La pintura como ruina

““No bien llegamos a este mundo” decía Flaubert, “pedazos de nosotros comienzan a caerse”. La obra maestra, una vez concluida, no se detiene: continúa en movimiento, cuesta abajo. Nuestro principal experto en Gericault confirma que el cuadro [*La balsa de la Medusa*] es ahora “en parte una ruina”. Y sin duda si examinaran el marco descubrirían que hay larvas viviendo en él.”

—*Una historia del mundo en 10 capítulos y medio*

Julian Barnes

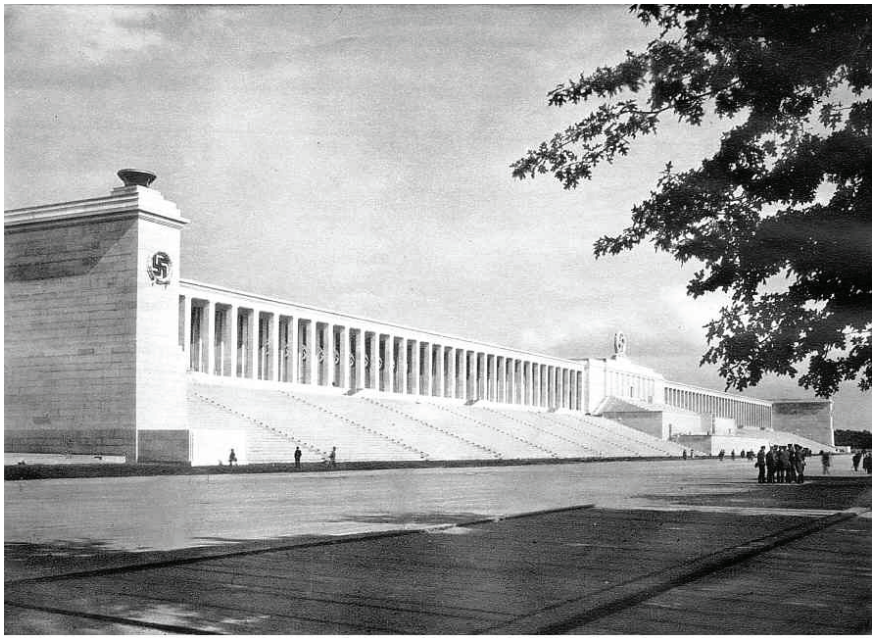
Pont du Gard
Hubert Robert
1786
Óleo sobre lienzo
242 x 242 cm

I.

El escritor Denis Diderot, en sus textos sobre el Salón de 1767, se detuvo ante una pintura de Hubert Robert y recriminó al artista: "y ya que se dedica a la pintura de ruinas, sepa que este género tiene su poesía. Usted la ignora totalmente. Búsquela. Usted tiene el estilo, pero le falta el ideal. ¿No se da cuenta de que hay aquí demasiadas figuras, qué habría que borrar las tres cuartas partes? Sólo hay que reservar las que aumentan la soledad y el silencio... La oscuridad sola, la majestuosidad del edificio, la grandeza de la ruina, la amplitud, la tranquilidad, la resonancia del espacio me hubieran estremecido... Señor Robert, usted todavía no sabe por qué las ruinas producen tanto placer, independientemente de la variedad de los accidentes que muestran... Las ideas que las ruinas despiertan en mi son grandes. Todo se destruye, todo perece, todo pasa. Sólo el mundo permanece. Sólo el tiempo dura. ¡Qué viejo es este mundo! Camino entre dos eternidades. A cualquier parte que dirija mis ojos, los objetos que me rodean me anuncian un fin y me obligan a resignarme al que me espera. ¿Qué es mi efímera existencia comparada con la de esta roca que se abate, este valle que se hunde, este bosque que se tambalea, estas masas suspendidas por encima de mi cabeza que se estremecen? Veo el mármol de las tumbas convertirse en polvo y ¡no quiero morir!".

