

Demandas de identidad

Imágenes de sí/identidades pintadas

Óskar Díez

La estética es capaz de explicar la cuestión de la identidad buscando un *nosotros* en las imágenes del arte a través de la historia y del pensamiento.

Si el rostro es una política, deshacer el rostro también es otra política, que provoca los devenires reales, todo un devenir clandestino. Deshacer el rostro es lo mismo que traspasar la pared del significante, salir del agujero negro de la subjetividad.

Deleuze y Guattari, *Mil Mesetas*, p.192



Los poetas Contemporáneos. Una lectura de José Zorrilla en el estudio del pintor, de Antonio María Esquivel, 1846.

1

La cuestión de la identidad es (también) una cuestión estética. Desde este punto de vista, la estética se ocupa de organizar y explicar las apariencias, las presencias y los medios a los que recurre todo aquello que quiere o se ve forzado —del modo que sea— a ser expresado como sujeto. La identidad se postula como la forma en que algo —sujeto, persona singular, colectivo, etc...

— desea ser percibido o soporta ser percibido o entiende que debe ser percibido; también la identidad es el molde en el que se tiene que encajar para ser percibido como tal, para tener la posibilidad de ser interpretado e interpelado como sujeto. La identidad es, por ello, expresión de un yo que —forzada o voluntariamente, determinado o no— prescinde de las multiplicidades que lo atraviesan,

domestica sus potencias y adquiere su pequeña propiedad —su poder— en el espacio de la intersubjetividades mediante la adquisición de una identidad. Toda identidad es un poder.

En cuanto expresión —presencia expresada, expresión lanzada— la identidad es algo que cae en el campo de la representación; incluso la identidad secreta —pensemos en R.Mutt, autor expreso de la *Fuente* de

Marcel Duchamp— es más secretada que oculta. Esas secreciones, esos rastros son, por ello, observables en las artes visuales.

Imaginemos la muchedumbre de las figuras representadas —figuras humanas— desde los cazadores de las cuevas levantinas hasta las aglomeraciones desmaterializadas de personas anónimas en las pinturas de Genovés o en las fotografías de Andreas Gursky, pasando por los personajes de los códices medievales y los protagonistas y figurantes de los cuadros del Greco, Rembrandt o Velázquez. Cabe preguntarse en cada caso qué identidades se representan y cuáles se expresan —obviamente no tienen por qué coincidir—, qué tipo de sujeto habla encarnado en la figura y qué *yo* emerge en el gesto, la actitud o el tema; cuáles son —en definitiva— las subjetividades que habitan los cuerpos, de qué procesos de subjetivación proceden esas identidades que se afirman en la imagen, que pronombres personales se expresan a través de ella.

Y ciertamente el arte ha estado históricamente tan ligado al poder que apenas ha dejado espacio a la representación y/o expresión de otras identidades distintas a las ligadas a ese poder. La identidad pintada dominante ha sido en cada época la identidad de la clase dominante.

John Berger señala (*Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p.72) las dificultades del artista para escapar de las convenciones heredadas del secular patrocinio artístico de las clases dirigentes:

Convenciones relativas a la composición, el dibujo, la perspectiva, el claroscuro, la anatomía, las poses, los símbolos (...que) tenían una relación tan estrecha con la experiencia social —o en cualquier caso, con las formas sociales— de la clase a la que el servía, que ni siquiera se las consideraba convenciones sino que se creía que era una forma de registrar y preservar unas verdades eternas. Sin embargo, para las otras clases

sociales, esa pintura profesional estaba tan alejada de su propia experiencia, que no veían en ella sino una simple convención social, una mera vestimenta de la clase que los gobernaba: por eso, en los momentos de revuelta social, la pintura y la escultura eran frecuentemente destruidas. Durante el siglo XIX, ciertos artistas, por razones conscientemente sociales o políticas, intentaron ampliar la tradición profesional a la pintura, de forma que expresara también la conciencia de las otras clases (por ejemplo Millet, Courbet, Van Gogh). Sus luchas personales, sus fracasos y la oposición que encontraron, son una muestra de lo enorme que era la tarea que se proponían.

La única manera de romper con la representación de las identidades hegemónicas pasaba por dinamitar el objeto y el sujeto de la representación. El arte contemporáneo aparecería así como voladura controlada de la representación convencional de las identidades. Este artículo, en todo caso, se circunscribe al periodo previo a esa ruptura.

“ La identidad pintada dominante ha sido en cada época la identidad de la clase dominante. ”

Durante los siglos interminables de la antigüedad preclásica, la representación está referida a la función y las identidades son genéricas: dioses y reyes, ejércitos y enemigos, trabajadores en sus oficios e indicaciones del mundo natural. Las representaciones de personas concretas en la antigüedad eluden los rasgos individuales y sólo muy precariamente algunas imágenes egipcias —familia de Amenofis IV *Akhenaton*, el *Escriba* del Louvre— permiten imaginar una vida en el interior, más allá de la función y el destino por los que han llegado a la representación.

