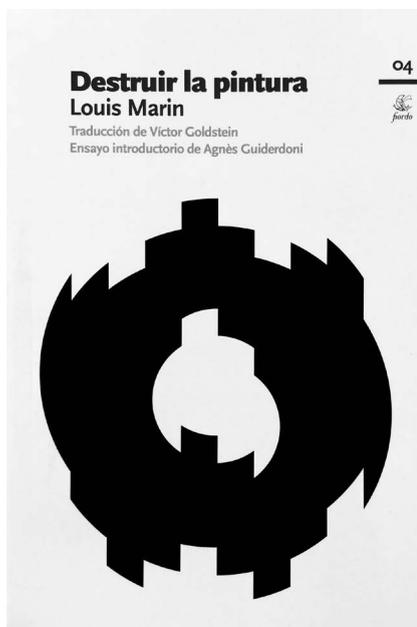


## *Destruir la pintura*, Louis Marin

Juan Carlos Acosta Domínguez



Marin, Louis. *Destruir la pintura*. Traducido por: V. Goldstein. Introducción de A. Guiderdoni. Buenos Aires: Fiordo editorial, 2015.

El título que Louis Marin (1931-1992) confirió a su libro, *Destruir la pintura*, resulta polémico y al mismo tiempo atractivo, debido a que ofrece un análisis de los conceptos *Vorstellung* y *Darstellung* desde un enfoque estético-pictórico, el cual toma la obra de Poussin y Caravaggio como principales objetos de estudio. Si bien, *prima facie*, estamos acostumbrados a pensar que los conceptos antes mencionados en filosofía suelen tener connotaciones e implicaciones epistémicas, lo que Louis Marin ofrece a lo largo de su estudio es un claro contraejemplo de dicha ingenua creencia.

El pensador francés se adentra en la exploración de la representación artística desde su manifestación más básica —la imagen— hasta sus con-

secuencias estéticas-simbólicas y los mecanismos enunciativos que se requieren para ello. La naturaleza de la representación resulta ser un tema tan complejo en el campo de las artes que, poco a poco, desborda y rompe la esfera de los enfoques filosóficos para irrumpir en un campo con una potencialidad expresiva mayor, como es la pintura.

Marin, consciente de ello, parte del supuesto de que la representación, cuando persigue fines estéticos, no genera conocimiento ni pretende establecer nexos causales que aumenten nuestro saber sobre la realidad y los objetos que ésta pueda contener. Todo lo contrario, considera que una experiencia estética exige previamente al individuo, para revelar los contenidos simbólicos-conceptuales que posee, un conocimiento muy complejo y detallado de toda la serie de factores que compone a la obra pictórica.

Además, explica por qué considera que la naturaleza misma de la representación es la que termina propiciando la existencia de un grado de intencionalidad inteligible para el sujeto que contempla. En consecuencia, se vuelve necesaria una presentación,

por medio de la cual se exterioricen los contenidos que dan sentido y valor estético a la obra en cuestión.

Por ello, el autor brinda un ejemplo pormenorizado de cómo la obra de arte pictórica requiere realizar el tránsito de la mera construcción representacional física a una plataforma simbólica-enunciativa, que contenga y reconfigure toda una serie de elementos teóricos, religiosos, mitológicos y culturales, los cuales finalmente construyen una nueva forma de sentido. Así, la obra de arte al representar, exteriorizar y volver a representar propicia que el sentido y la experiencia estética desencadenados puedan ser reapropiados de infinitas maneras por el sujeto que se enfrenta a ella.

Esto quiere decir que el significado estético contenido por las obras pictóricas, o que éstas son capaces de crear, se nutre de un conjunto de elementos tan variados que destacan por carecer de referentes materiales, pues el origen de todo es la imaginación del sujeto, la cual todo el tiempo crea y proyecta el posible sentido de la obra de arte. Por ende, no es gratuito que Louis Marin tome como referentes principales de su exégesis los trabajos pictóricos

de Poussin y Caravaggio, para explicar la dinámica en la cual *Vorstellung* y *Darstellung* van haciéndose presentes en la construcción de dos propuestas pictóricas que responden a técnicas de creación tan distintas y contradictorias a primera vista.

En lo que respecta a Nicolas Poussin, artista francés (1594-1665), Marin se centra en el estudio de un cuadro muy particular: *Los pastores de arcadia*. Lo que el teórico pretende hacer notar es el hecho de que Poussin ofrece una concepción de la naturaleza y la vida humana —que se presenta y se representa— como algo que en todo momento pretende estar en consonancia con una realidad considerada utópica e idílica, que ya no existe pero, al mismo tiempo, pide ser traída al presente.

