

la rivista di **en**gramma
ottobre **2017**

150

Zum Bild, das Wort
|

La Rivista di Engramma
150

La Rivista di
Engramma

150

ottobre 2017

Zum Bild, das Wort

I

a cura della Redazione di Engramma



edizioni**engramma**

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 150 | ottobre 2017

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

ISBN carta 978-88-94840-28-5

ISBN pdf 978-88-94840-26-1

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

SOMMARIO

- 9 | Zum Bild, das Wort
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 11 | La leggenda del re morto
SARA AGNOLETTO
- 33 | La figura della città nuova. Il Piano per Tokyo 1960 Tange Lab
ALDO AYMONINO
- 41 | *Re-enactment* e altre storie
CRISTINA BALDACCI
- 49 | Las obras de arte como *bildnerisches Denken* (Visual Thought)
KOSME DE BARAÑANO
- 71 | Fate questo in memoria di me
GIUSEPPE BARBIERI
- 83 | Chiari e scuri del rebus
STEFANO BARTEZZAGHI
- 91 | Immagini di Auguste nei luoghi di culto domestici
MADDALENA BASSANI
- 107 | *Horologium Sancti Marci Venetiarum*
ELISA BASTIANELLO
- 125 | Tra-scritture antiche
ANNA BELTRAMETTI
- 135 | *Nāmārūpa*, नामरूप. Nome è Forma
GUGLIELMO BILANCIONI

- 147 | Tre Meduse di Arnold Böcklin
MARCO BIRAGHI
- 155 | Heidegger e Sofocle: una metafisica dell'apparenza
ALBERTO GIOVANNI BIUSO
- 163 | Ut architectura poësis
RENATO BOCCHI
- 185 | Estrarre parole dalle immagini nell'era digitale: alcune osservazioni
sull'Ocr storico
FEDERICO BOSCHETTI
- 193 | D'Annunzio ad Arezzo
LORENZO BRACCESI
- 197 | Peter Behrens e l'America
GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO
- 213 | Esistono tanti Pantheon
ALESSANDRO CANEVARI
- 235 | *Maiorum imagines*
GUIDO CAPPELLI
- 245 | Da Dioniso a Socrate
ANDREA CAPRA
- 261 | Teste tagliate e santi cefalofori tra Cristianesimo e Islam
FRANCO CARDINI
- 269 | Immagine come documento?
OLIVIA SARA CARLI
- 287 | Winged Eye: the Dark Side of Device
ALBERTO GIORGIO CASSANI
- 313 | Le parole e le immagini/Le parole e le cose
PAOLO CASTELLI
- 333 | Immagini e parole, invisibile e indicibile
MARIA LUISA CATONI
- 347 | *Fulgor ille*
MONICA CENTANNI
- 357 | La parola e l'immagine della 'materia'
GIOVANNI CERRI

- 363 | Parola e immagine nel SATOR: sinergie dinamiche*
GIOACHINO CHIARINI
- 369 | Dal *Grigio di Blu* a un blu molto grigio
LUCA CIANCABILLA
- 377 | Il cane sulla soglia
MARIA GRAZIA CIANI
- 387 | Zettelkasten. Aby Warburg und Ikonologie
CLAUDIA CIERI VIA
- 409 | *Zwischenraum/Denkraum*: oscilaciones terminológicas en las Introducciones al Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937)*
VICTORIA CIRLOT
- 433 | La curiosità di Carlo Magno
SILVIA DE LAUDE
- 459 | L'occhio stanco
FERNANDA DE MAIO
- 469 | Ancora sulla fortuna delle gemme Grimani
MARCELLA DE PAOLI
- 489 | "In obscurum coni... acumen"
AGOSTINO DE ROSA
- 529 | Le message des papillons
GEORGES DIDI-HUBERMANN
- 541 | ... o è dell'assoluto o non è
MASSIMO DONÀ
- 557 | DA1A1
VALERIO ELETTI
- 571 | Tradizioni, immagini, identità
ALBERTO FERLENGA
- 577 | Tempo del teatrino
KURT W. FORSTER
- 585 | Salti e scatti
SUSANNE FRANCO
- 605 | Allusioni, ellissi, dettagli
MASSIMO FUSILLO

- 611 | Mappe logiche
PAOLO GARBOLINO
- 625 | Edgar Wind su Aby Warburg: un esercizio ermeneutico
MAURIZIO GHELARDI
- 637 | Un caso di narrazione spaziale
ANNA GHIRALDINI
- 651 | “Farla finita con la fine”
MAURIZIO GUERRI

Las obras de arte como *bildnerisches Denken* (Visual Thought)

Kosme de Barañano



The painting by Philip Guston (1913-1980), entitled *The Poet* (1975, oil on canvas, private collection, USA), is not the illustration of a theory or a dream: it is that *painted* dream. The unknown (even for the artist) is born in its truth *here*, in the picture. The spider's web is Circe's fabric, a History of Art, as a state of perspective that collects the composition, and slides by the profile of the Critic, whose gaze comes from the side, and condenses in the scroll of text in the foreground. Re-encounter between thought and feeling, between image as idea and image as appearance. In his *Plastic Confession* (1920) Paul Klee points out "art does not reproduce the visible, but makes visible". Klee's thinking parallels that of Warburg on the function of the History of Art and Cassirer's on Philosophy: works of art are a way of thinking (and seeing) the world.

En *The Elements of Drawing in Three Letters to Beginners*, de 1857, John Ruskin escribe:

Todo el poderío técnico de la pintura depende de nuestra capacidad de recuperar lo que podemos llamar la inocencia del ojo; esto es, de una percepción infantil de (aquellas) manchas planas de color, simplemente como tales, sin conciencia de lo que significan, tal como las vería un ciego si de repente recuperara la vista [1].

Esta frase de Ruskin sobre la recuperación o el redescubrir el ‘innocent eye’ se introduce en toda la pintura de fin del siglo XIX, incluso en la filosofía visual de los postimpresionistas, como Gauguin y como Cézanne, y en el simbolismo de Puvis de Chavannes. Picasso le dará carta de naturaleza para el arte del siglo XX: “En aprender a pintar como los pintores del Renacimiento tardé unos años; pintar como los niños me llevó toda la vida” (“Il m’a fallu toute une vie pour peindre comme un enfant”).

