

UN LUGAR DE LA REPRESENTACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA Y ENSAYO: ARTE EN COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA – UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

CONVOCATORIA DE ESTÍMULOS

2013

SEUDÓNIMO
DAVIDAN

Da cuenta Victor Stoichita en su texto “Breve historia de la sombra” que Plinio el viejo, se refería al nacimiento de la pintura en el momento en que una mujer de Corinto, decide eternizar a su amado en la imagen que de él hace en la pared, antes de su partida. La joven pinta el perfil que le da la sombra del propio cuerpo. Una silueta, un eidolon a manera de Platón; imagen sin sustancia, simulacro de una ausencia, pura apariencia, sombra como simulacro, ni siquiera reflejo por su falta de luminosidad. Cuenta de todas maneras la leyenda, que el padre de la joven al ver el dolor de su hija y la imposibilidad del retorno del ido, hace de la silueta una escultura, una imagen tridimensional del tan amado. *“La primera obra de este tipo la hizo en arcilla el alfarero Butades de Sición, en Corinto, sobre una idea de su hija, enamorada de un joven que iba a abandonar la ciudad: la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo, al que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras piezas de alfarería. Se dice que este primer relieve se conservó en Corinto, en el templo de las Ninfas.”* Fernández, página 4).

De la sombra, nace un plano más ligado a la representación occidental. Pero a pesar de su papel en el origen de la representación en la pintura, está clausurada por la dialéctica platónica debido a su falta de reflejo, de luz y brillantez; es una sustitución de la realidad que no guarda con ella una similitud. Siguiendo a Stoichita, la sombra estaría del lado del simulacro, de la copia de la copia, de la magia, la adivinación arcaica y la sustitución. Es decir de la superficie y no de la profundidad, es una opacidad. El reflejo por otro lado estaría ligado a una verdadera representación por similitud, contendría luz, es especular. Tampoco tiene profundidad, pero la simula en su mimesis, en su capacidad de reproducir. Para Plinio, sombra proyectada e imagen reflejada, estarían relacionadas con la pintura, serían el otro de lo mismo, pero una desde la identidad, la otra desde la diferencia.

Sea el calco de la sombra (silueta) o el reflejo, la ausencia de lo real se evidencia en la presencia de la imagen, que se convierte en una representación, que condena a lo real a estar siempre en el olvido, atrapado por el lenguaje. Se conoce por toda la semiótica de principios del siglo XX hasta estos días, el psicoanálisis y todo el movimiento estructuralista y postestructuralista, que la relación con el otro, en este caso el amado, está marcada por una representación. Es decir, el amado está en el orden de lo simbólico, de lo

sígnico, como todos los demás signos en los que nos movemos. Los signos, según la perspectiva Saussureana son binarios y dependen de un significante y un significado: una imagen mental y una imagen sonora, una concepción diádica del signo, que va a desembocar en el modelo estructuralista occidental. Para Peirce, uno de los mayores exponentes de la escuela pragmática norteamericana, la relación con el signo es triádica: un objeto, representamen e interpretante que permite un proceso y un encuentro de tres elementos que compondrían la realidad. La mirada de Peirce resuena con lo que Michel Foucault señala en su texto “Las palabras y las cosas” sobre la episteme de la semejanza, en la cual la tríada está presente en la lectura del mundo: palabras, cosas y coyuntura, una mirada mágica y mítica de la construcción del pensamiento y el lenguaje desde la edad media hasta el renacimiento.

Si bien la propuesta de Saussure va a fundamentar todo el pensamiento estructuralista, el giro que le da Peirce a la semiótica va a estudiarse en toda la contemporaneidad y va a permitir que autores como Salabert en su texto “Pintura anémica cuerpo succulento”, la retomen como fundamento y estructura a su tesis a partir del despliegue de la tricotomía epistemológica de las categorías, sobretudo en lo referente a la relación del signo con el objeto en sus derivas icónicas, indexicales y simbólicas, claves en este capítulo.

“Si existe una relación de tipo material, coincidencia en la cualidad, primera categoría, el signo es un icono. Una fotografía, una escultura o uno onomatopeya. Si la relación es de «contigüidad» de hecho, prácticamente objeto a objeto, el signo es un índice. Una huella es un índice, o el humo. Y si la relación entre el signo y el objeto es convencional, establecida por la ley, se tiene un símbolo. La palabra «signo» es un símbolo así como lo es el color negro para el luto. En realidad los iconos, índices o símbolos puros no existen y vale la pena de considerar más bien los caracteres icónico, indicativo y simbólico y señalar que estando presentes en un signo los tres caracteres en cada caso se actualiza más uno u otro.”, <http://catedradelinguistica01.blogspot.com/2010/03/peirce-y-saussure.htm>.