La mirada del crítico de arte destaca los tres aspectos que fundan el arte de representar ruinas: uno, el simbólico, la representación de la vida humana y su inefable destino ("¡no quiero morir!"). Dos, el goce estético de la ruina, instante sublime de suspensión ("Camino entre dos eternidades..."). Y tres, la ruina como componente estructural para la creación, una cantera de líneas, espacios y volúmenes donde lo ruinoso da vida a la pintura y la pintura, a su vez, da vida a la ruina, puesta en escena de una puesta en escena, forma y contenido fundidos. De ahí la molestia del crítico con el pintor que no cumple con las reglas bucólicas del género, se excede en ornamento y estropea la composición ("¿No se da cuenta de que hay aquí demasiadas figuras, qué habría que borrar las tres cuartas partes? Sólo hay que reservar las que aumentan la soledad y el silencio...).

Pero, a la luz de esta época, las inquietudes pintorescas de la ruina no se limitan al interior del cuadro, sus cuestionamientos históricos se extienden al mismo medio de representación. En el caso de la exposición *Débris (lo que queda)* de Jaime Franco, compuesta por variaciones pictóricas en torno a ruinas, el tema se dibuja como una pregunta ominosa sobre la experiencia actual que tiene todo espectador inquisitivo ante la pintura: ¿estoy ante una ruina?



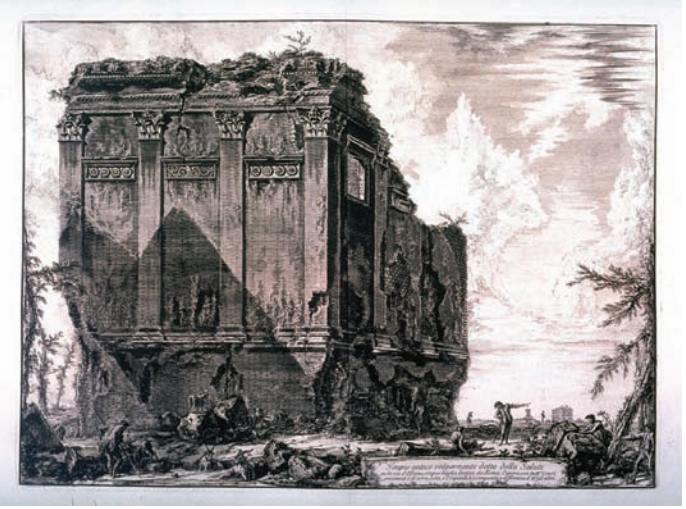
II.

El arquitecto Albert Speer escribió en 1969 sobre un concepto de arquitectura que concibió en 1934: "Las edificaciones y construcciones modernas eran precarias para crear ese "puente hacia la tradición" que Hitler había invocado. Era difícil imaginar que esas pilas de escombros envejecidas pudieran comunicar la inspiración heroica que Hitler buscaba en los monumentos del pasado. Mi "teoría" tenía la intención de solucionar este dilema. Al usar materiales especiales con algunos principios de la estática, podríamos construir estructuras que aun en decadencia, luego de cientos o (así pensábamos) miles de años, podrían más o menos evocar los modelos romanos. Para ilustrar mis ideas preparé un dibujo romántico. Mostraba como las tribunas del campo Zeppelín lucirían luego de generaciones de descuido, cubiertas por maleza, sus columnas en el suelo, las paredes aquí y allá desmoronándose, pero con los contornos todavía claramente reconocibles. En las personas cercanas a Hitler el dibujo fue visto como algo blasfemo, que yo pudiera concebir un periodo de caída para el recién fundado *Reich*, destinado a durar mil años, le pareció chocante y desproporcionado a la corte de Hitler. Pero él aceptó mis ideas como iluminadas y lógicas. Hitler dio órdenes para que en el futuro los edificios importantes de su *Reich* fueran erigidos manteniendo los principios de esta "ley de la ruina""

La *Teoría de valor de la ruina* (*Ruinenwerttheorie*) formulada por Speer en sus memorias, es afin a los ambiciosos pensamientos del grabador y arquitecto Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) que, en la etapa previa al auge del romanticismo, representó en sus obras un mundo imaginario a partir de las ruinas existentes en Roma: "Estas ruinas que hablan han llenado mi espíritu con imágenes de dibujos precisos, que ni los dibujados por el inmortal Palladio podrían lograr opacar, aun cuando los tenga frente a mis ojos...", "[expongo] con la idea de presentarle al mundo estas imágenes, que ningún arquitecto de la época podría ejecutar... no parece haber otro recurso para mi o para otro arquitecto moderno que explicar las ideas a través del dibujo."

