

La Mirada

del arte desde la filosofía

Marta Zátonyi



Colección La Mirada
Directora M^{ra} Cristina Teruggi



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
facultad de bellas artes
Dirección de Publicaciones y Posgrado

cultura
secretaría de cultura • fba

Zátonyi, Marta

La mirada del arte desde la filosofía / Marta Zátonyi. - 1a ed adaptada. - La Plata:
Universidad Nacional de La Plata. Bachillerato de Bellas Artes, 2016.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-34-1316-6

1. Arte. I. Título.

CDD 701

Secretaría de
Publicaciones y Posgrado

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Colección La Mirada es propiedad de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata
Diag. 78 N° 680, La Plata, Argentina.

dae@fba.unlp.edu.ar

cultura@fba.unlp.edu.ar

ISBN 978-950-34-1316-6

Abril 2016

Primera edición: octubre de 2008. 500 ejemplares

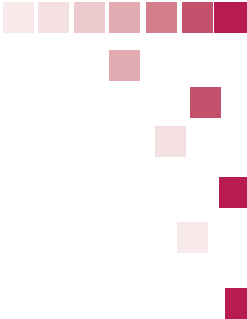
Diseño y diagramación: DCV María Ramos.

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

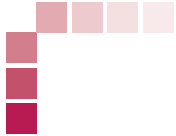
No se permite la reproducción total o parcial, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11723 y 25446.-

La Mirada

del arte desde la filosofía



Marta Zátanyi 



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Lic. Raúl Anibal Perdomo

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Fernando A. Tauber

Vicepresidente Área Académica

Prof. Ana María Barletta

Secretario de Arte y Cultura

Dr. Daniel Horacio Belinche

**facultad de
bellas artes**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decana

Prof. Mariel Ciafardo

Vicedecana

Lic. Cristina Terzaghi

Secretaria de Decanato

Prof. Paula Sigismondo

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Santiago Romé

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas**

DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

**Secretaria de
Publicaciones y Posgrado**

Prof. María Elena Larrègle

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

**Secretario de Relaciones
Institucionales**

DI Eduardo Pascal

Secretario de Cultura

Lic. Carlos Coppa

**Secretario de Producción
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. Esteban Conde Ferreira

Secretario de Programas Externos

DCV Fermín Gonzalez Laría

Editorial

(...) sería posible dividimos en cuatro categorías, según el tipo de mirada bajo la cual queremos vivir. La primera categoría anhela la mirada de una cantidad de ojos anónimos, o dicho de otro modo, la mirada del público (...) La segunda categoría la forman los que necesitan para vivir la mirada de muchos ojos conocidos (...) Luego está la tercera categoría, los que necesitan de la mirada de la persona amada (...) Y hay también una cuarta categoría, la máspreciada, la de quienes viven bajo la mirada imaginaria de las personas ausentes. Son los soñadores.

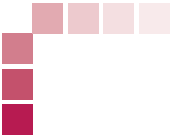
Milan Kundera

Desde sus comienzos en el año 2006, el ciclo La Mirada fue pensado como un espacio de debate, intercambio activo y reflexión acerca de la producción artística, sus discursos y poéticas.

De hecho, tal denominación nos orienta en cuanto a cómo intentamos que se produzcan estos intercambios: desde la multiplicidad y riqueza de una búsqueda dirigida, intencionada y conciente que aprehende y piensa nuevas figuraciones y ámbitos. El mirar no sólo los descubre, también los relata y los registra guarda en la memoria. De allí la necesidad de inaugurar esta colección poniendo a disposición de alumnos y docentes un material didáctico que no funciona únicamente a modo de registro de los sucesivos encuentros, sino que esperamos se potencie y actualice en cada uno de los aportes y las discusiones que surjan de su lectura.

Situándonos en un determinado lugar, guiados por nuestra historia y nuestra memoria, tomamos posición y desde allí, desde nuestra formación cultural y social, miramos para buscar y encontrar nuevos sentidos.

Cada manifestación artística, cada fundamento estético es un modo de mirar. Desde este espacio intentamos que la suma de nuestras miradas conforme una especie de cartografía que nos guíe a través de nuevas



figuraciones y lugares. Ojalá que nuestro mapa, el que vayamos trazando entre ustedes y nosotros, nos ayude a encontrarnos una y otra vez en algún cruce de caminos.

Secretaría de Cultura
Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata
La Plata, octubre de 2008

Sobre la mirada

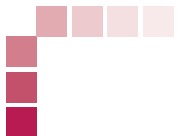
Muchas gracias a la Facultad por su invitación. Tengo hoy dos sensaciones encontradas. La primera es una inmensa alegría de estar aquí, en esta misma aula donde transcurrieron unas clases del Doctorado realmente de mucho placer y tengo cierta saudade o, digamos en buen castellano, nostalgia por ellas. En una palabra, me gusta muchísimo estar acá. La otra surge de algo menos particular y menos acotado: una conferencia es más arriesgada que una clase de un seminario o un curso, porque en estas circunstancias quien lo dicta tiene posibilidad de seguir y seguir, mejorar algún tema, volver a retomar otro, etcétera. En una conferencia, no; en una conferencia lo que uno dice, en una hora y media o dos, ya está y punto, y lo que no se dice, no se dice. En verdad, allá pueden leer en mis libros (y así, de paso, me hago publicidad).

Hoy el tema es la mirada, que es una de las cuestiones que más me inquieta, y sin cesar me pregunto qué significa la palabra mirada, cómo podemos entrar en su significado y ver en qué contexto, en qué frase, en qué condición funciona esta palabra y sus sinónimos o sustituyentes, cuándo estos pueden actuar como tales y cuándo no, sobre qué hablo cuando digo mirar y qué quiero decir con ver. Es muy difícil trazar la línea entre el mirar y el ver, entre la mirada y la vista; algunas veces pueden usarse indistintamente, otras veces, no. Y precisamente estas otras veces no es lo que a mí me inquieta. Pero no podemos hablar sobre la mirada, sobre mirar, sin hablar sobre la vista y sobre el ver.

El ver como entender

Para comenzar, quisiera partir de San Agustín, aunque podría hacerlo





de Platón. El también escribe sobre la mirada y sobre el ver, cuando nos enseña sobre las ideas del mundo a priori, en el mundo eterno de las ideas. No obstante, elijo a San Agustín, tal vez por sus pasiones, por sus terribles pasiones y, a la vez, por sus terribles verdades y honestidades. Algunas veces, al clamar San Agustín a Dios, siento que yo clamo a Dios, crea en Él o no:

¿Pero qué es lo que amo cuando te amo? (...) No la belleza material, ni la hermosura del orden temporal, no el resplandor de la luz, amiga de los ojos, no la suave armonía de melodías ni cantinelas, no la fragancia de flores de perfumes y aromas, no el maná, ni la miel, ni miembros gratos a los abrazos de la carne. –¡Qué honestidad!– (...) No, nada de eso amo, cuando amo a mi Dios, y sin embargo...

San Agustín tiene siempre un «sin embargo», y eso lo hace no sólo íntegro y cabal, sino también complejo, sensual, incluso actual. Y sigue:

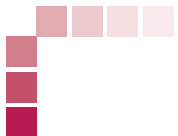
Cuando lo amo, es cierto que amo una cierta luz, una voz, un perfume, un alimento, y un abrazo. Luz, voz, perfume, alimento y abrazo, de mi hombre interior, donde mi alma está bañada por una luz que escapa al espacio, donde oye una música que no arrebató el tiempo, donde respira la fragancia que no disipa el viento, donde gusta la comida que no se consume comiendo, y donde abraza algo de lo que la saciedad no puede esperar. Esto es lo que amo, cuando amo a mi Dios.

Obviamente él se dirige a Dios, pero cambiando algunas palabras, podríamos interrogarnos intentando encontrar la respuesta: ¿qué amo cuando amo algo que está más allá de la empiria? ¿Qué es lo que amo cuando amo algo que va más allá de lo tangible, lo accesible sensitiva-

mente? ¿Qué es lo que amo cuando decido cursar un doctorado, dicto un seminario? ¿Qué hago porque lo amo o qué es lo que busco cuando hago lo que amo? La respuesta la encontramos en el «Libro 10» de Cartas a Dios o Confesiones, en el que San Agustín plantea lo siguiente: «Hay cosas que guardamos dentro de nosotros, pero solamente sus imágenes; ¿pero dónde caben tantas imágenes?». Y como vacilando, sigue refiriéndose a las imágenes, «(...) dentro de mí no están». En el alma humana hay –señala el filósofo– otras cosas guardadas que no tienen imágenes, como la lógica de las matemáticas por ejemplo, que no tiene imagen, se representa a través de un significado abstracto. Sin embargo, podemos deleitarnos y exclamar, junto con el Santo, ¡qué suerte que hay imágenes!, porque gracias a estas imágenes se logra ver toda la riqueza, lo que Dios, el Todopoderoso –comenta– «nos regaló, y nos permitió accederla». Siempre, exultante, reconoce a Dios que permite al hombre tener este acceso. En aquellos tiempos era a Dios a quien el hombre –San Agustín en este caso– le adjudicaba este regalo y privilegio, este poder y disfrute; ahora cada uno pone en su lugar lo que quiere y lo que puede. Pero siempre festeja este poder ver, este poder acceder, este poder sentir.

Es sumamente interesante lo que en una de sus páginas llama la atención: todas estas palabras que se relacionan como verbo, como un sentido, tienen un significado metafórico. Por ejemplo: decimos olfato pero hay un muy fuerte connotado (que puede convertirse, en algunas circunstancias, en denotado) de olfatear. Preguntar «¿oliste?», es como «¿te enteraste?». O por ejemplo cuando decimos: «quiero tocar algo» o «no quiero tocar eso», involucra a cierto tema, a cierta cuestión, a lo que podría acercarme, peligrosamente incluso. «¿Escuchaste?» –pregunto–, pero lo que quiero saber es «¿te enteraste?». Llama la atención que en el ver se involucra la presencia de la luz, pues el ver es entender también. ¡Cuántas veces usamos esta palabra en este sentido! No en el sentido





fisiológico, sino en este sentido metafórico. Y si nosotros descendemos a otro estrato de los significados, y descendemos, valga la redundancia, más abajo en la memoria de los idiomas, llegamos al sánscrito –idioma pariente del latín y, por lo tanto, del castellano–, llegamos a la época llamada védica, o sea a aquel mundo que produjo la gran literatura de las Vedas que recopila las cuatro grandes obras basadas en la verdad revelada por los dioses, es decir lo que los sabios lograron ver. Esto significa lo que fue visto, pero no fue visto como imagen, sino como lo entendido, como la esencia de las cosas.

Es obvio que tener visiones es una cosa, y entender es otra. Y con ello ya estamos entrando en un laberinto muy curioso, muy problemático. Cuando suponemos que alguien tiene visiones, también decimos que está desbordado psíquicamente; y nadie proclama que tiene visiones porque es como decretarse alienado o algo parecido. Mas, ya sabemos que sin cierto nivel de visiones tampoco podemos hablar sobre el arte, sobre la creación artística. No hay religiones en cuya historia no apareciera el hecho fundamental de las visiones siempre en el sentido de entender, percibir, avizorar algo desconocido paradigmáticamente. Sin embargo, cuántas veces preguntamos: «¿entendiste?»; «¿te das cuenta?»; «¿viste?»; «¿viste qué difícil es tal cosa?»; «¿viste qué frío hace?», etcétera. Les pido a ustedes que traten de prestar atención algunas horas a cuántas veces usamos la palabra ver y sus derivados en el sentido de entendido, comprendido, percibido, incorporado, observado. Y verán que no es mirar..., que realmente no se puede igualar, y en muchos casos ni siquiera sinonimizar el ver con el mirar. Con eso uno va, digamos, deshojando este problema semántico.