Así mismo el psicoanálisis, aunque retoma lo realizado por Saussure, trabajará sobre el signo, desde una lectura abierta, polisémica, que reboza la binaridad del signo, porque no está atado a una sola verdad, ya que la cadena significante construida por cada sujeto, se enmaraña de formas inexplicables para una razón basada en la lógica; lo que significa que la equivalencia de una representación no es de una sola dirección, sino de muchas, que se presentan al mismo tiempo. Incluso una representación duplicada o de la representación de la representación, de la representación hasta el infinito, dando puntadas a lo que será todo el giro lingüístico y la caída de los metarrelatos occidentales. Se dirá que la primera representación o la instauración de la huella mnémica (inscripciones de acontecimientos según el psicoanálisis) depende de una interpretación; es decir depende del lenguaje, del signo. Se habla, porque se instaura una huella mnémica que evidencia una falta, un quiebre en la cadena significante, “*el vestigio presente de una presencia ausente*” Caligiari <http://psicologiaunrclinicaunoa.blogspot.com/2008/10/apuntes-sobre-la-huella-mnmica-y-la.html>. Esta marca, estaría dada por la capacidad de nombrar al otro, de reconocerlo y otorgarle una significación como un producto del lenguaje; es decir el amado existe en el lenguaje, no por fuera de él; pero en su ausencia que además, dejan entrever Stoichita y luego Salabert es eterna, aparece una representación segunda: su imagen. Una silueta que juega

como el rastro de una ausencia, el olvido del amado en la presencia de su imagen; la capacidad de traer al presente lo pasado como una rememoración. Es el recuerdo del otro, pero en una imagen que se vuelve icónica retomando a Peirce. La representación traería lo pasado al presente, pero como imagen rememorada, olvidada de lo real y puesta en un trazo, un icono, un lenguaje de la memoria, en un esfuerzo por presentar una ausencia, a través de un signo mágico, que guarda con el modelo un lugar de identidad; lo que quiere decir que cada vez que se ve la copia, se ve el original pero desde su falta y su olvido. Una borradura que tiene que ver más con la ausencia. A una representación primera, se le antepone una segunda, una metáfora que guarda en el lugar de la significación, la identidad. Sería como lo propone el psicoanálisis una representación por siempre porque el origen o sea el modelo primero es mítico.

Si a una representación del amado frente a su amada, se le antepone una imagen o sea una representación segunda, la imagen, la silueta, el trazo, se vuelve icónica por lo figurativa e identitaria. Su identidad está dada en la capacidad de a través de la imagen, traer el recuerdo del amado. Sólo su recuerdo, porque el amado ya pertenece al olvido en su ausencia. Este modo de entender la representación, aparece claramente en el mito de la caverna de Platón y ha servido para que en la contemporaneidad se hable del giro platónico o de la inversión platónica, como la recuperación del ejercicio hecho en Grecia por los estoicos, en su defensa del acontecimiento y no de la sustancia. *“Porque si los cuerpos, con sus estados, cualidades y cantidades, asumen todos los caracteres de la sustancia y de la causa, a la inversa los caracteres de la Idea caen del otro lado, en este extra-ser impasible, estéril, ineficaz, en la superficie de las cosas: lo ideal, lo incorporal no puede ser más que un «efecto».”*(Deleuze página 11)

En el texto de La República de Platón, el autor utiliza la mimesis o representación, para referirse a los objetos que pueblan el mundo sensible, los cuales participan de una idea original que está por fuera de nuestro conocimiento, es decir el mundo inteligible. La representación según esto, es imperfecta por su condición de copia y por su imposibilidad de acceder a la verdad. Es, según Platón una mimesis icástica. La representación para él se da a través del reflejo, y de la sombra, privilegiando, aunque de una forma censurada también, al efecto especular. *“La sombra será siempre el pariente pobre del reflejo, el origen oscuro de la representación”* (Stoichita, página 29).

El mito de la caverna muestra a unos esclavos que han permanecido siempre atados al mismo lugar y con una visión enfocada en las sombras que el mundo real deja a su paso, las cuales se reflejan en una pantalla por la acción de la luz. Su representación del mundo real se da a través de las sombras y este es el modelo que tienen como verdad; una vez que alguno se libera y sale a la luz, queda engeguado por el resplandor de la verdad y no puede ver absolutamente nada, por lo que vuelve a la caverna atemorizado. Platón explica como todos los seres humanos pertenecen a este grupo de esclavos y no pueden entender el mundo más que a través de las apariencias, ya que es imposible para la carne, entrar en el mundo de las ideas, de lo inteligible. El reflejo que se tiene es a través de las copias de las ideas o sea la mimesis que permite entrever lo verdadero pero muy veladamente; como una rememoración, una memoria del mundo ideal del que se viene y al que se anhela volver. Se

vive en un mundo que no es real ni verdadero, sino copia, una primera copia o una primera representación. En este mundo mimético, el arte mundano, aquel que no está ligado a dios, busca hacer otra realidad, pero se aleja tanto, que ya no puede estar en el mundo de la mimesis sino del simulacro, es decir de una copia de la copia, una representación de la representación, una segunda representación alejada dos veces de la verdad, una representación fantástica. El mundo así en veladura, tratará de copiar, de imitar, de acercarse al modelo ideal y esto va a determinar los rumbos no solamente de la filosofía y la ciencia, durante todo el proyecto occidental, sino los del arte.

Salabert opina que es en la pintura en la que va a desplegarse, la presencia de la ausencia, la rememoración del olvido, utilizando sin embargo modelos reales, como en una paradoja. El éxtasis de las pinturas religiosas, tendrá como modelos a jóvenes de la época, modelos de carne y hueso, que serán recreados por los pintores, en un intento por pintar lo imposible. Se pueden descubrir a través de innumerables textos dedicados al arte, el afán de saber quienes posaron para aquellos artistas que marcaron el destino del arte, jóvenes amantes, mujeres idealizadas, hermosas doncellas y púberes desconocidos. Un destino trazado por toda la historia filosófica de occidente que condenó la materia frente a la idea y diseñó un lugar del arte para la belleza arrebatada de un instante eterno, de una pintura anémica, alejada de toda la vida que se escondía tras ella: la miseria, la enfermedad, la fealdad, el asco, lo grotesco, la fiesta, el goce, la lujuria, la gula, la diversión. Pinturas no carnales, sino corpóreas, llenas de un ánimo de eternidad, a la manera que lo pregonara Platón. Este halo es de carácter metafórico, mimético y representativo en el sentido que le ha dado la razón a occidente. La metáfora que guarda con lo que se obvia, un sentido de identidad.