Saber *ver* la pintura – como en primer lugar *hacerla* – es saber pensarla, entender las ideas que genera, entender lo que se llama *the visual thought*, el pensamiento visual; esto es, las ideas *pictóricas*, del artista. El término *idea*, en su origen griego, proviene del participio pasivo del verbo ver (*oráo, eidon*; latín *video*, yo veo) *lo visto*. Lo que *hemos visto* en la mente y trasladamos con el lenguaje es la idea, y *eidolon*, lo que sintetizamos con trazos, la imagen, el *ídolo* (*eidós*, la forma o apariencia, en latín *imago*). En su *dis-currir* o tomar forma el pensar y la visión proceden del mismo verbo, el verbo mirar, que es un ver reflexivo [2].

Siglos después de este lenguaje de precisión de los griegos clásicos, el filósofo francés Maurice Blanchot en su ensayo *L’Entretien Infini* nos dirá que el discurso (lo dado en la palabra) no es lo mismo que el ver (lo dado o *des-velado* en la mirada): “Hablar no es ver. Hablar libera al pensamiento de esa exigencia óptica que, en la tradición occidental desde milenios, somete nuestro acercamiento a las cosas y nos invita a pensar bajo la garantía de la luz o de su ausencia” [3].

El origen de la Pintura (y de la Escultura) tiene una leyenda clásica, narrada por Plinio el Viejo (23-79 d.C.) en su *Historia Naturalis* (XXXV, 12): Kora (o Callirhoë), hija de Butades, un alfarero de Corinto, trata de dibujar en la pared la silueta de la cabeza de su amante, antes de que éste parta. Traza con un carboncillo la sombra, proyectada a la luz de una vela. La silueta dibujada conserva la imagen del joven: Kora intenta con ello anticipar

la ausencia del objeto de deseo, y conservar así la pérdida paliada en esa memoria gráfica. Butades la recubrió con arcilla (dando lugar al relieve en la Historia del Arte), y así permaneció en el Ninfeo hasta la destrucción de la ciudad por Lucio Memio en 146 a.C. Pintura y escultura arrancan juntas en la leyenda partiendo del dibujo como *delineatio* de una sombra proyectada. A partir de Charles le Brun, la leyenda ha sido interpretada en la pintura occidental por muchos artistas, desde Jean Baptiste Regnault (1754-1829), *Dibutade ou l'Origine du Dessin* (1785) a Joseph-Benoit Suvée (1743-1807), *Dibutade ou l'Invention du Dessin*, (1791) que fue director de la Académie de France en Roma [4].

Cuando la línea ha sido trazada, el cuerpo (de referencia) ya no importa, ni tampoco la sombra: lo que cobra vida es el trazo. La nueva imagen *conformada* por el trazo, en su arte, en su *techné*, trasciende el momento, e incluso su época. Leon Battista Alberti (1404-1472) se aleja del mito de Butades para subrayar el mito de Narciso que al mover el agua donde se ve reflejado y querer así apresar su imagen, la destruye. En ambos casos el origen del dibujo está en el intercambio entre sujeto y objeto de deseo, cifrado en ese trazo realizado, como *memoria gráfica*.

La hija del alfarero traza el perfil de la sombra de la cara de su amante, para memorizarlo en imagen, antes de que se ausente. Al hacerlo, ella no mira ya a su amante, no mira a su modelo, ni sus ojos se cruzan; pasa por encima, “como si estuviera prohibido ver a la hora de dibujar, como si no se dibujara más que con la condición de no ver, como si el dibujo fuera una declaración de amor destinada u ordenada a la invisibilidad del otro, a menos que nazca de ver al otro incapacitado para ver (...) la barrita de Dibutade es un bastón de ciego” [5]. Así interpreta la leyenda el filósofo Jacques Derrida (1930-2004) en el texto de su exposición *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines* (1990) presentada en el Louvre. Para él el cuadro de Suvée manifiesta una filosofía visual en la que el origen de la pintura se atribuye a la memoria y no a la percepción.

La narración de Plinio relaciona el origen de toda representación gráfica con la ausencia o invisibilidad del modelo, y también con el distanciamiento que va a suponer la pérdida del modelo. Lo que la línea abre o encierra es algo nuevo, algo que parte del deseo, algo entre la forma y la emoción “en el límite de lo visible”. El artista desea *revelar* una instancia del deseo. En palabras del pintor boloñés Valerio Adami:

La línea está habitada por un deseo, tiene el poder infinito de un deseo. La línea es un punto que se movía previamente en nosotros, y su movimiento es lento [...]. Hay una línea de deseo que precede al hecho de ver; el dibujo de un objeto liberado del tiempo. El deseo es la causa primera del acto de dibujar, el momento de la revelación [...]. Pasado simple, presente, futuro y condicional son las etapas y movimientos que realiza una línea, al pasar de la memoria al papel, de la memoria al deseo, y a la comparación [...]. La línea tiende hacia un objetivo fijo. Las figuras se adaptan al instinto. Es el carácter el que impone la elección de un tono o movimiento [...]. Cada línea necesita un contenido, y es con la experiencia que tenemos, con la que dibuja la mano [6].

Volvamos, sin embargo, al valor de la inocencia de la mirada (Ruskin, Picasso, etc.) que es un valor en la teoría del arte, como el ir al *aire libre*, a la singularidad de lo natural. Es lo que busca Cézanne, en sus análisis del mirar y de la visión, cuando *des-estructura* la luz del color, y con ello de-construye la visión de (hacia) la naturaleza. Es decir, la misma fenomenología transcendental de la mirada que la filosofía de Edmund Husserl describirá en 1900 en sus *Logische Untersuchungen*, la que considera que la cognición del fenómeno perceptivo es una mirada activa, que persigue y se dirige hacia el objeto.

La respuesta a la naturaleza, al motivo del cuadro, es en Cézanne también una respuesta fenomenológica al estilo de los planteamientos posteriores de Husserl. *Plein air* se convierte en visión pura, *a las cosas mismas* en palabras del filósofo germano. Cézanne establece una nueva relación entre visión y pintura. La pintura no se apoya en el soporte de la naturaleza, observándola, sino que se *hace con ella*. No hay re-presentación sino intención, involucramiento, *experiencia pictórica*. La línea en Cézanne no encierra o limita formas, sino que las sugiere o las pone de manifiesto; las fenomeniza, diría Husserl. La línea en Cézanne no se cierra ni encierra, sino que sugiere; no trabaja contornos, sino planos de color. Busca “bordes vibrantes”, en palabras de Lawrence Gowing. Busca la *intencionalidad* de la mirada, en tanto que es el ojo el que cierra y completa los trazos del pintor. De aquí la crítica de Cézanne a los impresionistas, en una carta a Bernard (23.10.05): “El neoimpresionismo (que) circunscribe los contornos con un trazo negro, defecto que hay que combatir con todas las fuerzas”.