Los aspectos individuales son intercambiables, un cartucho jeroglífico diferencia y asigna las identidades; sin la palabra, la imagen es una cáscara vacía; el individuo está rodeado de signos que delimitan una identidad asimilada a la función que ejerce en la sociedad. El personaje está tanto menos individualizado cuanto más alto es el lugar que ocupa en la jerarquía.

El asirio Asurbanipal deteniendo al león con sus brazos —en los relieves del palacio de Nínive— deviene garra o melena. Frente el hieratismo del humano, el movimiento, la materialidad, lo real de la escena, se concentra en el animal. La imagen del rey es un significativo vacío vivificado por una mirada de predicados: el que vence al león con sus propias manos, el que aplasta a sus enemigos, el que trae la abundancia. La imagen— rostro del faraón egipcio y del rey mesopotámico como motor de todas las obediencias y paso obligado en el orden del mundo.

Kuroi, Korai... esculturas que encarnan paradigmáticamente la idea de comunidad. Fascina la sonrisa en las primeras estatuas griegas, la sonrisa *arcaica*: Giorgio Colli sospechaba que era el efecto del conocimiento íntimo de ciertas verdades originarias todavía al alcance de los presocráticos. Jóvenes atletas y dioses se prestan mutuamente su aspecto, reflejo tal vez en una confianza creciente en lo que habrá de denominarse logos. “Estos *kuroi* son figuraciones de aquellos a los que se dirigen las palabras de los sabios. Nos queda tan sólo una vibración primitiva” (*Filosofía de la expresión*, Madrid, Siruela, 1994 2ª de., p.209)

Su muda perfección se condensa después —idealizada, regulada, ¿perdida?— en la estatuaria clásica de manera paralela al modo en que Platón trataría de retener, volcando definitivamente por escrito el eco del resplandor de aquel saber originario, cribándolo o desvirtuándolo tal vez

para siempre, pero abriendo lugar a un nuevo espacio de conocimiento, la ciudad, donde un nuevo tipo de sujetos interactúa y pone en marcha la máquina lógica (J.L. Pardo, *La Regla del juego*).

La ciudad es la superación de la comunidad o más bien su imposibilidad. Con la crisis griega de finales del s. V (a.n.e.) y la desmesura alejandrina, Grecia se abre a Oriente y a la historicidad, al cambio y al trastorno. Con el mundo helenístico ya una transformación sustancial, la irrupción de la historicidad a lomos de un poder político que desborda la escala humana y, al tiempo, el inicio de un poder —teórico todavía más que práctico— sobre la naturaleza de la mano de la lógica aristotélica. Es también el tiempo de Roma, del Estado. El arte se puebla de rostros —la efígie del emperador multiplicada—; pero no sólo: en la tradición patricia de las *imagines maiorum* retener el rostro es retener el poder y el prestigio.

La construcción del estado, la individualización —que se percibe en el desarrollo del estoicismo y en lo que llamara Foucault el *cuidado de sí* y que enlaza con las *tecnologías del yo* tardorromanas y cristianas— acompañan a esta emergencia del rostro, esa *rostridad* que se consolida y de la que hablan Deleuze y Guattari, “máquina abstracta” organizada entre los ejes de la subjetivación y la significancia. El arte se llena de “yoes” —en realidad, *ellos-los otros*— que nos hablan desde el más allá o desde la cima del Estado, significativo privilegiado que transmite el orden de las cosas.

La Edad Media es una sociedad férreamente jerarquizada donde los seres humanos se agrupan en órdenes estancos e impermeables. Así las cosas, la individualización en la representación carece de sentido. Atrás queda la mirada de retratos de El Fayum, tesoro expresivo de la multiplicidad de una comunidad romano-egipcia. Todos los reyes presentan el mismo rostro,

todos los monjes la misma mueca inexpresiva, todos los campesinos la misma inclinación sobre la gleba. Se representa a *ellos*, siempre *los otros*, o bien a *todos*. Y cada uno en su sitio.

“ De todos los pronombres personales, nosotros es el más subrepresentado en el arte. ”

Los ojos del pantocrátor de san Clemente de Tahull, son los de las gigantescas cabezas del Constantino cristiano. Será difícil arrancar el rostro al poder para concedérselo al individuo, proceso que ilustra Tzvetan Todorov en su ensayo *Elogio del individuo* (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006). Desde finales de la Edad Media, en la pintura flamenca se produce una revolución en la representación de las identidades. La atención a lo particular y a lo concreto deja de ser considerada vanidoso alejamiento de lo esencial. Reaparece el retrato. Es la persona singular empoderada y consciente de una nueva singularidad emancipada del medieval destierro en el cuerpo, pesado lastre cuya apariencia era absurdo recrear.