El llamado arte de la edad media e incluso del renacimiento y la modernidad, se va a recrear en el intento de copiar el mundo de la idea y va a producir bellas interpretaciones¹. El mundo metafísico puesto a los ojos de los humanos se vuelca en su iconicidad; es decir que marca el trazo hacia la copia del modelo. Produce los elementos de una representación de la representación en una necesidad de mostrar que el mundo que conocemos no es realmente el verdadero, sino una imitación. El arte despliega toda su capacidad icónica con obras de una belleza sin igual, pero haciendo entender que lo que se mira es un reflejo, un destello, un trazo de la verdad inconmesurable.

El arte envuelto en su quimera, en esos espejos que reproducen las aspiraciones de un mundo metafísico, mimesis fantástica, copias ilusorias del mundo, va a en la modernidad a recibir los influjos de otro griego heredero del clasicismo. El discípulo de Platón, Aristóteles, siguiendo a su maestro, pero también en contradirección, en su texto *La Poética*, en vez de condenar al arte como engañoso y simulacro, lo va a equiparar con la representación mimética que produce la catarsis. La mimesis no es para representar el mundo ideal, sino para lograr un conocimiento de la realidad. Incluso esta cualidad imitativa se es dada al humano y ello es lo que crea las artes. Todas las artes son imitativas, a pesar de haber algunas diferencias en sus medios empleados, en los objetos utilizados y

¹ Salabert en el texto *Pintura anémica, cuerpo succulento, va a mostrar innumerables ejemplos de la necesidad de los artistas de dar forma a un mundo inteligible, de idealizar la realidad.*

en los ejecutantes y todas tienen un orden que les da su posibilidad de ser entendidas por el público. La belleza tiene que tener unas categorías que le permiten ser llamada como tal. El poeta por su condición de imitador debe representar las cosas como eran o son, como se dice o se piensa que son o como deben ser

La verdad de este segundo punto se muestra por (10) la experiencia; aunque los objetos mismos resulten penosos de ver nos deleitamos en contemplar en el arte las representaciones más realistas de ellos, las formas, por ejemplo, de los animales más repulsivos y los cuerpos muertos. La explicación se encuentra en un hecho concreto: aprender algo es el mayor de los placeres no sólo para el filósofo, sino también para el resto (15) de la humanidad, por pequeña que sea su aptitud. (Aristóteles, http://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Aristoteles_Poetica.pdf)

Arte como razón; condena eterna a su lugar mítico. Para él todo arte tiene un proceso cognoscitivo que articula una imitación de los rasgos exteriores, pero también de los interiores. Un acto de correspondencia uno a uno con los caracteres del mundo. Emoción e intelecto se integran en el arte.

En la Poética, Aristóteles define la metáfora como la "transferencia del nombre de una cosa a otra; del género a la especie, de la especie al género o según analogía". Cada cosa tiene su propio nombre, pero dado que entre la cosa nombrada y su denominación hay siempre una distancia, pues el nombre no está apegado y ajustado exactamente al objeto que designa, es posible el transporte (cambio de lugar de los nombres, que pasan de una cosa a otra. (Ricoeur, página 39)

Foucault en su texto "Las palabras y las cosas", presenta muy claramente el cambio de un pensamiento de la interpretación, de las marcas, de las semejanzas, a un pensamiento cifrado por la binariedad del signo, es decir por la metáfora. La episteme de la representación surgió en los inicios de la época clásica, como la posibilidad de la inteligibilidad en la que se acontecen el orden, la sucesión y la clasificación, que organizan el mundo de acuerdo a un ideal; potencian la diferencia entre el sujeto y el objeto, la repetición, la identidad, la mismidad y la correspondencia. La aparición del *cogito* cartesiano, la mathesis, los sistemas de signos y categorías, marcan una manera de construir el mundo y por ende una práctica artística desde unos postulados con orígenes aristotélicos. La representación va a ser la forma de relación de un significante y un significado no en concordancia con el cosmos, sino con el pensamiento. El sujeto se aleja de su lugar en el universo y se encierra en el pequeño mundo de la razón. Ya no hay una expansión, sino una contracción, una representación duplicada que equivale a la forma de conexión de esos signos, una subordinación de los signos al pensamiento en el que entra a jugar parte del arte de la modernidad, aunque con la salvedad de que el arte se sucede en los tiempos no solo de kronos, sino también de aión y kairós, más allá del tiempo lineal, diríase no-tiempos y por eso mismo, un poco fuera de la razón o más allá de la razón (lo que no implica que pueda hacerse una lectura de sus movibilidades.) La representación duplicada implica a un sujeto, su atributo (similar o no) y el nexos, que es el verbo, el que une; el único territorio móvil de este conjunto, que además aparecerá con una fuerza especial en el arte del siglo XX y XXI. En la época clásica su presencia es circunstancial y no genera una dinámica triádica, no alcanza a remover al signo, el foco recae sobre lo binario, que además es fijo, no cambia, es

sustancial. El significante no tiene otra función que ser él mismo. Esta representación puede representarse siempre en el interior de la idea que representa. No hay desciframiento, ni misterio; hay una unión lógica de signos que son completamente transparentes. El significante representa al significado y viceversa, no hay lugar para la multiplicidad, el caos o el cambio, sino para la permanencia. Resumiendo, la representación duplicada marcará definitivamente los caminos binarios del signo, perdiendo su relación mágica con el origen y el mito y llevará al pensamiento por las leyes de la gramática, del orden y la mathesis.

