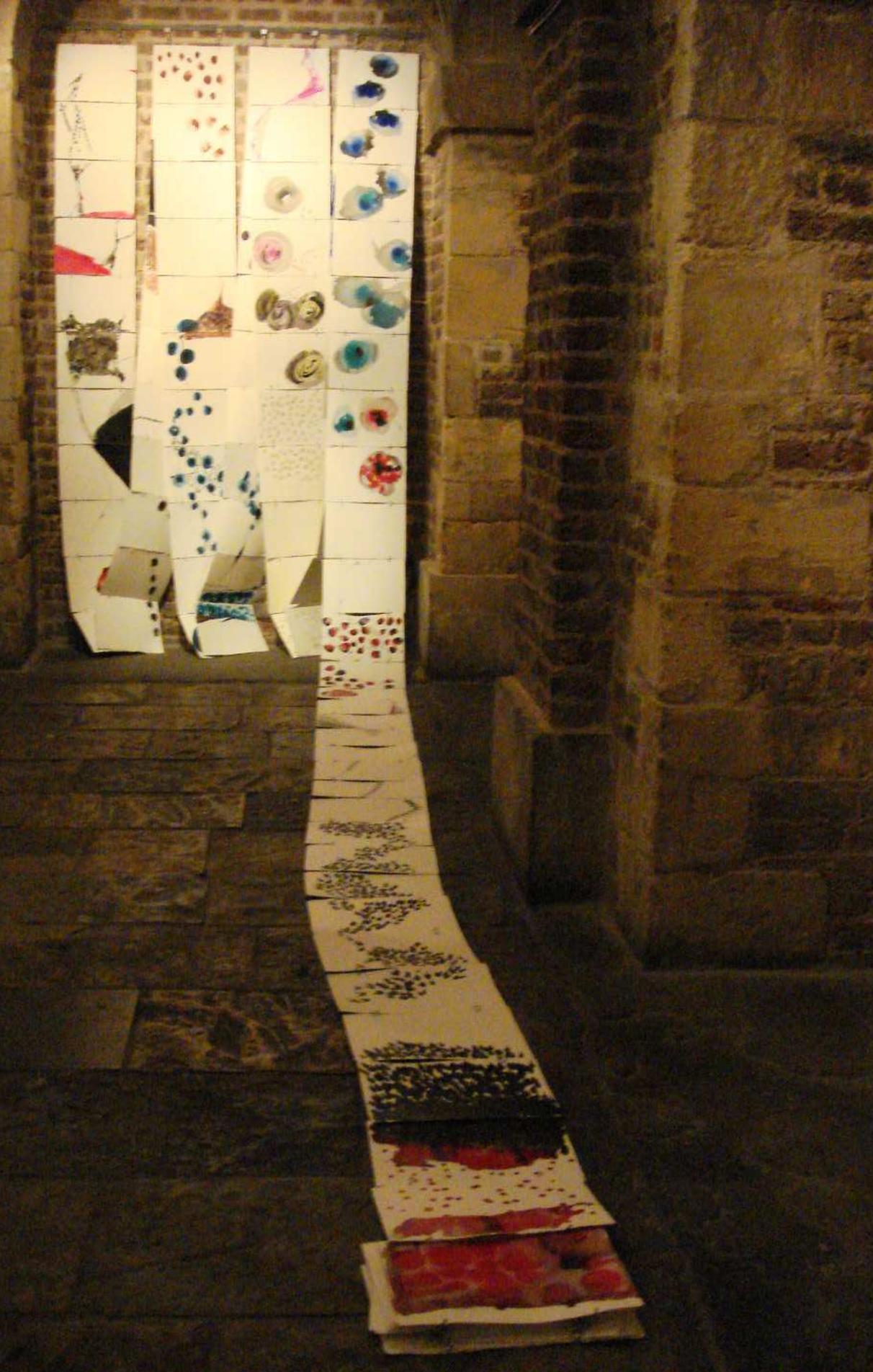
Para acercarnos a las diferentes identificaciones, que el receptor puede encontrar en una obra de arte vamos a introducir una tabla de Jauss en la que propone cinco posibles modelos de identificación: él asocia una referencia a la que enlazarla, una explicación sobre el estado receptivo a que corresponden y los comportamientos, en positivo y en negativo, que esas experiencias entrañan.

69 Ver Jauss, H. R. Op. Cit. (2012)

TABLA DE LOS TIPOS DE IDENTIFICACIÓN ESTÉTICA⁷⁰

<i>Modalidad de la identificación</i>	<i>Referencia de la identificación</i>	<i>Disposición receptiva</i>	<i>Normas de comportamiento (+=pos.)(-=neg.)</i>
1. Asociativa	Juego/competición (fiesta)	Ponerse en el lugar de todos los demás participantes	+Goce de a existencia (de la pura sociabilidad) -Fascinación colectiva (regresión a los rituales arcaicos)
2. Admirativa	El héroe perfecto	Admiración	+Emulación (seguimiento) -Imitación +Ejemplaridad -Edificación o entretenimiento en lo extraordinario
3. Cathártica	a) El héroe sufriente b) El héroe apurado	Estremecimiento trágico/liberación del ánimo Risa/alivio cómico del ánimo.	+Interés desinteresado/libre reflexión -Placer del espectáculo (ilusionamiento) +Juicio moral libre -Risa (ritual de la risa)
4. Simpatética	El héroe imperfecto	Compasión	+Interés moral (disposición a actuar) -sentimentalidad (placer en el dolor) +Solidaridad con determinada acción -Autoconfirmación (apaciguamiento)
5. Irónica	El héroe desaparecido o el antihéroe	Extrañamiento (provocación)	+Creatividad correspondida -solipsismo +Sensibilización de la percepción -Aburrimiento cultivado. +Reflexión crítica -Indiferencia

70 Jauss, H. R. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona. Paidós. 2002. Pág 87-88



Exposición en San
Martin in the fields.
Londres. Marzo
2012

¿Qué espectadores nos hemos encontrado en nuestro trabajo? Las obras han sido expuestas en diverso ámbitos y espacios, desde rurales hasta ferias de arte internacional que han proporcionado una afluencia de público muy diferente. A continuación, de una manera global, vamos a mostrar los diferentes tipos de espectadores que hemos encontrado en nuestro trabajo, intentado lanzar un paralelo con la tabla de Jauss:

-El espectador indiferente: no resulta interesado por la obra pictórica en absoluto y decide no llegar más lejos. Es el espectador que está en posición de una verdad propia y no intenta participar de la propuesta en la obra, de la verdad del artista y del arte. No actúa en libertad, sus prejuicios o saberes no le permiten alcanzar la identificación. En Principio podríamos pensar que es el espectador profano el que actúa así, pero lo encontramos en todos los ámbitos.

-El espectador de la pintura: Se deja arrastrar por la pintura, generándose comunicación y experiencia pero sin llegar a formar parte de la metáfora poesía-pintura. Pensamos que en este acercamiento pueden darse tres de los tipos de identificación propuestos por Jauss: el asociativo donde la identificación es producida por un dejarse llevar, el admirativo donde se produce un reconocimiento de la propuesta y el cathártico donde se produce una liberación del espectador con respecto a su realidad y se sumerge en la realidad pictórica.

-El espectador que percibe la metáfora: se inserta en ella y lee la obra pictórica en función de la misma, generalmente es un espectador que conoce la obra poética original y es capaz de completar todo el proceso creativo. Este tipo de espectador es participante de la pintura como nuevo mundo y efectúa la metáfora de una forma consciente. Creemos que a este tipo de actuación le corresponden la identificación cathártica y la irónica, donde la creatividad es correspondida y se le añaden las reflexiones críticas del espectador.

-El espectador que iguala pintura-poesía: es un espectador que efectúa la metáfora a un nivel tan intenso que la llega a obviar, creando una igualdad entre medios y tipos de comunicación. Estos casos suelen producirse porque la lectura de los versos de San Juan de La Cruz ha sido experimentada en el mismo sentido que la pintura que proponemos. Creemos que en este tipo de participación la identificación puede ser cathártica e irónica.

Hemos puesto en contacto la obra con el espectador para que la cadena de comunicación se complete. Las reacciones de los espectadores han sido diversas, ha existido la indiferencia, el rechazo, la admiración y también la aceptación e identificación con la obra. En todo caso, la obra poco a poco se ha insertado dentro del movimiento del arte, se ha conseguido exponer tanto nacional como internacionalmente y solamente este hecho marca una participación del espectador.

Hay multitud de anécdotas que podrían mostrarse, donde las reacciones son diversas y en sentidos contrarios, donde hemos encontrado desde silencio o meditación hasta la risa.

Queremos resaltar dos de estas experiencias que nos pusieron en contacto directamente con reacciones de espectadores y nos mostraron sus identificaciones:

- La experiencia de D. Francisco Chica un profesor de literatura. Según sus palabras, al entrar en la sala de exposiciones (una exposición colectiva en el Museo provincial de Jaén en el año 2009) vio “pintada” su visión de la poesía de San Juan de la Cruz, se acercó y a través del título de la obra (en esa ocasión utilizamos un verso de los poemas para titular) comprobó que su impulso había sido en la dirección correcta. La imagen de la pintura le habló desde su presencia, desde su estar ahí y la palabra le dirigió hacia la ocasión externa, a los poemas. Con su participación aunó ambos mundos, efectuó nuevamente la metáfora y enriqueció los lenguajes. Su experiencia ante la obra continúa, pues la adquirió y yo misma la colgué en su casa.

- La experiencia de Ángela Cuenca, cantaora y artista plástica, que transformó una serie de cuadros expuestos en la Feria de Arte contemporáneo de Jaén en música, en cante sin palabras, en emoción. Ángela Cuenca convirtió el poder comunicativo de la experiencia estética en poder creativo para volver a lanzar una nueva visión. Nos hizo partícipes de un nuevo conocer con el que identificarnos. Tuve la gran suerte de estar presente y convertirme en espectadora de una nueva obra, de un nuevo desafío del arte. La poesía originando pintura y la pintura música. Las fronteras no existen, son la emoción y el sentimiento los que mueven el arte, es la comunicación sensible lo que posibilita las relaciones entre poesía y pintura.







Ángela Cuenca en su actuación frente una selección de obras expuestas en la Feria de arte de Jaén *Art-Jaén 2008*. Imágenes facilitadas por Ángela Cuenca.

3.3 A SAN JUAN DE LA CRUZ. IMÁGENES.

3.2. A SAN JUAN DE LA CRUZ. IMÁGENES



Óleo sobre papel. 100 x 35 cm. Cada uno.