Lo que identifica a ese arte —escribe Todorov— es precisamente haber introducido al individuo en la imagen, como objeto y a la vez como sujeto de la representación, y la naturaleza simbólica del sentido que permite esta individualización. En consecuencia, la individualización no sólo transformó el pensamiento filosófico y político, las estructuras familiares y sociales, las maneras de ser y de creer, sino que también modificó las formas artísticas. Descubrir las sombras que proyectan los objetos, el deterioro del cuerpo debido al paso del tiempo o la perspectiva que organiza el espacio desde el punto de vista de un observador forma parte de la misma

tendencia que hace que los estados pasen de la teocracia a la democracia (...). El retrato del Renacimiento (...) afirma la autonomía del yo (el derecho que tiene el pintor a hacer de su cuadro la imagen de lo que quiere) y a la vez la finalidad del tú (representar a un hombre por lo que es, no por lo que significa o ilustra). Aunque con variantes, estas grandes características del *arte representativo* se mantienen durante casi cinco siglos, desde Campin hasta Cezanne (p. 212—213).

Esa autonomía del yo inunda pausadamente la pintura de autorretratos. El artista del renacimiento se reivindica: una identidad digna de ser pintada. En *Las Meninas*, pintura a todas luces excepcional, Velázquez parece afirmar un paso más allá con la reivindicación de un *yo entre vosotros*, que melancólicamente —tal es el abismo infranqueable que media entre las condiciones sociales de unos y de otros— queda en un *yo entre ellos*, el artista entre los reyes.

Políticamente, pese a la indicación de Todorov, hace falta todavía algo más que la mirada asentada en un observador consciente, para que la posibilidad de ese *paso a la democracia* quede abierta en el arte. Hace falta cerrar el ciclo de las personas gramaticales con la decisiva primera persona del plural.

2

De todos los pronombres personales, *nosotros* es el más subrepresentado en el arte.

Las razones son múltiples. La principal, con toda probabilidad, tiene que ver con la mencionada supeditación del arte a al poder político y económico.

Durante un periodo extenso, que abarcaría más allá de las fundamentales transformaciones del renacimiento hasta el s. XVIII, el artista carece tanto de la necesidad como de la autonomía suficiente para producir un discurso que desborde el entramado de temas que

los encargantes solicitan. Se recorre el camino hacia una cada vez más perfecta ejecución técnica y —ya en el barroco— se pone a punto una importante reflexión sobre la imagen y la mirada, pero no parece hallarse una reflexión estética profunda sobre una identidad colectiva que parta de un nosotros. Las condiciones para un cambio se harán esperar.

El maestro José Luis Rodríguez García ha señalado (*La palabra y la espada. Genealogía de las revoluciones*, Madrid, Talasa, 1997) cómo es en el contexto de la Revolución Francesa cuando se apunta un giro decisivo. “Ya la pictorización davidiana del *Serment du Jeu de paume* lo avanza: los brazos extendidos de los asistentes apuntan a un centro innominado que es la emergente voluntad general. (...) Se extiende la colectivización de la identidad”. En esta obra de Jacques—Louis David se expresaría novedosamente una “mirada que trenza una supraindividualidad fortalecida, emergente, constituyente” (p. 140). Es un giro que, sin embargo, apenas dejará rastro en el arte. El propio *Juramento* es una obra inacabada, frustrada, abrasada por su excesiva cercanía al núcleo de los acontecimientos políticos: antes de que se termine de pintar, algunos de los protagonistas retratados ya son tenidos enemigos de la revolución, traidores desenmascarados. *El Cuarto Estado*, obra de un oscuro artista piamontés, Giuseppe Pellizza da Volpedo en 1901 podría cerrar el ciclo apenas un siglo después. El cuadro es el gran icono del proletariado en marcha. Pero no hay rastro de un nosotros; la distancia prevalece. La multitud avanza; el testigo situado enfrente de ella señala: ellos, ellas, los nuestros, pero no hay un nosotros: el espacio teatral que media entre el pintor y lo pintado deshace la posibilidad. Apenas una década antes, el pintor belga James Ensor, había mostrado a una muchedumbre bien distinta, la masa carnavalesca —festiva y tenebrosa al tiempo— de su cuadro *La entrada de*

Cristo en Bruselas. Vive la sociale reza la pancarta roja que preside la pintura. Los rostros se han convertido en máscaras grotescas, la distancia del artista —si la hay— apenas se expresa en una cierta elevación del punto de vista del observador, que no por ello es expulsado de la escena.

La sociedad se transforma y nuevos modos —más explícitos— de expresar las identidades acaban por afirmarse, también en el arte.

“ La naturaleza muestra las debilidades de una razón que no puede abarcarla.