Preferible decir: «¿Viste tal película?», en vez de: «¿Miraste tal película?». Pero si yo te presto un VHS, y luego pregunto: «¿Pudiste ver la película?», o –en este caso da lo mismo– «¿Pudiste mirar la película?», pasan los dos.

En una conversación telefónica y cuando sabemos que el interlocutor está mirando una película, le preguntamos: «¿Qué estás mirando?», la respuesta será: «Estoy mirando la película tal». O sea, en esta circunstancia se refiere a una acción que es mirar. No obstante, aquí la línea divisoria entre ver y mirar no es contundente tampoco.

Borges nos legó su amor a los diccionarios. Y, realmente, hay pocas cosas que resultan ser tan deliciosas como el Diccionario de la lengua española, accesible, por fortuna, mediante Internet. ¿Cómo define nuestra palabra en cuestión esta obra? Entre los significados más importantes encontramos: fijar la vista en un objeto; tener por fin u objetivo; observar las acciones de uno; pensar; sopesar; apreciar; estimar; tener en cuenta; cuidar. Mientras entre sus sinónimos aparece, para mencionar algunos: pensar; reflexionar; juzgar; considerar; apreciar; estimar; admirar; valorar; atender; cuidar; velar; proteger, amparar. Parece infinita la lista. Si alguien puede repetir las palabras, le regalo mi libro Confesiones de San Agustín, que es mucho para mí, lo quiero mucho.

Sigamos con el mismo diccionario. «ver. 1. Percibir por los ojos los objetos mediante la acción de la luz». Acá nos da una brechita muy importante. Pero, ¿se puede ver algo en la oscuridad? Si se trata de lo concreto y sensitivo, podría decirse: en la oscuridad no ves nada. No obstante, pensemos en Caravaggio, quien echa luz, y será seguido por muchos otros, que también pueden generar este milagro pero dentro del mundo de la metáfora. En la real y empírica oscuridad no vemos nada, nada.

Pasando al nivel metafórico, podemos decir: si no echamos luz, no podemos entender. Yo puedo tomar a San Agustín y leer en voz alta, sin darle sentido, durante media hora, y ustedes podrán no entender nada. Nada de nada. Pero si yo lo explico, si lo hago entender, obviamente van a entender, o sea la luz no tiene que ser solamente la luz física; en cuanto usamos el ver en sentido concreto, la luz tiene que ser en sentido con-



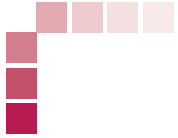


FIGURA 1. El Ojo de Dios

creto, luz solar, luz lunar. Volvemos a eso. El ver puede ser directamente metafórico, entonces también la luz va a ser una metáfora. Metáfora de una condición que posibilita, factibiliza, el acceso al fenómeno.

Veamos los sinónimos. Les voy a leer los que me resultaron más importantes. «2. Percibir algo con cualquier sentido o con la inteligencia. 3. Observar; considerar algo. 4. Reconocer con cuidado y atención algo, leyéndolo, examinándolo. 5. Visitar a alguien o estar con él para tratar de algún asunto». «¿Viste a fulano?», o también «¿te viste con fulano?». ¿Qué tiene que ver con el entender? Repito, son los laberintos de la historia de las palabras que, por otro lado, es bella e inquietante.

Sigamos con la definición del ver en el Diccionario de la lengua española: «6. Atender o ir con cuidado y tiento en lo que se ejecuta. 7. Experimentar o reconocer por el hecho. 8. Considerar, advertir o reflexionar. 9. Prevenir las cosas del futuro; anteverlas o inferirlas de lo que sucede en el presente». Deliberadamente leo sin darle sentido al texto para insistir en que de esta manera no se entiende nada. Entonces, antes de hacer un tratado sobre las palabras mirar-mirada y ver-vista y su relación, vamos a abordar eso desde lo que nos convoca, o sea: lo visual. Porque supongo que acá, en este encuentro, la inmensa mayoría de ustedes está por lo visual y no por lo lingüístico. Aunque estos dos aspectos son inseparables. Pero, en una hora y media, nos va a dar mejor resultado abordar lo visual.

La mirada de Dios

Veamos imágenes. Observen que digo que veamos y no que miremos. Es evidente que a su vez, las miramos..., para ver.

Empecemos acá [Figura 1].

Me gusta empezar con la inmensidad, pero no solamente porque uno tiene una cierta tendencia megalomaniaca, sino porque somos habitantes

de ella. Nosotros podemos buscar nuestra condición en la distancia entre La Plata y Buenos Aires o podemos medir la distancia en horas, hasta en pesos, cuánto sale el pasaje. Pero todo eso es tan, tan chiquitito frente a lo infinitamente grande. Sería catastrófico, intelectual y ontológicamente, no percibirnos, a su vez, como parte de algo grande, grande, grande, infinitamente grande. Pascal dice que estamos en una esquina del Universo, oscilando entre el infinito y la nada. Al renunciar a la conciencia de esta verdad, nos amenaza la enajenación. No tengo idea de dónde se ubica nuestro mundo, nuestra casa, en relación con el infinito. ¿Saben cómo se llama esta constelación? Ojo de Dios [Figura 2]. Imaginense ustedes aquella humanidad que construyó la idea de las divinidades. Primero de manera animista, después fito y zoomórficamente. Luego proyecta su propia imagen, logrando así los dioses antropomórficos, a su imagen y semejanza. Sea poli- o monoteísmo, su subordinación a algo inaccesible, superior a sí mismo, pocas veces había podido ser mejor expresada que en esta configuración que efectivamente nos convoca, nos sugiere un ojo.

No solamente en el mundo occidental, sino en todas las civilizaciones se busca el Ojo de Dios en las constelaciones celestiales. Tan disparatada no era aquella humanidad, hay algo de ojo, de ojeidad, siguiendo a Platón.

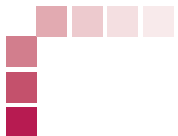
Analicemos otra imagen. Es la misma pero tomada de otro lugar. El Ojo de Dios. Nosotros ahora vemos un fenómeno astral, incluso fotografiable; antes, los hechiceros, los astrólogos, de Mesopotamia o de donde sea, mirando lo mismo, vieron eso, y lo llamaron Ojo de Dios. Tal vez, en estos últimos 200 años, se nos olvidó que hubo humanidades durante miles y miles de años que consideraban que allá arriba hay un ser o varios seres que nos observan y nos determinan la existencia.

Debido a que habíamos decretado la muerte de Dios, por allí en el siglo XVIII, no tenemos en cuenta que el hombre, arcaicamente, visceralmente,



FIGURA 2. El Ojo de Dios





necesita ser visto por un ser supremo. No digo ser visto por sí mismo, sino por alguien, preferentemente objetivo, no vengador, fuerte y sabio. Por eso creó una o varias figuras divinas declamando como el Gran observador. Recuerden que en este proceso la presencia de Dios se hizo evidente por visiones, como el caso de Moisés con la zarza ardiente. ¡Qué bueno creer en que es el Ojo de Dios! Ustedes me miran con sorpresa. Yo no soy religiosa, pero algunas veces, en los momentos de mucha incertidumbre y miedo, añoro los tiempos cuando lo era. Ahora soy agnóstica, ahora no puedo sentir y saber a su vez que Dios me mira, que alguien me ayudará, que vale la pena ser buena o mala porque, aunque nadie lo sabe, nadie me juzgue justa y adecuadamente, aquel Ser Supremo omnipresente y omnisapiente lo hará.

Hace poco leí un concepto muy interesante de antropología, que trataba la cuestión de la convivencia en la cárcel, según el cual a todo el mundo le pasó, por lo menos una vez en su vida, que hizo algo bien y los otros consideraron que lo hizo mal. Y uno está ubicado en un lugar imposible, quisiera decir que lo hice bien y todo el mundo cree que hice mal, pero me consuela el hecho seguro de que Dios me ve; aunque todo el mundo me condene, Dios me absuelve, hasta me premia por mi buena conducta. Y es un alivio, el alivio sirve también para cosas que no tendría que servir, pero es un alivio. Ahora, uno puede preguntarse, y con angustia: si no me ve Dios, ¿quién me ve? Si los dioses se retiraron en el siglo XVIII, y vivo como huérfana, soy huérfana. Y esta sensación es terrible. Si un niño pregunta sobre esta imagen del Ojo de Dios: «¿y eso qué es?», podemos contestar: «es una constelación de gases y materiales cósmicos», a lo que el mismo niño puede replicar «pero mirá que tiene forma de ojo». Tendremos razón de insistir en que es nada más que una casualidad, pero no sé si el niño quedará satisfecho.

Fíjense ustedes cuántos seguidores tiene el pastor Jiménez u otras sec-

tas, otros pastores. ¿Por qué? Porque parece que a todos o por lo menos a muchos les falta algo, alguna explicación, alguna finalidad accesible y entendible. Siempre pienso que nosotros, que podemos acceder al pensamiento científico, al arte, a la filosofía, de alguna manera nos arreglamos: con una lectura, con una película, con música, creando, proyectando, etcétera. Pero la gente que no tiene la enorme suerte de poder acceder a ellos, ¿qué hace? Es sumamente interesante ver que lo que nosotros ahora consideramos como una visión mística de aquellas humanidades o de otras humanidades, ha sido alguna demostración visible de lo invisible. Es entendible que de tal manera vean el Ojo de Dios.

Pasemos a otro tema. Al ver la mirada mirándome, me siento vista.

Es un símbolo egipcio, es el Ojo Sagrado de Horus (u Orus), el dios del Cielo [Figura 3]. A la vez, representa también clarividencia y vigilancia eterna, y protege de cualquier maldad.

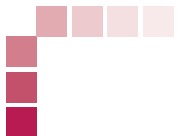
Recordemos a Sartre, quien nos enseña que sin haber sido sujetado no se puede ser sujeto. Al no ser sujetado, padeceremos del síntoma al que Kundera se refiere con la expresión de «la insoportable levedad del ser». En este caso el hombre «posee» tanta libertad que en un momento inevitablemente explota como un globo que se desató y flota en la infinita nada. No se puede ser no-sujeto, no se puede ser no-sujetado. El ojo tiene esta función increíblemente fundamental: sujetar. Es impresionante que el hombre primero busque en la naturaleza este ojo y le adjudique un valor divino, y después lo represente. Las imágenes referentes a este hecho son infinitas, yo elijo éstas.

En los politeísmos incluso, con frecuencia había uno entre los dioses cuya tarea era observar al hombre, mirar al hombre para que el hombre sea visto y, principalmente, que se sienta visto. Yo, en última instancia, miro para que vos seas visto. Y piensen ustedes en cómo se complementan



FIGURA 3. El Ojo de Horus





estas dos palabras –mirar y ver–, depende de dónde me paro, yo como sujeto, yo como el que ejerzo la gestión, el gesto.

Ya dijimos que esta imagen es el ojo de Horus, y este ojo anuncia algo que después se convierte en un signo milenario. Aún hoy está presente en nuestro mundo. ¿Ustedes recuerdan la película El exorcista? Yo la vi por primera vez hace algo más de 30 años, y por segunda vez, hace unos meses. Es una experiencia interesante ver una película después de varias décadas. Los acontecimientos comienzan en Irak, con un antropólogo/ sacerdote cristiano –que no tiene por qué estar en Irak– quien se adueña de dos objetos y se los lleva a Inglaterra. Según la estructura simbólica de la película, ambos se cargan con valores metafísicos: con ellos se instalan en el mundo del vencedor el Bien y el Mal. Y lógico que sea así, la irrupción ilícita e ilegal en el mundo del Otro siempre e inexorablemente causa violencia. Es curioso que esta parte inicial, casi introductoria, en general no se recuerde. Yo tampoco. Tal vez tenía que suceder lo que sucedió en Irak para prestarle atención. El Bien y el Mal están anunciados acá, tanto con un Bien-Mal místico, como con un Bien-Mal concreto y prosaico: desvalijar un país de su historia, de su riqueza natural; imponer normas y pautas ajenas, etcétera.