Cézanne parte de una intuición que como tal es incognoscible, pero mediante la adecuación de su *pintar así* el paisaje y la intención de separar el color y la estructura (por ejemplo, en los árboles) consigue ese paso en la investigación que todo pintar es. Aquí es donde da un paso

adelante abriendo caminos, a los *fauves* y al cubismo. Cézanne, como la fenomenología, no trata de la realidad sino de la representación de la realidad [7]. Cézanne se da cuenta de que los árboles y las casas, la manzana y la mesa, no tienen un estatus independiente entre sí y a la vez independiente de nuestra habilidad o capacidad perceptiva. A la hora de pintar, de someter una parte de la realidad a esa síntesis que un cuadro es, Cézanne se da cuenta que todo se entremezcla. Así, dirá:

En un buen cuadro, tal y como lo sueño, hay unidad. El dibujo y el color no son ya distintos; a medida que se pinta, que se dibuja, más se armoniza el color, más preciso se vuelve el dibujo. He ahí lo que sé, por experiencia. Cuando el color alcanza su riqueza, la forma alcanza su plenitud. El contraste y la relación de los tonos, ahí está el secreto del dibujo y del modelado [...] [8].

Dibujo y color buscan la forma, la reflexión sobre la realidad, el pensamiento visual. Joachim Gasquet nos cuenta lo que Cézanne ha dicho sobre el pintor Courbet:

Un constructor. Un rudo amasador de yeso. Un triturador de tonos. Construía como un romano. Y un verdadero pintor. No te topas con otro como él en este siglo. Es profundo, sereno, suave. Tiene desnudos, dorados como la mies, que me vuelven loco. Su paleta huele a trigo.

Y un poco más adelante añade:

Courbet es el gran pintor de la naturaleza. Su gran aportación es la entrada lírica de la naturaleza, del olor de las hojas mojadas, de los muros musgosos del bosque en la pintura del siglo diecinueve, del murmullo de las lluvias, la sombra de los montes, el caminar del sol bajo los árboles. El mar. Y la nieve, ¡ha pintado la nieve como nadie! He visto, en casa de tu amigo Mariéton, la diligencia en las nieves, ese gran paisaje blanco, plano, bajo un crepúsculo grisáceo, sin una aspereza, todo acolchado. Era formidable, un silencio de invierno.

Cézanne nos dice también que ese arranque proviene de Manet y especialmente de ese cuadro que “le ravissait complètement” “le maravillaba completamente”, el de *Olympia*:

Hay que tenerlo siempre a la vista. Es un estado nuevo de la pintura. Nuestro Renacimiento data de ahí. Hay una verdad pictórica de las cosas. Ese rosa y ese blanco nos llevan por un camino que hasta que aparecieron, nuestra sensibilidad ignoraba [9].

En una entrevista que le hacen en Londres en “The Daily Mail” (17 octubre 1907) el escultor Medardo Rosso añade este matiz:

La verdad visual de cualquier cosa en la naturaleza que llegue a nuestro ojo sólo nos afecta con plena fuerza en ese breve instante en que nuestra visión se conmueve como ante una sorpresa –esto es, antes que nuestro intelecto, nuestro conocimiento de la forma material de los objetos, haya entrado en juego, neutralizando y destruyendo esa primera impresión [10].

Para Cézanne el paisaje se piensa en uno mismo (*se pense en moi*) y ésta es la verdad de la pintura, lo que el pintor aporta a la reflexión, a las maneras diversas de ampliar nuestros horizontes de conocimiento. Cézanne demuestra que un artista no tiene un simple ver pasivo, sino que *su ver, mientras pinta*, coordina diversas áreas del cerebro (de lo que ve, de lo que ha visto en la pintura anterior, de lo que quiere ver), lo que podemos llamar un *ver activo*. En este sentido Cézanne usa el término ‘ojo’ no sólo como el órgano sino como metáfora del proceso intuitivo de aprehensión visual. El ojo se concentra en el mirar y el cerebro busca los medios de transmitir esa mirada. En sus palabras:

En la pintura hay dos cosas: el ojo y el cerebro, y se tienen que ayudar el uno al otro, hay que trabajar en su desarrollo mutuo, pero en tanto que pintor: en el ojo, por la visión sobre/hacia la naturaleza, en el cerebro, por la lógica de las sensaciones organizadas que proveen de medios de expresión [11].

He traducido “la vision *sur nature*” como la visión *hacia* la naturaleza, una visión que luego el cerebro del artista, “por la lógica de sensaciones organizadas”, es capaz (como Courbet o Manet) de descubrir colores, *desvelar* sentidos, es decir, la pintura como pensamiento que produce una verdad *picturale*, o como he citado en Medardo Rosso, su *verdad visual*.

Para el filósofo Merleau-Ponty el pintor Cézanne ejemplifica cómo la expresión plástica no pasa a través del pensamiento reflexivo, sino por el movimiento sin mediación de la percepción del gesto o trazo [12]. Pensamiento y significado nacen sólo en el acto de pintar. El pensamiento visual surge en el acto de la pintura, en el trazo del pigmento sobre el soporte, Cezanne no dice que piensa y luego pinta sino que “él piensa con la pintura”, su reflexión se da en el mismo hecho de pintar: “surtout si j’interprète trop [...] si je pense en peignant, si j’interviens, patatras ! tout fout le camp” [13].

A su vez Cézanne está pensando en las reflexiones de su ídolo que es el pintor Eugène Delacroix. Este ya se había manifestado al respecto de que la pintura no manifestaba un pensamiento narrativo, sino que ella misma era pensamiento, al final y al cabo como las otras artes. Lo hace de manera negativa, en su *Diario* (Journal, 8 octubre 1822, en la versión inglesa es el 6 octubre) criticando a sus críticos: “Cuando hice un cuadro hermoso, no he escrito un pensamiento. Eso es lo que dicen. Son simples !” quand j’ai fait un beau tableau, je n’ai pas écrit une pensée. C’est ce qu’ils disent. Qu’ils sont simples !”.