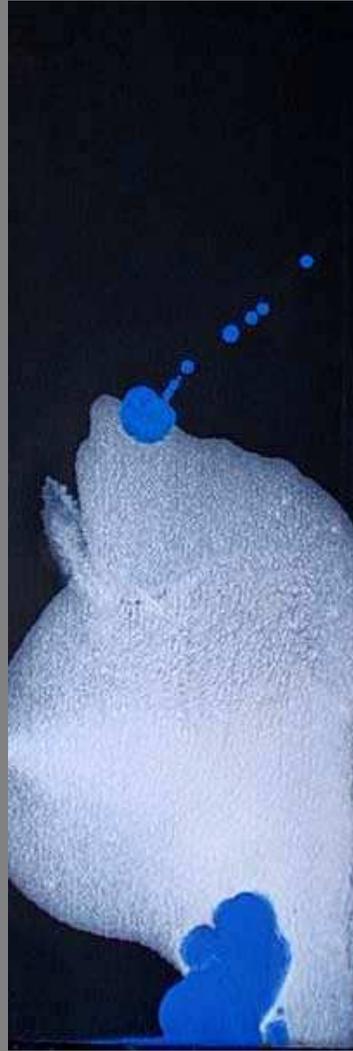
Óleo sobre papel. 100 x 35 cm. Cada uno.



Óleo sobre papel. 100 x 35 cm. Cada uno.



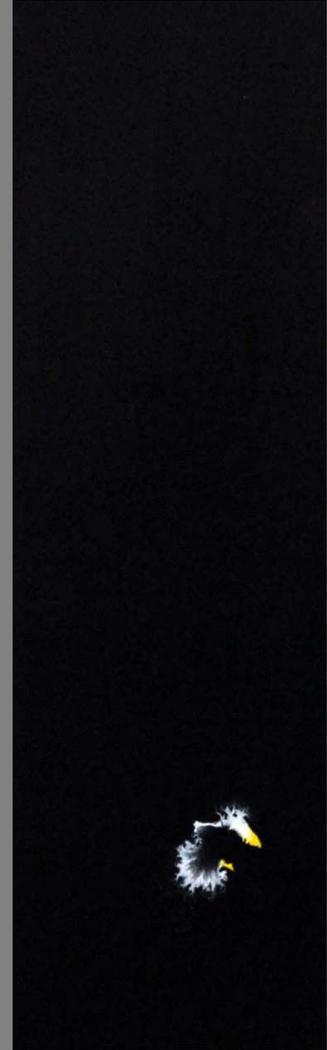
Óleo sobre papel. 100 x 35 cm. Cada uno.



Óleo sobre papel. 100 x 35 cm. Cada uno.



Exposición en gimnasio Ctc. 2008.



Mixta sobre lienzo. 50 x 20 cm .

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
Habiéndome herido;
Salí tras ti clamando y eras ido.

Mixta sobre lienzo. 195 x 60 cm.



Mixta sobre lienzo. 195 x 60 cm.



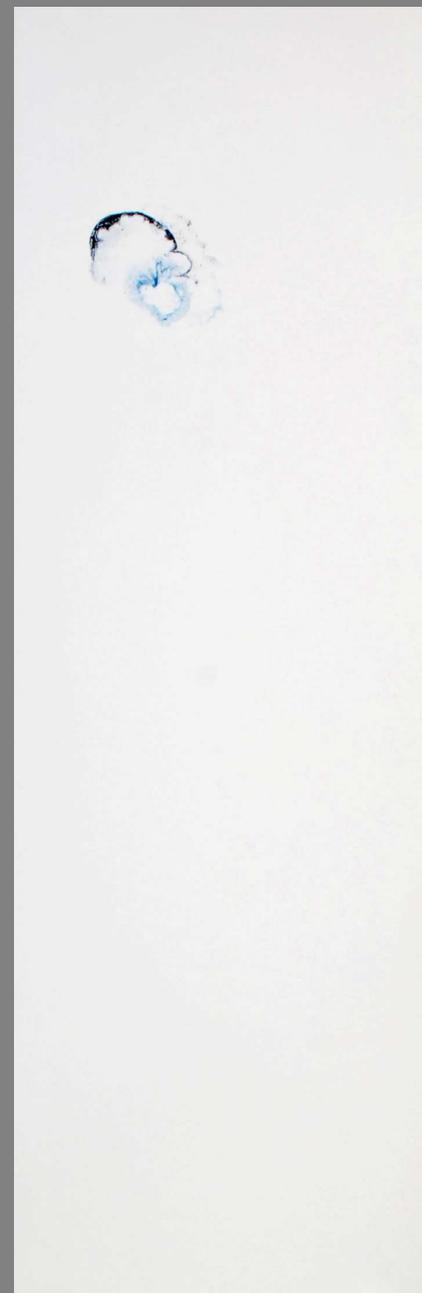
Mixta sobre lienzo. 195 x 60 cm.



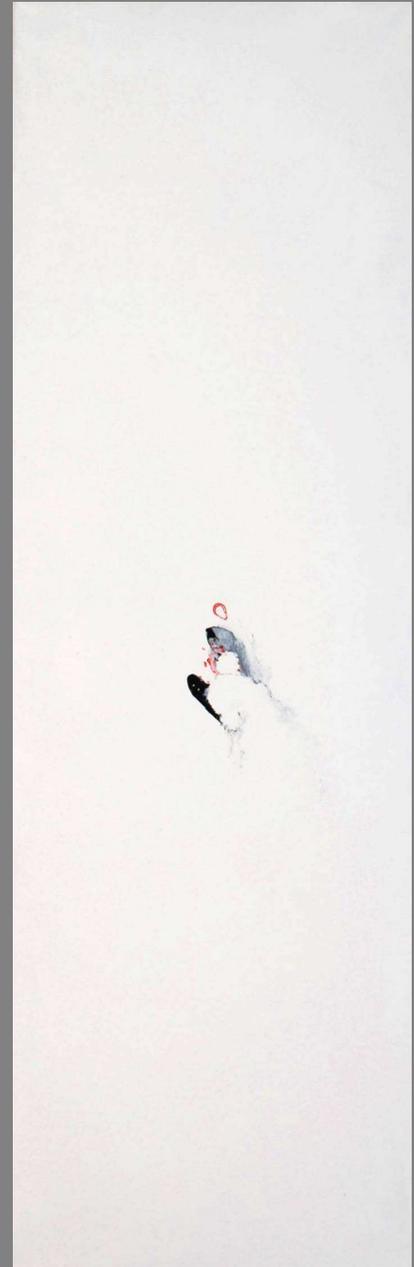
Mixta sobre lienzo. 195 x 60 cm.



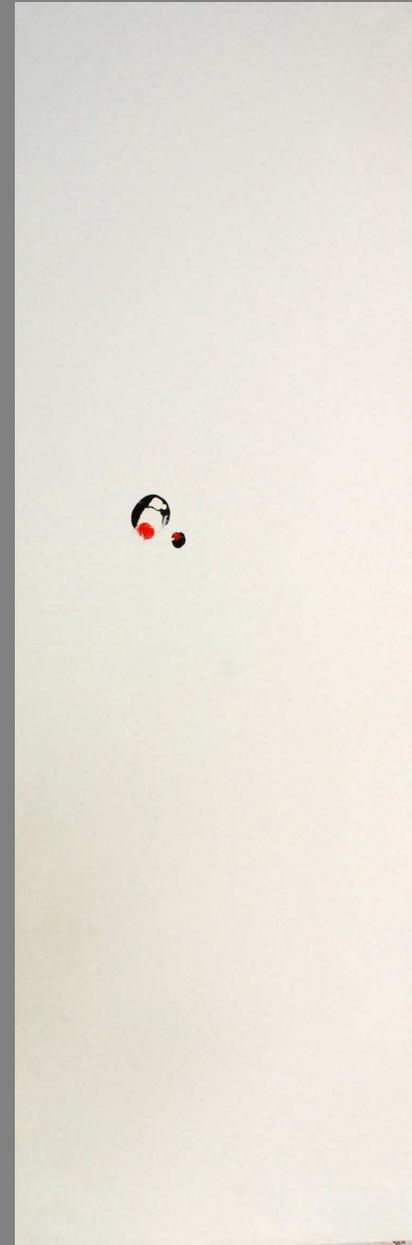
Mixta sobre lienzo. 195 x 60 cm.



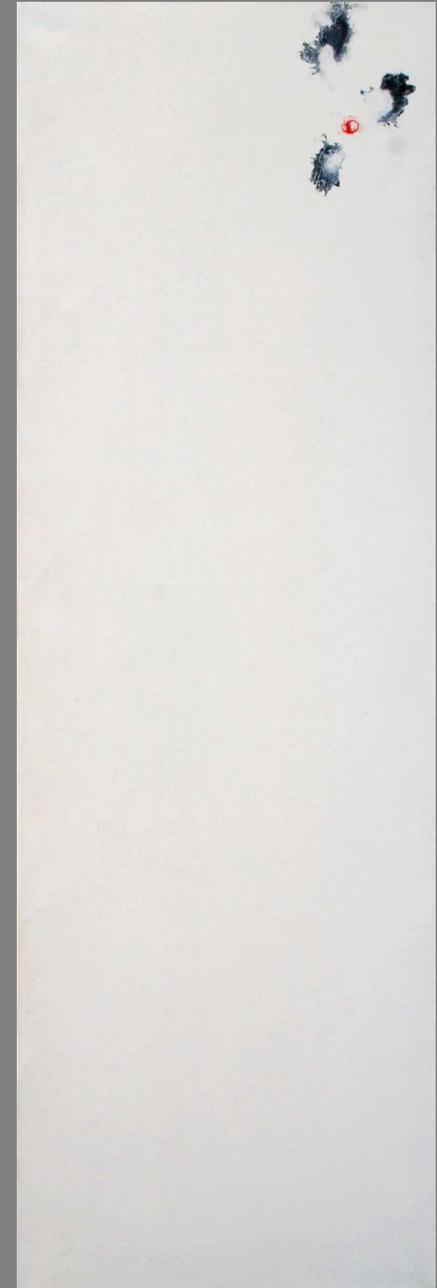
Mixta sobre lienzo. 195 x 60 cm.



Mixta sobre lienzo. 195 x 60 cm.



Mixta sobre lienzo. 195 x 60 cm.





