



Sinestesia transparente

Federico Iorio

12

En este texto se delinearán algunos de los principios que definieron el origen de las redes. No son conceptos definitivos de una síntesis, más bien puntos de reflexiones y de observaciones.

Primero se explicarán los elementos compositivos que caracterizan las redes. Segundo, intentaremos delinear las fuentes de los conceptos que las caracterizan. Analizaremos distintas artes (poesía, música, pintura...) a través de una enmarañada red de referencias, creando aquella relación de sinestesia que existe entre las distintas formas de creación. El texto se presenta como una serie de capítulos fragmentarios pero unidos en la misma estructura.

Elementos compositivos

Técnicamente, las redes o los tejidos metálicos son las estructuras elegidas para soportar fragmentos de pintura. Pasando el color con una esponja, la pintura crea su propia estructura en los huecos de la red cristalizándose antes de que el color se evapore.

Más que el lienzo, la red puede considerarse el filtro que mejor se confronta con los conceptos de contradicción y transparencia. Además, las redes permiten pintar la cara y el envés creando una relación peculiar. Se pueden definir como esculturas bidimensionales de color en las que el movimiento alrededor de la obra desvela la pintura en el espacio.

Más allá de los aspectos técnicos, es importante subrayar que en una obra de arte se pueden explicar solo los conceptos que estructuran la misma obra. Pero difícilmente se puede llegar a una definición racional de su significado, que se dirige a lo irracional. Y que tiene más a que ver con una experiencia directa, especialmente si se habla de arte "abstracto". Aquí empieza a tejerse aquella ambigua contradicción que el lenguaje, a veces, no llega a definir.

El Apolíneo y el Dionisíaco

12

Para aclarar este punto, podemos hacer referencia al desarrollo del arte en la historia. Lo cual está relacionado con la duplicidad entre lo apolíneo y lo dionisíaco, utilizando la distinción indicada por Nietzsche en El origen de la tragedia.

En efecto, lo trágico se convierte en el lugar donde lo que es contradictorio también es posible y pensable. Esta contradicción se sintetiza en una nueva forma de arte, la tragedia, que intenta reconciliar la aparente oposición entre lo irracional y lo racional. Sintetizando, en la tragedia se articula el conflicto entre la auténtica y supraindividual vivencia dionisíaca y la posterior simbolización de ese estado a través de la voluntad apolínea de la forma. En consecuencia, el arte dionisíaco es un estado del alma en el mundo y debe ser relacionado con el concepto de "experiencia". Sin embargo, el arte apolíneo intenta simbolizar este estado.

La música juega un papel fundamental en la tragedia personificando a Dioniso, el dios del arte no figurativo. La música debe sostener la poesía, fortaleciendo la expresión de los sentimientos. En otras palabras, debe ser capaz de transportar al hombre fuera de sí mismo, mas allá de su pensamiento racional.

La investigación de las redes intenta acercarse a la fuerza trascendental de la música. En consecuencia, es necesario entender cómo dos artes antitéticas pueden reunirse. De hecho, la pintura resulta ser apolínea en su búsqueda de la forma y , por el contrario, la música parece dionisíaca siendo inmaterial y no figurativa.

Sinestesia de las artes

Es necesario referirnos a la pintura y a la música a través de una relación de sinestesia. Pero este concepto, que utilizó Kandinsky, no debe ser interpretado solamente desde un punto de vista de transformación del lenguaje artístico a través de los sentidos. Por ejemplo 1 color = 1 sonido. Así nos quedaríamos en un ámbito meramente compositivo.

Sin embargo, se hace necesario intentar dar a la relación “color-vacío” la misma fuerza comunicativa y trascendental de la relación “sonido-silencio”. Concretamente, pasar desde el lenguaje hasta una experiencia de la materia.

12

En el caso específico de un arte plástica como la pintura, será necesario negar la creación de imágenes, abriendo la pintura a una experiencia sensual, de deseo y anhelo, entre el individuo y el color. Así llegaríamos a un estadio donde sería posible “sentir” físicamente el color, más allá del lenguaje que se puede crear con este material.