”

3

Deleuze y Guattari, a partir de su interpretación de Spinoza, plantean una nueva mirada sobre el cuerpo que pone en cuestión los habituales andamiajes de la identidad. El cuerpo se expresa como *longitud* y *latitud*. En la *longitud* se abre, incorpora exteriores que se componen con él, que son él y rebasan la topografía orgánica. La *latitud* le desengancha de las funciones, le libera de las taxonomías y los saberes y poderes que a través de los discursos normativos se ejercen sobre él y le explica en función de las relaciones —afectos—, y de las intensidades que las acompañan, aumentando o disminuyendo su potencia de actuar. Los caballos de labranza se mezclan con los bueyes, sus semejantes, lejos ya de los caballos de carrera.

“Se llama longitud de un cuerpo —escriben— a los conjuntos de partículas que forman parte de él bajo tal o tal relación, conjuntos que a su vez forman parte los unos de los otros según la composición de la relación que define el agenciamiento individuado de ese cuerpo. En Spinoza hay otro aspecto. A cada relación de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, que agrupa una infinidad de partes,

corresponde un grado de potencia. A las relaciones que componen un individuo, que lo descomponen o lo modifican, corresponden intensidades que lo afectan, aumentan o disminuyen su potencia de acción, que proceden de las partes exteriores o de sus propias partes. Los afectos son devenires. Spinoza pregunta: ¿qué puede un cuerpo? Se llamará latitud de un cuerpo a los afectos de los que es capaz según tal grado de potencia (...). Del mismo modo que se evitaba definir un cuerpo por sus órganos y sus funciones, también hay que evitar definirlo por caracteres Especie o Género: se intenta contar sus afectos. A ese estudio se llama “etología”, y en ese sentido Spinoza escribe una verdadera Ética. Hay más diferencias entre un caballo de carrera y un caballo de labranza que entre un caballo de labranza y un buey”. (*Mil Mesetas*, 260—261, las cursivas son mías).

Debordarse, superar al observador todoroviano, para incluir un mundo que se torna despojado de la ejemplaridad satisfecha y doctrinaria del barroco, alejada de la vacuidad rococó y de la frialdad moralizante de los neoclásicos, desengancha la representación del ejercicio de orgullo gremial de los artistas del Antiguo Régimen, tal es una de las labores del artista romántico. La exterioridad deja de ser objeto separado para la razón —ente domesticable— y se problematiza: invade y desplaza la cómoda relación interior—exterior propia de la época clásica.

La edad contemporánea plantea con claridad un cambio de las relaciones entre lo interior y lo exterior de los sujetos que permitirá nuevos agenciamientos y afectos, y abrirse a nuevas formas de subjetivación. La pintura romántica lo expresa con claridad. Rafael Argullol (*La atracción del abismo*, Barcelona, Acantilado, 2006) refiere la centralidad de la pintura *El monje frente al mar* de Caspar David Friedrich para localizar estos

desplazamientos. En ella, como es sabido, una frágil y diminuta silueta parece estremecerse frente al desolado paraje donde se encuentra, bajo un cielo plomizo al borde de un tumultuoso y oscuro mar.

De ningún artista del *Quattrocento* puede surgir esta imagen desolada. La dignidad cósmica del hombre—microcosmos proclamado por Pico della Mirandola no tiene quizá equivalencia en la historia. En la revolución renacentista, los hermosos paisajes toscanos son delicados tapices en los que se proyecta el creciente poder humano. (...) Frente a esta concepción, en la pintura romántica el paisaje deja de entender como necesaria la presencia del hombre. El paisaje se autonomiza (...), se hace trágico porque reconoce desmesuradamente la escisión entre la naturaleza y el hombre. (p. 15—17).

La naturaleza es algo que escapa al control, aplasta al ser humano, sin ninguna consideración, como los dioses sordos, mudos y ciegos para los hombres cuyo irreductible apartamiento Hölderlin constatará en *Pan y Vino*.

Aquí como en otras pinturas —suyas y de otros contemporáneos— el paisaje ha dejado de ser un marco exterior para la distribución y contextualización de los personajes para convertirse en una imagen del carácter o de los sentimientos del protagonista, una cartografía de la interioridad del sujeto. El que los personajes —como la solitaria figura de *El viajero ante el mar de nubes*— aparezcan de espaldas remite el paisaje a una interioridad que somos nosotros. No se trata solo de un paisaje, sino de la vivencia de lo sublime.