Dos años después en otra entrada de su *Diario* (Journal, 26 janvier 1824) repite lo mismo señalando que Mme de Stael también lo ha escrito:

He encontrado precisamente en Madame de Stael el desarrollo de mi idea acerca de la pintura. Este arte, así como la música, se encuentran más allá del pensamiento; de ahí, su ventaja sobre la literatura, *par le vague* [14].

Este último término es difícil de traducir, *vague* es la vaguedad, es el vacío, es la melancolía, y lo sublime. El día después de su elección a la Academia de Bellas Artes de 10 de enero de 1857, Delacroix comenzó un *Dictionnaire des Beaux-Arts* cuyo proyecto se incorpora con partes de su *Diario* [15]. La mayor parte del trabajo se redactó durante los dos meses siguientes. Más tarde, hasta su muerte en 1863, aclara algunas nociones, añade nuevas secciones, pero no termina su trabajo. En este *Dictionnaire des Beaux-Arts* Delacroix escribe sobre el término sublime: “Sublime. Agenda 55, 28 juin. Effet du vague des églises de Dieppe la nuit; de la mer; spectacle d’une belle nuit. Agenda 55, 21 avril” (Journal, 25 janvier 1857); y asimismo en el artículo sobre el término *aire*, Delacroix vuelve a usar la palabra *vague* [16].

Cézanne fue más allá de la teoría impresionista de que la pintura, más que representar, fuera *reflexión* directa de la percepción visual. El lienzo se convierte en un campo de ensayos donde el artista registra sus sensaciones visuales, que no provienen sólo del mirar, sino también del espíritu, es decir, del análisis reflexivo. Así, sus pinceladas construyen, más que pintan, el cuadro. El cuadro es una pantalla constructiva, cada parte de él contribuye a su integridad y coherencia estructural, con lo que abre el camino para el cubismo. Por su parte Marcel Proust (1871-1922) en una carta a Jean Cocteau considerará su novela también un cuadro: “mon volume est un tableau” (“my book is a painting”), y como cuadro nos abre mundos:

Gracias al arte, en lugar de ver un solo mundo, el nuestro, lo vemos multiplicarse, y en tanto hay artistas originales, tenemos mundos a nuestra disposición, más diferentes entre sí que los que giran en el infinito, y muchos siglos después de extinguirse el fuego del que emanaron, se llamaran Rembrandt o Vermeer, nos envían aún su rayo especial [17].

Las ideas de Cézanne reaparecen, como he señalado, en Paul Klee y en varios pensadores, como Maurice Merleau-Ponty o Rudolf Arnheim. Las lecciones dadas en la Bauhaus en 1921 las tituló Klee “apuntes sobre la teoría de la forma plástica” o el pensar visual (*das bildnerischen Denken*), pues para él la escritura y la imagen están en su raíz unidas [18]. La traducción americana de estos textos fue titulada *The Thinking Eye*, en un momento en que el escultor Jacques Lipchitz hablaba de su trabajo como escultor modelador como *the Thinking Hands*.

Tres años antes, en 1918, Klee ha precisado: “El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible”. Poco después esta idea se publica en el texto *Schöpferische Konfession* editado en la revista “Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung” (1920) [19] Klee indica que la obra del artista es la apertura, la epifanía, el hacerse visible de un mundo interior, invisible.

Este pensamiento será desarrollado por el ya citado filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) primero en *L'oeil et l'esprit*, que fue el último ensayo que publicó (apareció en la revista “Art de France”, número I, enero de 1961, con ilustraciones elegidas por él mismo de Cézanne, Giacometti, de Stäel, Matisse, Klee, Richier, Rodin así como del desconocido Alain de la Bourdonnaye). Aquí el filósofo escribe: “Finalmente decir que lo propio de lo visible es tener un doble invisible en sentido estricto, que hace presente como una cierta ausencia” [20]. Tras su muerte se reimprimió en “Les Temps Modernes” n.184-85, y después publicado ya como libro por Gallimard (1964). *L'oeil et l'esprit* desarrolla ideas que aparecerán en *Le visible et l'invisible*, el libro que estaba escribiendo cuando muere y que se edita póstumamente en febrero de 1974 también por Gallimard. La influencia de Rodin y de Klee está clara en este ensayo en su propio título. Anteriormente, Merleau-Ponty había publicado los ensayos *Le doute de Cézanne* (1945) y *Le langage indirect et les voix du silence* (1952).

Para Merleau-Ponty el ver exige la distancia (“voir c’est avoir à distance”) y la pintura, como ya ha dicho Klee, lo que manifiesta o expone es ese enigma de lo visible (“ne célèbre jamais d’autre énigme que celle de la visibilité”). Más exactamente: “La pintura despierta, lleva a su máxima

potencia el delirio que es la visión misma, ya que ver es tener distancia, y la pintura extiende esta extraña posesión a todos los aspectos del Ser” [21]. Este ‘delirio’ o ‘bizarre possession’ – que es el único poder de la visión – es una forma de comprender la ‘profundidad’ no tanto de perspectiva sino la profundidad de sentido de una imagen. Es decir, el sentido fenomenológico de la sensación en la filosofía de Husserl: la presencia simultánea de objetos a diferentes distancias que conviven solamente en la mirada del perceptor. “Algunas partes del mundo no coexisten sin mí: la mesa en sí no tiene nada que ver con la cama a un metro de ella” así escribe Merleau-Ponty en *Le visible et l’invisible* [22]. La profundidad es el campo de la presencia (“champ de présence”) dado a través de la percepción visual: la forma en que todos los objetos de mi campo de visión están igualmente presentes en mi atención e igualmente exigen mi atención. Este tipo de profundidad buscan las pinturas de paisajes finales de Cézanne.