La figura del Diablo o Demonio nace en esta región: Mesopotamia. Quienes conocen la Historia del Arte pueden recordar estas figuritas orantes sumerias de Uruk (una entre las primeras ciudades de Mesopotamia), con sus ojos enormes, enormes. Todos oran, todos suplican. Algunas veces estos inmensos ojos incluso causan risa, y a pesar de que no corresponde, entiendo la causa de la risa. Esta metafórica desproporción asusta. Ellos, como nosotros, entendían, de una u otra manera, que se debe abrir bien los ojos para que Dios nos vea. A través de los ojos se puede ver Dios. Si alguien tiene la costumbre de rezar sabe la diferencia entre rezar con los ojos cerrados y abriéndolos. En esta última hay un

grado de desesperanza, un esfuerzo y fuerza de entrega, para que Dios me vea mejor, me tome, me abrace más.

Cuando uno pide algo a alguien, puede hacerlo de dos maneras: bajando la vista o mirando a los ojos. Pero durante el gobierno militar, ¿quién se animó a mirar a los ojos de un policía? Era aconsejable bajar la vista; frente a Luis XIV, también. Supongo que estando frente al demonio, yo bajaría la vista. El demonio observa fuertemente a quien está enfrente. Lo sujeta. Igual que aquel fetiche que fue robado en el inicio de la película mencionada.

El ver como poseer

Aquí se puede advertir el prototipo más antiguo. Observen la fuerza que expresa esta mirada: es la fuerza del Mal [Figura 4].

Podemos, entonces, conformar que el ver es poseer. Estoy subrayando ciertas frases que uso como hilos para avanzar. Insisto: el ver es poseer. Si alguien penetra en el alma de uno, a través de sus ojos, lo posee. Pero reparemos en que el mirar no significa poseer; el ver, sí.

Una vez, en Sicilia, más exactamente en Monreale, me pasó una cosa muy interesante. Obviamente, ya en aquel entonces hacía muchas décadas que conocía por otras fuentes, por otros lugares o por otras imágenes, el arte y la iconografía bizantina, y en este mismo horizonte, los llamados ojos bizantinos. Recuerdo bien mi primer encuentro con él. ¿Saben de dónde lo conocía? De la casa de mi abuela, que era un ser fantástico, pero que del arte o de Historia del Arte mucho no sabía; más bien, nada. Es evidente entonces, que no se dio este primer vínculo porque ella hubiera sido amante del arte bizantino, sino por otra cosa. Colocó una terrible imagen de Cristo sobre la pared de su dormitorio y los oscuros y ardientes ojos con su mirada inquisitiva me siguieron, como lo hicieron



FIGURA 4. Pazuzu, demonio sumerio



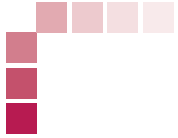


FIGURA 5. Ábside de la Catedral de Monreale, Sicilia

a todo el mundo, por donde se haya ubicado. Por donde pasé, este Cristo me vio; estos ojos, ojos bizantinos, ojos controladores, penetrantes, lo atraviesan a uno, y uno no puede esconderse. Estos hermosos ojos nos sojuzgan. No podría decir que este Cristo sea un Cristo agresivo, sino sólo que te quiere infinitivamente y, como consecuencia de este inmenso amor, también te sujeta terriblemente.

En esta imagen pueden ver al Cristo de Monreale [Figura 5]. Tal vez la obra más representativa en esta tendencia y esta técnica, pero hay varios que son casi iguales, como por ejemplo el de Cefalú, también en Sicilia.

Pueden ver la impresionante escala. Aquellos ojos que conocía gracias a mi abuela fueron seguidos por miles, vistos en Santa Sofía, en Ravena, o en tantas obras, in situ o por reproducción, no eran nada al lado de aquellos enormes ojos que me miraron. Me metí en una nave, en la otra nave, retrocedí en una de las transversales, pero este Cristo me miró, me sujetó fortísimamente, causando una sensación incluso desagradable. A pesar de que yo no soy religiosa, tenía la sensación de estar muy controlada, muy sometida, hasta avasallada. Cuando enseño, siempre comento este efecto, reconociendo que esta expresión tenía la intención de mostrar este inexorable control, pero buenamente. Y ahí es donde caemos en la trampa. Porque cuando nos controlan malamente nos podemos revelar, pero cuando desde lo bueno, desde el bien sucede esta imposición y control, ¡qué difícil! Incluso, algunas veces es imposible. Es realmente impresionante; miren ustedes, toda la mitad de un ábside está ocupada por su cabeza y la parte superior de su tronco, todo es dorado, todo brilla..., y te mira, te agarra, te sujeta, aunque uno ya haya salido, haya pasado a otra ciudad, ya se acostó a dormir, pero Cristo nos sigue mirando, y sabés que te miró tanto que se metió dentro de vos, y ya se convirtió en un cierto imperativo categórico.

Bien. Ahora viene la segunda parte de mi relato. De Sicilia viajé a Turquía y, entre las mil maravillas que aquel país ofrece, decidí conocer las ruinas de Bogazköle. ¿Por qué? Porque allí es donde se encontró una buena parte del Poema de Gilgamesh, esta primera –aunque nunca esté dicho y confirmado que no haya habido una más antigua todavía– y maravillosa obra literaria que nos llega por escrito. La primera epopeya humana que conocemos [Figura 6].

Es conmovedor. ¿No? ¡Qué camino había que recorrer para poder concebirla, componerla, transcribirla en miles de tablillas de arcilla! No es el único lugar donde se encontraban tablillas de esta epopeya; centenares nos llegan de otros lugares, otras muchas faltan; algunas tal vez se encontrarán, muchas otras nunca... Los expertos recomponían la obra a partir de estas tablillas con su escritura cuneiforme desde varios orígenes, pero el lugar donde parece que realmente nació y tomó su forma definitiva es Bogazköle. Es una pequeña y más bien modesta ciudad en la Turquía central, no obstante era una peripecia llegar allá. Nada interesante en la misma ciudad. Pero yo, como quien fantasea con un maravilloso encuentro, quería ver a Gilgamesh y quería ver todo lo que describe, lo que menciona, dónde vivía, dónde nacía. No lo admiro por sus hazañas militares o combativas, sino por su sabiduría, por haber tenido conciencia sobre la necesidad de saber. El autor desconocido así inicia la obra:

Aquel que ha conocido lo profundo, que ha sabido todas las cosas, que ha examinado, en su totalidad, todos los misterios. A él, el sabio universal, que lo ha conocido todo, que ha descubierto el secreto de lo que estaba velado, y que nos ha transmitido mucho más antiguo que el Diluvio.

Hay varias entradas, una es la puerta de los leones; la otra, la de los reyes.



FIGURA 6. Monolito con la imagen de Gilgamesh



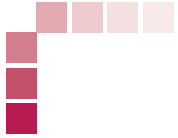


FIGURA 7. Puerta de los Leones, Bogazköle, Turquía

En esta entrada, la de los leones, se encuentran los dos animales cuya tarea coincide con la de las esfinges: son guardianes simbólicos [Figura 7]. Eso existe en la cultura china, japonesa, hindú..., o sea, a la entrada siempre hay algo, algún guardián terrible, como en el cuento de Kafka «Ante la ley», como en nuestros tiempos se ponen enanitos de jardín o unos leones horripilantes. Su tarea es cuidar y, a la vez, espantar; su tarea metafórica es la del guardián.

Una de estas figuras de guardianes, en Bogazköle, no tiene ojos. Tiene ojos-agujeros, que se abren a la nada, deja que la nada fluya a través de estos agujeros. Hacia pocos días que me había fastidiado la fortísima mirada sujetadora de aquel Cristo siciliano. ¿Saben qué sentí? Sentí la necesidad de ser mirada. Como si hubiera pedido: «¡Cristo, mírame por favor!». Porque desde estos ojos-agujeros me miró la nada. Entre la nada y mi persona no había ninguna contención, no había ninguna barrera ontológica, no había ninguna palabra, nada. Y yo allí sentí lo que es la esencia de estas culturas y de estas grandes civilizaciones: las religiones cuya tarea es contener al hombre y prometerle la salvación en cuanto éste cumple las reglas y las leyes, o sea las religiones soteriológicas. No importa si son monoteístas o politeístas, lo que importa es que estas religiones incorporan al hombre sujetándolo.

En el panorama de las religiones anteriores, el hombre no existe, el sujeto realmente no está, sólo está el soberano. Sus representaciones divinas o quiméricas, con forma de animal o de humano, no nos sujetan. Y allí sentí qué importante es ser visto. Por ejemplo, un niño –aunque su padre haya estado físicamente presente– que nunca haya sido visto por su padre, porque de una forma o de la otra este padre siempre era un ausente que no vio al hijo, este hijo hace todo para que, aunque sea mediante el reto o el castigo, mediante algo, sea visto. Y esta sensación

tenía yo frente a estas quimeras. Vi que estos ojos, abiertos y huecos, donde nunca había nada, se abrieron precisamente hacia la nada. Por eso sentí la necesidad de aquella mirada molesta, fuerte y controladora de Cristo, porque aquella mirada me sujetaba, me constituyó en sujeto.

Después me encontré otra vez con aquella mirada sujetadora..., por ejemplo en las pinturas románicas catalanas, expuestas en el Museo del Arte Románico y Gótico de Cataluña, en Barcelona.

Este Cristo [Figura 8] lo hicieron los maestros oriundos de Ravena o de Bizancio o quienes aprendieron de ellos, quienes se animaron a vivir y trabajar en aquellos solitarios y desconocidos Pirineos. Observen ustedes que este Cristo no es tan poderoso ni es tan omnipotente y omnipresente, pero sigue siendo omnividente. Ve desde alfa y omega, y sabe todo. También es omnisapiente, pues quien es omnividente es omnisapiente. Alfa es la primera letra del alfabeto griego y la omega, es la última. Con sus ojos penetrantes, con la expresión ciertamente más doliente que tienen aquellos cristos en los epicentros del mundo bizantino, este Cristo, digamos, en aquel tiempo, periférico, sufre y por ello está más presente frente al dolor humano, a mi dolor; está más cerca de uno. Pero es la misma esencia, es pariente de aquel Cristo en Monreale: sujeta a quien se acerca a él, a quien lo mira; sujeta al fiel.