La naturaleza muestra las debilidades de una razón que no puede abarcarla. De este modo, incorporada a través de esa dimensión *latitudinal* de los cuerpos, compone el temperamento melancólico pero también propicia la experiencia de lo sublime, que

rompe el molde del individuo para abrirlo *longitudinalmente* a afectos e intensidades que lo transforman y transforman de paso la imagen que tiene de sí a luz de las nuevas potencias que le poseen. La naturaleza se configura como una imagen del exterior, del exterior absolutizado —lo que está fuera de control— pero, al tiempo, emerge como reflejo del interior, de un interior en fuga, problematizado, que encuentra, precisamente, en esa naturaleza la vía de representación apropiada a los nuevos afectos. Donde había —siglos XVI-XVIII— una confianza más o menos vacilante, más o menos orgullosa, en el ser humano —sin obviar la tramposa apariencia o las complicaciones de la disciplina científica— el paisaje desaparecía, la naturaleza también. En todo caso — Renacimiento, Barroco, Neoclásico, todo el ciclo de la pintura moderna— quedaba el telón de fondo pastoril, la arquitectura y la jardinería. Ahora, con el romanticismo, el paisaje —emblema de exterioridad— pasa a formar parte de lo interior y abre el camino al poder de la imaginación. En palabras de Argullol, “el ojo deja de tener un lugar central y pierde su percepción omnicompreensiva (...) El reino de la luz se sumerge en el reino de la sombra y del claroscuro. Sujeto y objeto luchan entre sí distanciándose y confundiéndose.” (37). Es un nuevo (des)acomodo en el mundo, unas nuevas coordenadas, expresión de unas longitudes y latitudes que desdibujan las formas de identidad establecidas y reverberan unas condiciones materiales inéditas que anuncian nuevos modos para la conflictividad. El paisaje, al tiempo, retrocede, se puebla de minas y fábricas, torturado y cubierto de montañas de escoria, invadido paulatinamente por las nuevas ciudades, el paisaje de talleres de la industrialización. Es el progreso.

Sin embargo, el paisaje a esas alturas ha jugado una baza decisiva,

desencadenar la potencia de lo sublime. Burke y Kant cartografiaron dos modalidades de lo sublime, Antonio Negri lo resume así en *Arte y Multitudo* (Madrid, Minima Trotta, 2000): Por un lado,

lo sublime natural que es revelado por algún espectáculo grandioso de la naturaleza y que impone el terror al ánimo sensible; (por otro) lo sublime matemático, o el espectáculo de lo indefinido matemático, un *shock* intelectual que aterroriza el ánimo racional. Ahora bien, ellos nos explicaron que estas grandes emociones del ánimo preparan la liberación de la imaginación. Pero, ¿qué liberación?

La vivencia de lo sublime como suspensión de la cadena del sentido provoca en el sujeto enfrentado a ella el deseo de restablecer esa conexión a fin de incorporar apropiadamente la desmesura de los nuevos afectos. Por ello, es una vivencia productiva y, políticamente, incluso paradigmáticamente productiva: apenas cabe imaginarse el ciclo de revoluciones que recorre el mundo desde 1789 hasta 1917 sin una experiencia de la historia, del acontecimiento vivido y de la propia vivencia mediadas por lo sublime. “Aquí la historia —continúa Negri— se hace apasionante, porque la imaginación solo puede liberarse en la medida en que reconoce la naturaleza práctica de la emoción de lo sublime. De este modo, como la imaginación, el sentimiento de lo sublime es una encrucijada de la razón y la sensibilidad, de la razón pura y práctica. Aquí se opera una especie de revolución copernicana de la sensibilidad” (p.34). Negri concluye que esta experiencia del “límite absoluto” se convierte en “admiración sombría” y “ciega voluntad de superación” pero, al tiempo, en “urgencia de la imaginación”. “Así pues, el sentido de lo sublime no puede ser impotente, al contrario nos arranca de la impotencia (...) nos obliga a saltar más allá del horizonte

teórico, para poner en juego la práctica” (p.35).

4

Desde finales del s. XVIII hasta comienzos del s. XX, se registra el paso desde el descubrimiento de la potencia de la imaginación hasta la constatación de la imposibilidad de representar un nosotros.

Baudelaire escribe: “Un buen cuadro, fiel e igual al sueño que lo ha creado, ha de ser producido como un mundo” (Ch. B., *Salones y otros escritos de arte, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1996, 3ª ed. 2005, p.329*). Un buen cuadro ha de ser *fiel e igual al sueño que lo ha creado*. Tal planteamiento remite a un sujeto, un individuo poblado de sueños, cuya presencia en el arte parece novedosa.

¿Desde cuándo, a partir de qué momento, uno deja de ser sí mismo para ser sí mismo *más* sus sueños? Parece claro que, según las ideologías vigentes en el barroco y el clasicismo, para constituirse como conciencia deben descontarse los sueños, desvalorizada fuente de error y confusión.