Y es en esta fijeza del signo, en la que aparecen las teorías clásicas del arte, la estética, la historia del arte, incluso el arte como lo entendemos ahora, que dan cuenta de una técnica que se asocia a una idea, un modo que se puede expresar con orden, clasificar sus discursos y otorgarle el crédito del entendimiento. Arte metafórico que aspira al lugar de la razón. Relación de lo ausente que finalmente es el modelo y el resto que queda que es la pintura o sea la copia. El principio de la representación sería el de la identidad como lo plantea Michel Foucault. *“El principio de la identidad es el presupuesto de la representación.”* (Foucault, página, 26)

La poética aristotélica va a atravesar todo el arte occidental, en la pintura, el teatro, la música, hasta los cuestionamientos que desde Nietzsche se le hacen al concepto de representación. Para este autor del siglo XIX, la mimesis de la Grecia clásica, daría cuenta de un logos, de un dios único, que rompería la tragedia y por lo tanto, el lugar del mito, del sueño y la embriaguez, llevando el arte a un estado ontológico, racional y de verdad. Este lugar del arte como conocimiento, coloca el lugar de los signos en una sola dimensión y por lo tanto no permite la interpretación, sino el juego de la identidad y diferencia. Lo que propone Nietzsche es una inversión de la idealización socrática, platónica y aristotélica, hacia la dimensión trágica del hombre. Juego de apariencias

“«apariencia» es aquí reflejo de la contradicción eterna, madre de las cosas.” De esa apariencia se eleva ahora, cual un perfume de ambrosía, un nuevo mundo aparental, casi visionario, del cual nada ven los que se hallan presos en la primera apariencia - un luminoso flotar en una delicia purísima y en una intuición sin dolor que irradia desde unos ojos muy abiertos. (Nietzsche, página 18)

Para Nietzsche es vital darle al arte su carácter dionisiaco, no solamente el apolíneo que se entrevé en las palabras aristotélicas, en las que el texto es el elemento más importante de la tragedia. Todo la filosofía socrática ha despojado al arte de la embriaguez, de la fiesta y lo ha llevado por los caminos del conocimiento racional; lo ha despojado de su carne, anulando el pathos, la locura. La perspectiva moral del arte, tiene que ser erradicada, para lograr no la catarsis, sino la vida misma con toda su pasión. El arte desde esta perspectiva, no buscaría el conocimiento virtuoso como lo pretende Aristóteles y la descarga a través de la identificación con el héroe trágico, ni la imitación, sino todo lo contrario, el olvido de sí mismo, la embriaguez. *“la verdadera esencia de las cosas es una invención del ser pensante o concipiente, sin la cual no sería éste capaz de representarse las cosas a sí mismo. La totalidad del mundo fenoménico es una concepción tejida de errores intelectuales, el mundo como idea es lo mismo que el mundo como error.”* (Ibidem)

Los postulados de Nietzsche van a tener eco en el arte y en el pensamiento del siglo XX. Diferentes autores van a hurgar en las posibilidades transformadoras de un arte que se acerca de nuevo a Dionisos, al embrujo de las apariencias, a la capacidad del hombre de hacer de su vida una obra de arte, alejada de falsos moralismos, de una cristiandad que se opone a la pasión, una metáfora que a su manera se enquistaba en verdades y no produce novedad, movimiento. Metáfora muerta. El cambio es para crear metáforas vivas, siempre en sentidos nuevos. *“El que cae víctima de la metáfora -afirma Turbayne- acepta una manera de clasificar, agrupar o colocar los hechos como la única que existe para clasificarlos, agruparlos o ubicarlos”* <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/nietdomingo.html>.

La rotura que permite la contemporaneidad, sería la capacidad de deshacer el lugar de la copia a través de su eterna repetición, para que el modelo original que se creía el real y por el cual se hace la copia, terminara perdido. Es el principio de la repetición y diferencia deleuziana o el eterno retorno de Nietzsche. Lo que esto implica, es la fractura de una de las formas de la representación. Es decir si hay una representación duplicada, dada por una metaforización no solo de la ciencia, sino también del arte, la multiplicación de sentidos pondría en jaque a uno de los elementos de la representación. Si no se puede deshacer la representación original por la aparición del lenguaje, al menos se puede deshacer la representación de la representación de la identidad, rompiendo el concepto de identidad y validándolo por el de multiplicidad. La representación platónica heredada por occidente sería eterna, debido a su principio ideal, lo que se repite siempre es lo mismo. Un lugar de la identidad. Lo que traería la contemporaneidad son las variantes a un pensamiento fijo, molar: la movilidad, la mortalidad, lo efímero, la negación de la eternidad y por ende de la mismidad. La filosofía, el arte, la ciencia, la medicina, muchas prácticas sociales y culturales, andan tras la búsqueda de una fisura en los conceptos de metáfora, representación, verdad, mimesis, que permita flexibilizar las categorías reinantes de occidente.

Si la idea de la originalidad viene de la mimesis platónica, en la que el lugar de la idea dejaría para la realidad solamente el lugar de la copia y el del arte, una copia de la copia, se podría pensar en poner en crisis toda posible representación por medio de procesos como el de la repetición en la diferencia, del desplazamiento, la metonimia, siempre otra cosa, identidades prestadas y desechadas, sin necesidad de modelo. Esta es la repetición que aparece en el mito, en el arte, en el juego, en los espacios de creación, que no han sido reprimidos por la lectura unívoca de occidente. Repetición y diferencia.