En este sentido de la verdad de la pintura añadirá el musicólogo francés Raymond Court (*Cézanne et la vérité de la peinture* en “Études”, octubre 2006, también en *Le Voir et la Voix. Essai sur les voiesesthétiques*, Editions du Cerf, París 1997):

En la mayor referencia cézanniana a “la verdad de la pintura”, aún se mide la importancia del elogio. Faltaría sin embargo, preguntarse aquí, en particular con respecto a Manet, sobre el sentido último de esta referencia de verdad pictórica en uno y otro pintores. En efecto, si uno se atiene al sentido específicamente *formal* de la perecuación realizada entre lo sensible y la cosa como lo entiende Cézanne, la fórmula se aplica tal cual igualmente a Manet (que es lo que quiere decir Cézanne). Pero si prestamos atención al contenido de verdad propio de la misma pintura de Manet, es necesario subrayar que un cuadro como la *Olympia* firma una *cierta modernidad* totalmente patente pero a la que Cézanne permanece ajeno. Ya no se trata aquí, en efecto, de un desnudo tradicional (al que sigue fiel una pintura como *Les Grandes Baigneuses*) que transfigura el cuerpo humano a la luz de una interioridad espiritual como por ejemplo en la *Primavera* de Botticelli, donde la Venus desnuda representa la Venus celeste (mientras que la Venus tapada es la Venus terrestre). En Manet el desnudo ya no es la clave visible de una presencia invisible invitando a la mirada a elevarse sino la muestra de un deseoso deseable destinado a captar la mirada del espectador en las redes de esa misma magia del deseo. En Cézanne, al contrario, como veremos más tarde, permanece impactante, pregnante, en su concepto de verdad pictórica si no una referencia tradicional al modelo ideal, al menos el llamamiento último a lo que denomina explícitamente “El Logos infinito” [23].

Para el diccionario Larousse ‘prégnante’ significa “que impacta fuertemente al espíritu”, en el contexto de una estructura perceptiva en la *Gestalttheorie*. Court tiene razón en el comentario en cuanto Cézanne no ha debido entender el sentido de la Olympia de Manet, pero ello no invalida su formulación de la “verdad de la pintura”, es decir, de la existencia de un pensar singular que es lo que distingue a Courbet, a Manet, o lo que él intenta, con sus medios, buscar en sus paisajes o en sus bañistas. Una *verdad de la pintura* que se mueve dialéctica e inseparablemente entre el percibir y el pensar, entre la intuición y el conocimiento de la historia de la pintura.

No muy lejano en el tiempo a las reflexiones del filósofo francés están las ideas del pensador alemán trasplantado a los Estados Unidos y que van a tener un profundo impacto en la teoría estética del arte contemporáneo, Rudolf Arnheim (1904-2007), especialmente con su libro *Visual Thinking* (1969). Arnheim deja de contraponer las diferencias clásicas entre ‘thinking’ y ‘perceiving’, entre ‘intellect’ e ‘intuition’, considerando que “todo percibir es también pensar, todo razonar es también intuir, toda observación es también invención”. Arnheim subraya que el lenguaje no precede a la percepción, y cuestiona que los primeros elementos del pensamiento sean las palabras “los singulares mecanismos por los que los sentidos comprenden el entorno son cualquier cosa menos idénticos a las operaciones descritas por la psicología del pensar” [24].

Para él, la expresión artística, tal como el descubrimiento científico, es “una forma de razonamiento, en la que percibir y pensar están indivisiblemente interrelacionados. Una persona que pinta, escribe, compone, danza, estoy obligado a decirlo, piensa con sus sentidos”. Es decir, el arte es un *visual thought*. En la misma longitud de onda se entiende la frase del poeta William Carlos William: “The poet thinks with his poem. In that lies his thought, and that in itself is the profundity” (*The Autobiography* 391, 1951). El poeta piensa a través del poema, pensando a través de decisiones, de construcción lexicá, cuando el poeta trabaja, la obra surge, aparece o se manifiesta en su epifanía [25]. Además de voz (de sonido particular) el poema tiene su *visual thought*, su capacidad de abrirnos ideas o de repensar lo ya conocido. El *re-encuadre*, o los marcos en que un poeta ofrece al lector su lenguaje, o que un artista nos presenta en su pintura (Giotto, Piero della Francesca, Poussin, Guston, etc.), hacen cambiar la forma en que el público ve el mundo, adoptando nuevas estructuras mentales, refigurar o repensar el lenguaje mismo.

En su ensayo *Tradition and the Individual Talent* de 1919, Thomas S. Eliot [26] considera que una obra de arte no puede ser entendida aislada, o por sí sola, sino que hay que analizarla en el contexto de las piezas anteriores a ella, es decir, referenciada en la tradición, como si esta fuera un pedestal, un plano en el que se sitúa y sobre el que se eleva: “In a peculiar sense [an artist or poet] ... must inevitably be judged by the standards of the past” (“En un sentido peculiar [un artista o poeta] ... inevitablemente deben ser juzgados por los estándares del pasado”). Este ensayo fue una importante influencia sobre la llamada Nueva Crítica, al introducir la idea de que el valor de una obra de arte debía ser visto o considerado en el contexto de las obras anteriores del artista, o de otros escritores o poetas de la tradición literaria. La tradición es así un campo de juego, un “orden simultáneo” de las obras, “simultaneous order”. Eliot mismo empleó este concepto en muchas de sus obras, sobre todo en su largo poema *The Waste Land*.

Para Eliot los buenos poemas constituyen “no un giro suelto de emoción, sino un escape de la emoción” (“not a turning loose of emotion but an escape from emotion”); los poemas se basan en la habilidad del poeta para mostrar experiencia tanto psicológica como sensual, a la vez que infunde a esta representación de ingenio y singularidad, con esa capacidad de una sensibilidad unificada (“unified sensibility”), que es una facultad sintética que puede amalgamar o unificar (en imagen visual o en imagen verbal) pensamiento y sentimiento (“a direct sensuous apprehension of thought”), una facultad que puede fundir en un todo singular experiencias variadas y muy dispares, a menudo opuestas y contradictorias, una conversión de pensamiento en sentimiento: “a recreation of thought into feeling” [27].

En el ensayo *Hamlet and His Problems* (también incorporado en *The Sacred Wood* de 1921) escribe desde otro ángulo, pero con la misma consideración del poema:

En cuanto que obra de arte, la obra de arte no puede ser interpretada; no hay nada que interpretar; sólo podemos criticarla de acuerdo con normas, en comparación con otras obras de arte [...]. La única forma de expresar la emoción en forma de arte es encontrando un “correlato objetivo”. En otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que han de ser la fórmula de esa emoción particular; de tal manera que cuando los hechos externos, que deben terminar en una experiencia sensorial, se dan, entonces la emoción se evoca

inmediatamente. Si se examina cualquiera de las tragedias más exitosas de Shakespeare, se encuentra esta equivalencia exacta; encontrarás que el estado de ánimo de Lady Macbeth caminando en su sueño se te ha comunicado a través de una determinada acumulación de impresiones sensoriales. [...] Deberíamos conocer algo que es imposible de conocer por hipótesis, porque suponemos que es una experiencia que, de la manera indicada, supera los hechos. Tendríamos que entender cosas que el mismo Shakespeare no entendió [28].