Para fortalecer esta relación entre color-vacío y música-silencio la pintura de las redes fue descompuesta. Son fragmentos de pintura que están rodeados por el espacio que los encierran y al mismo tiempo los liberan, como notas musicales definidas por el silencio. Como música, la estructura de las redes se abre al vacío.

Mark Rothko

Otra influencia en la concepción de las redes es la pintura de Mark Rothko. El pintor intentó construir una pintura capaz de relacionarse con el poder de repercusión de la música. El conflicto dramático de sus cuadros surge de dos estructuras compositivas. Primero, de las abundantes tensiones derivadas del contraste de unos colores reforzados por su influjo recíproco. Segundo, de la oposición entre los límites y la evasión, entre la firme sujeción y la suspensión, que el mismo Rothko calificaba de “trágica”. Los medios de creación formales solo le servían como instrumento para procurar la experiencia de una realidad trascendente, donde el mismo lenguaje colapsa. El color era ante todo una herramienta.



Basilica de San Marco ,Venecia, 830

En su visión, el hombre actual está acribillado por imágenes y solo el denominado arte abstracto puede conducirnos a lo que el define como “umbral de lo absoluto”. Solo a través de la depuración de estos aspectos apolíneos como la forma, Rothko llegó a esta liberación del “principium individuationis” (Bonicatti), libertad que caracteriza la música.

Su pintura no se puede considerar un objeto que se tiene que leer, por el contrario se trata de brechas o filtros que conducen a nuestra interioridad. Otro elemento característico de su pintura es la necesaria proximidad del espectador con la obra, que debe ser mirada a 40cm: como si así fuéramos absorbidos por el color.

12

En su madurez pictórica abandona su último elemento apolíneo, la luz de los colores, que había caracterizado su pintura, para entrar en la sombra de sus telas oscuras. Este último elemento puede relacionarse con las fuentes mitológicas griegas, que influyeron en su pintura. Por ejemplo, el mito de Hércules velado en los ritos iniciáticos de los misterios eleusinos (K. Kerényi) en los cuales el héroe griego se confronta con la obscuridad de su interioridad. Todos los elementos mencionados estructuran una pintura vacía de lenguaje, y donde el color acompaña al individuo hacia lo indeterminado.

En Rothko existe un elemento contradictorio que caracteriza su pintura y que se podría definir como “profundidad de la superficie”. Citando a Hofmannsthal: “la verdad se esconde en la superficie”.

El concepto de profundidad ilusoria de la superficie puede observarse en la cultura bizantina paleocristiana o más precisamente en la tradición rusa de los iconos, que han influido en el pintor.

La cultura bizantina paleocristiana

La evolución de la arquitectura paleocristiana depende del deseo de trascendencia, ya presente en la última fase de la arquitectura romana. La característica de la arquitectura paleocristiana es la interioridad. Se genera en su interior, en contraste con

la arquitectura romana, donde un orden absoluto estructura todos los niveles del ambiente. No obstante la vuelta hacia el interior, la arquitectura paleocristiana puede identificarse como una transcripción de la arquitectura romana porque la organización espacial de la iglesia era una transformación de las formas heredadas por otras tradiciones.

En la concepción del muro se encuentra este pasaje ideológico: “La distinta concepción del muro representa el pasaje desde una visión impositiva que se materializa en las fachadas romanas, hasta una interiorización que constituye un “espacio espiritualizado” (Norberg-Schulz)

12

La herencia romana no es negada sino más bien transformada. Por ejemplo, los elementos antropomórficos como las columnas siguen existiendo, pero pierden su peso corpóreo y su fuerza plástica. Esto se debe a dos elementos: el tratamiento de la superficie y la utilización de la luz y esta relación superficie-luz que se materializa en el muro paleocristiano puede encontrarse también en la pintura trascendente de Rothko. La profundidad de la superficie, mencionada anteriormente, es el punto abstracto donde se revela el significado velado de la vida.

Desde este punto de vista, las formas de las redes no pueden identificarse con una única superficie, porque el fragmento es el elemento constitutivo. Son partículas de pintura que se confrontan con los fragmentos vacíos presentes en la estructura ortogonal del tejido metálico. Entonces la misma transformación dinámica de la realidad que se revela a través de los huecos dejados por la pintura incompleta. De esta manera, se establece una relación entre las partes en una unidad obtenida por diferenciación. Este último aspecto puede impulsarnos más allá del muro paleocristiano para analizar los fragmentos góticos.