Se trataría de retrotraerse al momento en el que los artistas se distinguen no solo por su capacidad para saber ver y representar lo dado sino por su capacidad para crear lo nuevo —soñado e imaginado—, siendo este producto no solo exterior, separado de un núcleo previo, sino expansión del área de subjetivación, del complejo-sujeto, coordinadas desterritorializantes. ¿Desde cuándo —al margen del papel análogo que la representación pictórica del paisaje desempeña para los románticos— se expresa la idea de que el individuo es el individuo *más* sus sueños? Parece claro que, desde luego, en la obra de Goya, en muchas de las imágenes que conforman sus series de grabados, ya está presente. Estas obras expresan con originalidad e imaginación un mundo interior, una mirada que es ante todo personal y única, donde la identidad se expresa como *personalidad*.

Coetáneamente al momento en que la Revolución se abre paso imaginando —y poniendo en práctica— un orden nuevo, la imaginación experimenta una renovación como categoría estética, de la mano, como se ha indicado, de una renovada recepción de la idea de lo sublime. El mundo soñado ha dejado de ser un objeto de dudosa entidad, revalorizándose y, sobre todo, deja de ser meramente producto para ejercer de productor del sujeto, factor de subjetivación. Cómo si no comprender la virtud de un Robespierre, un Saint-Just, cómo entender el entusiasmo en las barricadas, los espeluznantes sacrificios en la sempiterna lucha contra la explotación, el sacrificio por la Idea y la Revolución de sucesivas generaciones. El sueño, la imaginación devienen cuerpo, substancia e identidad y *los afectos son devenires*. La persona, más allá de las determinaciones sociales —que tal vez, se sueña, son susceptibles de subversión—, puede imaginarse otra, deviene también personalidad irreductible. El artista puede representarlo y, aún más, puede propiciar ese deseo de transformación y de subversión. Culminación de esta identidad construida junto al sueño, no es necesario recordarlo, será la revolución surrealista.

5

Los artistas se han soñado filósofos desde los tiempos de la ilustración. La época artística del Neoclasicismo fue sin duda el punto de partida de una transformación en el concepto que el artista tiene de sí mismo en relación con la sociedad. El artista —ese personaje civil que está comenzando a darse sus propias leyes— ya no va a ser un “artesano complaciente que atiende con paciencia todos los caprichos de su patrono (...) Por el contrario se investirá con el manto del sumo sacerdote de las verdades eternas, del educador público. Y sería a todo el público, y no al patrón privado, a

quien dirigiría su mensaje” (Hugh Honour, *Neoclasicismo*, p.59). El artista se sueña político, se adentra en el Maelstrom. El ejemplo paradigmático sería el del pintor Jacques-Louis David; aclamado *a posteriori* como precursor de las ideas de la Revolución, es arrastrado por la vorágine de la historia: así se convierte sucesivamente en diputado de la Convención, miembro del Comité de Salud Pública y organizador de las fiestas, *performances* y escenografías revolucionarias, siendo uno de los firmantes de la condena a muerte de Luis XVI.

El proyecto cultural ilustrado —y después la Revolución como quiebra política del viejo sistema— ha contado con el arte para la tarea de construcción del mundo nuevo pero la consistencia de esta tarea común, llena por otra parte de malentendidos, es epidérmica: Están destinados a la postergación o absorción por los poderes reales que se están constituyendo, los que corresponden al alba de la civilización económica industrial capitalista y al triunfo de la clase social burguesa. Tras la imposición violenta de la nueva sociedad de clases, el artista será enseguida expulsado o conminado a ejercer de mero propagandista. Así, ya tempranamente el propio David, el gran traidor, se convertirá en suntuoso adulator del desnudo aparato de poder Napoleónico.

Marc Lebot (*Arte y Maquinismo*, p. 112) explica este desplazamiento así:

Esta relación de exclusión, o más bien de complementariedad no esencial, entre el arte y las otras funciones sociales, está en la base de la ideología artística dominante en el conjunto de las sociedades industriales. En estas sociedades, como lo analiza Pierre Bourdieu, la autonomización económica y política de un campo intelectual se traduce en una especie de declaración de independencia,

bajo la forma de las diversas teorías del arte por el arte cuyas primeras formulaciones datan de principios del s. XIX. Pero esta revolución o esta «secesión de los intelectuales y de los artistas... no es, sin duda, más que la otra cara de una exclusión e, incluso de una postergación».

El artista, consciente del fracaso de esta aventura, culmina su consabido exilio romántico —prolongado durante décadas bajo el discurso del arte por el arte— que no es, como se ha referido, más que otra cara de la exclusión. Es llamativa la similitud este nuevo estatus con el nuevo trato reservado coetáneamente a los presos. Foucault señala como a principios del siglo XIX, “cuando la prisión se convierte verdaderamente en lugar de ejecución de las penas, la situación se modifica en (el siguiente) sentido (...): *se da a los detenidos trabajos estériles*, inutilizables en el circuito económico, en el exterior, y se les mantiene al margen de la clase obrera” (M. Foucault, *A propósito del encierro penitenciario*, en M.F. *Un diálogo sobre el poder*, Madrid, Alianza, 1984. P.67—68).