Eliot está en la estela de los poetas metafísicos, de los que indagan en el lenguaje, para *experimentar*, no para describir una realidad sino para sentirla y crearla. Eliot se explica así:

Tennyson y Browning son poetas y piensan; pero ellos no sienten su pensamiento tan inmediato como el olor de una rosa. Un pensamiento para Donne era una experiencia; modificaba su sensibilidad. Cuando la mente de un poeta está perfectamente equipada para su labor, está amalgamando constantemente experiencias dispares; la experiencia del hombre común es caótica, irregular y fragmentada. Este último se enamora, o lee Spinoza y estas dos experiencias no tienen nada que ver entre sí, o con el ruido de la máquina de escribir o con el olor de la cocina; en la mente del poeta estas experiencias siempre están formando nuevos conjuntos [29].

Es decir, hay artistas que simplemente reflejan o rumian una experiencia, otros meditan poéticamente sobre su experiencia, pero no pueden expresarla. Los poetas metafísicos que defiende Eliot tenían una *sensibilidad unificada* que les permitió asimilar y fundir experiencias con nuevos sentidos de conjunto, haciendo sentir sus pensamientos tan inmediata e intensamente como el olor de una rosa, a través de su nueva imaginaria sensual, a través de las imágenes que logran una unificación de la sensibilidad.

Otro poeta, Robert Creeley, en una conferencia en Buffalo (November 5, 1999) señaló que la insistencia de Williams no estaba en el poema en cuanto pensamiento (el concepto clásico de “recollections collected in tranquility”, “recuerdos recogidos en la tranquilidad”), sino en el poema en sí mismo en cuanto un instrumento del pensamiento. Creeley escribe: “Nunca he olvidado el argumento de Williams que el poeta piensa con su poema, en esto subyace su pensamiento, y esto en sí mismo es la profundidad ...”. Los poemas siempre han tenido este tipo de revelación para mí, convirtiéndose en manifestaciones aparentemente objetivas de sentimientos y pensamientos de otro modo inaccesibles” [30]. Para hacer eso, el poeta

debe transformar su visión en el lenguaje, debe poner en palabras lo que es “inaudito”. Generalmente pensamos en mirar o en *envisionar* como una manera de obtener información sobre el objeto tratado, o sobre el sujeto temático. Sin embargo, cuando miramos a través, por ejemplo, del poema de Rilke sobre el “torso Arcaico”, la estatua es la que mira hacia nosotros: “No hay lugar en él (torso) / que no te vea” (“denn da ist keine Stelle,/ die dich nicht sieht”). Estamos examinando una reminiscencia del original, originariamente un objeto, pero incluso lo que queda es superior a las formas que dictan para ello, “Rompiendo todos sus bordes / justo como una estrella” (“aus allen seinen Rändern/ aus wie ein Stern”). Poetas como Eugenio Montale o W.C Williams no miran, en la playa o en las pinturas de Brueghel, para ver. Para ellos, como para el pintor Philip Guston, es nuestra mirada la que nos abre a la mirada del otro.thou

De igual manera la tarea del pintor no es “cómo representar” sino “cómo conocer”. Lo que nos recuerda el análisis del escritor y pintor D.H. Lawrence (1885-1930) cuando dice que son las palabras del poeta las que forman *la visión* y que crecen a partir de esa “conciencia visionaria” (“visionary awareness”) que, Lawrence descubrió que sólo podría desarrollarse a través de un “contacto cercano con la misma visión”. Lo hace en el ensayo autobiográfico titulado *Making Pictures* al respecto de su propia pintura:

La única cosa que uno puede mirar, observar, y ver solamente la visión, es la misma visión: la imagen visionaria. (...) Y creo que sólo se puede desarrollar la conciencia visionaria por el contacto directo con la propia visión: es decir, conociendo imágenes, cuadros reales, y morando en ellos, y realmente, habitando en ellos. Es un gran placer, acogerse en una imagen [31].

Para otro poeta Robert Duncan el *visual thought* se da también y necesariamente en la creación de todo poema:

Siempre pensamos que son nuestros sentimientos o ideas o experiencias lo que luchamos por traducir. Pero son las palabras las que son traducibles e intraducibles. El poema es lenguaje-sensación, lenguaje-idea, experiencia de lenguaje a la que llegamos en primer lugar. Sólo para decir que llegamos derecho a la primaria dificultad en llegar a la misma palabra [32].

El artista revela algo (su *visual thought*) a través del medio plástico, es cierto, porque por una parte acumula elementos del imaginario personal o colectivo en ese hecho visible que es la obra. Por otra, porque construye una realidad específica en mayor medida que reproduce visualmente un objeto dado en la naturaleza. La obra de arte, ni la poesía ni la música,

son reproducción de una experiencia previa: la obra de arte (la de Goya o Cézanne, la de Klee o de Guston) hacen la experiencia al *estar ahí*.

NOTAS

1 | Cito por la edición de John Wiley & Son, New York 1867 pp. 22 y no la de 1857: "The whole technical power of painting depends on our recovery of what may be called the innocence of the eye; that is to say, of a childish perception of [these] flat stains of colour; merely as such, without consciousness of what they signify, as a blind man would see them if suddenly gifted with sight"

2 | El verbo griego *oráo* tiene al menos tres radicales (or-, op-, eid-), es decir, se le asocian elementos de distinto origen para conformar el paradigma de la conjugación. Así *eidon* es el aoristo (yo vi) que después se transformará en verbo independiente *eido*=observar, examinar. Tiene además carácter intransitivo (dirigir la mirada, ser que ve) y carácter transitivo (ver un objeto, observar, en sentido propio, y en sentido figurado: ver con los ojos de la mente o comprender, conocer). Los derivados castellanos son múltiples: *eidético*, *idea*, *ideograma*, *idílico*, *ídolo*, *miopía*, *óptico*, *panorama*, *píloro*, etc. La conjugación del verbo se sirve de raíces diferentes, para el presente *oráo* es mirar, en el pasado activo *eidon*, *eoraka* (lo vi, o lo tengo visto), o en el perfecto pasivo *eoramai* (he sido visto). El verbo pasa de un significado propio (el tener ojos, dirigir la mirada, y el ver un objeto), al sentido figurado de ver con los ojos de la mente, en cuanto *com-prender*, y a la vez conocer percibiendo por los sentidos. Lo que Eliot llama *unified sensibility*, una facultad sintética que puede amalgamar o unificar (en imagen visual o en imagen verbal) pensamiento y sentimiento (a direct sensuous apprehension of thought). Semejantemente el verbo produce dos sustantivos: por una parte *eidon*, imagen, forma, ídolo, etc.; por otra *idea*, lo visto en el pensamiento, forma concebida por el pensamiento. En otros casos la etimología lleva por caminos más extraños, por ejemplo, el siciliano Teocrito (310-260 aC) llamó a sus poemas pastoriles *Eidilia* (pequeñas imágenes o descripciones) y de aquí *idilia*, designando la poesía bucólica.