Exposición en sala AlTemple. Escúzar. Granada. 2009



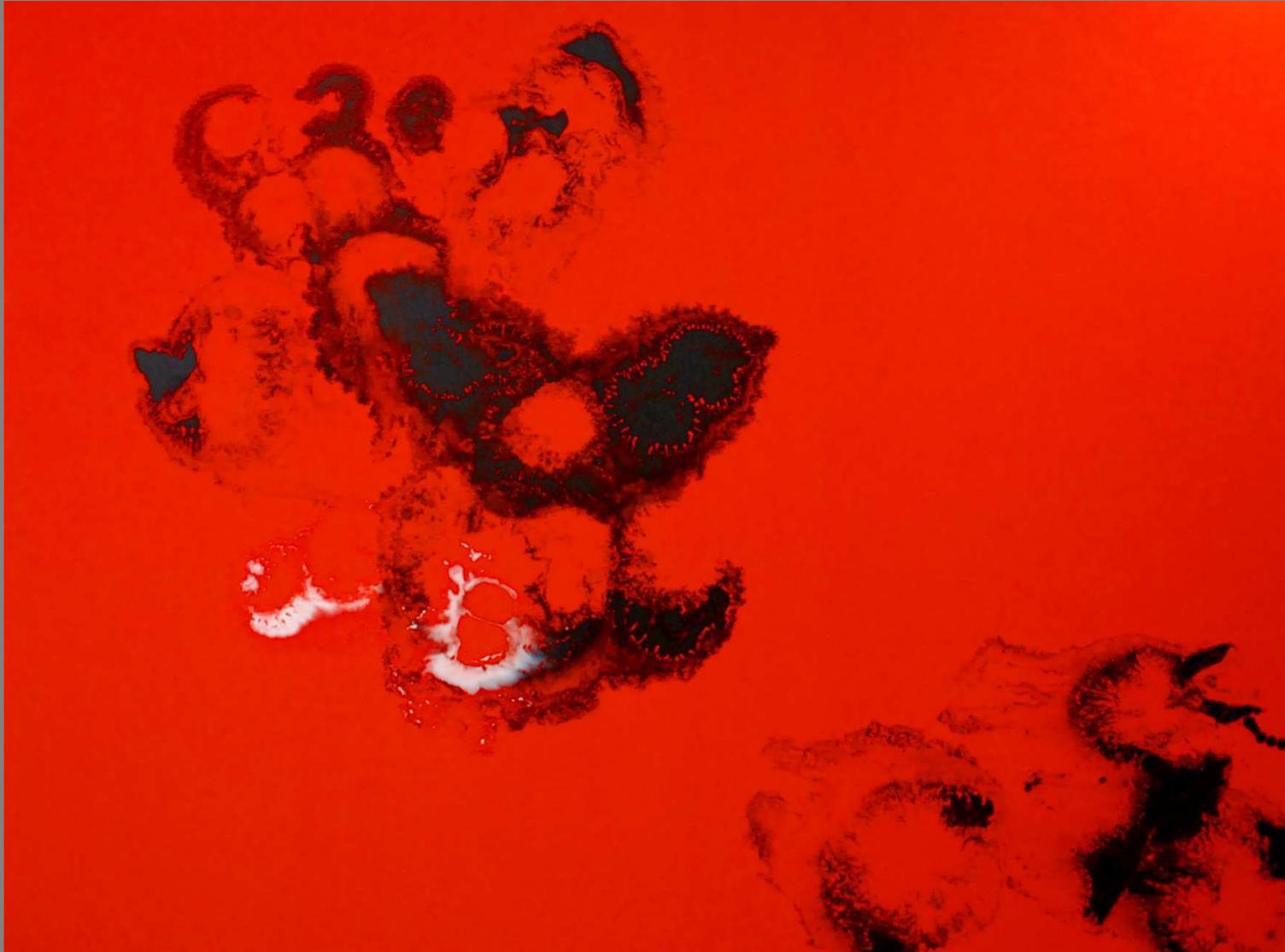
Exposición en la galería Kunst_raum haerten, Jettenburg, Tübingen. Alemania. Octubre 2008.

En una noche oscura,
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada.

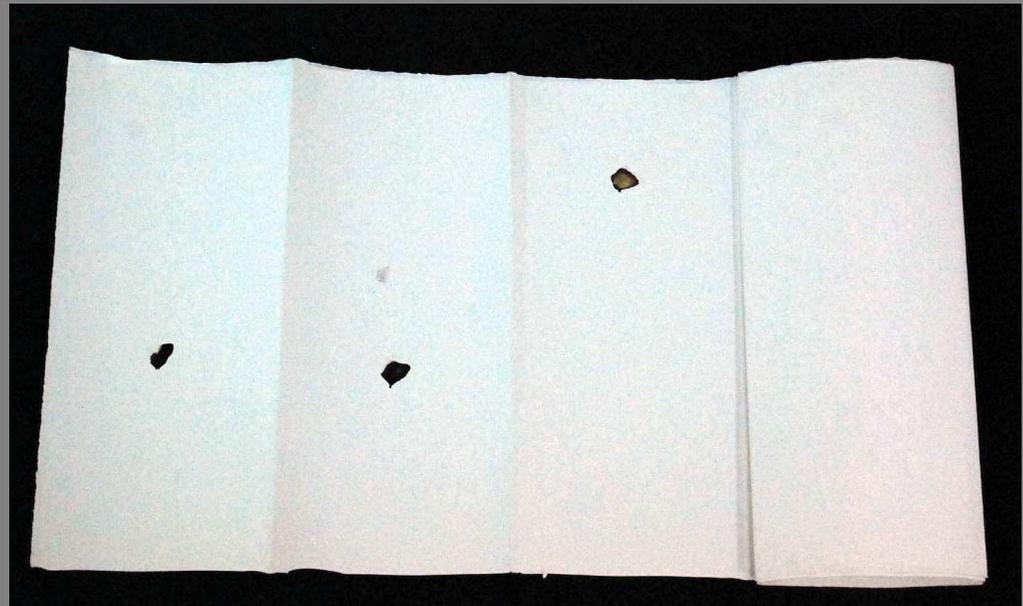
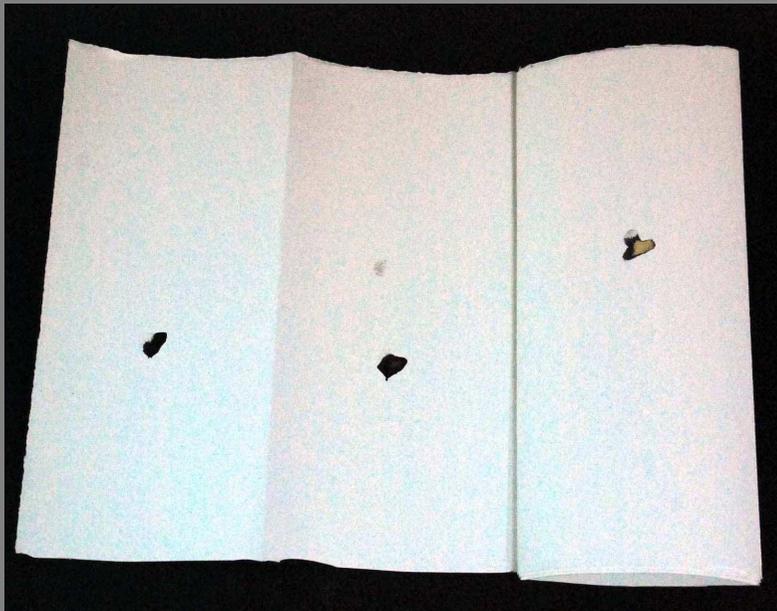
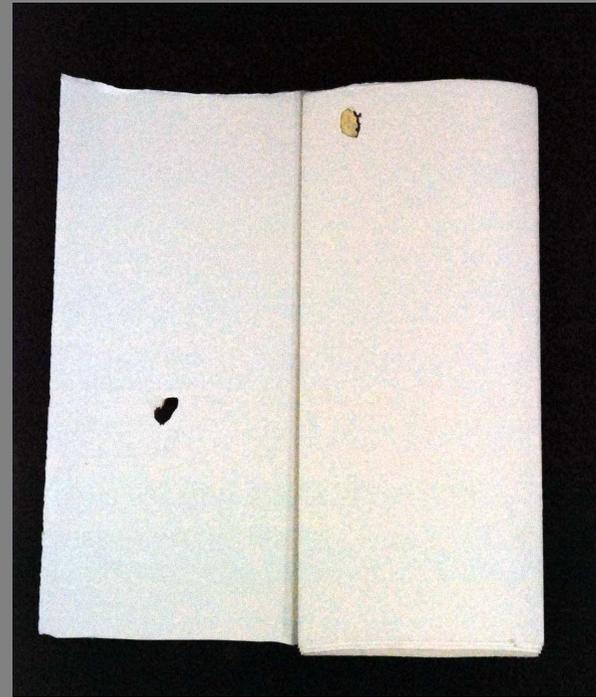


¡Oh noche amable más que la alborada! 150 x 150 cm. Cada uno. Mixta sobre lienzo.

¡Oh lámparas de fuego,
en cuyos resplandores
las profundas cavernas del sentido,
que estaba oscuro y ciego,
con extraños primores
calor y luz dan junto a su Querido!



Oh lámparas de fuego! Mixta sobre lienzo. 165 x 200 cm .



Libro de artista. Tinta sobre papel.

CONCLUSIONES

Durante el desarrollo de esta tesis doctoral hemos recorrido diferentes posibilidades de la correspondencia poesía-pintura, situándolos dentro de las relaciones inter-artísticas en general y destacando la globalidad y permanente cambio de las mismas. Hemos terminado colocando la obra práctica ante el espectador y mostrando la actuación de Ángela Cuenca como observadora-creadora. Hemos lanzado un final como un inicio a otros mundos que sintetiza como el arte es movimiento y suceso, como lo son las relaciones entre artes y como lo es la poesía-pintura. Suceso en el que nos hemos insertado con nuestra participación, creadora, espectadora lectora o investigadora, y que nos marca su ritmo. No existe un inicio y no existe un final, solo podemos dejar constancia del hecho y formar parte de él.

395

Toca concluir este trabajo y lo hacemos conscientes de que la participación de las relaciones entre poesía-pintura solo finaliza en el momento en que dejamos de creer en ella, en el momento en que para nosotros cesa el movimiento, en el momento en que dejamos de sentirla. No es el caso, aún esta la chispa de la emoción de la lectura como motor generador de una obra plástica en nuestro interior. Las conclusiones que presentamos son por tanto una muestra de muchas posibles, abiertas y en permanente transformación, en concordancia con el sistema de conocimiento usado para la realización de esta tesis doctoral, convirtiéndose esta condición en la primera de nuestras conclusiones. Las presentamos como una apariencia posible de una experiencia.