*Los pastores de arcadia* es para Poussin una manifestación estética con personajes que evocan a la magna Grecia y la antigua Roma: un pasado perdido poblado de dioses y semidioses de recatada desnudez y actitud reflexiva. Encarnados en seres humildes y espíritus ermitaños, vagan por la inmensidad de una naturaleza que despliega orgulloso todo su esplendor y magnificencia,

para ofrecer los sitios ideales requeridos para vivir las consecuencias de un destino adverso o trágico, previamente trazado por la voluntad de un orden divino que dispone de sus vidas a placer.

Todo ello —según Marin—. Poussin lo consigue haciendo un uso acentuado de colores cálidos y luminosos, los cuales forman espacios simétricos y bien delineados por el ingenio artístico. Los personajes que habitan estos paisajes presumen sus cuerpos anatómicamente equilibrados pero inmóviles, con rostros compasivos adornados, vestidos al modo clásico; como si supieran que han sido creados para ser admirados por la posteridad, objetivados en un cuadro donde la luz es el único color al que se le permite sobresalir, mientras que el negro y sus infinitas combinaciones aparecen sólo para matizar o modelar la atmósfera del entorno pictórico. Por ello, no sorprende que Poussin declarara abiertamente la enemistad que profesaba hacia el trabajo de su similar italiano: “Caravaggio ha venido al mundo simplemente a destruir la pintura”. Con una frase tan lapidaria, Poussin pretendía anatematizar e invalidar el trabajo del pintor italiano, quien apostó

en todo momento por plasmar la parte más oscura de la condición humana desde un enfoque realista, como sello distintivo de sus obras.

Ahora bien, en lo concerniente a Caravaggio (1571-1610), Louis Marin da inicio a su análisis detectando que el pintor italiano, en su trabajo artístico, rompe radicalmente con el modelo clásico e intelectualista defendido por Poussin en toda su obra. Según este modelo, todo cuadro tiene un *Vorstellung* fijo, el cual convive en correspondencia directa con su *Darstellung*, y todo elemento tiende a desarrollar una armonía, una lógica y un nexo de concordancia con el ideal utópico e idílico de un mundo clásico perdido, pero el cual se intenta recobrar a través de su recreación pictórica, sin incurrir en contradicciones o anacronismos.

Caravaggio sobresale por marcar un antes y un después en la manera como se piensa y se concibe el proceso de construcción de un cuadro, pues consigue exponer el mundo natural y la naturaleza humana —a lo largo de sus obras— como dos elementos que se pueden representar y expresar desde la trinchera estética capaz de recrear lo antinatural y siniestro.

Louis Marin nos ofrece un enfoque pormenorizado de cómo Caravaggio, al utilizar como principal vehículo expresivo el color negro y la sobreexposición de los elementos trágicos, perversos, tétricos y violentos que atraviesan la vida humana (los cuales paulatinamente desembocan en la muerte), confecciona un estilo pictórico que reivindica el lado más profundo y desagradable del ser humano, donde los deseos, sentimientos, emociones y pasiones emergen con toda su fuerza.

Todos esos elementos —soslayados intencionalmente por la tradición clásica— tienen la capacidad de crear y presentar naturalezas, paisajes y situaciones que discurren por la senda de lo prohibido y lo tétrico, obteniendo con ello una ampliación del margen expresivo de la pintura, como ocurre en concreto en *La cabeza de Medusa*. Dicho cuadro concentra la mayor atención de Louis Marin, y no es de sorprender, pues en él Caravaggio comprueba que se puede pervertir todo, al tomar de manera intencional la serie de elementos canónicos que los pintores clásicos habían plasmado en cada una de sus obras.

Uno de los imperativos centrales del trabajo de Caravaggio tiene como fin desmitificar las historias y pervertir a los personajes que viven dentro de ellas, hasta llevarlos a lo más bajo posible, como sucede con dioses, héroes, semidioses, vírgenes y santos. Asimismo, deja de lado la simetría y la armonía, para anteponer lo monstruoso y dotarlo de vida; en términos estéticos, esto significa que el artista italiano apuesta por representar pictóricamente el *Darstellung* del objeto en su faceta más cruda.