El gótico

Se debe entender la evolución natural de estos conceptos espaciales y sus evoluciones en la historia. La arquitectura de la Baja Edad Media se confronta con problemas relacionados con el sector de la construcción y el ambiente urbano. Por lo tanto, nace la necesidad de buscar un nuevo sistema simbólico para relacionarse con la ciudad, que se concreta en el gótico.

El recinto, uno de los elementos más arcaico de la arquitectura, se convierte en el gótico en algo más de un perímetro físico, porque circunscribe el ámbito urbano. Su interioridad se desarrolla como el espacio espiritualizado paleocristiano pero se extiende hacia la ciudad. Por consiguiente, el carácter del poblado medieval puede interpretarse como una extensión del carácter interior de la iglesia.

Mientras que el exterior de la iglesia paleocristiana era un mero envolvente, la catedral gótica se convierte a la transparencia e intenta relacionarse con el mundo físico. La desmaterialización óptica o simbólica del muro paleocristiano es sustituida por una verdadera disolución de la pared. El gótico se contrapone a la poética de la masa de la pared, que seguirá existiendo en el Renacimiento. Por ejemplo, Miguel Ángel exprime la trágica condición humana, introduciendo el peso de la piedra como símbolo del encerramiento terrenal. Otro ejemplo de la simbólica pesantez de la piedra puede encontrarse en la pintura el "Entierro de Santa Lucía" de Caravaggio de época Barroca (R.Longhi).

12

Por el contrario, el edificio Gótico es un esqueleto diáfano y la impresión de la masa desaparece. Otro elemento sustituye el papel de la pared: la luz. El espacio espiritualizado paleocristiano se transforma en una presencia inmediata y concreta, a través una relación entre la luz y la materia-color.

En este punto es necesario explicar que las redes de las que hablamos en este trabajo nacen de esta confrontación entre el "muro" paleocristiano y el "fragmento" gótico. Por un lado una búsqueda de la interioridad que se concreta en el tratamiento de una única superficie y que vive un prolongado tiempo meditativo. Por otro lado una fragmentación de la luz que se materializa en el color para crear una fulgurante experiencia física de la trascendencia.

Así, en las redes se puede observar una inversión total en la relación luz-color respecto a la pintura sobre lienzo. Como en las vidrieras góticas, la pintura se fragmenta y no capta la luz desde el frente sino que es el mismo color el que se ilumina por la transparencia.

Estas realidades antitéticas (trascendencia-inmanencia, luz-sombra, superficie-vacío, artificio-naturaleza...) no son conceptos aislados en sí mismos. Más bien forman parte de una estructura unitaria que permite "individualizarlas, relacionarlas y



Sainte chapelle, Paris, 1241

diferenciarlas” (Nishida). Kitaro Nishida, uno de los pioneros de la filosofía japonesa moderna, llamada Tetsugaku, analizó la trascendencia budista y cristiana a través de los mecanismos analíticos de la filosofía occidental. El concepto fundamental es el de “unidad” pero diferenciada, en otras palabras, llegar a la conciencia de la unidad de los contrarios o de elementos diferentes. Y en este sentido podríamos relacionarlo con el concepto de “unidad diferenciada” mencionado anteriormente.

“El despertar es una admisión espontánea de la profunda unidad que está en la base del conocimiento y de la voluntad, es decir una intuición intelectual, un acoger profundamente la vida” (Nishida).

12

La poesía del indefinido de Giacomo Leopardi

La idea de fragmentación no pertenece únicamente al mundo plástico. La encontramos también en otros campos como por ejemplo en la poesía y en concreto la “poética del indefinido” de Giacomo Leopardi, según la interpretación de Italo Calvino en el libro *Seis propuestas para el próximo milenio*. Calvino detallaba a través 6 epígrafes (levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y por último, consistencia que no llegó a escribir) los seis rasgos que, en su opinión, debía poseer la literatura del siglo XXI.