La representación clásica, legitima la realidad como un discurso de la razón en el que se ha perdido una construcción holística del mundo y por ende del hombre. Ya no hay un pliegue del universo en la construcción del conocimiento, sino que la verdad se asoma por las puertas del orden, de la mathesis, de la causa-efecto. El mundo creado por la razón, es perfecto, tanto que se pone de ejemplo en el arte, idealizándolo desde los estudios anatómicos, desde la perfección que permite la geometría y la gramática. El discurso de la interpretación va a aparecer por las hendiduras, escondido, ya que el raciocinio humano se instala como creador y constructor, dejando atrás su papel de interpretante y lector de las marcas divinas puestas en el cosmos, como una signatura en lo que se llamó la episteme de

la semejanza² en la que todo se conectaba con todo. La conexión en este nuevo discurso del conocimiento del mundo se da desde la capacidad de explicación, de análisis, argumentación. Deshacer estos lugares, tan fijos en occidente, va a ser la tarea de algunos pensadores; permitir el flujo que produzca el movimiento hacia la expansión, determinará los rumbos de la ciencia en el siglo XX, de la filosofía y por supuesto del arte. El modelo tan laboriosamente trabajado en todo el proyecto moderno, se fractura, se llena de interrogantes que desarticulan la unidad icónica y dejan en el escenario un grito que se llena de muchos sentidos. El grito más allá del dolor, recorre la vida, la muerte, el dolor, la rabia, la vida, la alegría, al otro, al universo y al sí mismo. Desaparece la nostalgia por el sitio perdido y se cambia este sentimiento por la ironía, la paradoja, la capacidad de ir más allá de la unidad, para que pueda aflorar la polisemia, la multiplicidad. Esto sería lo que permitiría una deconstrucción de la metáfora clásica como lo plantea Artaud: *“No hay diferencia entre metáfora y sujeto, no hay diferencia entre metáfora y objeto. Lo metafórico sólo se da dentro de la metafísica. Ahora bien, lo que puede parecer desgastado hoy en día en la metáfora es justamente ese valor de uso que ha determinado toda su problemática tradicional: metáfora muerta o metáfora viva. (Artaud citado por Derrida, PDF.)*

La metáfora viva que desde otro escenario plantea Paul Ricoeur, es aquella a la que se la ha inyectado vitalidad, y deja su pedestal clásico, su aura a la manera que Walter Benjamin, para democratizarse, una pérdida del carácter sagrado de la obra, para conectarse con el mundo, crear. *“Por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual.” (Benjamin, página 27)* inspirado también por el poeta maldito Charles Baudelaire en su *“Pérdida de la aureola”*,

¡Vamos, usted aquí querido! ¡Usted en un mal lugar, usted, el bebedor de quintaesencias, usted, el comedor de ambrosía! En verdad, hay de qué asombrarse.

-Querido, usted conoce mi terror de los carruajes y de los caballos. Hace un rato apenas, cuando atravesaba yo el bulevar con gran prisa y chapoteaba entre el barro, a través de ese caos de movimiento, de donde la muerte llega al galope de todas partes a la vez, mi aureola, en un movimiento brusco, se deslizó en el fango del macadem. No tuve el valor de recogerla. Juzgué menos desagradable perder mis insignias que dejarme romper los huesos. Y luego, me dije para mi colesito: “No hay mal que por bien no venga. Puedo ahora pasearme de incógnito, cometer malas acciones y entregarme a la crápula, como los simples mortales”. Y heme aquí, completamente parecido a usted, como ve.

- Por lo menos debiera usted anunciar la pérdida de su aureola, reclamarla por el comisario.

-¡Oh no! Me siento bien aquí. Sólo usted me ha reconocido. Por otra parte, la dignidad me aburre. Y sobre eso, pienso con alegría que cualquier malvado la recogerá y se la pondrá impudicamente. Hacer a alguien feliz. ¡Qué alegría! ¡Y sobre todo, un alguien feliz que me hará reír! Piense en X o en Z... ¡Qué divertido resultará!

² Michel Foucault. *Las Palabras y las cosas*.1968.

El destino de la metáfora clásica es del orden del logos: que agrupa la identidad, a dios, como espacios de valencia y no de ambivalencia. Salabert lo apunta desde la descripción que hace Peirce, el arte de la iconicidad y el arte de la indexicalidad, uno ligado a la imagen, al modelo; el otro, al gesto, a la carne, decodificado de un sentido único. En una dinámica análoga, Stoichita recuerda las posturas platónicas: el espejo como mimesis y metáfora, la sombra como simulacro, sustitución, metonimia. Espejo como reflejo de la mismidad a la manera que lo señala Lacan³ en el que la identidad se da a través del modelo madre, una matriz simbólica. Un narcisismo primario en el que el sujeto se reconoce como otro a través del espejo en una paradoja universal. Nacimiento del yo, de la identidad y el estadio de la sombra como lo propone Stoichita, el nacimiento del otro, de la diferencia, porque nadie puede dibujar su propia sombra, la sombra actúa como alteridad.