Cualquier "otro arquitecto moderno" pudo ser Speer, el poder es la capacidad para determinar lo que es real y, ciertamente, el nacionalsocialismo logró construir escenarios donde el libreto de la propaganda puso a bailar arte y vida al ritmo dictatorial de la ideología. La *Teoría de valor de la ruina* ha sido vista en términos pragmáticos y estadísticos más como una astucia que como una realidad, una política económica que buscaba reducir al mínimo el uso del hierro en la construcción para destinarlo a la fabricación de armamento pero, más allá de ser un eufemismo travestido de ilusión estética, un sueño despierto de Speer, o un capricho de Hitler de querer ver en la arquitectura la "palabra hecha piedra", el ansía de la ruina hace evidente su poder pintoresco, su efectividad pictórica, una voluntad constructiva más afín al mito que a la historia. Hoy en día, usar el arte de la pintura para representar ruinas es invocar doblemente al mito: ¿una doble negación?¿una posible afirmación?

Onkel Rudi (Tío Rudi)
Gerhard Richter
1965
87 x 50 cm.
Óleo sobre lienzo



Tempio antico vulgarmente detto della Salute de la serie *Vistas de Roma*
Giovanni Battista Piranesi
1763
Grabado
41.5 x 56.1 cm

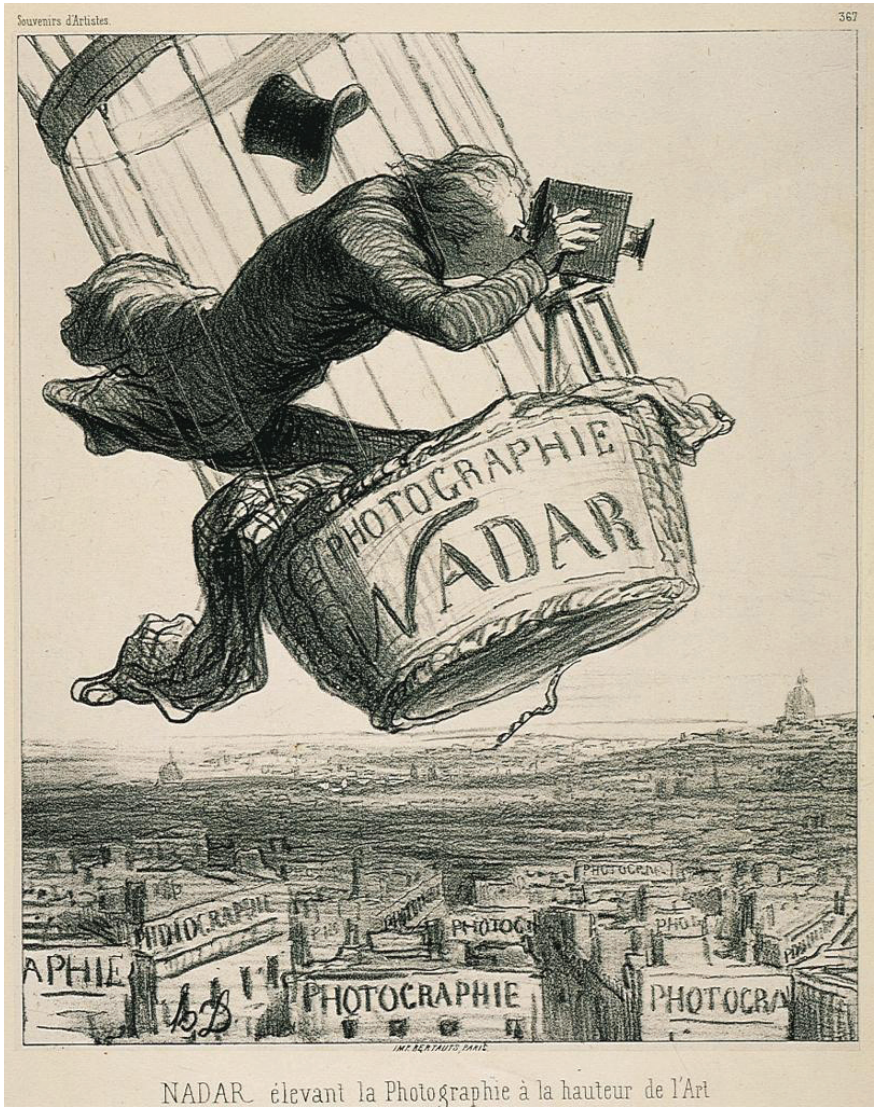
III.