Nos interesa aquí analizar uno de estos epígrafes, la exactitud. Aquí empieza a tejerse una contradicción. ¿Como puede una poesía ser exacta y al mismo tiempo indefinida?

Para entender al poeta es necesario releer el *Zibaldone*, el libro que agrupa las reflexiones de Leopardi y donde el poeta hace el elogio de lo “vago”. En estos pasajes del libro hay una lista de situaciones propicias al estado del ánimo del poeta:

“... la luz del sol y de la luna vista en un lugar donde aquellos no se vean y no se descubra la fuente de luz... el penetrar de aquella luz en lugares donde resulte difícil, y no se distinga bien, como a través de un cañizo, en un bosque... dicha luz vista en un lugar, objeto donde no entre y no de directamente, sino que sea reflejada y difusa por algún otro lugar u objeto... esos lugares donde la luz se confunde con las sombras...”

En realidad, la poesía de Leopardi se basa en una gran meticulosidad para alcanzar la vaguedad, utilizando elementos definidos y rigurosos, y por lo tanto exactos.

Calvino señala cómo en realidad el poeta de lo vago puede ser solo “el poeta de la precisión, que sabe captar la sensación más sutil con ojos, oídos, manos, rápidos y seguros ”

En otro pasaje se puede ver cómo esta búsqueda de lo indeterminado se transforma en una observación de lo múltiple y lo fragmentario:

12

“la incertidumbre, el no ver todo y por eso poder pasear libremente con la imaginación por lo que no se ve... en respeto, noto que el placer de la variedad y de la incertidumbre prevalece sobre el de la aparente infinitud, y de la uniformidad inmensa... el cielo en su correspondencia y relación con la tierra, y junto con ella en el mismo punto de vista... un movimiento múltiple, incierto, confuso, irregular, desordenado, un ondear vago...”

Su poesía está compuesta por palabras definidas que crean en su conjunto una imagen indefinida, y oscilan entre lo infinito y lo indefinido. En su visión del mundo el hombre no puede concebir lo infinito, así que se refugia alejándose con miedo de esta idea. No le queda más que el consuelo del indefinido en su estructura “apolínea” que nos conduce al margen del infinito, hacia lo indeterminado.

¿Qué es la poesía El infinito sino una contemplación de lo real que conduce a nuestra interioridad? Aquel filtro que es el cerco en la poesía El infinito no es otra cosa que una frontera o una brecha que al mismo tiempo nos libera y nos encierre. Es decir, nos conduce desde una definida concepción del mundo físico hasta la indefinible trascendencia.

El mismo Calvino escribe: “Leopardi empieza por el rigor abstracto de una idea matemática del espacio y del tiempo y la confronta con lo indefinido, con el vago fluctuar de las sensaciones”

En conclusión, puede que las redes intenten tejer el cerco de El infinito, es decir un camino hacia nuestra interioridad. Estos átomos de luz que forman parte de una misma unidad, en continuidad con el mundo. La pintura vaciada permite sentir la presencia de la naturaleza, donde la luz escenifica el drama de la belleza dando color a la vida y a su escenario.

Bibliografia:

- Nietzsche F.W. (1872/1972). *La nascita della tragedia* (El origen de la tragedia). Milano: Adelphi .
- Bonicatti M. (1965). *Appunti sull'arte moderna*. Roma: Mario Bulzoni Editore
- Kerényi K. (1945/1979). *I misteri dei Kabiri: un'introduzione allo studio dei misteri*. Torino: Bollati Boringhieri, p.153.
- Norberg-Schulz C. (1974). *Significato nell'architettura occidentale*. Milano: Electa.
- Hofmannsthal H. von (1952/1980). *Il libro degli amici*. Milano: Adelphi, p.56
- Longhi R. (1952/2006). *Il Caravaggio*. Roma: Editori Riuniti
- Nishida K. (1945/ 2005). *La logica del luogo e la visione religiosa del mondo*. Palermo: L'Epos.
- Calvino I. (1988). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Garzanti Editore.
- Galimberti U. (1999). *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*. Milano: Feltrinelli.
- Peregalli R. (2008). *La corazza ricamata. I greci e l'invisibile*. Milano: RCS Libri