3 | Ed. Gallimard, París 1969, cito la edición de 2003, p. 38: "Parler, ce n'est pas voir. Parler libère la pensée de cette exigence optique qui, dans la tradition occidentale, soumet depuis des millénaires notre approche des choses et nous invite à penser sous la garantie de la lumière ou de l'absence de lumière".

4 | Jean-Baptiste Regnault (1754-1829), *Dibutade ou l'Origine du Dessin*, óleo sobre tela 120 x 140 cms., 1785, Salon des Nobles en el Château de Versailles; Joseph-Benoît Suvée (1743-1807), *Dibutade ou l'Invention du Dessin*, 1791, óleo sobre tela 267 x 131 cms., Groeningemuseum, Brujas. Para el escritor austriaco Herman Broch la imagen pictórica nació, sin embargo, de la música: el ritmo de una música primitiva se traduce en la forma de tatuaje, una especie de danza representada en el cuerpo. Hasta que un día el tatuaje se emancipa del cuerpo, se convierte en la representación y así da lugar a la pintura. El mundo del tatuaje no es una cosa de hoy, es un mundo que viene de la Prehistoria junto a las rocas de las cuevas. Probablemente tanto la pintura corporal como el tatuaje se activaban a través del ritual, es decir, la piel como soporte de algo simbólico. El tatuaje es más que un adorno, es un marcador social y es una memoria personal. Para el filósofo Friedrich Hegel (1770-1831), que se refiere a la práctica en su curso sobre Estética (1823), el tatuaje se sitúa en el lado de la producción operada por la *poiesis* (actividad fabricante)

que da forma a lo que es inicialmente vacío. El prejuicio occidental sobre el tatuaje que separa al hombre bárbaro del civilizado persiste, sin embargo, en Hegel, quien, a pesar de que ve el aspecto artístico, permanece atrapado en una jerarquía de las Bellas Artes que rechaza el cuerpo como soporte a un rango inferior.

5 | Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines* en el Gabinete de Dibujos del Museo del Louvre en 1990, exposición que se iniciaba con el cuadro citado de Suvée. La exposición mostraba 43 dibujos y algunos cuadros, como el de Suvée, mostrando relaciones entre la ceguera y el dibujo, y entre el dibujo y la escritura (Derrida 1991). La pintura se origina en la ceguera: por un lado el artista, el pintor o el dibujante, actúan como ciegos, por otro lado el mismo proceso de pintar es ciego. Cuando Kora, la hija de Dibutades (aquí se da un error en el relato de Derrida) traza la silueta de su amante no lo mira: a la vez que traza la línea sobre el muro Kora ausenta a su amante, no transcribe un cuerpo físico, sino su eco. Lo mismo vale para el acto de la pintura: en cuanto el modelo frente al pintor, no puede ser visto por éste en el momento en el que hace la marca en el lienzo, o en el barro. Significativo a este respecto es la película de Ernst Scheidegger sobre Alberto Giacometti, la cuchilla incide después de la mirada la arcilla. La marca se apoya en la memoria; y cuando la memoria es invocada, el objeto presente es ignorado, el artista es ciego respecto a él. Así las artes visuales son artes de la ceguera. Derrida prefiere hablar de artes espaciales. Pocos meses después de la exposición Derrida participó en un simposio sobre el dibujo como invitado del profesor y artista François Martin. El texto de esta conferencia, junto con la grabación en vivo de la conferencia, se encuentra Derrida 2013.

6 | En el prólogo al libro de Jean-François Lyotard, *Que Peindre? Adami, Arakawa, Buren*, reedición de Hermann Editerus, Paris 2008, Herman Parret cita a Adami: "La ligne est un point qui a bougé précédemment en nous, et son mouvement est lent (33). Il existe une ligne du désir qui précède le fait de voir ; le dessin d'un objet délivré du temps. Le désir est la cause première de l'acte de dessiner, le moment de la révélation (172). Passé simple, présent, futur et conditionnel sont les étapes et les mouvements qu'une ligne accomplit, en passant de la mémoire au papier, de la mémoire au désir et à la comparaison (91). La ligne tend vers un but immobile. Les figures s'adaptent à l'instinct. C'est le caractère qui impose le choix d'un ton ou le mouvement (53). Chaque ligne a besoin d'un contenu, et c'est avec l'expérience que nous en avons, que la main dessine".

7 | Al respecto de la fenomenología de Husserl, de su nueva objetualidad, Angel Xolocotzi Yáñez la explica de esta manera: "Con base en un ejemplo podemos aclarar lo aquí desarrollado: la idea de una taza no se refiere precisamente a la taza que está ahora sobre mi escritorio, pero puede relacionarse con ésta cuando yo me sirvo té en ella, por ejemplo. En el servirme té la esencia de la taza no es destacada, pero sí dada; su esencia es vista de alguna forma, si no, yo podría no servirme té. Para Husserl esto no es comprendido, sino visto reflexivamente. Mediante el giro de la mirada en torno a la taza misma lo tácito es destacado y aprehendido como una nueva objetualidad, la taza como taza. Pero al hacer esto estoy a la vez en otra actitud: ya estoy fuera de la vivencia, ya que ésta sólo puede ser vista mediante otra vivencia reflexiva", en *Fenomenología de la vida fáctica*: Heidegger y su camino a Ser y Tiempo (Mexico 2004, p.105).

8 | "Dans un bon tableau, comme je le rêve, il y a une unité. Le dessin et la couleur ne sont plus distincts; au fur et à mesure que l'on peint, on dessine; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. Voilà ce que je sais, d'expérience. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. Le contrast et les rapports des tons, voilà le secret du dessin et du modelé..." (Gasquet [1926] 1991, p. 366). Conservamos las reflexiones del propio pintor ya por los textos de sus amigos pintores, ya por el libro de conversaciones Cézanne recogidas por Joachim Gasquet (1873-1921). El libro está escrito, según su viuda,

en el invierno de 1912-13 pero fue publicado en 1921 poco antes de morir el autor; Gasquet fue retratado por el pintor en 1896, pero no se frecuentaron a partir de 1901, luego los pensamientos recogidos de Cézanne son anteriores a esa fecha.