El arte va a también ser separado cuidadosamente del territorio del trabajo y de la utilidad en un momento en el que son precisamente estos conceptos los que están empezando a cargar de sentido el orden social.

6

La ilustración y la revolución habían propuesto un sujeto formal, portador de derechos inalienables pero vaciado de contenidos y de historias. Así se explican los rostros impersonales del neoclasicismo, cuya fuente es más la estatuaría clásica que la ciudadanía liberada del Antiguo Régimen. ¿Cómo se expresa la representación de nuevas identidades en el XIX? Desde luego, algunos pintores —de manera destacada el realismo, pero no exclusivamente— incluirán en su obra la presencia de estos nuevos sujetos excluidos —

inexistentes, en el sentido que le da Alain Badiou a la palabra— como constatación o como denuncia, con mayor o menor empatía. Pero, bajo el duradero dominio de la representación pictórica tradicional, permanecerá esa distancia que habrá de denunciarse como *separación* o mero espectáculo. La denuncia estallará irrefrenable con el acontecimiento Dadá.

“¿Desde cuándo, a partir de qué momento, uno deja de ser sí mismo para ser sí mismo más sus sueños?”

Sin embargo, a la espera del prodigioso cambio de rumbo, la expresión de esa primera persona del plural en la pintura sí tendrá durante este periodo que va de la Revolución a las vanguardias históricas un modo de expresión, no explícita ni principalmente político, pero no por ello menos orientado a mostrar una actitud de desafío y cuestionamiento del medio en el que se mueve el artista. Esta tentativa de representación del *nosotros* incluye un peculiar matiz, explicable seguramente en función de las transformaciones sociológicas en los modos de experimentar la vida cotidiana. Se trata de la *amistad*, expresión privilegiada de una identidad que rebasa el límite del individuo y paradigma de todas las comunidades posibles en la *ciudad*, toda vez que es imposible ya la *comunidad* originaria que, no obstante, continuarán alentando como fuente identitaria las fuerzas más conservadoras. Alentando y defendiendo a sangre y fuego.

Tres inusuales obras de arte forman parte de esos contados ejemplos en los que el artista se autorretrata desde el punto de vista de una identidad colectiva. Los tres casos resultan ser una especie de manifiestos donde el artista moderno se exhibe como parte de un cuerpo

que le excede y que le identifica al mismo tiempo y en los tres la fuerza de la amistad actúa como mediadora.

Baudelaire afirma que el arte moderno consiste en “crear una magia sugestiva que contenga a la vez el objeto y el sujeto, el mundo exterior al artista y el artista mismo”. (*El arte filosófico*, p. 399). Ello está muy presente en estas tres obras. El interior del artista, su ser como creador aparece representado como una pequeña tribu de afines que desborda la hipotética lectura literal de la representación al incluir personajes de presencia imposible, referencias intelectuales o literarias, autores admirados que se convocan como parte esencial de una subjetividad abierta, una identidad que se compone —y se expresa— con la imaginación, los artistas o los pensadores admirados o las novelas leídas. Longitudes y latitudes desplegadas en líneas de fuga.

El primer ejemplo y más estéticamente tradicional sería *Los poetas Contemporáneos* o *Lectura de José Zorrilla en el estudio del pintor* de Antonio María Esquivel, pintado en 1846. Se trata de un (ficticio) retrato colectivo y, como tal, la expresión de una identidad común; en cierto modo un insólito *autorretrato* colectivo. En este caso, es la representación de una de las facciones literarias de la España de la época, concretamente de la romántica. El artista se retrata entre los poetas y literatos y otros pintores y se identifica con ellos, excluyendo de la representación a sus rivales en la pintura, como los Madrazo, que eran quienes controlaban la Academia en esos momentos. Esta exclusión y la expresión implícita de la rivalidad activan el carácter de dicha identidad no como un sujeto estático, positivo, sino como identidad en lucha. Esquivel había combatido antes, durante el Trienio Liberal, en las luchas reales frente al absolutismo. Los protagonistas representan un colectivo antagonista. Llama igualmente la atención

que no aparezan mujeres, aunque escritoras como Gertrudis Gómez de Avellaneda estuvieran en lo más alto del movimiento. El agujero negro de la subjetividad sigue mostrando su rostro invariablemente masculino. El Duque de Rivas y Espronceda ya habían muerto y aparecen sólo al modo de retratos dentro del retrato.