Marguerite Yourcenar en su ensayo *El negro cerebro de Piranesi* escribe: "la imagen de las ruinas no desencadena en Piranesi una amplificación sobre la grandeza y decadencia de los imperios, ni sobre la inestabilidad de los asuntos humanos, sino una meditación sobre la perennidad de las cosas y su lenta usura, sobre la opaca identidad que prosigue en el interior del bloque del monumento, la larga existencia de la piedra como piedra. Recíprocamente, la majestad de Roma sobrevive, para él, más en una bóveda rota que en una asociación de ideas con César muerto. El edificio se basta a sí mismo; es a la vez drama y decorado del drama, lugar de un diálogo entre la voluntad humana aún inscrita en esas construcciones, la inerte energía mineral y el irrevocable Tiempo".

La exposición *Débris (lo que queda)** se inscribe en este teatro del tiempo: para el artista, llegar a la ruina es un paso lógico, una potencialidad inscrita en toda su obra anterior. Una línea se cruza con otra y la repetición y alteridad de este brusco y seguro gesto hacen una trama, cuando la variación de alguna trama se curva cierra un espacio, y este boceto espacial, al buscar un suelo para erigirse en estructura, casi de forma inevitable, liga el espacio pictórico al extraño universo lineal de la ruina.

El uso de un género tradicional y la habilidad de Franco para generar series, variaciones y transformaciones dentro del juego impuesto por la pintura, producen unas obras que actúan con la melancolía y el narcisismo propios del acto de pintar: las ruinas pintadas y la pintura como ruina se ponen a la par, el mito nostálgico de la muerte de la pintura se enfrenta a la experiencia absorta de ver manchas como manchas, líneas como líneas, pinceladas como pinceladas y color como color. Tal vez lo mejor sea ver la pintura como una casa en ruinas y no como un edificio que se basta a sí mismo. Una construcción que se ha intentado demoler una y otra vez, solo para descubrir que sus materiales y efectos son irremplazables: las piedras antiguas deben ser usadas para armar de nuevo la casa original. El drama, y el decorado de este drama, estarían en que el universo de la pintura hizo implosión y el medio perdió el techo ampuloso que alguna vez lo protegió, queda un espacio ruinoso con "una opaca identidad que prosigue en su interior" y que solo es comprendida por aquellos "idiotas", como los llama el pintor Gerhard Richter, que insisten en pintar ("Porque básicamente la pintura es pura idiotez").

* Exposición de Jaime Franco en la Galería El Museo, Bogotá, abril, 2009



Nadar eleva la fotografía a la altura del Arte
Honore Daumier
1862
Litografía
36.5 x 29.9 cm.

IV.

DAGUERROTIPO: Reemplazará a la pintura (ver Fotografía.)

FOTOGRAFÍA: Reemplazará a la pintura (ver Daguerrotipo.)

RUINA: Provocan ensoñaciones y otorgan poesía a un paisaje.