Son conclusiones extraídas de los objetivos marcados y desarrollados en la investigación, que ratifican nuestra hipótesis, siempre que ésta sea examinada desde la emoción del arte, son conclusiones lanzadas como un punto de partida. Pero también, gracias a la inclusión en la relación poesía-pintura. Pueden entenderse como reflexiones desde lo particular y propio generadas en el trabajo en el taller y su práctica expositiva. Conclusiones, reflexiones, inicio o final, así entendemos este apartado de la investigación, sin contrastes ni exclusiones, como un lugar donde plasmar lo conocido-sentido durante este trabajo.

Deslizarse entre las relaciones entre artes es moverse por instintos y emociones, actuando con ellos, hasta convertirse en conocimiento. Conocimiento enraizado en el sentir y que vuelve después de su racionalización a expresarse a través de la emoción en forma de metáfora o quizás que se racionaliza a través de ella. Metáfora que elimina el acercamiento a la misma desde la objetividad y verdad absoluta y que exige para su estudio el uso concomitante de distintas formas de conocimiento. Metáfora como tensión que establece un diálogo entre partes formando un todo de comprensión, expandiendo la poesía y la creación y posibilitando la experiencia estética. Experiencia que se convierte en el motor de ese movimiento y suceso que son las correspondencias entre artes y que exige una participación activa y real en torno a ella, que elimina el acercamiento referencial y que pide capacidades creadoras y de actuación ante nuevas realidades para efectuarla.

Nuevos mundos que poseen sus propias verdades que descubrir y por las que marcar esa participación. Una verdad propia para cada mundo creado, alejada de una única visión, propiciadora de posibles. La eficacia de la metáfora guía la verdad desvelada al sentir, eficacia que se mide en función de la capacidad para abrir mundos y ensanchar la visión, en tanto y en cuanto nos proporcionen libertad y aumenten nuestro conocimiento y actividad mental, en función de que permitan evolucionar y avanzar en la creación y la comunicación. Metáforas que igualan lo desemejante para conseguir una nueva realidad.

396

Metáforas como las propuestas en las relaciones entre artes donde todo se mezcla, se funde y se expresa en libertad desde su hacer, desde su manifestarse, desvelando aquello que es común entre artes, entre medios: la poesía, el misterio. Propuestas que se encargan de desvelar aquello que está en los límites de lo visible, resaltando su cualidad poética, presentándolo para experimentarlo a través de los sentidos como una totalidad. La división o el acercamiento a cada una de las partes de la propuesta metafórica por separado, para analizar las similitudes y diferencias de ambas, fracciona el significado e impide la comprensión.

Es en la metáfora como suceso donde encontramos el sentido. No podemos buscar la similitud entre música y pintura sin que nuestras capacidades racionales destaquen aún más sus diferencias, el acercamiento a estas expresiones debe producirse desde dentro, en la misma dirección que propicia el nacimiento de esas relaciones: tenemos que sentir la pintura como música, la música como poesía o la poesía como pintura .

El uso del lenguaje metafórico favorece la interdisciplinariedad, en ningún caso imposibilita las relaciones entre artes y por tanto tampoco su investigación. Los medios artísticos se alimentan unos de otros, en sus expresiones y emociones, y es

elección del artista qué medio utilizar en función de sus necesidades comunicativas. El arte se nutre de todo aquello que lo haga crecer y cuestionarse, no importa hacia donde tenga que mirar para hacerlo, ya sea hacia sí mismo, encontrando entre sus pautas nuevos caminos por recorrer, o hacia cualquier tipo de conocimiento que le ofrezca una emoción que asimilar y expresar desde su ser. Gracias a esto el arte ha eliminado barreras, fronteras u ordenes que limitan y encajonan la expresión, ha fundido medios expresivos, introduciendo el tiempo en el espacio y el espacio en el tiempo dando lugar a nuevas herramientas que favorecen la libertad artística.

Desde su libertad actúan los artistas o escritores que efectúan la metáfora poesía-pintura. Metáfora que es la relación, desde la experimentación estética, de la relación escritura e imagen, y donde la forma que esta adopta condiciona las obras resultantes, mostrando en cada ocasión una porción crítica en el proceso, un posicionamiento del artista, pues eso implica la elección de una apariencia concreta.

Metáfora que puede manifestarse en una unión de medios que aprovecha las cualidades visuales de la escritura y forma la imagen a partir de ellas. Usando el propio texto en su significación y en su dibujo. En ocasiones la palabra se convierte en la propia imagen plástica, el texto se transforma en obra visual otorgándole una nueva dimensión, una nueva experimentación en el lector, transformado ya en espectador. Los límites se borran y las obras muestran otros mundos donde el texto se debe entender como una expresión de las artes plásticas que pueden leerse como un escrito. Palabras que pintan e imágenes que escriben.

En otros casos la metáfora escritura-imagen puede formarse a partir de las cualidades expresivas de la palabra y de la imagen en sus propios desarrollos, mezclándolos desde la diferencia pero situándolos juntos. Este tipo de juegos permiten la introducción directa de la ironía, de la ambigüedad, del juego. Se aprovecha la narratividad del texto y la tensión que se genera con el espacio de la pintura. Los artistas o poetas presentan un mundo donde la realidad, esa verdad que desvelan con su obra, se genera de la combinación de dos lecturas simultáneas.

La metáfora también puede surgir desde un diálogo en la distancia entre medios, una tensión que se produce desde la ausencia de uno de ellos desde la capacidad de una obra artística de mostrarse en su ser y manifestar así aquello que no es. El quehacer de un artista o escritor que establece esta metáfora consiste en alcanzar nuevas imágenes o textos ayudados por las cualidades emotivas de una obra anterior, dejando que la experiencia de ésta como un nuevo conocer guíe el trabajo.

El resultado de estas metáforas son obras lanzadas como una nueva posibilidad creativa, nacida de una fuerte emoción como resultado de una lectura o de visionar una pintura. Los artistas muestran su comprensión de la misma al expresarla en su lenguaje, nos ofrecen una nueva visión. Expresiones de un modo de conocer la pintura, de un modo de conocer la poesía que acaban por alejarse de cualquier tipo de intento de traducción. Un conocimiento basado en el sentir no puede proponer una traslación sin transformación. Un cambio que genera que la obra resultante del diálogo entre artes se manifieste no ya como interpretación de la obra original sino como un nuevo mundo, que alcanza su ser en su propia presencia y desde ella interpela a los observadores o a los lectores.

Son obras que surgen del actuar del artista o el poeta como lector o espectador, de participar, de aceptar el desafío que el arte propone, de la conciencia de que el observador siempre condicionará lo observado y de considerar las experiencias estéticas como motores de la creación. Una experiencia estética en la que esta incluida la capacidad creadora que lleva a los artistas a lanzar su comprensión como una manifestación artística y que requiera a su vez de nuevos espectadores que las terminen, que las vuelvan a crear y que reinicien el proceso metafórico. Requerirán espectadores participativos que se acerquen con intención de comprender. Actuación que implica una identificación con la obra, emoción que se convierte en conocimiento cuando, como nos indicó Frederic Amat en la entrevista ofrecida para esta tesis doctoral, *nos reconocemos en lo que contemplamos*.

398

Llegamos así a la ekphrasis, a la poesía nacida de la pintura. Son recorrido inverso que el que recorreremos desde nuestra disciplina, pero ambos surgen del mismo impulso. Es con la mirada del universo en plena transformación ofrecida por la estética taoísta como podemos acercarnos a las ekphrasis y comprenderlas como cambio. Cambio de un mundo a otro, del surgimiento de un nuevo modo de ver. Cambio de una idea que una vez formulada es transformada en otra por aquellos a los que atrae hacia sí.

Las ekphrasis son una forma de expresión que ayuda a desvelar. Desvelar la pintura llevándonos a un lugar en nosotros mismos que jamás alcanzaríamos sin ellas, nos llevan a nuestro conocer en la poesía. Las ekphrasis surgen de los espacios que no quedan cerrados en las artes plásticas, aquellos que el espectador debe completar y entrever para acceder a la obra de arte. Aquellos que hacen que el observador, desde la capacidad creadora de la experiencia estética, alcance la identificación con la obra y se encuentre en ella. Es ese hueco el que el poeta utiliza para la creación.

Con la ekphrasis el escritor se une a lo inefable, y en ese momento de actuación como creador se muestra como espectador. El poeta que realiza una ekphrasis es

un observador que condiciona y marca la dirección de la obra plástica que tiene delante, hasta convertirla en un nuevo universo que experimentar. Establece una tensión, una metáfora con la pintura original desde su propio medio, desde la palabra. Es desde ella desde la que nos llama y nos dirige, es desde la palabra como obra de arte como nos atrapa y aprisiona. Las ekphrasis se presentan por tanto como autónomas de la imagen que la originó, con sentido en sí misma.

Cualquier expresión es posibilidad, libertad y la ekphrasis se desarrolla como tal, dando lugar a multitud de formas. Son un clasificable desconocido, no encajan en ningún archivador de la lógica, solo podemos acercarnos a ellas desde el placer de la mirada estética. Desde ella nos aventuramos a decir que si la palabra no se convierte en obra de arte no habrá ekphrasis. Si no hay poesía no hay ekphrasis. Esto indudablemente convertirá en ekphrasis a numerosos escritos sobre arte, desde poemas a escritos críticos pasando por ensayos o textos filosóficos, escritos que en su surgimiento desde el arte lo acaban configurando y formando parte de él.

Debemos afrontar la lectura de la ekphrasis desde su totalidad de sentido, leyendo para descubrir mundos nuevos con sus propias verdades. El conocimiento de la obra original puede proporcionar una lectura diversa de la ekphrasis, donde el goce estético será más profundo, pero no es indispensable para que el espectador efectúe la metáfora poesía-pintura. La metáfora será efectuada siempre que la lectura provoque la identificación con la significación del texto ekphrástico, que propicie una transformación en nosotros como lectores, más allá de la obra plástica de la que este nazca. Esto hace que la verdad objetiva sobre qué grado de equivalencia existe entre la obra plástica y la ekphrasis carezca de importancia, solamente es relevante la verdad que la ekphrasis desvela.

En la misma dirección pero en sentido contrario, de la poesía a la pintura, se desarrollan las obras plásticas que nacen de poemas. Los artistas utilizan el mismo impulso que los poetas en los textos ekphrásticos, el impulso de la emoción desveladora y generadora de conocimiento de una obra de arte. El impulso de una pasión ante la lectura en la que acaban por encontrarse a ellos mismos. El impulso de la experiencia estética.