Pero, además, la pintura puede obedecer a una segunda lectura. En el año 1839, una extraña enfermedad le había dejado prácticamente ciego; Esquivel intenta suicidarse arrojándose al Guadalquivir; todo ello causa un notable impacto en el ambiente cultural romanticista: amigos y camaradas organizan una colecta para recaudar dinero y convencer a Esquivel para que se opere en el extranjero, lo que hace finalmente con éxito. Realiza entonces esta obra, en la que se ha querido ver por ello, una muestra de agradecimiento y celebración de la amistad. Esquivel renacido recupera la vista y al mirarse se ve a sí mismo, más que nunca formando un único bloque intelectual—sentimental con los “poetas contemporáneos”.

El segundo ejemplo es una obra mucho más célebre, *El taller del pintor*, de Courbet, pintada en 1855 y considerada como un auténtico manifiesto ideológico y estético del artista. De esta pintura, en una carta sin fechar a su amigo Champfleury, el propio autor explica:

Heme aquí lanzado a un inmenso cuadro...que mostrará que todavía no estoy muerto, y el realismo tampoco, puesto que realismo hay. Es la historia moral y física de mi taller; primera parte: son las personas que me sirven, me sostienen en mi idea, que participan en mi acción. Son las personas que viven de la vida, que viven de la muerte. Es la sociedad en lo más alto, en lo más bajo, en su término medio. En una palabra, es mi manera de ver la sociedad, en sus intereses y en sus pasiones. Es el mundo que viene a ser pintado por mí. (...) Yo estoy en el medio pintando; a la derecha, los

«simpatizantes»; es decir, los amigos, los colaboradores y los amantes del mundo del arte. A la izquierda, el otro mundo, la vida cotidiana, el pueblo, la miseria, la riqueza, la pobreza, los explotadores y los explotados, la gente que vive de la muerte (Citado en Carlos Reyero, *Courbet*, Madrid, Historia 16, 1993, traducción ligeramente modificada).

El artista se autorretrata entre sus amigos, incluido Baudelaire, pero también junto a otros a los que parece reivindicar como referencias políticas: Garibaldi, Bakunin, Lajos Kossuth o Thadeusz Kosciuszko. Parece responder literalmente la pintura a la exigencia baudeleraiana de exhibir una magia *sugestiva que contenga a la vez el objeto y el sujeto, el mundo exterior al artista y el artista mismo*.

“ La emergencia de un nosotros explícito en la pintura (...), no llegará. ”

La tercera obra celebra igualmente la amistad, indisolublemente ligada a la afinidad estética, artística, en fin, vital, de los que —en su mayoría—, poco después, formarán parte del grupo surrealista. Igualmente, la obra introduce referencias a personajes de imposible presencia en pie de igualdad con el resto de los representados. Se trata de *Le rendez-vous des amis*, de Max Ernst, obra de 1922. En ella, el autor se autorretrata en medio un paisaje inquietante —surrealista *avant la lettre*— junto a amigos como René Crevel, Theodore Fraenckel, Jean Paulhan, Benjamin Péret, Baargeld, Desnos, Soupault, Arp, Max Morise, Eluard, Gala, Aragon y André Breton. Pero además aparecen Dostoievski sentado como uno más entre los personajes de primera fila y Rafael Sanzio, lo mismo que el admirado Giorgio de Chirico.

Aún podría citarse algún ejemplo más, como la obra de Ernst Ludwig Kirchner, *Eine Künstlergemeinschaft (Die Maler der Brücke)*, 1925-1926, en la que se autorretrata —como indica el título del cuadro— con sus tres de sus compañeros del grupo expresionista de Dresde, *Die Brücke*: Otto Mueller, Erich Heckel, Schmidt-Rottluff. Altivos, desafiantes y seguros de sí mismos, pintados en el estilo agresivo y distorsionado que abanderó el grupo, parecen ser un recurso de Kirchner para reafirmar su identidad muchos años después de que el colectivo se disolviese.

La emergencia de un *nosotros* explícito en la pintura —expresado bajo la forma de un autorretrato colectivo—, pese a otros ejemplos que pudieran añadirse, no llegará. Al menos, no llegará a tiempo. Cuando se den las condiciones para que ocurra, la pintura como *mímesis*, como imitación de la realidad ha terminado su recorrido. Con el triunfo de la Revolución Burguesa que señala y subraya el destino subalterno del proletariado, el rostro cínico y brutal del nuevo poder arrastra en su vileza la posibilidad de la representación naturalista. El embrujo del retrato de Dorian Gray llega a su fin, súbitamente retratos y autorretratos se tornan absurdos, las figuras humanas representadas devienen meras imágenes —superficies de color— emancipadas de la función identitaria o toman directamente el camino hacia la máscara, anticipado en las visiones de Goya o Ensor y culminado en *Las señoritas de Avignon*. Los rostros se deshacen y se traspasa la pared del significante; Marcel Duchamp o Kazimir Malevic deshaciendo el agujero negro de la subjetividad.