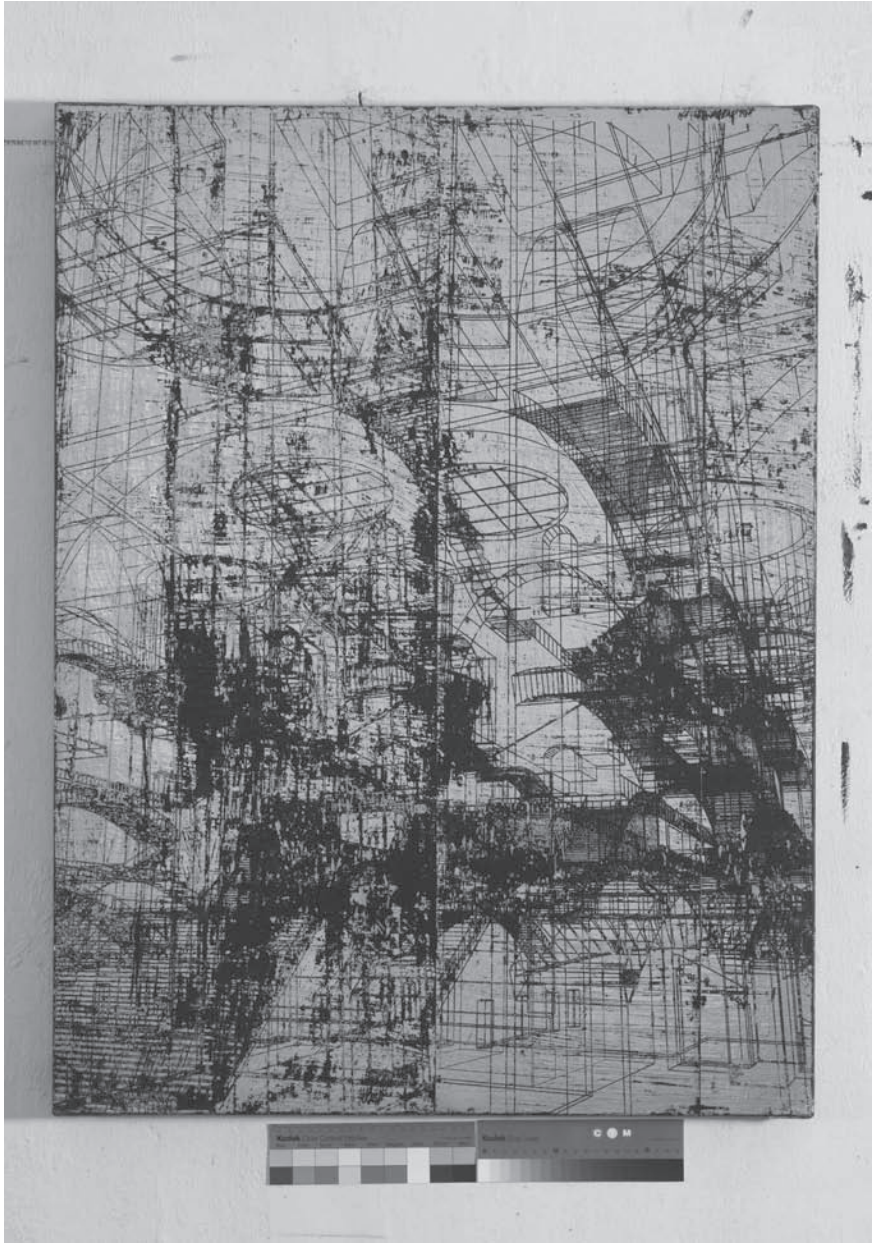
PINTURA SOBRE VIDRIO: Su secreto se perdió.

Las 4 definiciones, extraídas del *Diccionario de Lugares Comunes* de Gustave Flaubert, dan cuenta de un proyecto que el autor describió a su amiga Louise Colet de la siguiente manera: "Será la glorificación histórica de todo lo que se aprueba... En él se encontrará, entonces, por orden alfabético, sobre todos los temas posibles, todo lo que es necesario decir en sociedad para convertirse en una persona decente y amable".