¡Qué hermosa obra! Es del pintor siciliano Messina [Figura 9]. Como si Cristo rogara a Dios que lo sujete, que no lo abandone, que se haga presente. Había que tener valentía para pintar al hijo de Dios así, lleno de dolor y de desesperanza. Durante siglos y siglos se enfrentaron, muchas veces con violencia, aquellos que, siguiendo a San Pablo, consideraban que Cristo es hijo de Dios y es Dios, con quienes reconocieron que es hijo de Dios pero es hombre, tal como lo entendía la comunidad palestina. En

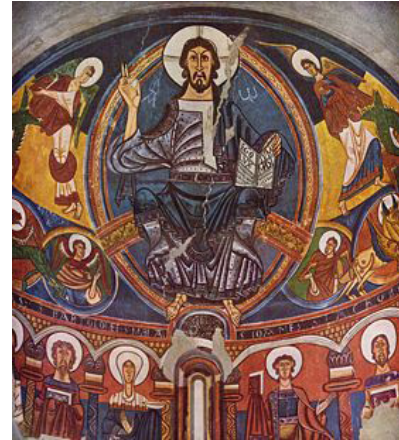
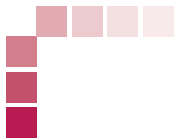


FIGURA 8. Cristo según el románico catalán, influencia bizantina



FIGURA 9. Antonello da Messina: Cristo





su película *La última tentación de Cristo*, Martin Scorsese sigue esta última hipótesis, pero fundamentalmente este mismo planteo era el motivo de la persecución contra esta obra. Igual que en la pintura de Messina, Scorsese construye un Cristo humano, dolorosamente humano, con la necesidad de ser atendido, querido, sujetado. Ruega: «Alguien hágase cargo de mí, ruego que alguien me mire, me diga que sí, me diga que no, pero me diga algo, haga evidente que me mira, que me ve». Eso no se dice sólo con palabras, aunque con palabras también. Se dice también con gestos, y con otros infinitos medios, pero sobre todo, a través de la mirada.

Mirar a lo lejos

Volvamos a Sartre. Sartre describe una situación, pero cualquiera podría traducirla a su contexto. Por ejemplo: alguien –un caballero, digamos– está en el baño, frente al espejo, se está afeitando. Como yo no practico este noble ejercicio no sé, pero supongo que en esta circunstancia los señores hacen muecas, igual que cuando nosotras nos maquillamos, nos peinamos. Es una situación íntima y no es para presentarla en público. Y..., de repente uno se da cuenta que en la puerta, cuenta Sartre, alguien lo mira: el hijo, la pareja, el tío, el vecino o quien sea. Alguien lo mira a uno, lo agarró in fraganti en una situación que no es secreta, no es vergonzosa pero es íntima. Lo que Sartre dice es que quien está mirado así, se siente poseído por aquel que lo mira. Cuántas veces hacemos estas pequeñas cosas que delante de otro no haríamos. Pregúntense cuando están solos en su casa, si tal cosa la harían o no si estuviera fulano. Seguro que hay una infinidad de cosas –y no cosas que podríamos considerar malas– que no haríamos porque la simple presencia del otro sencillamente lo evita.

Otro ejemplo argentinizado, más exactamente porteñizado, de Sartre. Supongamos que estoy yendo al parque de Palermo, bien temprano por

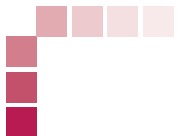
la mañana, como quien se propone ir a correr o lo que sea. Hay una neblinita –estoy contando como lo hace Sartre– y observo que están los bancos, están los edificios allá lejos, estoy sola, sola, todo es mío, ahora soy casi Dios, como quien tiene sus ojos allá en el universo y mira y posee todo. Allá, en sus casas, en sus dormitorios, está durmiendo la gente; allá hay algún colectivo, pasan algunos autos, pero todo es mío. Lo poseo con mi mirada. No hay nadie que me sujete, yo sujeto todo. De repente..., veo que en un banco hay un señor que me está mirando. Siguiendo con Sartre: me usurpó mi posesión. Ya no soy Dios, único, omnividente y omnipotente, sino que debo compartir todo lo poseído con este hombre desconocido.

Seguro que ustedes han estado en Bariloche, en Mendoza o en otras altas montañas mirando a lo lejos sobre infinitos paisajes, o en un rascacielos viendo la ciudad entera. No es casual que Cristo fuera conducido por el diablo a la montaña, para mostrar y ofrecerle el mundo entero. El Todo. Se supone que estamos más cerca del Todo. Aunque, coincidiendo con Adorno, el Todo no existe.

Dentro de nuestro departamento no vamos a actuar de esta manera. Pero cuando podemos mirar a lo lejos, cuando estamos arriba, en un panopticum, podemos sentir que estamos en un nivel superior sobre el mundo. Pues Dios es quien realmente está arriba porque nosotros mismos lo pusimos allá arriba, y es lógico que el Cristo de esta imagen, el Cristo de Messina, que lo vemos acá, también levante su vista implorante hacia Dios y clame: «¡mírame!».

Esta necesidad tan humana de ser mirado, que alguien sepa cuál es tu nombre y qué hay realmente en tu corazón, es universal y, tal vez, eterna. Quizá ustedes nunca hayan experimentado lo que voy a comentar, porque nacieron acá, en Argentina. Yo sí lo experimenté, y durante los años posteriores a mi llegada a la Argentina, uno de mis deseos más grandes





era que al caminar por la avenida Córdoba o por Corrientes alguien me dijera: «Hola Marta, ¿cómo estás?». Pero en aquellos años no me sucedió, y es lógico. No estaba sujeta a este país. Yo entré en este país, hubiera podido salir, y excepto algunos muy pocos, este mundo no se enteró que yo existía. Es esperable, por otro lado, que si uno es turista y está, digamos en Turquía o en China, tampoco le van a decir «hola Marta». Eso me importa poco y nada, realmente nada, pero donde uno vive y va entretejiendo fenómenos consigo mismo, necesita ser visto, conocido. Otros dos sustantivos que actúan como sinónimos, que en esta circunstancia son sinonimizadas: visto-conocido. Sin embargo, ser visto no es solamente ser conocido, sino también connota ser entendido. Entendido en el sentido de que se sepa qué quiere hacer, hacia dónde quiere caminar, qué ideología tiene, qué piensa. Pero por este ser entendido, ser conocido, se paga. Así, el no ser visto tiene su ventaja, y ser visto tiene su precio. Todo el mundo sabe que vivir solo tiene su precio, nunca jamás nadie se para en la puerta del baño para observarte y, con eso y más allá de su propuesta o saber conocido, para sujetarte.

Junto con la lucha del hombre por la mayoría de edad llega el siglo XVIII, siglo en el cual se retiraron los dioses. Pero, preguntando con Weber: ¿no era demasiado temprano para arrebatarse los dioses al hombre? Hablo sobre las grandes masas que carecen de contención; no alcanzan un confiable proyecto de vida; carecen del sentido de existencia, de palabra, de barrera ontológica más o menos continente; carecen de defensa contra la nada. Ya comenté sobre el motivo del tan frecuente surgimiento y éxito de las sectas. En el siglo XVIII, entre tantas novedades y renovaciones, y siempre bajo el paraguas de la Ilustración, aflora el fenómeno de la arquitectura utópica, de una exacerbada esencia racionalista, tan racionalista que inevitablemente se trocaba en algo irracional: Boullée, Ledoux y otros

arquitectos, conocidos como arquitectos utópicos, se proponen crear el espacio perfecto, creyendo que con eso el hombre y su sociedad serían también perfectos. Ustedes seguro que los conocen, más exactamente a Boullée, por la película de Greenaway, *El vientre del arquitecto*.

En aquel universo con frecuencia aparece la sugerente representación del Ojo de Dios.

Newton, por ejemplo, hace referencia a ello. Ledoux fue el primero que describe El Ojo [Figura 10]. Aprovechando la posibilidad de lo digital, podemos acercarnos, casi penetrar en este Ojo. ¿Y qué es lo que vemos? ¿Qué hay acá, qué es lo que pueden reconocer? Es muy interesante, porque quien observa es quien mira la mirada, y ve que esta mirada lo mira y lo ve. Es lo que ya los mesopotámicos sabían: si uno abre sus ojos a Dios (o a quien sea), Él penetra en él, en su interioridad, porque así lo sujeta, pero a su vez, quien es mirado por Dios también puede acceder a Él. Acá se penetra en su mirada y, a ver..., ¿qué es lo que ve?

Seguro que escucharon sobre el Panopticum de Bentham, idea que posteriormente toma y elabora Foucault en su *Vigilar y castigar*. En este libro Foucault plantea la idea del panopticum, que es una construcción en forma de torre ubicada en el centro de una cárcel, desde donde parten las barracas, describiendo una planta radial. En Argentina también tomaron este modelo carcelario, más exactamente en Buenos Aires, en Las Heras y Coronel Díaz, y en Ushuaia, en el sur. La cárcel de Buenos Aires fue demolida, mientras que la del sur todavía existe. Desde dicha torre se ve a todas partes, y también se la ve desde todas partes; de tal manera, el prisionero no tiene que ser mirado realmente para que se sienta visto. Traduzcamos esta situación a la condición divina. Dios se retiró de su función de guiar al Estado, de su tarea cívica. Y sobre el hombre descendió la orfandad. Pero los humanos, a pesar de todo lo que

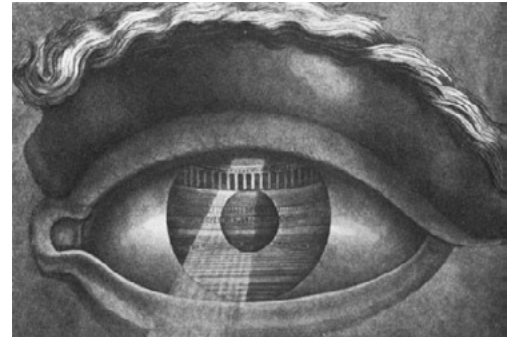
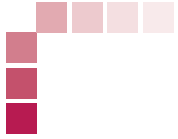


FIGURA 10. Claude Nicolas Ledoux:
El Ojo como Panopticum





aportó aquel tiempo, no dejaban de necesitar ser vistos: para carceleros, encarcelados, prisioneros o no, fuera o dentro del panopticum, se instala de nuevo el control.

El panopticum no es solamente una torre alta que, aunque yo no la veo, desde allí me ven. Puede ser que nadie me mire, pero no puedo evitar sentirme mirada, y entonces no voy a robar, no voy a comportarme mal, porque me pueden ver, vigilar y castigar. Con el panopticum se sustituye al histórico Dios omnipresente, omnisapiente, omnividente.

Estos arquitectos utópicos hicieron muchos proyectos de diversas tipologías, desde monumentos funerarios, ciudades, unidades productivas y hasta bibliotecas. Yo nací y me formé en un país de mucha disciplina, digamos germana, con mucho rigor. En una biblioteca pública no se podía dormir, ni un minuto, porque venía el guarda y decía: «Señorita, vaya a su casa a dormir». Para mí siempre era un misterio cómo me veía enseñada, al cerrar mis ojos. Después de pasar una vez semejante vergüenza, obviamente uno hacía cualquier esfuerzo para evitarlo. Porque no quedó ninguna duda de que me veían, me observaban y, en caso necesario, me castigarían. Era imposible evitarlo.

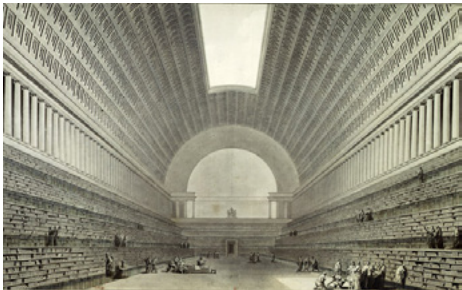


FIGURA 11. Étienne Louis Boullé: proyecto para una biblioteca

Esta biblioteca es el proyecto de Boullé [Figura 11]. Tal vez se puede suponer, desde una lógica histórica, que en La Plata debe haber ciertos resabios de un panopticum, por la influencia de la masonería. Esta fantasía de hacer un mundo feliz desde la razón, hoy por hoy sigue siendo no sólo fuerte, sino vigente. Eso también se puede ver en la biblioteca del British Museum, en Londres (donde estudiaba Marx), en su planta circular, con balaustrada alrededor, primer nivel, segundo nivel, todo el mundo veía a todos. Había un control colectivo; todo el mundo podía y, de alguna manera, debía controlar a todos.