*La cabeza de Medusa* revela las siniestras intenciones estéticas de Caravaggio, pues no busca exaltar al personaje mítico que ejecuta la acción heroica esperada por el mundo clásico, para incentivar a los interlocutores del cuadro a imitarlo en la medida de lo posible y con ello inmortalizarlo como modelo de comportamiento. Contrario a lo esperado, lo que Caravaggio realmente desea despertar en el espectador es la experiencia del devenir de lo sobrenatural y monstruoso, presente tanto en la realidad como en la ficción. De esta forma, convierte a éstos en el eje rector que articula, en términos estéticos-reflexivos, la diversidad de elementos que

remiten a historias, mitos, leyendas, pasajes bíblicos; los cuales, a la postre, despliegan una nueva perspectiva y una resignificación simbólica de dichos contenidos en el sujeto, al momento de contemplar el cuadro frente a él.

Prueba de ello es que, en la obra en cuestión, Caravaggio rescata y reivindica al monstruo, que vive y acepta su trágico sino, de dos maneras muy peculiares. La primera consiste en una concepción del color negro —así como sus infinitas tonalidades— como un organismo vivo, capaz de evolucionar y transformar el ambiente mortuorio proyectado en el cuadro, sin pretensiones de perfección o eternidad. A ello se agrega un uso limitado de la luz, que sólo cumple el papel de adornar contornos de personajes en el cuadro, siempre como elemento secundario. El color negro tiene permitido fundirse con tonos cálidos y luminosos, pero se le prohíbe tajantemente convivir de manera armónica con ellos.

En consecuencia —como apunta Marin a lo largo de la segunda parte de su libro—, es gracias a que el color trae consigo tanta expresividad cromática en Caravaggio que se transforma en ser vivo, puede cumplir con un

ciclo de vida finito y, por tanto, poseer la capacidad de envejecer, revivir o degradarse con tanto poder simbólico-expresivo en los tan variados sentimientos que transmite cada uno de los personajes de su obra, como sucede en particular con el monstruo mitológico que retrata *La cabeza de Medusa*.

La segunda forma empleada por Caravaggio para resaltar y reivindicar lo monstruoso como categoría estética digna de ser representada pictóricamente consistió —como indica Marin— en exponer la parte más característica y siniestra del personaje: la cabeza degollada de la gorgona que, viva o muerta, petrifica a todo ser que se atreva a mirarla, despierta miedo y fascinación desde el desagrado o el terror. *La cabeza de Medusa* confirma para Marin la habilidad de Caravaggio de reapropiarse del canon mitológico greco-latino y sus relatos centrales, para subvertir todos sus valores y dar paso a un mundo donde predomina lo siniestro, lo tétrico y lo antinatural. Una atmósfera donde se escenifica la trágica, dolorosa e injusta metamorfosis de un ser forzado a abandonar la forma humana para experimentar la desesperación de la monstruosidad por el resto de la eternidad.

Concretamente ahí, el análisis ofrecido por Marin resalta por su originalidad, sobre todo, por la analogía tan precisa que traza entre la vida de Caravaggio y el ser mitológico que aparece en su cuadro. La existencia de ambos estuvo marcada por el anatema que arrojaron sobre ellos dioses y maestros. En el caso de Caravaggio, la aparición de su *corpus* pictórico fue visto por Poussin —máximo exponente de la pintura clásica y canónica del siglo XVII en Francia— como iniciador de la destrucción y perversión del mundo “puro e idílico” de la pintura. Por este motivo fue soslayado y anulado de todo reconocimiento por parte de la tradición.

Mientras que en el caso de Medusa sucedió algo similar, ya que una sacerdotisa del templo de Atenea fue víctima inesperada de las pasiones y deseos del dios Poseidón, quien abusó de ella —ante la mirada indolente del Olimpo— y lo único que obtuvo a cambio fue un trágico destino al ser maldecida injustamente por la diosa a quien servía: la convirtió en un ser abominable capaz de destruir, tanto en vida como después de muerta, todo aquello que se atreviera a posar sus ojos sobre ella, como castigo a su gran pecado.

Marin y su ejercicio exegético muestran que, por un lado, el *Vorstellung* y el *Darstellung* de una obra pueden devenir completamente impuros y, por otro, la construcción de la obra y la experiencia estética de la pintura son dos cosas que permiten generar una autorrepresentación del sujeto que crea arte, tal como sucedió con Caravaggio en *La cabeza de Medusa*.