Para poder realizar este tipo de expresiones, el artista debe impregnarse del texto, hacerlo suyo, reflejarse en él y reconocerse en cada palabra y en cada espacio intermedio. Debe situarse como lector. Una vez que esto haya ocurrido lanzará su obra como un nuevo conocer, como una nueva verdad enraizada en el sentir y expresada a través de la pintura, para ser nuevamente transformada. Lanza su pintura como una imagen del silencio de la poesía. Son pinturas que surgen de los silencios intermedios que el escritor deja sin mostrar al espectador, de esos lugares

en los que el lector debe activar su creatividad para desarrollar el texto en toda su expansión y despliegue de sentidos, para completarlo. Nacen del lugar donde, como lectores, podemos participar de universos ajenos al nuestro.

La pintura es la expresión de un pensamiento surgido de la experimentación sensible y como tal se manifiestan las obras plásticas cuyo motor generador son textos. El artista muestra su actuación, es su forma de conocer la expresión de ese conocer. Esto las convierte en obras independientes que poseen aquello que tienen que decir en su ser, autónomas del texto original y que deben leerse desde su propia presencia. Son obras alejadas de la traducción, marcadas por el cambio y transformación, interpretativas en su origen pero que superaran dicha cualidad y se convierten en un nuevo horizonte. Un nuevo horizonte repleto de nuevas posibilidades, nuevas vías, nuevos caminos, nuevas ideas que serán cambiadas nada más concretarse.

400

Son pinturas que nacen desde la libertad expresiva del artista, desde su forma de hacer, lo que ocasiona que adquieran multitud de variantes y formas que imposibilitan una clasificación: desde ilustraciones para ediciones artísticas, donde la imagen adquiere una entidad propia más allá del acompañamiento del texto hasta libros de artistas, donde la pintura se apropia del soporte tradicional de la escritura, para desarrollarse en él con sus tiempos propios. Los tiempos de la pintura, que marcan la distancia con el texto y a la que sin embargo se unen en una temporalidad que supera a ambos. Los artistas establecen una metáfora que es capaz de enriquecer los lenguajes, mostrando nuevos tiempos de la pintura, donde el espacio habitado y tiempo consumido es superado y el artista se ve inmerso en un tiempo que le sobrepasa, más allá del que abarca y domina, concibe y comprende. Se ve inmerso en un tiempo más allá de su vida. En el tiempo de la poesía.

Imágenes que nacen de un texto y que muestran una dirección de lectura del mismo, personal e íntima y que pueden llegar a variar la experimentación que un espectador pueda tener de la misma lectura. Pueden servir como puentes para desvelar la poesía. Pero a su vez los artistas usan los textos para llegar al trasfondo de su propia alma, para desvelar pensamientos y pasiones que ya habitaban en ellos o que son originados con una fuerza arrolladora por los poemas. Los poemas, los textos, sirven a los artistas como una guía hacia su propio ser que los lleva por senderos ocultos para ellos. Gracias a los textos descubren nuevas facetas de su propia expresión que se ve modificada en función de la lectura.

Cualquier texto puede ser transformado en la expresión de un nuevo conocer, da igual su origen, diferencias culturales o temporales. Los pintores encuentran lo que necesitan allá donde se encuentre y lo hacen suyo y presente. Cada pintura

surgida de un texto nos habla desde ella y se entiende desde su ser, lo que hace que las similitudes o nexos reales con el texto original no posean importancia. Es en el valor de la metáfora establecida con la poesía, si ésta ha enriquecido el lenguaje expresivo del pintor y el resultado de la misma, donde debemos buscar la verdad de la correspondencia pintura-poesía. Lo que importa es la verdad que la pintura muestra.

Para que estas obras alcancen su ser necesitan de un espectador que participe de ellas, llevándolas a su pleno desarrollo. Un observador que reciba la metáfora y la lea en función del crecimiento que le proporciona a la propuesta artística. Un espectador que se sitúe como creador y se deje interpelar por la obra para poder actuar con ella, que sienta la emoción del arte como el artista sintió la emoción de la poesía.

La ocasión, el texto a la que la obra se refiere, no es indispensable para la lectura de estas pinturas, pueden leerse desde su propio ser, pero conocer la obra original alterará la lectura de la misma y la guiará hacia nuevas vías comunicativas aumentando el placer estético. El espectador debe experimentar en libertad, ajeno a verdades que no le pertenecen y buscar aquella que reside en la obra que tiene enfrente, convirtiéndose él mismo en el suceso del arte.

Las relaciones entre artes requieren un espectador que acceda a un conocimiento forjado en la experiencia que le exige un abandono de sí mismo para encontrarse en lo otro. Así es como podemos acceder a las relaciones entre pintura-poesía, camino que se recorre en paralelo al resto de conocimientos sensibles, tales como el místico, del que es heredero la razón poética. Conocimiento místico, nacido del vacío y que San Juan de la Cruz expresó en sus poemas. Su poesía es uno de los máximos ejemplos de cómo la manifestación artística es la expresión de una comprensión emocional (en su caso no estética sino mística). De cómo el arte se convierte en una conexión con lo inefable, con lo misterioso y abre nuevos espacios del ser.

Su lectura macó la expresión de la parte práctica de la investigación, alterando la dirección de la misma y otorgó nuevas vías expresivas. La investigación en el taller me ha permitido sentir y crecer de la mano de San Juan de la Cruz, y gracias a ella hemos comprendido la experiencia estética, creadora o mística como variantes de una experiencia sensible.

He encontrado un modo de conocer la poesía de una manera íntima y nueva, de mostrarme en ella a través de la pintura. No puedo decir si he conocido la poesía a través de la pintura o la pintura es la expresión de ese conocer, quizás simplemente

es que no haya diferencia entre ambos aspectos. El influjo de su lectura aún no ha abandonado mi trabajo práctico y el impulso lo sieto vivo dentro de mi. No sé cuando dejaré de verme en los versos de San Juan de la Cruz, lo que si sé es que hasta entonces seguiré guiándome y llevándome a terrenos desconocidos de mi misma y de la pintura.

Hemos dialogado con la pintura y la poesía de San Juan de la Cruz, tensionado ambas y dejando que de ese choque nazcan nuevos posibles en la expresión, pero también hemos entablado comunicación y diálogo con el espectador para volver a iniciar el proceso metafórico. Es el suceso y el movimiento lo que posee valor en las relaciones entre poesía-pintura. Es la emoción que nos lleva a ser pintores de la poesía y es la emoción del espectador ante la obra lo que produce que esta adquiera su verdadero sentido. Desarrollar esta tesis doctoral, es sus diferentes lenguajes, nos ha permitido sentir poesía y pintura desde el propio hecho artístico. Creemos que, poco a poco, la investigación en Bellas Artes debe hacerse notar en el mundo del arte pues, queramos o no, forma parte de él, como jugadores del juego.

402

Los trabajos realizados desde la lectura de los poemas de San Juan de la Cruz forman parte de estas conclusiones desde su propia presencia, así como su elaboración y exposición han conformado el desarrollo de la investigación. Entendemos que la experimentación pictórica ha nacido como un cuestionamiento a la propia relación pintura-poesía desde la asimilación de los poemas de San Juan de la Cruz. Pensamos que cada dibujo, cada cuadro, cada libro, cada exposición montada es una posibilidad de respuesta a esa pregunta a la vez que un nuevo cuestionamiento, ofreciendo desde la pintura sus propias conclusiones y sus propios inicios.

PINTURA Y POESÍA. Dos extremos de un mismo camino donde el sentir es la guía. Dónde nos situemos para empezar a recorrerlo es indiferente, lo que importa es recorrerlo.

POESÍA. PINTURA. Dos realidades unidas por una misma experiencia sensible.

PINTURA-POESÍA. Una posibilidad creativa que al concretarse como metáfora abre las puertas a su experimentación de ambas como una sola verdad.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

- Acosta Gómez, L. A. *El lector y la obra*. Madrid. Gredos. 1989.
- Aguinagal de Martínez, F. *Palabra de Chillida*. Bilbao. Universidad del País Vasco. 1998.
- Alberti, R. *A la pintura*. Madrid. Alianza editorial. 2003.
- Alberti, R. *La arboleda perdida*. Barcelona. ed.Seix Barral. 1986.
- Aliaga, J.; Del corral, M.; G. Cortés, J. M. (ED.) *Micropolíticas. Arte y cotidianidad*. Valencia. Generalitat Valenciana. 2002.
- Aristóteles y Horacio. *Artes Poéticas*. Madrid. Taurus. 1987.
- Arte Asiático*. Barcelona. Köneman. 2000.
- Ahston, D. *Una fábula del arte moderno*. Madrid. Fondo de cultura. 2001.
- Balart, W. *Ensayos sobre arte*. Madrid. Betania. 1993.
- Balzac, H. *Obras completas vol. VII*. Madrid, Santillana. 2003.
- Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Madrid. Cátedra. 1998.
- Baudelaire, Ch. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid. Visor. 1999.
- Berenson, B. *Estética e historia en las artes visuales*. México, D.F. Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Besançon, A. *La imagen prohibida*. Madrid. Siruela. 2003.
- Bou, E. *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*. Valencia. Pre-textos, D.L. 2001.

Bozal, V.; De Diego, E.; Fauchereau, S.; Jménez-Blanco, M. D.; Marchán Fiz, S.; Rose, B.; Rosseau, P.; Solana, G.; Stevens, M. A. *El arte abstracto, los dominios de lo invisible*. Madrid. Fundación cultural Maphre Vida. 2005.

Buci-Gluksmann. *Estética de lo efímero*. Madrid. Arena libros. 2006.

Calabrese, O. y Eco, U. *El tiempo en la pintura*. Madrid, Mondadori. 1987.

Calvino, I. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid. Siruela. 1989.

Castro Ceron, M. L. *Correspondencias... El carácter plástico de las formas de notación: poesía, música y danza*. Tesis doctoral. Dirigida por: Sánchez Cifuentes, M. Madrid. Universidad complutense de Madrid. 2009.

Cheng, F. *La escritura poética en China*. Valencia. Pre-textos. 2007.

Cheng, F. *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Madrid. Siruela 2007.

Cheng, F. *Vacío y plenitud*. Madrid. Siruela. 2005.

408

Chen, G. *Poesía China caligrafiada e ilustrada*. Madrid. Editorial Tran. 2006.

Cirlot, V. y Vega, A. *Mística y creación en el siglo XX*. Barcelona. Herder Editorial. 2006.