La biblioteca –desde que existe– siempre fue el símbolo de conoci-

miento. La biblioteca que controla y es controlada representa un saber con las mismas características: controla y es controlado. En el terrible ojo de Ledoux pudimos advertir, al acercarnos, una vista interior de un teatro con las mismas características que tiene esta biblioteca de Boullé. Desde cierto ángulo, entre este ojo y el Ojo de Dios de la constelación que observamos en el inicio de la charla, no hay diferencia. A ambos les fue adjudicado un enorme poder más allá de la razón accesible por la mente humana; ambos nos observan, nos ven, nos controlan, nos prometen la contención.

No es casual que en aquel tiempo, en los finales del XVIII y comienzos del XIX, se impone la ausencia de Dios y a su vez, advienen sus sustitutos. Vale la pena prestar atención a la gran cantidad de Ojos que aparecen en la pintura. Por ejemplo, en las obras del simbolista Redon flotan en la nada unos ojos siniestros [Figura 12].

Los miro y digo: «No. Prefiero a Cristo, ¡que me mire Cristo!». Porque Cristo siempre está representado dentro de los límites confiados y de lo confiable, por eso siempre es hermoso, siempre amable; eso es su tarea, eso es el objetivo. Pertenece a la categoría estética de lo bello. La criatura humana necesitaba una imagen querible. El judeocristianismo cambia la no-imagen del temible Jehová por la copiosa iconografía del amable Cristo. Los ojos que nos presenta Redon son siniestros. Tal vez habría que pensar que su presencia es universal, representa un control universal, sin esperanza particular. Estos oscuros océanos son controlados por este ojo-satélite, y como un aviso se presenta una horrible calavera. Es el precio inexorable, es la muerte sin salvación.

Aquí podemos ver algo muy cotidianamente conocido: un billete de un



FIGURA 12. Odilon Redon: Ojo-Globo



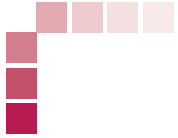


FIGURA 13 a. Billete de un dólar

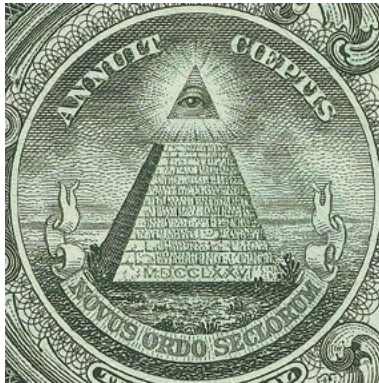


FIGURA 13 b. El Ojo de Dios en el dólar (detalle)

dólar y el detalle del mismo [Figuras 13a y 13b]. Sospecho que la inmensa mayoría de la gente no se dedica a analizar la iconografía que aparece en este billete o en cualquier otro, aunque cualquiera tiene un dólar en su casa. Esta es la pirámide de todos los saberes, son trece los niveles, son trece (por lo menos en aquel tiempo) los Estados de Estados Unidos. En el último segmento, el del vértice, se ve nuestro ya bien conocido Ojo de Dios. La unidad fundamental de una economía dominante, imperial: puede bajar, puede subir, pero sigue considerado el dólar como algo bendecido por Dios, que representa la voluntad divina y que goza de la mirada de Dios. Realmente, no sé quién lo diseñó, no tengo ni idea, pero es todavía la moneda más universal; creo que cualquier niño en cualquier parte del mundo lo reconoce. No nos fijamos, en general, en este detalle; sin embargo, está allí y en esta circunstancia es el Ojo de Dios.

Norteamericanos, pragmáticos, protestantes: tiene su lógica esta presencia. Precisamente por ser protestantes, prefieren evitar la excesiva iconicidad, pero al Ojo de Dios no renuncian, a su unidad monetaria le ponen este signo, el Ojo de Dios. No sé a cuál dios de la antigüedad le correspondía la tarea de la finanza. En este billete hay algo del politeísmo precristiano. Se refiere a la divinidad de la fuerza económica.

Volvemos a este ojo metafísico, pero en este caso se refiere a la ciudad. En esta imagen podemos ver la planta de Saline de Chauv [Figura 14], la ciudad utópica de Ledoux, diseñada a pedido del Rey y su amante, con este gesto que funde los intereses socioeconómicos con el discurso del paternalismo. Obviamente, este ojo no observa pero define, constituye, establece la planta de una ciudad.

Quisiera tratar otro tema, otro capítulo. Llama la atención la importancia que se le adjudica a este tema: la construcción del conocimiento

mediante la metáfora.

He aquí un enunciado: «En Argentina todo el mundo los lunes por la noche estudia estética». Obviamente, no es verdad. Pero si parto de la singularidad de nuestra realidad y la proyecto como la verdad universal a otra realidad, construida por otros, desde otras experiencias, con otros ingredientes sociohistóricos y culturales, puedo engañarme y considerar aquella realidad como falsa y errónea. ¿Dónde y con qué me equivoco? ¿Quién define adónde y cómo pongo la cámara para observar, conocer, experimentar, conceptualizar, etcétera?

Tomemos un ejemplo de los infinitos posibles. Desde siempre hasta hoy el hombre se ha valido de la antropomorfización del universo. No solamente en una constelación veían el Ojo de Dios, sino que le adjudicaron la condición de género a los fenómenos celestiales. El sol en general fue considerado masculino, mientras la luna, femenina. Algunos pueblos de cultura extraña para nosotros, como por ejemplo los japoneses, lo estiman al revés: allá el sol es femenino, tanto que es la madre arcaica, de quien descienden todos los emperadores. Hace ya miles de años de esta descendencia ininterrumpida. Cuando esta línea se quiebra por falta de hijo varón, ¿qué se hacía, cómo se resolvía esta linealidad tan firmemente continuada? Es muy interesante cómo cargan estas fuerzas, cómo ven desde la Tierra estas fuerzas cósmicas, estas fuerzas del universo.

Aquí vemos un famosísimo tapiz, se encuentra en la catedral de Girona, se denomina el Tapiz de la Creación [Figura 15]. Es bello y realmente merecería horas y horas para analizarlo. Ya sabemos que bajo cualquier monoteísmo hay un estrato originario, un subsuelo que es el politeísmo. Al pasar una civilización de la práctica espiritual politeísta al monoteísmo tenía que enfrentar una cuestión prácticamente irresoluble. ¿Qué se había hecho con tantos dioses y diosas y semidioses, y animales deificados, quimeras y diablos y demonios? Algunos que otros pudieron incorporarse

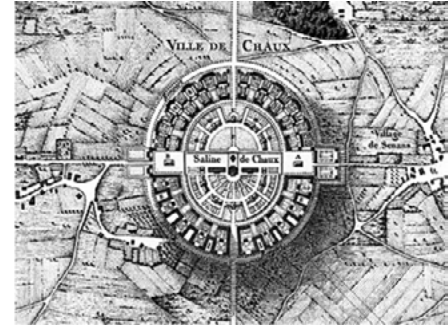
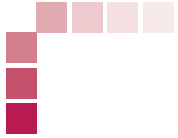


FIGURA 14. Claude Nicolas Ledoux: proyecto de la ciudad utópica de Saline de Chaux



FIGURA 15. Tapiz de la Creación



como santos o como apóstoles o como héroes. San Florián, por ejemplo, es el santo de los bomberos, mientras este rol (o su equivalente) antes le correspondía al dios del fuego. No obstante centenares o miles de quimeras, demonios subalternos o diablos de campo, almas condenadas o en pena, entre otras figuras del panorama sobrenatural creado hasta entonces, que pululaban en aquel mundo, quedaron rezagados, pobrecitos, sin ninguna pertenencia.

A pesar de que oficialmente fueron expulsadísimo de aquella realidad espiritual, siempre aparecen el sol y la luna como los dos cuerpos celestiales que otorgan la luz a la humanidad (por lo menos según aquellos conocimientos la luna tenía luz propia). La condición femenina de la luna se explica por los 28 días de la gestación, por el tiempo de la fertilidad femenina. El periodo del trabajo, el periodo de la organización social pasa por el mes. En Egipto, en Mesopotamia, en el mundo maya, en tantas otras culturas, en la mayor parte, el sol y la luna se consideran las dos formas de medir el tiempo.

En el Tapiz de la Creación pueden ver el sol, con los rayos solares, y la luna, que por suerte y muy inteligentemente no tiene rayos, como si hubieran intuido que no tiene luz propia. Eso sí, dispone de una especie de toca, de forma de media luna menguante. La luna, igual que cualquier otro fenómeno, es una parte de este universo regido por Dios, representado por su hijo Cristo. Cristo es La Fuente que hace posible el ver, es la luz. Como dijimos en el inicio de la charla, el ver y la luz pueden ser guiados por el mismo valor metafórico, se conjugan entre sí. Empírica o metafóricamente, la luz hace falta para que algo sea visto. Un panopticum, un Ojo de Dios, un maestro, un libro, un estudio, una experiencia bien aprovechada..., tal vez estos significados componen la esencia básica del sol y de la luna.



FIGURA 16. Matthias Grünewald:
Anunciación (detalle del Retablo de Isemheim)

Observemos la Anunciación, una de las muchas escenas del retablo de Isemheim del Maestro Grünewald [Figura 16]. Aquí el sol, con una fuerza prácticamente divina, hace estallar el espacio. Se ven casi diluidos la cara, la cabeza, el cuerpo.

Leonardo Da Vinci, en su pintura San Juan Bautista, se refiere a una frase del Evangelio: «no soy la luz, traje la luz».

Veamos otro detalle de la obra de Grünewald: La resurrección de Cristo [Figura 17]. Aquí como si Cristo dijera: «soy la luz». Es muy difícil definir en este detalle dónde termina Cristo y dónde empieza la luz, con sus estigmas, con su fuerza.

Hagamos un salto en el tiempo, a la segunda mitad del siglo XX, para ver la obra del excelente, aunque en Argentina poco conocido, pintor italiano Tadini: Ciudad italiana [Figura 18]. Siempre se refiere a una ciudad siniestra, cuya imagen me hace recordar a esas arquitecturas mussolinianas, que podemos ver no sólo en la película El ladrón de bicicletas, sino en todas partes del mundo, en los conjuntos habitacionales. Proliferan unos personajes temibles, siniestros, bajo la luz siniestra de la luna. Es evidente que el uso de la luz no es sólo algo formal o incluso caprichoso, sino que es parte determinante del significado de la obra. Se puede usar la luz, la técnica de la luz de un determinado pintor, porque puedo interpretar los fenómenos a partir de este maestro o puedo usar la luz de otro artista, pero siempre y cuando explique el mundo según lo planteado desde este otro. Puedo interrogar a Aristóteles o a Platón, a Marx, a Hegel o a Schopenhauer. Un proyecto de investigación parte precisamente de este interrogar, de esta definición de a quién pregunto.

Me es placentero mostrar esas imágenes tan diversas, porque así no



FIGURA 17. Matthias Grünewald: La resurrección de Cristo (detalle del Retablo de Isemheim)



FIGURA 18. Emilio Tadini: Ciudad italiana



FIGURA 19. George de La Tour: María Magdalena



FIGURA 20. Danza de Shiva, India, siglo XI

vamos a pensar que este fenómeno sucedió sólo en la Antigüedad, o sólo en Europa, o en la Edad Media o en el Renacimiento, sino universalmente y en todos los tiempos; adonde miremos, vemos la presencia de la luz o por lo menos la referencia al foco luminoso.

Es bella y extraña esta pintura de George de La Tour [Figura 19], pintor francés del siglo XVII, posiblemente el más grande en su país, en su época. Varias obras suyas representan a Magdalena. Se destaca, como una cuestión primordial, el foco luminoso que es la llama de la vela reflejada en el espejo. Sus pinturas sobre la Penitente, como en general su obra, inquieta principalmente por medio del manejo de la luz. La estructura que se entreteje –en cada una de sus obras con esta temática– tiene sus puntos principales en su mirada, en la luz, en el libro, en el espejo y en la calavera. ¿Qué es lo que Magdalena está viendo y, a la vez, entendiendo o está por entender?