Flaubert no pudo dejar la definición de pintura a secas y la refirió al viejo arte del vitral, habla de ese "secreto" que, años después, el artista Marcel Duchamp intentó recrear pictóricamente en esa obra ruinosa y opaca a la interpretación conocida como *El gran vidrio*. Goethe, en sus diarios de viaje en Italia, decía: "Debo confesar que encuentro difícil y melancólico el problema de separar la Roma vieja de la nueva". Y es este acto de separar lo nuevo de lo viejo lo que hace que el juicio crítico sobre la vida o muerte de la pintura sea algo "difícil" y "melancólico". Pareciera que *Débris (lo que queda)* quiere apelar a la ruina como motivo útil para comprender el carácter actual de la pintura, un género que requiere de una secreta conformidad para poder ser apreciado.

Flaubert, en una de las definiciones de su diccionario condena (o redime) el estatismo y singularidad de la empresa pictórica:

ARTE: Lleva al hospital. ¿Para qué sirve? No sirve para nada, pues se lo reemplaza por la mecánica, que produce mejor y más rápido.



Pintura de la serie Debris
Jaime Franco
2009
Téxnica mixta sobre lienzo

v.

La exposición *Débris (lo que queda)* se muestra en una galería de nombre paradójico: "El Museo", la pintura también puede ser analizada bajo estos juegos de valor y poder. En épocas de abundancia económica la pintura es un medio más y fluye a la par con otros medios (y los pintores se quejan de exclusión), pero en épocas de recesión la pintura se erige como un género estable apoyado en la tradición (y es criticada por algunos que solo ven en ella un paradigma de arte burgués). Sirva pues el siguiente llamado de Diderot para coleccionistas y críticos, espectadores y pintores, que quieran medir la altura y sopesar lo hecho por Jaime Franco en esta exposición:

"¡Oh, qué bellas, qué sublimes ruinas!¡Qué firmeza, y, al mismo tiempo, qué ligereza, seguridad, facilidad en la pincelada!¡Qué efecto!¡Qué grandiosidad!¡Qué nobleza! Que me digan a quien pertenecen estas ruinas, para robarlas: único modo de adquirir cuando se es indigente. ¡Ay! Seguramente hacen muy poco feliz al estúpido rico que las posee; ¡y a mi me harían tan dichoso!¡Indolente propietario!¡Esposo ciego!¡Que daño te hago si me apropio de maravillas que tu ignoras o desprecias!¡Con qué asombro, qué sorpresa contemplo esta bóveda rota, las masas superpuestas a esta bóveda!¿Qué ha sido de ellos?¿En qué enorme profundidad oscura y muda mi mirada se perderá? ¿A qué prodigiosa distancia se refleja la porción de cielo que percibo por la apertura?¡Qué sorprendente degradación de luz!¡De qué modo se debilita al descender desde lo alto de la bóveda, a lo largo de las columnas!¡Qué presión ejercen la claridad de la entrada y la claridad del fondo sobre las tinieblas! No nos cansamos de mirar. El tiempo se detiene para el que admira. ¡Qué poco he vivido!¡Qué poco ha durado mi juventud!" •

—Lucas Ospina*

* Bogotá, 1971.
Profesor, Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia, Suramérica.
luospina@uniandes.edu.co

— *The End of Painting*, Douglas Crimp

— *The Ruins Motif as Artistic Device in French Literature*, Ingrid G. Daemmrich

— *Salón de 1767*, Denis Diderot

— *Diccionario de los lugares comunes*, Gustave Flaubert

— *A Theory of Ruin-value. The Word in Stone*, Cornelius J. Holtorf

— *Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth*, Andreas Huyssen

— *Some Problems in Recent Painting*, Peter Plagens

— *El negro cerebro de Piranesi*, Marguerite Yourcenar

Creative Commons License Deed

Reconocimiento
No comercial-
Compartir bajo
la misma licencia
2.5 Colombia

Ud. es libre de:

copiar, distribuir y comunicar publicamente la obra.

hacer obras derivadas

Bajo las siguientes condiciones:

Reconocimiento. Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o apoyan el uso que hace de su obra).

No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.

Compartir bajo la misma licencia. Si altera o transforma esta obra, o genera una obra derivada, sólo puede distribuir la obra generada bajo una licencia idéntica a esta.

Para mayor información consulte
http://creativecommons.org