Courdec, A. *Arte con texto. La escritura en el arte*. Tesis doctoral. Dirigida por: Remesar Betlloch, A. Barcelona. Universidad de Barcelona. 1999.

Crespo, Á. *Juan Ramón Jiménez y la pintura*. Salamanca. Universidad de Salamanca. 1999.

Da Vinci, L. *Tratado de pintura*. Madrid. Akal. 1995.

De Azua, F. *Diccionario de las artes*. Barcelona. Anagrama. 2003.

De Cózar, R. *Poesía e imagen*. Sevilla. El carro de la nieve. 1991.

De Fusco, R. *El placer del arte. Comprender la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño*. Barcelona. Gustavo Gili. 2008.

De la Calle, R. *A propósito de la crítica de arte. Teoría y práctica. Cultura y política*. Valencia. Universidad de Valencia. 2012.

De La Calle, R. *Senderos entre el arte y lo sagrado*. Valencia. Col·lecció Debats. 2003.

De la Calle, R. *John Dewey. Experiencia estética y experiencia crítica*. Valencia. Institució Alfons el Magnanim. 2001.

De Micheli, M. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid. Alianza editorial. 2001.

Derrida, J. *La verdad en pintura*. Buenos aires. Paidós. 2001.

Derrida, J. *Márgenes de la filosofía*. Madrid. Cátedra. 1989.

Dewey, J. *El arte como experiencia*. Buenos Aires. Fondo de cultura económico. S. f.

Diderot, D. *Pensamientos sueltos sobre la pintura*. Madrid. Tecnos 1988.

Duchamp, M. *Cartas sobre el arte 1916-1956*. Barcelona. Elba. 2010.

Eco, U. *Sugli Specchi e altri saggi*. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine. Milano. Tascabili-Bompiani. 2004.

Eco, U. *Signo*. Colombia. Grupo editor quinto centenario. 1994.

Eco U. *Los límites de la interpretación*. Barcelona. Lumen 1992.

F. Walther, I. y Wolf, N. *Obras maestros de la iluminación. Los manuscritos más bellos del mundo desde el año 400 hasta 1600*. Barcelona. Taschen. 2005.

Fahr-Becker, G. *Grabados Japoneses*. Munich. Taschen 2002.

Fandón Salazar, Paloma. *Breve historia de la pintura china*. Granada. Comares. 2006.

Fauchereau, S.; Vitiello, V.; Rühle, V.; Crecgo, Ch.; Pinharenda, J.; Bonet, J. M.; Arnaldo, J. *Imagen y palabra*. Madrid. Circulo de Bellas Artes. 2008.

Fernández Polanco, A. *Formas de Mirar en el arte actual*. Madrid. Edilupa. 2004.

Flam, J. *Motherwell*. Barcelona. Ediciones poligrafía. 1991.

Foucault, M. *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*. Barcelona. Anagrama 1981.

Gadamer, H. G. *Verdad y método*. Salamanca. Sígueme. 2000.

Gadamer, H. G. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona. Paidós. 1991.

Gage, J. *Color y cultura*. Madrid. Ediciones Siruela. 2001.

García Berrio, A. *Ut pictura poesis: poética del arte visual*. Madrid. Tecnos. 1988.

García Lorca, F. *Conferencias*. Granada. Comares/fundación Federico García Lorca. 2001.

García Lorca, F. *Sonetos*. Granada. Comares/fundación Federico García Lorca. S.f.

García Lorca, F. *Romancero gitano*. México. Editores Mexicanos unidos S. A. 1992.

García Lorca, F. *Dibujos*. Granada. Comares/fundación Federico García Lorca. 1992.

Mit, G. *El tercer texto. Imagen y relato*. Valencia. Cuadernos de imagen y reflexión. 2008.

Geles Mit, *El título en las artes plásticas. La imagen desvelada por el nombre*. Valencia. Diputación de Valencia. 2002.

González Linaje, M. T. *La pintura de paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo. Paralelismos plásticos y estéticos*. Tesis doctoral. Directora: García-ormaechea Quero, C. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. 2003.

González Valerio, M. A. *El arte Develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*. México. Herder. 2005.

Gombrich, E.H. *Temas de nuestro tiempo: propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*. Madrid. Debate. 1997.

Gombrich, E.H. *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona. Gustavo Gili. 1979.

Goya Nuño, J. A. *Un conflicto. Literatura y arte*. Madrid. Taurus. 1960.

Guasch, A M. *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual 2000-2006*. Murcia. Cendeac. 2006.

Guasch, A. M. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid. Alianza Forma. 2002.

Heidegger, M. *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio. El arte y el espacio*. Pamplona. Universidad pública de Navarra. 2003.

Herrige, E. *Zen en el arte del tiro con arco*. Buenos Aires. Editorial Kier. 2004.

411

Hospers, J. *Significado y verdad en el arte*. Valencia. Fernando Torres editor. 1980.

Homero. *La Iliada*. Madrid. Edaf. 1969.

Hughes, R. *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo xx*. Barcelona, Galaxia Gutenberg. 2000.

Jauss, H. R. *Caminos de la comprensión*. Madrid. La balsa de la medusa. 2012.

Jauss, H. R. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona. Paidós. 2002.

Jauss, H. R. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid. Taurus. 1992.

González, J. y Terrón, J. (eds.) *Actas III Jornadas de Metodología y didáctica de la lengua y literatura españolas*. Cáceres. Universidad de Extremadura de Cáceres. 1995.

Jean, G. *La escritura. Memoria de la humanidad*. Barcelona. Ediciones B, S. A. 1998.

Jiménez, J. (ed.); Buchloh, B; Criado, N; Guidieri, R.; Hanhanrdt, J.G.; Jauss, H.R.; Trías, E. *El nuevo espectador*. Madrid. Fundación Argenteria-Visor dis. 1998.

Jiménez, J. R. *Olvidos de Granada*. Granada. Diputación de Granada 2002.

Joubert, J. *Sobre arte y literatura*. Cáceres. Periférica. 2007.

Kandinsky, V. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona. Paidós. 1996.

Koppen, E. *Thomas Mann y don Quijote*. Barcelona. Gedisa. 1990.

Kortadi Olano, E. *Una mirada sobre Eduardo Chillida. Vida y obra de un artista universal*. Madrid. Editorial Síntesis. 2003.

La Fuente Ferrari, E. *El mundo de Goya en sus dibujos*. Madrid. Ediciones Urbión. 1979.

Lakoff G. y Johnson M. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid. Cátedra. 2001.

Lee, R. W. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid. Cátedra 1982.

Mendoza, A. (coord.) *Lecturas de museo. Orientaciones sobre la recepción de las relaciones entre la literatura y las artes*. Barcelona. Universidad de Barcelona. 2000.

Lessing, G. E. *Laocoonte*. Madrid. Tecnos. 1989.

López Quintás, A. *La experiencia estética y su poder formativo*. Bilbao. Universidad de Deusto. 2004.

- Machado, M. *La guerra literaria*. Madrid. Narcea. 1981.
- Maillard, Ch. *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taísmo y budismo*. Madrid. Akal. 2008.
- Maillard, Ch. *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia. Pre-textos. 2009.
- Maillard, Ch. *La razón estética*. Barcelona. Laertes. 1998.
- Maillard, Ch. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. Barcelona. Anthropos. 1992.
- Marchan Fiz, S. *La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del estructuralismo*. Madrid. Alianza editorial. 1987.
- Martínez Dueñas, J. L. *La Metáfora*. Barcelona. Octaedro. 1993.
- Massoudy, I. et H. *Caligraphie du Désert*. Paris. Éditions Alternatives. 2002.
- Mendoza, A.; Marco, A.; Bordons, G.; Guerrero Ruiz, P.; Jofre, M.; M. Ruiz, A. *Lecturas de museo. Orientaciones sobre la recepción de las relaciones entre la literatura y las artes*. Barcelona. Universidad de Barcelona. 2000.
- Merton, T. *Reflexiones sobre oriente. La filosofía oriental a la luz del misticismo occidental*. Barcelona, Onirico. 1997.
- Michaux, H. *Escritos sobre pintura*. Murcia. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos. 2000.
- Mitchell, W. T. J. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid. Akal. 1999.
- Miró, J. *Joan Miró, escritos y conversaciones*. Valencia-Murcia. Instituto valenciano de arte moderno- colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia. 2002.
- Monegal, A. *Literatura y pintura*. Madrid. Arco/libros. 2000.
- Motherwell, R. *The collected writings of Robert Motherwell*. Berkeley-Los Angeles-London. University of California Press. 1999.

Ocampo, E. *El infinito en una hoja de papel*. Barcelona. Icaria editorial. 1989.

O'Doherty, B. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia. Cendeac. 2000.

Olivier, I. *La expresión del tiempo en la pintura*. Valencia. Universidad Politécnica de Valencia. 2003.

Oliveras, E. *Estética, la cuestión del arte*. Buenos aires, Ariel, 2006.

Ordóñez, P. *la creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez Verdú: Convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI*. Tesis doctoral. Dirigida por: Pérez Zalduondo, G. y Gan Quesada, G. Granada. Universidad de Granada. 2011.

Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, Colección Austral, 2004.

Ortiz, O y Lanceros, P. *Diccionario de hermenéutica (una obra interdisciplinar para las ciencias humanas.)* Bilbao. Universidad de Deusto. 1997.

Pastor Cubillo, B. R. (Coord.) *Sobre libros. Reflexiones entorno al libro de artista*. Alcoy. Sendemá. 2009.

Parejo Sánchez, M. A. *El título en las artes plásticas como paradigma de dos lenguajes involucrados*. Tesis doctoral. Dirigida por Saborit Viguer, J. Universidad Politécnica de Valencia. 2000.

Paz, O. *Apariencia desnuda*. Alianza forma. Madrid 1998.

Paz, O. *Corriente alterna*. Siglo veintiuno editores. Madrid 1986.

Praz, M. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid. Taurus. 1981.

Picasso, P. *Scritti*. Milán. SE. 1998.

Puelles Romero, L. *Mirar al que mira*. Madrid. Abada editores. 2011.

Puerta Vílchez, J- M. *La aventura del Cálamo*. Granada. Edilux. 2007.