Otro mundo, otros tiempos. Esta imagen muestra la Danza de Shiva [Figura 20] perteneciente a un código muy complejo y por eso sólo quiero señalar que detrás de esta figura divina está la representación del sol expandiendo los rayos solares. Acá pueden verlos como unas pequeñas llamaradas. En el panteón hinduista, Shiva, entre otras funciones divinas, es quien hace entender, quien permite ver, pero a la vez y misteriosamente se une también con el acto de destruir. Entretanto, a Brahma le corresponde principalmente la creación y a Vishnu la vivificación en sentido de perdurar. El entender, desde un pensamiento poético pero a su vez también filosófico, destruye no sólo la oscuridad que encubre un fenómeno, sino el objeto mismo, como objeto desconocido, para entregarlo al mundo de lo accedido.

Esta obra de Zurbarán, Santa faz [Figura 21], muestra la figura de Cristo pero no es Cristo ni es la imagen de Cristo, sino es la imagen de la imagen de Cristo. Comparable con ella, desde este punto de vista, es Pallas Atenea, la obra de Klimt [Figura 22].

La terrible figura de la diosa Pallas Atenea causa espanto porque, por no querer asumir su condición femenina, sobre su pecho colgó la cabeza de la pobre Medusa, a quien ella misma mandó a matar: según el mito, nadie puede mirar esta cabeza, pues al hacerlo, quien la observa se convierte en piedra. El costo de mantenerse virgen y ser diosa de la luz, por lo tanto inaccesible, es convertirse en algo siniestro y temible. Algunas veces me da temor mirar la sola imagen, que no es la Medusa, sino que es la imagen de la imagen de su cabeza. ¡Cuántas veces pedimos o exigimos al otro que nos mire! No como algo temido, sino a mí. Atenea desde su saber, es la diosa del saber, diosa de la sabiduría, ¿a quién ve?, ¿puede ver a alguien? No puede ver a nadie. Evita también que la vean a ella, frente a los ojos vistos anteriormente, ojos que nos llaman, se nos ofrecen, aunque implicando el control: te ofrezco mi mirada para que seas visto.

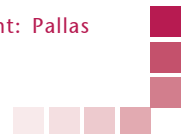
Es el caso de Cristo que sujeta, con lo que te constituye en sujeto. Esta diosa dice: «Yo tengo el saber pero no te lo doy; no te acerques porque te quemó, te inmoló, te mató, te causó alguna horrible calamidad». Observen sus ojos, sin vacilar. Es difícil. ¿Se acuerdan de la película Candyman? ¡Había que convocarlo, mirando el espejo, pronunciando tres veces su nombre! Sabemos que es una leyenda, una leyenda urbana; no obstante..., ¿alguien se anima a pararse frente al espejo y pronunciar tres veces su nombre? Como se diría, no hay brujas; no hay brujas pero mejor no llamarlas. Este temible hechizo transmite la pintura de Klimt: una imagen siniestra que te mira pero te castiga si vos también intentás mirarla.

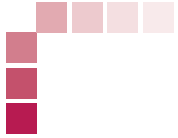


FIGURA 21. Francisco de Zurbarán: Santa Faz



FIGURA 22. Gustav Klimt: Pallas Athena





En la iglesia normanda de Monreale, en Sicilia, ya mencionada, hay una secuencia de imágenes hechas de mosaicos. En una de las imágenes Dios, sentado en unos cuerpos celestiales que a su vez se apoyan sobre la nada, con el gesto de su mano crea el universo; luego, con otro gesto, la Tierra; después, los pájaros, las plantas, los animales, con los peces y las aves, incluso también a los ángeles, pero para crear al hombre parece que el solo gesto no alcanzó (¿a Dios o a aquel antaño maestro quien soñó esta composición?) y entonces sale un rayo de su ojo, como si fuera el alma que se trasmite con la mirada, que genera el alma y humaniza. Transmite la condición humana a este animal elegido y favorecido: con su mirada le otorga alma.

Esta mirada, este ver, también actúa como transmisor del alma, incluso creador del alma. Miguel Ángel, en la bóveda de la Capilla Sextina, representa la instancia cuando Dios le proyecta el alma al joven, bello pero todavía inconsciente, Adán.

Esta idea aparece en la Conversión de San Pablo del mismo pintor [Figura 23]. El haz de una aterradora luz desciende velozmente de la existencia divina hacia el Santo. Esta luz no es ni solar, ni lunar, es Divina. Es la luz de Dios. Y desde el momento que San Pablo se ilumina, está en condiciones de iluminar, enseñar, evangelizar. Es la luz del saber. ¿Cómo comienza La epopeya de Gilgamesh?

Quien ha visto el fondo de las cosas y de la tierra, y todo lo ha vivido para enseñarlo a otros, propagará su experiencia para el bien de cada uno. Ha poseído la sabiduría y las ciencias universales, ha descubierto el secreto de lo que estaba oculto.

La ceguera de San Pablo, en este mito, le permite ver, ver más, ver hasta «el fondo de las cosas». Este saber profundo se une míticamente con la



FIGURA 23. Miguel Ángel Buonarroti: Conversión de San Pablo

ceguera. Borges le adjudica a la ceguera una condición estimulante para el saber. Así lo confirma: «Gracias a la ceguera aprendí la musicalidad del alemán». La ceguera da y quita, pero siempre tiene una importante carga metafórica. Cuentan que los bardos, en Irlanda, eran ciegos, es decir, como esta mirada, este tercer ojo, este ojo del alma, sobre el que habla también San Agustín, necesita desprenderse de las imágenes exteriores. Eso es lo que le pasó a San Pablo, fue estigmatizado, y tal vez por esta sobredosis de iluminación, quedó ciego.

Esta iluminación no es siempre positiva. Aquí podemos ver La danza de Salomé, obra de Moreau [Figura 24], pintor francés, simbolista de la segunda mitad del siglo XIX. Coincide en algo con su contemporáneo y también simbolista Redon: ¿recuerdan aquel enorme y temible ojo que flota? Aquí no se trata de un ojo, aquí es una cabeza que flota. Salomé es malvada, por su baile pide la cabeza de San Juan Bautista. Esta cabeza actúa como un foco luminoso para generar luz e iluminar este horrible mundo. Mira como la conciencia, zahiere como la mala conciencia.

Para terminar el tema de la estigmatización como consecuencia de la mirada iluminadora, en la Anunciación de Piero della Francesca [Figura 25], en Arezzo, podemos observar cuando Dios, con la mano abierta, arroja fertilidad y gracia a la Virgen. Es muy interesante analizar la estructura compositiva de esta imagen: no se ve una línea de luz, pero se forma una diagonal que une la mano de Dios, un elemento arquitectónico de la estructura y la cabeza de María. Esta luz que sirvió a Dios para crear al hombre, ahora actúa como generador de la vida de Jesús.



FIGURA 24. Gustave Moreau: La danza de Salomé

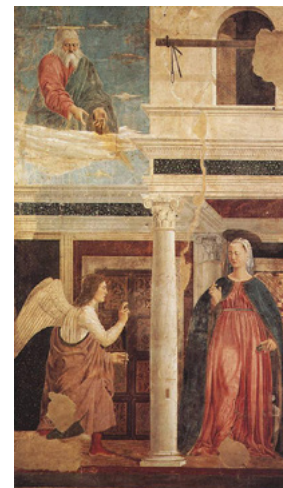


FIGURA 25. Piero della Francesca: Anunciación, Arezzo



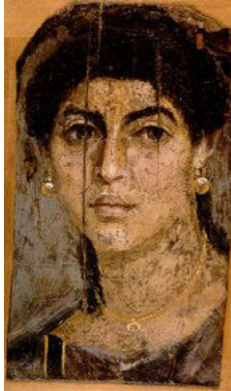


FIGURA 26. Retrato funerario, El Fayum, Egipto



FIGURA 27. Giotto: Llanto por el Cristo muerto

Mirar a la muerte

Otro tema que quisiera abordar es la relación entre la muerte y la mirada. Se puede enunciar una paradoja: los muertos no miran, pero nos miran.

En Egipto, en el oasis de El Fayum, encontraron innumerables retratos, aplicados sobre las momias, realizados en el período romano [Figura 26]. Estas personas obviamente fueron retratadas antes de morir. Por eso miran, con esta melancólica expresión como quien sabe que quien les devolverá la mirada será la misma Muerte. No obstante, cada uno de estos retratos mira de manera diferente. ¿Será una actitud de vida la mirada a la muerte? ¿Podríamos decir que cada cual mira a la muerte según como vivió? Observen que hay tanta pregunta en este ojo, tanta dignidad y tanta melancolía a su vez. Infinitas obras literarias, incluso de grandioso valor, intentan construir este otro mundo y contárnoslo a los vivos. Pero... ¡Qué complejo es imaginar esta mirada de despedida y de entendimiento de la finitud! Mirar a la nada, indagar a la nada..., como hemos visto en el caso de Bogázköle, no ser sujetado por ninguna respuesta, por ninguna pregunta, por ninguna mirada... En estas miradas serenas de El Fayum, no obstante hay mucha paz como para pensar que tal vez fueron marcadas por el estoicismo o por el cristianismo (con influencia estoica). Cada cara, cada historia, cada vida...

Al inicio del siglo XIV, en la italiana ciudad de Padua, en la capilla de los Scrovegni, pintaba Giotto su segunda obra titánica. En uno de los detalles, conocido como Piedad o Llanto por el Cristo muerto [Figura 27], encontramos esta mirada de la vida a la muerte: la vida mira la muerte, María mira a su hijo muerto. Es una composición exquisita de los albores del Renacimiento. Esta línea, formada por el camino que desciende del monte, corta diagonalmente la obra produciendo una división entre el mundo de los hombres y el mundo del cielo. Allá, arriba, vuelan los

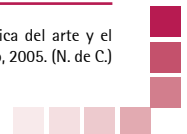
ángeles retorciéndose de dolor expresado por un violento escorzo. Sólo ellos, estos seres celestiales, pueden demostrar estos sentimientos extremos, estas intensas pasiones. Aquí, este árbol, solitario y deshojado, actúa como una especie de pararrayos, conduciendo al mundo terrenal este frenético dolor; en el mundo del hombre, el mismo tal vez no se disminuye pero se apacigua. Hay algo de estoicismo o, si se quiere, de existencialismo en esta parte de la obra, una aceptación del destino humano que es la muerte inexorable. Salvo Magdalena y San Juan, que suelen expresar mayor pasión, más expresión que los otros. Pero volvamos a la mirada. Aquí hay algo indeciblemente hermoso. Si trazamos un eje imaginario, entre el perfil de la Virgen y el de Cristo, se genera una simetría especular. Vemos las dos caras, casi iguales, y no sólo por haber sido madre e hijo, sino porque la estética de Giotto parte del hombre en general, y los diferencia sólo desde la condición de la vida y la muerte. Aquí la vida indaga sobre la muerte, mira la muerte cara a cara. Aquí Cristo ya no puede mirar porque, y a pesar de la historia evangélica sobre la resurrección, sus ojos se cerraron para la eternidad, ya es la Muerte, y María mira la nada, mira lo desconocido, mira la muerte, con su inmenso dolor humano, pero contenido y disciplinado.