Platón según Stoichita instauro en la mimesis el espejo (Libro X de La República), la reproducción, la representación de la idea original. Por ello afirma que el arte de la pintura es especular, así haya nacido de la sombra. Platón relega la sombra a su lugar de opacidad y le da la luz de la copia del resplandor especular. Se puede decir que esto daría a la sombra el paralelo con la carne, lo oscuro, lo tenebroso y el reflejo del cuerpo, de la luz, la ilustración, el día. Se puede hacer la relación con lo que sucede en el romanticismo entre la sombra y la luz. La sombra en el romanticismo da fuerza al arte, muy especialmente a la literatura y pintura con la aparición de personajes oscuros, monstruosos: vampiros (personificaciones de la sombra), deformes que sólo podían habitar las tinieblas, pecadores, bohemios, miserables, que salen en la noche, ciudad gris, del asfalto y las lámparas de neón, artificio. La luz en cambio, es el tiempo de la vida, de la bondad, de la ilustración y la naturaleza, una representación de las bondades de dios.

Sombras y espejos, representaciones y simulacros. Espejo como control de la imagen diría Stoichita, Por eso es tan importante el espejo y la significación del trabajo artístico que se realiza en torno a él a fines del renacimiento y toda la modernidad época en la que el hombre quiere controlar la naturaleza; Dice Stoichita que el espejo es un instrumento de control de la imagen y dice Foucault que *“En la pintura holandesa, era tradicional que los espejos representaran un papel de reduplicación: repetían lo que se daba una primera vez en el cuadro, pero en el interior de un espacio irreal, modificado, encogido, curvado. un signo puede ser natural (como el reflejo en un espejo designa lo que refleja)”*(Foucault, página 20) Juegos de sombras para el romanticismo, dos lugares del arte, claramente puestos en sus diferencias.

En la contemporaneidad el espejo y la sombra se superponen. La representación de la representación por siempre, que disolvería la relación del objeto causa del conocimiento con el sujeto cognoscente, ligándolos nuevamente, va a favorecer la reaparición de la coyuntura que une un significante y un significado perdida en la modernidad. *“A partir del estoicismo, el sistema de signos en el mundo occidental había sido temario, ya que se reconocía en él el significante, el significado y la "coyuntura" (el τῦγχανον). A partir del siglo XVII, en cambio,*

³ El estadio del espejo es aquel en el que el niño se reconoce a través de la imagen de su madre. Su madre es la primera relación del niño frente al mundo y es a través de ella, que el niño puede formarse una imagen de sí. Jacques Lacan: *Escritos I*; 1949

la disposición de los signos se convertirá en binaria, ya que se la definirá, de acuerdo con Port-Royal, por el enlace de un significante y un significado.” (Ibídem 54).

Es claro que esta disolución contemporánea no es exclusiva y que el arte ha buscado siempre esas fugas, sin embargo en las prácticas contemporáneas, se da con mayor fuerza, debido a múltiples razones: la expansión estética, los umbrales del arte con otras formas, el disparo de los mass medias, un pensamiento que relee los orígenes, las culturas que hasta hace poco se consideraban primitivas, la exploración de hibridajes no solamente en el arte, sino en diferentes construcciones sociales, la occidentalización de oriente y la orientización de occidente, la mezcla de formas, de estilos, de ritmos, de sabores, olores y texturas, la presencia de grupos sociales que otrora fueran excluidos (negros, mujeres, homosexuales, indígenas y más) con propuestas alternativas en la plástica, danza, música, teatro, moda, literatura, cine.

En la capacidad del artista de romper las directrices e innovar que va desde Velásquez, a Miró, Picasso, Salcedo, Abramovic, Sandobal, etc., por encima de la necesidad de buscar la copia, se cuele el gesto, lo que según Salabert apunta a la indexicalidad. Ese es el espacio de la no representación, de la caída del modelo y del trabajo sobre una huella del propio artista más allá de la iconicidad, el lugar de su propio deseo. Si se quiere el psicoanálisis lo dice cuando promulga: El síntoma es metafórico, el deseo es metonímico. El síntoma es unívoco y fijo, se repite en su mismidad y evoca una circunstancia problemática, un trauma. El deseo es móvil, se desplaza, no tiene objeto único, es polivalente, motor y dinamismo, es subjetivo pero a la vez social.

Se entendería la urgencia en la contemporaneidad de cambiar los esquemas que se han vivido con relación al arte y muy particularmente a toda la formulación de las teorías artísticas, porque para ser justos, en el artista se cuele el deseo, siempre habrá algo que desdibuje ese paréntesis de la modernidad, de la iconicidad, de la metáfora. Pero la estética, la teoría, la crítica y todas las ciencias que lo tienen como objeto de estudio, han tardado mucho tiempo en desvanecer el lugar de la verdad, del bien, de lo bello, de lo correcto e incluso de lo que califica para nombrarse como arte.

En el sentido de la representación se da la repetición de la identidad y en el sentido de la no representación o la presencia que cuestiona esta representación en el sentido de la diferencia. En la diferencia del eterno retorno, la repetición sería un deshacer de la identidad, por lo tanto, siempre una diferencia consigo mismo. *“El eterno retorno, tomado en sentido estricto, significa que cada cosa sólo existe mediante su retorno, copia de una infinidad de copias que no permiten ya subsistir al original ni siquiera en origen. De allí que al eterno retorno se le tache de paródico: califica a lo que hace ser (y retornar) de simple simulacro” (Deleuze; página, 133).*”

Esta diferencia permitiría que la representación se diera hacia otro lugar, como lugar precisamente de su propia indefinición es decir una representación paradójica: representación de la representación de la representación hasta el infinito. Una representación que representa un vacío, puesto que la idea original solo existe míticamente

como rememoración de un principio que está por siempre perdido, porque nunca existió. Ya Jacques Lacan había dicho que el arte era el tejido alrededor de un vacío.