- Racionero, L. *Oriente y occidente*. Barcelona. Anagrama. 1993.
- Racionero, L. *Textos de estética Taoísta*. Barral. Barcelona, 1975.
- Ramírez, J. A. *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*. Madrid. Siruela. 1993.
- Ricoeur, P. *La metáfora viva*. Madrid, ediciones Cristiandad, 1980.
- Rush, M. *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Barcelona. Destino. 2002.
- San Martín, F. J. *Una estética sostenible. arte en el final del estado del bienestar*. Navarra. Cátedra Jorge Oteiza. 2007.
- Saura, A. *Escritura como pintura. Sobre la experiencia pictórica*. Barcelona. Galaxia Guttenberg-circulo de lectores. 2004.
- Saura, A. *Visor, sobre artistas*. Barcelona. Galaxia Gutenberg-circulo de lectores. 2001.
- Standish, P. *Línea y color: desde la pintura a la poesía*. Madrid. Iberoamericana. 1999.
- Steiner, G. *Gramáticas de la creación*. Madrid. Siruela.2001.
- Steiner, G. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. México D.F. Gedisa Editorial. 1990.
- Steiner, G. *Presencias reales*. Barcelona. Destino. 1998.
- Stevens, W. *El ángel necesario. Ensayos sobre la realidad y la imaginación*. Madrid. Visor.1994.
- Sontag, S. *Contra la interpretación*. Barcelona. Seix Barral.1984.
- Soria Heredia, F. *Eusebio Sempere*. Alicante. Caja de ahorros del mediterráneo. 1988.
- Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid. Tecnos. 1987.

Torres Lozano, A. I. *La poesía interartística de Antonio Carvajal. Aproximación a una Estética vitalista. Tesis doctoral.* Directores: Chicharro Chamorro, A. y Henares Cuellar, I. Granada. Universidad de Granada 2009.

Tregear, M. *El arte chino.* Barcelona. Destino. 2001.

Tudor Vianu. *Los problemas de la metáfora.* Buenos Aires. Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1967.

Twain, M. *Diario de Adán y Eva.* Madrid. Trama editorial. 2003.

Ullán, J.M. *Tàpies ostinato.* Madrid. Ave del paraíso. 2000.

Valente, J. A. *Obras Completas II. Ensayos.* Navarra. Galaxia Gutenberg. 2008.

Valente, J. A. *Elogio del Caligrafo.* Barcelona. Gutenberg. 2002.

Varo Baena, A. *María Zambrano, la poesía de la razón. Córdoba.* Asociación cultural Andrómina. 2006.

Vega, A. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko.* Madrid. Siruela. 2010.

Vega, A. *Tratado de los cuatro modos del espíritu.* Barcelona. Alpha-Decay. 2005.

Vega, A. *Zen, mística y abstracción. Ensayos sobre el nihilismo religioso.* Madrid. Trotta. 2002.

Vega, A.; Rodríguez Tos, J. A.; Bouso, R. *Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos.* Barcelona. Er. Revista de filosofía, Documentos. 1998.

Vidal Claramente, M. C. A. *Arte y Literatura. Interrelaciones entre la pintura y la literatura del siglo XX.* Madrid. Palas Atenea. 1992.

Watts, A. *El camino del Tao.* Barcelona, Kairós. 1991.

Wilde, O. *Obras completas.* Vol.1. Madrid, Aguilar 2003.

Wolfe, T. *La palabra pintada.* Barcelona. Anagrama. 1999.

- Xingjian, G. *Por otra estética. Seguido de reflexiones sobre la pintura*. Barcelona. El cobre ediciones. 2004.
- Xirau, R. y Sobrevilla, D. (ed.) *Estética*. Madrid. Trotta. 2003.
- Zambrano, M. *Algunos lugares de la poesía*. Madrid. Trotta. 2007.
- Zambrano, M. *Algunos lugares de la pintura*. Madrid. Espasa calpe. 1989.
- Zambrano, M. *Senderos. Los intelectuales en el drama de España. La Tumba de Antígona*. Barcelona. Anthropos. 1989.
- Zevi, A. *Arte Usa del Novecento*. Roma. Carocci. 2000.

CATÁLOGOS:

Al Aire de su Vuelo, Miquel Barceló. Madrid. Turner libros. 1991.

Al Aire de su Vuelo, José María Sicilia. Madrid. Turner libros. 1991.

Al Aire de su Vuelo, José Manuel Broto. Madrid. Turner libros. 1991.

Anselm Kiefer. Bilbao. Museo Guggenheim. 2007.

Anselm Kiefer. El Viento, El Tiempo, El Silencio. Palacio De Velásquez. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1998.

Antoni Llena. La pintura como experiencia. Vallalodid. Ministerio de cultura y Fundación la Caixa. 2005.

Amat. Ministerio de asuntos exteriores. 2003.

Amat, cuatro paisajes de fondo 1975-1992. Museo Rufino Tamaño, Mexico D.F. Fundación Joan Miró. Barcelona. Instituto de América. Santa Fe, Granada. 1993.

Arte y literatura en los catálogos del IVAM. Valencia. IVAM. 2003.

Arte abstracto español en la fundación Juan March. Madrid. Fundación Juan March. 1983.

Bach. Homenaje de Chillida. Granada. Archivo Manuel de Falla. 2000.

Broto. Huesca. Diputación de Huesca. 1992.

Broto. Madrid. Ministerio de asuntos exteriores. 2003.

Cantata de la línea y el color. Rafael Alberti. Huelva, Diputación de Huelva 2002.

Canogar. Clavé. feito. Amadeo Gabino. Jesús Núñez. Luis Seoane. Salamanca. Colección Centro internacional de la estampa contemporánea. Caja Duero. 2004 .

Chillida Cántico espiritual. Madrid. Museo Reina Sofía. 2005.

Chillida 1980-2000. Barcelona. Fundación la Caixa. 2007.

Du chaos dans le pinceau... Victor Hugo – dessins. Museo Thyssen-bornemisza, Maison de Victor Hugo, Bibliothèque nationale de France. 2000.

El poeta como artista. Centro Atlántico de arte moderno. Las Palmas de Gran Canaria. 1995.

El teatro Federico García Lorca. Obras sobre pape de Frederic Amat para un proyecto de Frederic Amat y Fabia Puigserver. Barcelona, Madrid, Granada. 1988-1989.

Galería Edgar Neville. 15 años (1983/84-1998/99) Un proyecto de vanguardia. Valencia. Galería Edgar Neville. 1999.

Gao Xingjian. Catalogo de Exposición. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. 2002.

Gustavo Torner. Madrid. Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1991.

Imagen en el verso. Del siglo de oro al siglo XX. Madrid. Biblioteca Nacional. 2008.

Joan Miró. Traspasando los límites. Granada. Diputación de Granada. 2004.

José Guerrero. La colección del centro. Granada. Diputación de Granada. 2000.

José María Sicilia. Granada. Diputación de Granada. 1993.

Kandisky. Origen de la abstracción. Madrid. Fundación Juan March. 2003.

La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto. Madrid. Fundación Juan March. 2008.

- La obra maestra desconocida.* Valencia. Centro-museo vasco de arte contemporáneo. 2006.
- Las Mil y una noches.* José María Sicilia. Enrique Morente. Juan Goytisolo. Madrid. Centro Atlántico de arte Moderno. 2005.
- L'horabaixa.* José María Sicilia. Madrid-Charleroi. Museo Reina Sofía-Palaix des Beaux-arts. 1998.
- Libertad e innovación. Caligrafía árabe contemporánea.* Madrid. Casa árabe-IEAM/ Turner. 2010.
- Libros de artista.* Madrid. Martha Hellion/Turner. 2003.
- Los libros de artista de Chillida.* Madrid. Biblioteca Nacional. 2007.
- Monocromos, de Malevich al presente.* Madrid. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. 2004.
- Motherwell.* Obra Gráfica. Cuenca. Fundación Juan March-Museo de arte abstracto español. 1996.
- Motherwell.* Barcelona-Madrid. Fundación Tapies-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1997.
- Noches.* Gerardo Delgado. Granada. Centro cultural Manuel de Falla. Fundación Francisco Ayala. 2007.
- Nuevas Abstracciones.* Madrid-Barcelona. Museo de Arte Reina Sofía-Museo D'Art Contemporani de Barcelona. 1996.
- Oscuro es el canto. Pinturas de Alberto Corazón a partir de las Canciones del alma De San Juan de la Cruz.* Valencia. Ivam-Instituto Cervantes. 2011
- Oscuro es el canto. Pinturas y esculturas de Alberto Corazón a partir de las Canciones del alma De San Juan de la Cruz.* Úbeda. Ayuntamiento de Úbeda. 2009
- Pintar palabras.* Berlin, Alicante Nueva York. Instituto Cervantes. 2003.

Rafael Alberti. Exposición homenaje. Nunca fui a Granada. Il lirismo dell'alfabeto y el juego de la Oca-Toro. Granada. Fundación Rodríguez Acosta. 2000.

Repetición /Transformación. Madrid. Museo nacional centro de arte Reina Sofia.1992.

Robert Motherwell. Bilder und Collagen 1967-1970. Am Gallusplatz, St. Gallen. Galerie Im Erker. 1971.

Sean Scully. Dedicado a Federico García Lorca. Granada. Huerta de san Vicente. 2004.

Sean Scully. Para García Lorca. Madrid. Conserjería de cultura y deportes, Comunidad de Madrid. 2005.

Sempere. Obra gráfica. Alicante. Museo de la Universidad de Alicante. 1999.

Sol LeWitt, estructuras 1962-1993. Oxford. Museo of Modern Art of Oxford. 1993.

422

Tàpies en perspectiva. Barcelona. Museo d'Art Contemporani de Barcelona y Actar. 2004.

Tigres en el jardín. José guerrero – Sean Scully. Granada. Diputación de granada. 2004.

Wenzel Ziersch. Valencia. IVAM. 2004.

Xogos de escala = Juegos de escala =Playing with scale. CGAC. Santiago de Compostela. 2003.

ARTÍCULOS Y REVISTAS:

Blanco Martínez, R. "Razón pictórica". En *Cuadernos de crítica de la cultura. Nº 59 María Zambrano: La razón sumergida*. Editorial Archipiélago. 2003. Pág. 94-97

Cerezo Galán, P. "La otra mirada (A modo de introducción a la razón poética)" en *Cuadernos de crítica de la cultura. Nº 59 María Zambrano: La razón sumergida*. Editorial archipiélago. 2003. Pág. 25-34

Crespon Martín, B. "El libro de arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro-arte." En *Arte, individuo y sociedad*. Nº 22(1). Madrid. Editorial Complutense. 2010. Pág. 9-26

De la Calle, R. "El espejo de la Ekphrasis. Más acá de la imagen, más allá del texto", en *Escritura e imagen* nº 1. Madrid. Universidad complutense. 2005 Pág. 59-81

De 11 a 21: Sobre la posición del espectador en la cultura visual contemporánea. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Noviembre 2010-Febrero 2011. Nº 0

El Paseante. Nº 20-22 Siruela. 1993

Lázaro Carreter, F. "Ortega y la metáfora" en *Cuenta y Razón Nº 11*. Fundes. Mayo-Junio 1983. Pág. 69-82

Luengo, J. V. "Sobre la transformación plástica de la poesía mística. San Juan de la Cruz y el arte abstracto". En González de Cardedal, Olegario y Rodríguez, José Vicente (ed.). *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista, III*. Ávila. Junta de Castilla la Mancha. 1991 . Pág. 407-426.