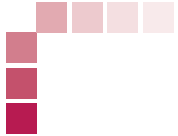
Veamos otra imagen. ¡Ésta es maravillosa! La conocida obra de Ucello, con la famosa historia de San Jorge enfrentando al dragón, que capturó y aprisionó a la pobre princesa [Figura 28]. Pero al mirarla bien, valiéndonos de «la estética de darse cuenta»,⁷ podemos ver que la princesa no tiene el comportamiento de una prisionera, actúa como quien saca su perrito a pasear. Y este San Jorge es más bien un San Jorgito, es un niño. Hay que ver, por ejemplo, su escala comparándola con la del caballo, incluso San Jorge es mucho más pequeño pues la armadura aumenta su volumen. El caballo también parece ser un caballito, como en general suelen ser los caballos de Ucello. Tampoco mata. Pero, ¿qué hace? Saca el ojo del



FIGURA 28. Paolo Ucello: San Jorge y el dragón

⁷ Marta Zátonyi, «La estética de darse cuenta», en Una Estética del arte y el diseño de imagen y sonido (1990), Buenos Aires, CP67-Nobuko, 2005. (N. de C.)





dragón, o sea, lo tortura. ¿Ustedes leyeron La señorita Suchi de Kawabata, o Me llamo Rojo de Pamuk? En la primera novela el joven, enamorado de la señorita Suchi, muchacha bella, malvada y ciega, se saca los ojos para ser amado por ella. En la novela turca nos enteramos que los viejos amanuenses por no ver bien, meten una aguja en el ojo..., para perder definitivamente la vista. Terribles hechos, y hasta contarlos es terrible. Es peor que morir. En la literatura occidental también hay muchos casos. Como ustedes lo comentan, el del mismo Edipo o el de la película de Buñuel. Ucello –volviendo a la pintura– representa una historia antigua pero universal y también moderna. El dragón es la metáfora del padre/madre visto así por el hijo/hija, que después de una niñez de fascinación y de ver al padre/madre como dios, lo degrada a la categoría de monstruo, de dragón. Para convertirse en adulto –y hablando metafóricamente– el hijo/hija debe matar a este dragón y aceptar al padre/madre como humano. Sencillamente humano, ni dios, ni monstruo. Torturar al dragón-padre/madre no es matarlo. Torturarlo es sólo la voluntad de mantenerse como hijo, eterno hijo, y evitar que el padre/madre sea ni amigo, ni dragón, ni divino, ni un ser despreciable, sino sencilla y humanamente, padre. Eso es lo que el niño San Jorge/Ucello no pudo lograr. Le saca el ojo, le arrebató aquello que es básico para entender el mundo, y para ser visto.

Al ser ciega, yo no soy vista, solamente soy vista si veo que me ven. El judaísmo prohibía la iconografía, pero el hombre necesitaba sentirse siendo visto. El cristianismo ya representa a Dios algunas veces, en ciertos períodos, directamente como Dios; otras veces, a través de Cristo, la Encarnación de Dios, como un sustituto suyo. Vimos anteriormente el tema del Ojo de Dios, vimos el ábside de Monreale. Como dijimos, al ser visto por Cristo, Cristo me mira, me sujeta, me estigmatiza, me marca, me ilumina, es la luz. Cristo representa el entender, el ver, a través del ojo; estamos rondando eso o sus sustitutos.

Otra cuestión sobre la mirada. La mirada no mirada. Aquí vemos la famosa obra de Goya, *Los fusilamientos o 3 de Mayo* [Figura 29]. El ejército napoleónico invade España y la monarquía, ya agotada y envejecida, se entrega incondicionalmente. A pesar de ello, a pesar de esta vergonzosa paz –como nos informan tantos documentos u obras literarias como *Los episodios nacionales* de Pérez Galdós–, el pueblo lucha contra los invasores heroicamente pero será vencido, y con el consentimiento de la monarquía, miles y miles, en Madrid, en Zaragoza o en otros focos de la resistencia popular, morirán fusilados. En la obra de Goya vemos una larga fila de madrileños condenados a la muerte. También vemos los franceses, fusilando. Hay un tema sustancial en esta obra: la mirada.

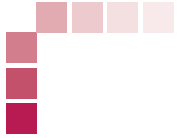
Los ejecutores tienen cara, obviamente, pero no se ve, menos que menos su mirada. Miran a través de sus armas mortales, enceguecidos por el triunfo, por las armas, por el sangriento triunfo. ¿Qué ideología logró instalarse en su corazón y en su mente para que no vean a sus víctimas, a estos españoles en España? La de ellos, los invasores. Para no sentir vergüenza, ni piedad. Como si su mirada fuera la propia bayoneta, y se comunicara a través de la bala. Aquel haz de gracia que salió de la mirada de Dios para dar vida, aquí se sustituye por esta bala para dar muerte. La cara y la mirada de las víctimas son vistas por el espectador. Todos, a su vez, están mirando, salvo uno, quien decide taparse la vista, como una especie de refugio, como los niños que dicen, al taparse los ojos, «no estoy». El niño está allá, pero él no siente ser visto.

Los dibujos de Goya –condición general del dibujo– son, en su mayoría, más impactantes en su inmediatez que su obra pictórica. En el caso del dibujo, el *lazure* (técnica que coloca sucesivas capas de pintura sobre la misma superficie) de los halos simbólicos, generados y posibilitados por los mismos medios lingüísticos de la pintura, se reduce considerablemente



FIGURA 29. Francisco de Goya: *Los fusilamientos o 3 de mayo*





y la obra, como signo artístico, permite traslucir con mayor evidencia y más drásticamente el núcleo esencial del significado. Podríamos decir que la barrera ontológica creada por la pintura es más fuerte y más sólida que la originada por el dibujo.

El título de esta obra: Yo lo vi [Figura 30]. Lo recordé mucho durante el gobierno militar. Cuántas veces se dio que alguien vio algo, pero no lo vio; y si lo vio, dijo que «estaba en la joda» o «por algo será». El «yo lo vi», o sea «yo me enteré», «yo conozco el caso», no se dijo así, no se pronunció así, pero se actuó así. Como si se dijera que «yo vi cómo mataron los franceses a los españoles pero no quiero acusar recibo. También vi cómo hicieron eso con bendición del gobierno de España, pero..., prefiero no permitir a este pensamiento, a este conocimiento, que impacte sobre la edificación cognitiva del paradigma que me formateó». El ver no es suficiente. Lo visto necesita entrar en la circulación sanguínea de la moral que lo define a uno y participar con ello y a través de ello en la ética, que es la ley del mundo en que vivimos. El hecho de ver que otros también lo vieron y sin embargo tampoco lo toman para actuar, inquieta, pero a la vez también consuela, por cuanto Adorno considera que «el paso del duelo al consuelo» puede ser un paso miserable. De tal manera, esta pequeña y sencilla frase del grabado de Goya se llena de significados graves: «Yo lo vi». Sólo desde esta complejidad se puede entender el pecado de los personajes de la imagen: esta pobre mujer está tratando de recoger a sus chicos, y nadie la ayuda. Todo el mundo lo vio pero nadie actúa, nadie auxilia, nadie ofrece una mano. Esta frase en este contexto tiene la capacidad de producir una introspección, una mirada hacia dentro de uno mismo. Aquí el «Yo lo vi» y esta mirada introspectiva se ponen en contradicción.



FIGURA 30. Francisco de Goya: Yo lo vi

Otra vez les muestro una obra con Cristo. Es La Santa Faz de Rouault,

pintor francés, perteneciente al grupo de los fauves [Figura 31]. Este Cristo es ya del siglo XX, más exactamente de 1937. Es verdad que en el siglo XVIII-XIX «se retiraron los dioses», pero perdura la presencia de Cristo, como de alguien que te ve, te mira y, a su vez, permite ser mirado.

La mirada que construye espacio

El último tema que quisiera abordar es la mirada que construye espacio. Desde cierto punto de vista me animo a confirmar que, precisamente, la mirada es la que construye espacio, puesto que el espacio no es algo construido con hormigón armado o con ladrillo o de la materia que sea. Tampoco se puede considerar que el espacio sea una conjunción de planos horizontales y verticales, alternándose entre llenos y vacíos.

Me animo a decir que el espacio es la simbolización de relaciones humanas. Para hacer un recorrido intento historizar, muy brevemente, este tema. En Monreale la relación es unipersonal y unidireccional: la mirada de Cristo me sujeta. No solamente a mí, sino hasta a los santos y a todo lo que la religión involucra. Es una dirección unilateral, no hay ida y vuelta.

Duccio, en los inicios del siglo XIV, en la Pesca milagrosa [Figura 32a] intenta establecer otra relación entre el Maestro y sus discípulos. Uno de ellos acepta suavemente subordinarse, mientras el otro mira fuera de la cámara, como si estuviera pensando si es verdad el milagro, lo que se produce; parece que está dudando.

En la versión del mismo tema, también de Duccio [Figura 32b], hay varios otros apóstoles; cada uno es diferente, y cada uno tiene expresión diferente y mira de manera diferente. En los inicios del Renacimiento comienza la representación de las relaciones diferenciadas. La construcción de espacio ya no es unilateral, sino que se inicia su producción partiendo de una interacción ya posible.



FIGURA 31. Georges Rouault: La Santa Faz



FIGURA 32 a. Duccio: La pesca milagrosa (1ª versión)



FIGURA 32 b. Duccio: La pesca milagrosa (2^{da} versión)

En la tragedia de Shakespeare, Lady Macbeth insta a su marido a que mate a los señores más notables en sucesión ascendente del reino, pero cuando tiene que matar al rey, él intenta rechazarlo, argumentando que es el segundo hombre del reino. Entonces Lady Macbeth le contesta: «Mientras no eres el rey, eres igual que el último siervo». Con eso el dramaturgo resumió la estructura de la realidad social del feudalismo: todos son siervos del rey. Siervo que vive bien, siervo jerarquizado, pero siervo. En las representaciones del mundo feudal siempre vemos una figura que se destaca, que puede ser Cristo, un rey, un señor feudal, y otros con quien él, esta figura que sobresale por su rango, construye el espacio, básicamente a partir de la mirada. Eso lo pueden comprobar en la pintura producida durante la Edad Media, Alta o Baja, pero acercándonos al Renacimiento empiezan a surgir los signos de la diversidad. Para el mundo que produce el arte llamado barroco esta tendencia se instala como constante.



FIGURA 33. Diego Velázquez: La freidora de huevos (conocida también como Vieja friendo huevos)

Miren esta maravillosa relación construida por las miradas. Es la Freidora de huevos de Velázquez [Figura 33]. Acá podemos identificar, distinguir dos miradas, pero dos miradas que tienen razón de existir y objetivos diferentes. El muchacho mira lo que quiere aprender. ¿Qué es lo que quiere aprender? Lo que él no sabe, lo que hace ella: freír huevos. Ella ya sabe eso, como quien sabe todas las tareas cotidianas porque las aprendió correctamente a lo largo de su vida. Entonces, ¿adónde mira? A la nada, la nada que está más allá del bien y el mal. No quiere sujetar a nadie: hay más preguntas inquietantes en esta mirada de lo que una realidad relacional cotidiana podría simbolizar.

En Ajanta, cerca de Bombay, hay un fabuloso conjunto de monasterios y templos cavados en la roca, que era el lecho de un río en forma de herradura. Dicho conjunto fue realizado en el siglo V d.C., después que las aguas

se secan. Una gran parte de los muros pétreos está cubierta con pintura, realizada (por desgracia, sin haber revocado antes) directamente sobre superficie pétrea, hecho que aceleró la degradación, incluso la pérdida de muchas partes. Quisiera que veamos algo sorprendente. Aquí hay algo que, hasta donde yo sé, existe en la obra de un solo pintor, el ya mencionado Georges de La Tour. Fuera de su pintura y de esta obra budista no conozco nada parecido, ni europeo, ni asiático, ni de ningún otro lugar.