Desde un lugar análogo, Foucault y Deleuze argumentan que la crisis de la representación estaría en la capacidad de repetir no desde la identidad, sino desde la diferencia, haciendo caso de la propuesta de Nietzsche, de contraponer los valores de Platón y crear un arte trágico (Dionisiaco y Apolíneo). Una oscura violencia de la repetición del deseo, que haría temblar los cánones con los que occidente se ha formado.

Si la representación lo que busca es la identidad con la idea de dios, o de la verdad, a través de un lugar de la repetición puesta como copia, siempre como secundaria de la idea de dios, o sea sometida al logos, a la verdad, el lugar de la repetición y diferencia se daría precisamente por una repetición que deshace este logos. Antonin Artaud es el que va a dar desde una propuesta para un nuevo teatro, la clave para entenderlo. Él invoca un teatro que no se repite en su identidad como ha sido la historia del teatro de occidente, sino un teatro que se da a partir de la relación que se establece del sujeto con su contexto y que retorna no como un inconsciente sino como un ser del tiempo del universo que vuelve, se repite pero siempre en la diferencia. Esto marcaría un deshacerse de la representación. Una fundación del orden sería dado bajo los esquemas representativos en los que la metáfora nunca cambia de modelo. La metáfora clásica alude a un solo lugar de la identidad, que no es posible deshacer, sin embargo la tarea que se presenta desde la lectura de diferentes autores es lograr el caos a través de una repetición de la diferencia, lo que supone una paradoja. La multiplicidad de sentidos que crean precisamente una confusión, una alteración de la línea del sentido y por ende de la representación.

Una lectura lineal del arte, que por tanto tiempo atravesó las maneras, teorías y reflexiones en torno a él, permitirá en la contemporaneidad invertir el platonismo y hablar de simulacros, no desde la censura, sino desde una posibilidad. Estar en el mundo de las apariencias, por que es lo único que se tiene, mas bien lo que queda de un vaciamiento. El arte será apartado de un problema de verdad que además no le compete y entregado a su propia ficción.

Se podría decir incluso que esta repetición de la diferencia no es un lugar nuevo en la contemporaneidad, sino que las sociedades míticas, tendrían precisamente el lugar de la no representación a través del eterno retorno, de un tiempo que es mítico y no lineal, sino espiralado. *Cada vez que se repite el rito o un acto significativo (caza, etc.) se imita el gesto arquetípico del dios o de los antepasados, el gesto que tuvo lugar en el principio de los tiempos, es decir, en un tiempo mítico” (Eliade; página, 351)*

Si el eterno retorno nunca es de lo mismo, entonces será un simulacro, si la representación es de la representación será un simulacro y un simulacro es diferente a una metáfora, porque no se guarda la línea de identidad, ni hay un principio, sino siempre un devenir. El simulacro es la inversión de la mimesis platónica. En el simulacro siempre es la copia, sin el lugar de la idea. Una copia que no anhela su originalidad ni busca el principio, sino que se mantiene en su transformación.

Esta repetición se da en los instantes del tiempo; un tema que pareciera nuevo, pero que incluso en un escritor como San Agustín ya se había pensado. Hablando él del tiempo refiere “*Lo sé si no lo explico, si lo voy a explicar no sé, es el presente de las cosas pretéritas, presente de las cosas presentes y presente de las cosas futuras.*”⁴ Se podría decir que la diferencia se da precisamente en la repetición de un tiempo que no es cronológico sino de aión y kairós, sería una transgresión temporal y espacial a la manera como lo propone Deleuze en su texto *Diferencia y repetición*: La repetición además no tendría la función de recordar, puesto que el recuerdo se detiene en el tiempo cronológico, cuando se busca es el deshacer de la línea por efecto del rizoma. En este sentido se puede decir que no se busca recordar, ya que el tiempo no se clasificaría, sino que se viviría como un instante presente, pero mortal. Es decir un tiempo no tiempo, como dice Gonzalo Soto, refiriéndose a la paradoja en San Agustín. No de un pasado como la memoria, ni de un futuro, sino de un no tiempo. El ser del tiempo viene de su no ser, el tiempo es porque no es; vivimos en el tiempo pero estamos sumergidos en el no tiempo, ni pasado, ni futuro ni presente. El ser es el tiempo y el tiempo no es. “*El presente dice San Agustín es en cuanto no es.*” (*Ibidem*)

Si la reflexión hecha, se traslada hacia la performance, se entenderá mejor su escenario: una performance no intenta recordar, ni ir al futuro, no intenta establecer una memoria legitimada por la razón, sino deshacer para concentrarse en un cuerpo, incluso más allá de un cuerpo, en su propio desecho corporal (en la carne), que como desecho está despojado de toda la significación que le da occidente, pero vuelto multiplicidad y devenir en su acontecimiento carnal. En la propuestas de nuestro trabajo, en sus talleres y en sus prácticas y de otros performistas investigados (Marina Abramovic sería un claro ejemplo), el artista se despoja de su tiempo, su identidad y se sumerge en su carne, repitiendo su acción hasta deshacer las categorías de tiempo y del espacio.⁵ Deleuze ha señalado: “*El pensamiento moderno nace del fracaso de la representación, a la vez de la pérdida de las identidades y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico. El mundo moderno es el mundo de los simulacros*” (*Op. Cit Deleuze, página 32*)