Maillard, Ch. "Experiencia estática y experiencia mística. Su relación en la escuela de Cachemira". En *Revista interdisciplinar de Filosofía*. Vol. II. Universidad de Málaga. Málaga 1997. Pág. 117-191

Memoria festival internacional de música y danza de granada 2005. Granada. Festival internacional de música y danza de Granada. 2005.

Micheron, C. "Razón poética y milagro: La contemplación Zambraniana de los cuadros de Francisco Zurbarán". En *Aurora. papeles del seminario María Zambrano*. Nº 5. Barcelona. Universidad de Barcelona. 2003.

Pág. 30-35

Pardo Salgado, C. "La materia del logos". En *Aurora. papeles del seminario María Zambrano Nº 5*. Barcelona. Universidad de Barcelona. 2003. Pág.

95-100

Olivares, R. "Cuéntame un cuento". En *Exit nº 33*. Madrid. Rosa Olivares y Asociados s.l. 2009. Pág. 8

Oliveras, E. "Variantes de la metáfora plástica" en *Escritos de filosofía nº 23-24*. Buenos Aires. 1993. Pág. 223-229

Regás, R. "Literatura y vida en la lectura". en *Exit. nº 23*. Madrid. Rosa Olivares y Asociados s.l. 2006. Pág 24-30

Revilla, C. "La ley de la presencia y la figura. La pintura en la obra de María Zambrano". En *Aurora. papeles del seminario María Zambrano*. Nº 5. Universidad de Barcelona. 2003. Pág. 6-13

Senabre. R. "Las condiciones del lector" en González, J y Terrón, J (eds) *Actas III Jornadas de Metodología y didáctica de la lengua y literatura españolas*. Universidad de Extremadura de Cáceres. 1995. Pág. 35-51

Slemmons. R "Entre el lenguaje y la percepción". En *Exit nº 16 , Escribiendo imágenes*. Madrid. Rosa Olivares y Asociados s.l. 2004. Pág. 24-34

Soria Heredia, F. "Chillida y San Juan de la Cruz" en *San Juan de La cruz*. Año XIV. Nº 21. Sevilla. Carmelitas descalzos de Andalucía. 1998/I. Pág, 115-119

Ulpiano, R. "Barbara Eichhorn/Wenzel Ziersch". En *Lápiz*. Nº 204. Madrid. 2004 Pág. 90

PÁGINAS WEB UTILIZADAS:

<http://www.lanacion.com.ar>
(Fecha de consulta: 20/07/2008).

<http://www.lanacion.com.ar>
(Fecha de consulta: 20/07/2008).

<http://www.saltana.org>
(Fecha de consulta: 20/07/2008).

<http://www.festivaldepoesiademedellin.org>
(Fecha de consulta: 23/07/2008).

<http://www.uclm.es/artesonoro/olobofluxus.html>
(Fecha de consulta: 24/07/2008).

<http://www.santiagoamon.net/art.asp>
(Fecha de consulta: 26/07/2008).

<http://www.rafael-alberti.es>
(Fecha de consulta: 29/07/2008).

<http://es.geocities.com/jardindelosnmortales>
(Fecha de consulta: 29/07/2008).

<http://www.gio.gov.tw/info/noticia97/2001/14/p2.htm>
(Fecha de consulta: 03/08/2008).

<http://www.yturalde.org>
(Fecha de consulta: 05/08/2008).

<http://www.fundacio-joan-brossa>
(Fecha de consulta: 05/08/2008).

<http://www.joanbrossa.org/>
(Fecha de consulta: 05/08/2008).

<http://www.lletra.com>
(Fecha de consulta: 10/08/2008).

<http://www.elpais.com/cultura/Jose/Angel/Valente/unió/poesía/pintura/ensayos/arte/elpepicul/2>
(Fecha de consulta: 07/01/ 2009).

<http://www.eduardo-chillida.com>
(Fecha de consulta: 02/02/2009).

<http://www.elmundo.es/larevista/num94/textos/chi1.html>:
(Fecha de consulta: 01/04/2009).

<http://www.Schillernstitute.org>.
(Fecha de consulta: 03/04/2009).

<http://www.georgecrumb.net>
(Fecha de consulta: 5/12/2009).

http://boek861.com/lib_cozar
(Fecha de consulta: 6/05/2010).

<http://www.artcritical.com/asper/CACarnegie.htm>
(Fecha de consulta: 5/02/2011).

<http://www.whitecube.com/exhibitions/mb/video/57/>
(Fecha de consulta: 2/02/2011).

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/rosabarba/default.shtm>
(Fecha de consulta: 20/03/2011).

http://www.elcultural.es/version_papel/ESPECIAL/4192/Un_gran_pintor_visionario
(Fecha de consulta: 20/02/2011).

<http://www.islamyal-andalus.es/>
(Fecha de consulta: 30/05/ 2011).

<http://www.lukor.com/literatura/noticias/0604/25151804.htm>
(Fecha de consulta: 15/05/2011).

<http://www.elpais.com/articulo/cultura/OBC/reune/>
(Fecha de consulta: 28/05/2011).

<http://www.elperiodico.com/es/noticias/...y.../amat.../630870.shtml>
(Fecha de consulta: 28/05/2011).

<http://www.madridteatro.eu/index.php?option>
(Fecha de consulta: 30/05/2011).

<http://www.fundacionmariazambrano.org>
(Fecha de consulta: 30/05/2011).

<http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Amat/ilustra/viaje/Ulises/>
(Fecha de consulta: 2/06/2011).

http://www.fredericamat.net/files/170611_1308310333_52_xavierantich.pdf
(Fecha de consulta: 2/03/2011).

<http://www.fredericamat.net/es/>
(Fecha de consulta 15/07/2011).

<http://www.march.es/arte/madrid/exposiciones/honore-de-balzac/>
(Fecha de consulta 3/08/2011).

<http://www.blogmuseupicassobcn.org/2011/03/club-de-lectura-del-picasso-%C2%A1conocemos-a-fondo-una-obra-de-arte/?lang=es>
(Fecha de Consulta 3/08/2011).

http://www.youtube.com/watch?v=9z_5ZxMQYis
(Fecha de consulta 3/8/2011).

<http://revistas.ucm.es>
(Fecha de consulta: 10/08/2011).

<http://www.ub.edu/szmambrano/>
(Fecha de consulta: 10/08/2011)

<http://www.uma.es/contrastes/pdfs/002/Contrastes002-11.pdf>
(Fecha de consulta: 14/08/2011).

<http://www.march.es/arte/cuenca/exposiciones/motherwell/temporal.asp>:
(Fecha de consulta 24/09/2011).

[http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/25318/Ai Weiwei arte que vivir](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/25318/Ai_Weiwei_arte_que_vivir).
(Fecha de consulta: 24/09/2011).

<http://www.antoniosaura.org/>
(Fecha de consulta 24/09/2011).

[http://www.elcultural.es/galerias/galeria_de_imagenes/240/LETRAS/El nuevo Pinocho ilustrado por Antonio Saura](http://www.elcultural.es/galerias/galeria_de_imagenes/240/LETRAS/El_nuevo_Pinocho_ilustrado_por_Antonio_Saura) Fecha de consulta 20/09/2011
(Fecha de consulta: 24/09/2001).

<http://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/el-prado-por-francisco-jodice/video/>.
(Fecha de consulta 06/10/2011).

<http://es.scribd.com/doc/58292076/Aaff-el-Canon-3-Baja-PDF>.
(Fecha de consulta 6/10/2011.)

<http://www.redlibrodeartista.org/>.
(Fecha de consulta 08/10/2011).

<http://vimeo.com/18052124>.
(Fecha de consulta: 09/10/2011).

http://www.EnglandGallery.com/artist_work.php?mainId=32&groupId=none&p=22&gnum=8&media=Constructions%20%26%20mixed%20media.
(Fecha de consulta: 12/10/2011).

<http://www.jennyholzer.com>
(Fecha de consulta: 14/10/2011).

<http://hassan.massoudy.pagesperso-orange.fr/esp.htm>:
(Fecha de consulta: 19/10/2011).

<http://www.revistadearte.com/2011/09/15/anselm-kiefer-en-el-museo-de-arte-contemporaneo-esteban-vicente/>

(Fecha de consulta 25/10/2011).

<http://www.culturamas.es/blog/2011/03/03/kiefer-en-busca-del-vellocino-de-oro/>

(Fecha de consulta: 25/10/2011).

http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Anselm_Kiefer.htm.

(Fecha de consulta: 27/10/2011).

http://archive.monumenta.com/2007/index.php?option=com_content&task=view&id=92&Itemid=9&lang=en

(Fecha de consulta 02/11/2011).

<http://www.whitecube.com/artists/kiefer/ix/>

(Fecha de consulta 03/11/2011).

<http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/gabrieloni.htm>

(Fecha de consulta 15/11/2011).

<http://es.paperblog.com/la-influencia-de-la-caligrafia-china-en-occidente-525178/>

(Fecha de consulta 12/01/2012).

<http://www.eusebio-sempere.com>

(Fecha de consulta 22/03/2012).

<http://www.cytwombly.info/>

(Fecha de consulta 29/03/2012).

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2007/wolfgang-laib.html>

(Fecha de consulta: 29/03/2012).

<http://www.march.es>

(Fecha de consulta: 09/04/2012).

<http://www.miguelbarcelo.com>

(Fecha de consulta: 14/04/2012).

[http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/bethan-huws-capelgwyn.](http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/bethan-huws-capelgwyn)
(Fecha de consulta: 20/06/2012).

[http://www.markalexanderart.com:](http://www.markalexanderart.com)
(Fecha de consulta 14/07/2012).

<http://www.jacquelinerushlee.com/images/BookSculpture.html#>
(Fecha de consulta 21/07/2012).

<http://www.sean-scully.com>
(Fecha de consulta 25/07/2012).