En este detalle de Ajanta reconocemos a Buda, en su época todavía principesca [Figura 34]. Buda mira hacia un punto del espacio; esta dama, hacia otro punto, y así sucesivamente. Buda y cada persona de su séquito están mirando hacia otro lugar, hacia otro punto del espacio. Tal vez la digitalización permitiera, siguiendo la direccionalidad de cada mirada y ubicando cada punto hacia donde se dirige la misma, reconstruir un espacio. Incluso podrían calcularse las distancias y con ello las medidas espaciales del lugar que, para ponerle nombre, es el espacio de un múltiple y muy complejo entretrejado de relaciones. Creo que eso es realmente alucinante.

La otra obra que quisiera mostrar por esta particularidad es de Georges de La Tour, El tramposo con el as de diamantes [Figura 35]. Un noblecito, con el afán de conseguir un buen dinero, se junta con este grupo de estafadores, quienes se comunican entre sí por la mirada. Obviamente, el jovencito va a ser desplumado, pues está fuera de este espacio generado y construido por las miradas sigilosas, delincuentes, astutas. Su mirada tampoco es algo que se comunica con alguien, sino que es ladinamente evasiva. Los puntos del espacio, hacia donde estos miseros personajes dirigen sus miradas, están fuera del cuadro; el espacio fue recortado al núcleo desde donde salen estas miradas. ¿Qué

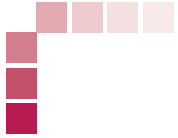


FIGURA 34. Buda como príncipe, pintura rupestre, Ajanta, India



FIGURA 35. Georges de La Tour: El tramposo con el as de diamantes (conocida también como Jugadores a la carta)





hay allí adonde no llegamos a ver pero hacia donde ellos miran? No se sabe concretamente; no obstante podríamos decir que es el espacio del engaño y de la corrupción. Más allá de esta calificación particular, igual que en Ajanta, nos encontramos con un espacio construido de múltiples direcciones y como consecuencia, de múltiples puntos del espacio.

Otro caso en este recorrido del camino que describe la historia de la construcción del espacio por la mirada. Es el Triple retrato de Richelieu del pintor francés del siglo XVII, Philippe de Champaigne [Figura 36]. Richelieu representa la máxima ideología de la monarquía absolutista; tampoco comparte la mirada con nadie, tampoco dialoga con nadie. Aquí las tres miradas de la misma persona, dirigidas hacia tres direcciones diferentes, teniendo todo bajo su mirada, generan el espacio, producen un espacio de dominio. A pesar de que Champaigne pinta otras personas también con este mismo principio, ninguna obra suya llega a esta sorprendente estructura.



FIGURA 36. Philippe de Champaigne: Triple retrato de Richelieu

¿Cómo construimos nosotros el espacio? Desde los miles y miles, más bien millones de fotogramas que sacamos sin cesar a lo largo de nuestra vida. Sacamos infinitas fotos o fotogramas sobre personas, objetos, fenómenos, contextos, situaciones, sucesos. Algunas quedaron grabadas tan fuerte que están presentes como si flotaran permanentemente ante nuestra vista. Otras aparecen mediante una conexión de carácter muy variado y frecuentemente imprevisto, mientras muchas yacen en el fondo del olvido, aunque permanecen en nuestra memoria.

Posiblemente yo no recuerde, supongamos, a Juana Pérez, ni piense en ella. Y, súbitamente, se me aparece Juana Pérez. Pero no como una foto que miro y me mira, sino que la veo internamente, veo a Juana Pérez caminando, después mirándome, después mirando a alguien por la ventana, o haciendo otra cosa en el pasado cercano o en el presente,

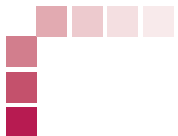
luego en el pasado más lejano. Pero insisto, no como una foto, como imagen fija, sino que todo eso ocurre en sucesivos fotogramas que forman, entre todos, una película, y se organizan o, con mayor precisión, se estructuran narrativamente. Narran un suceso. Más larga, más corta, ínfimamente breve, inquietantemente extendida y silenciosa, no importa. Es una narración.

Estos fotogramas se acumulan, como nos referimos más arriba, a lo largo de nuestra vida, y la memoria, con toda su complejidad, actúa como montajista: monta esta narración. Es imposible narrar todo lo que sucedió. Tampoco Joyce, el fundador de la literatura moderna y creador de una nueva y revolucionaria forma de construir el tiempo y el espacio en la prosa, lo logra, aunque en su *Ulises* según el tiempo medible del acontecimiento apenas pasa un día. ¡Y escribe más de 700 páginas! Tampoco tendría sentido. El montajista se hace cargo de la selección, y lo hace según el caso y la necesidad, según las circunstancias y el objetivo. Es un proceso terriblemente difícil y enmarañado. La medicina junto con la psicología, apoyada en otras ciencias y en sus diversas especialidades (neurología, neurobiología, etc.), recién en nuestros tiempos comienza a desenredar, cartografiar e interpretar este mecanismo.

El tiempo y el espacio de nuestro paradigma –vigente, digamos, desde hace unos 200 ó 150 años– buscaron la manera de hablar, para que lo nuevo pueda ser dicho y que esta fundamental renovación tenga su propia manera de hablar. Se engendró y se desarrolló el lenguaje cinematográfico como una gran posibilidad de establecer la forma simbólica del mundo renovado. No obstante, hay avisos anteriores.

Nada como la pintura *Las Meninas* de Velázquez, donde con la entrada en la pintura, con la participación activa de la creación del espacio, se instala una nueva forma de relacionarse con lo que hay y con lo quiere haber. (En mi página web pueden leer un análisis bastante extendido





sobre esta obra, a partir de este planteo).^{*} Pero no es la única. Con el paso del tiempo va a haber cada vez más intentos de indagar sobre este tema como es el caso, por ejemplo, de la pintura ya mencionada de Champaigne.

Almacenamos en nuestra memoria las imágenes, y para ubicarnos conscientemente en nuestro mundo, ser parte de ello con rango de adultez, hay que trabajar sin cesar con este montaje, construyéndolo, desconstruyéndolo, y de nuevo, reconstruirlo. La mirada es la mensajera de esta voluntad; elige, enfoca y recorta las imágenes hacia las cuales me dirijo, y las selecciono para ir almacenándolas para una narración más inmediata o posterior. Pero este relato ya es parte de nuestra cosmovisión, nuestra conciencia, nuestra manera de estar en este mundo. Como vemos, ya no hablamos sobre el ser sujetado por una mirada todopoderosa, sino sobre la mirada que hace, que crea un espacio nuevo.

Junto con el cine, con una ya diferente estructura narrativa, pero también con la renovada física, incluso en varias direcciones, con el nacimiento de una arquitectura, entre otros fenómenos, la pintura también encuentra su manera de creación/representación de esta nueva estructura temporal y espacial.

Aquí vemos una obra representativa de Cézanne, *Naturaleza muerta con manzanas y naranjas* [Figura 37]. Obviamente, esta mesa, que vemos en una posición inclinada, no está inclinada, por el sencillo motivo que si estuviera inclinada se resbalarían los objetos. También sabemos que un frutero nunca puede ser así, a pesar que éste es uno común y corriente ¿Cómo es un frutero más o menos común? Al mirarlo frontalmente vemos su parte superior como un medio círculo; el pie, como un recto vertical, y la base, como una línea horizontal más corta. Pero si cambiamos su posición y mostramos su parte superior cóncava, es un círculo y nada más; o dándolo vuelta 180°, mostrándolo al revés, vemos un círculo chico, rodeado por uno más grande. Existen muchísimas maneras de verlo. A lo largo de nuestra vida vimos infinitas veces un frutero común, con estas características, pero también desde infinitos ángulos.



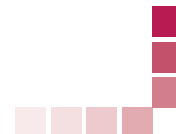
FIGURA 37. Paul Cézanne: *Naturaleza muerta con manzanas y naranjas*

^{*} Ver www.ethosstudio.com (N. de C.).

Ahora bien: ¿cómo lo representa Cézanne? Una parte del frutero, del plato propiamente dicho, es mostrada como si la viéramos desde abajo, tanto que podemos observar su parte convexa. A su vez también muestra el frutero como si hubiera puesto su cámara casi cenitalmente, como si lo viéramos desde arriba, con las frutas adentro. No obstante, lo pinta también como si lo observáramos frontalmente pero en una postura inclinada, cosa que es imposible porque no podría su base apoyarse normalmente a 90° sobre la mesa. Entonces, ¿cómo representa al frutero en esta pintura? Cada una de sus partes es producto de los distintos momentos de experiencia del espectador. O sea, diez fotogramas, veinte fotogramas, que van a ir articulándose pero ya no en busca de la representación literaria, filológica, de un tal frutero; ya no importa el frutero, un determinado frutero y su reproducción. En lugar de ello, la pintura, el frutero pintado por Cézanne, apela a una experiencia, al tiempo recorrido por el espectador, a su archivo de fotogramas, a su capacidad de moverse real y virtualmente y relacionarse con el tiempo más rico y complejo posible mediante este frutero.

Este tiempo construido por la participación, por la experiencia archivada y seleccionada, por la decisión de hacerlo, es la gran renovación, es el gran aporte para la construcción de una nueva forma del espacio. Insisto, este espacio se construye mediante la participación consciente, activa, de la memoria. Una memoria donde la mirada es consciente de su tarea y de su responsabilidad.

Yo aquí termino, no porque haya agotado el tema. Es inagotable. Este señor todopoderoso que se llama precisamente tiempo me está diciendo que lo que fue destinado para esta charla, se acabó. Pero si bien es verdad lo que dicen Aristóteles, Prigogine u otros según quienes el tiempo no existe, también lo es una observación de Borges: el tiempo es lo que el hombre puede arrebatarse de la eternidad. Nosotros hicimos eso para poder hablar y pensar sobre la mirada, aquí en la ciudad de La Plata, el 12 de noviembre de 2007.





Licenciada en Filología neolatina y finugor (Eötvös Lóránd Tudományos Egyetem, Budapest). Doctora en Estética (La Sorbona, París).

Profesora titular, entre 1986 y 2005, de la Cátedra de Estética en las carreras de Arquitectura, Diseño

Gráfico, Diseño de Imagen y Sonido y Diseño de Indumentaria y Textil, FADU-UBA y de Introducción a la Historia e Historia del Diseño Gráfico, FADU-UNL, desde 1995. Directora del módulo de Filosofía, Estética y Crítica de Arte y Antropología y Sociología del Arte, en la Licenciatura en Arte, Educación a Distancia, FADU-UNL, desde 1999. Profesora visitante, a partir de 2005, en la Escuela Internacional del Cine y TV, San Antonio de los Baños, Cuba. Integrante de la Comisión de Doctorado, FADU-UBA. Investigadora y directora de proyectos de investigación en la UNL y en la UBA. Dicta seminarios de posgrado, maestría y doctorado y participa como conferencista en jornadas y congresos, en el país y en el extranjero. Profesora invitada en universidades nacionales e internacionales.

Autora de los libros *Arte y Creación. Caminos de la Estética* (2007); *Gozar el arte, gozar la arquitectura* (2006); *Sobre preguntas y sobre respuestas* (2000); *Aportes a la Estética* (1998); *Teoría y Análisis, arquitectura y diseño* (1997); *Una Estética, Arquitectura y diseño, teoría y análisis* (1989). Compiladora de *¿Realidad virtual?* (2002) y *Voces sobre Kieslowski* (2000). Autora de artículos y ensayos para publicaciones especializadas.

Marta Zátonyi

Colección



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
facultad de bellas artes
Dirección de Publicaciones y Posgrado

cultura
secretaría de cultura uba