También para entender los lugares de la expansión del concepto de representación, se puede ahondar en la propuesta del escritor, director y actor Antonin Artaud en su texto “*El teatro y su doble*”. Dice Artaud que el teatro libera el inconsciente reprimido, es como una peste que revela un fondo de crueldad, que invita a que los hombres se vean realmente. ¿Porqué entonces se ha despreciado el hecho teatral, colocando en su lugar el diálogo?. Para Artaud el teatro debe satisfacer todos los sentidos, debe ser un lenguaje de signos, de gestos. Pero el teatro de occidente es humano, se le ha negado la aparición de los dioses, la risa y la seriedad al mismo tiempo. Devolver al teatro su fuerza implica reencontrar su significado religioso, místico y romper con lo humano y psicológico. El teatro no es un doble (representación) de la realidad cotidiana, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica (*Artaud, página 55*). El destino del teatro es como el de las palabras, dice Artaud, ya no despiertan imágenes, se acabó la capacidad de evocar. Hay que volver al drama esencial, un tiempo del mito, un teatro en que todo sea importante, el vestuario, la mirada, la voz, y que deje de

⁴ Gonzalo Soto: Conferencia en mayo del 2013. Centro cultural Facultad de Artes Universidad de Antioquia

⁵ La acción de Marina Abramovic Ritmo 10 en 1973.

tener primacía el texto. Una despersonalización en la que deviene un rito, una entidad superior. Una invasión del cuerpo por energías sagradas, eliminando al autor. Caos, fervor, pero al mismo tiempo gestos completamente cuidados. Una embriaguez de la que habla también Nietzsche, que crea una comunión con el cosmos, que abandona toda forma exclusivamente humana para que salga la bestia. El teatro en occidente está desligado de todas las artes y las otras artes al igual que él, sufren según Artaud de la enfermedad de querer ser solo pintura o música *“Como si se pretendiera cercenar las formas del arte, cortar sus lazos con todas las actitudes místicas que pueden adoptar ante lo absoluto” (Ibidem 81)*

La pretensión es cambiar el destino de la palabra. Llevar la escena a la calle, religar la escena con la vida, para que el arte deje su indiferencia para con ésta. Artaud dice que hay que acabar con el arte egoísta, individual y cerrado. Crear un teatro de la crueldad que no significa de sangre, sino *“de saber que el cielo se nos puede caer encima.”(Ibidem 90)*. Un teatro de masas, que rompa con la psicología y las historias íntimas. En últimas que disuelva el yo y por ende su representación de la realidad, para devolverle su magia sagrada.

Lo que se plantea Artaud es la construcción de un espacio nuevo y de una idea particular del tiempo, dejar la palabra desnuda, vaciada de su significado para que aparezca un gesto. Crear en el arte, para este autor, es lograr la muerte del padre; ser parricida, des-hacer el logos, lo que permitiría llegar hasta el borde, hasta el momento del grito, cuando la palabra no se ha hecho, cuando no se puede repetir. *Es la "separación del concepto y del sonido, del significado y del significante, de lo pneumático y de lo gramático, la libertad de la traducción y de la tradición, el movimiento de la interpretación, la diferencia entre el alma y el cuerpo, el amo y el esclavo, Dios y el hombre, el autor y el actor.” (Derrida, página 328)*

Según Artaud, la mimesis es la forma más ingenua de la representación y su propuesta de un teatro de la crueldad es acabar con el concepto de mimesis en el arte y en general de toda la estructura de la representación, que es el fundamento de toda la cultura occidental, la ciencia y la filosofía. La representación determinaría la jerarquía del texto en la obra de arte, especialmente en el teatro. *“Cualquiera que sea su importancia, todas las formas pictóricas, musicales e incluso gestuales introducidas en el teatro occidental no hacen, en el mejor de los casos, más que ilustrar, acompañar, servir, adornar un texto, un tejido verbal, un logos que se dice al comienzo.” (Ibidem)*

BIBLIOGRAFÍA REFERIDA

- Aristóteles: La Poética. Edición electrónica. PDF.
- Artaud, Antonin: El teatro y su doble. Edhasa, Barcelona, 2001.
- Walter, Benjamin: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Ediciones Taurus, Madrid, 1973.
- Caligaris, Rubén: Apuntes sobre la huella mnémica y la representación. <http://psicologiaunrclinicaunoa.blogspot.com/2008/10/apuntes-sobre-la-huella-mn mica-y-la.html>.
- Deleuze, Guilles: Lógica del sentido. Edición electrónica de la Escuela de Filosofía. Universidad ARCIS.
- Derrida: La escritura y la diferencia. Anthropos, Barcelona, 1989.
- Derrida: La retirada de la metáfora. PDF.
- Eliade, Mircea: “El mito del eterno retorno”. Emecé editores, Buenos Aires, 2001.
- Fernández, Beatriz: La sombra. Fundación Casa Madrid, Madrid, 2009.
- Ferrater Mora, José: Diccionario de la Filosofía, Alianza, 1984
- Foucault, Michel: Las palabras y las cosas. Siglo XXI, editores, Buenos Aires, 1968.
- _____: Esto no es una pipa. Editorial Anagrama, Barcelona, 1973.
- Lamana Cia, Domingo: Nietzsche: La filosofía narrativa de la mentira, la metáfora y el simulacro. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/nietdomingo.html>
- Montoya, Jairo y otros: La escritura del cuerpo y el cuerpo de la escritura. Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 2001.
- Nietzsche, Federico: El nacimiento de la tragedia. Biblioteca Edaf, Madrid, 2008.
- Platón: La República. Edición electrónica. PDF.
- Ricoeur, Paul: La metáfora viva. Ediciones Europa, Madrid. 1980
- Salabert, Pere: Pintura anémica, cuerpo succulento. Laertes, Barcelona, 2003.
- Stoichita, Victor: Breve historia de la sombra. Ediciones Siruela, Madrid, 2006.