9 | “Un bâtisseur. Un rude gâcheur de plâtre. Un broyeur de tons. Il maçonnait comme un romain. Et lui aussi un vrai peintre. Il n’y en a pas un autre dans ce siècle qui le dégotte. Il est profond, serein, velouté. Il y a de lui des nus, dorés comme une moisson, dont je raffole. Sa palette sent le blé” (p. 325). “Courbet est le grand peintre de la nature. Son grand apport, c’est l’entrée lyrique de la nature, de l’odeur des feuilles mouillées, des parois moussues de la forêt, dans la peinture du dix-neuvième siècle, le murmure des pluies, l’ombre des bois, la marche du soleil sous les arbres. La mer. Et la neige, il a peint la neige comme personne ! J’ai vu, chez votre ami Mariéton, la diligence dans les neiges, ce grand paysage blanc, plat, sous le crépuscule grisâtre, sans une aspérité, tout ouaté. C’était formidable, un silence d’hiver” (p. 327); “Il faut toujours avoir ça sous les yeux. C’est un état nouveau de la peinture. Notre Renaissance date de là. Il y a une vérité picturale des choses. Ce rose et ce blanc nous y mènent par un chemin que notre sensibilité ignorait jusqu’à eux” (p. 89-90).

10 | “The real visual truth of anything that meets our eye in nature can only strike us with full force in that short moment when vision breaks upon us, as it were, as a surprise—that is to say, before our intellect, our knowledge of the material form of objects, has had time to come in to play and to counteract and destroy that first impression”, en “The Daily Mail” (17 octubre 1907).

11 | “Dans la peinture, il y a deux choses, l’œil et le cerveau, tous deux doivent s’entraider; il faut travailler à leur développement mutuel, mais en peinture: à l’œil, par la vision sur nature; au cerveau par la logique des sensations organisées, qui donnent des moyens d’expression”, en Gasquet, [1926] 1991, p. 222, la cita está también en Bernard 1904, p. 23.

12 | Merleau-Ponty [1961] 1964, p. 60. Fue el último ensayo que publicó; apareció en la revista “Art de France”, número I, enero de 1961. Tras su muerte se reimprimió en “Les Temps Modernes” n.184-85, y después publicado ya como libro por Gallimard, edición que sigo.

13 | Gasquet, [1926] 1991, p. 109.

14 | “Je retrouve justement dans Mme de Staël le développement de mon idée sur la peinture. Cet art, ainsi que la musique, sont au dessus de la pensée ; de là leur avantage sur la littérature, par le vague”, “Journal”, 26 janvier 1824.

15 | Eugene Delacroix, Dictionnaire des beaux-arts de Delacroix, bajo la dirección de Anne Larue, Herman Editeur Paris 1996. Una anotación erudita y una cuidadosa revisión hacen de este libro uno de los libros más importantes sobre Delacroix.

16 | Probablemente Delacroix tenía en mente el Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure (en collaboration avec Pierre-Charles Lévesque, Paris, L. F. Prault, 1792, 5 vol.). Claude-Henri Watelet define así el vague: “Vague se dit en peinture de la couleur, et plus particulièrement de celle du ciel”; “On dit quelquefois vaguesse, qui est imité de l’italien ‘vaghezza’, pour exprimer ce ton aérien”.

17 | “Grâce à l’art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu’il y a d’artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l’infini, et qui bien des siècles après qu’est éteint le foyer dont ils émanaient, qu’il s’appelât Rembrandt ou Vermeer, nous envoient leur rayon espécial”, Marcel Proust, Le temps retrouvé, tome II.

18 | Beiträge zur bildnerischen Formlehre (Contribuciones a un Conocimiento plástico [visual] de la Forma), manuscrito del primer ciclo de conferencias en la Bauhaus de Weimar

en 1921, hacia 1922. “Schrift und Bild, das heisst Schreiben und Bilden, sind wurzelhaft eins sind” en Regel [1987] 1995, pp. 362-63. El texto aparece titulado *Das bilnerische Denken*, en Spiller [1956] 1961, p. 17 (Band 2: *Unendliche Naturgeschichte*); la versión americana se tituló *The Thinking Eye*, p. 17, London, 1961, prefacio de Giulio Carlo Argan. Herbert Read consideró el texto de Klee como “the most complete presentation of the principles of design ever made by a modern artist – it constitutes the *Principia Aesthetica* of a new era of art, in which Klee occupies a position comparable to Newton’s in the realm of physics” (Read 1959, p. 186). Entre otros Porter Aichile 2002, p. 220, y sobre todo Franciscono 1991 (en el capítulo ‘Klee’s theory courses’, pp. 245-52 y en las notas a este capítulo, p. 365) han criticado la edición de Spiller de los textos de Klee. Franciscono señala que es una edición “extensive but drastically rearranged”, añadiendo que las conferencias han sido asimismo “interspersed with later notes and in part rearranged. Despite Spiller’s notation of their sources in Klee’s manuscripts, it is not always possible to determine from his arrangement where a lecture leaves off and an interpolation begins”. Günther Regel, editor de la edición que manejamos (1987), también critica a Spiller, tercera edición 1995, pp. 362-63.

19 | Edición de Kasimir Edschmid, Reiß, Berlín 1920; “Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern Kunst macht sichtbar” (“art does not reproduce the visible, rather, it makes visible”). Después en la recolección de ensayos ya citada Paul Klee, *Das bildnerische Denken* (Spiller 1956), la influencia de sus textos se ve todavía en la actualidad, por ejemplo, en Albertazzi 2006.

20 | “Dire finalement que le propre du visible est d’avoir une doublure d’invisible au sens strict, qu’il rend présent comme une certaine absence” (Merleau-Ponty [1961] 1964, p. 85).

21 | “La peinture réveille, porte à sa dernière puissance un délire qui est la vision même, puisque voir c’est avoir à distance, et que la peinture étend cette bizarre possession à tous les aspects de l’Être” (Merleau-Ponty [1961] 1964, p. 26-27).

22 | “Les parties de ce monde ne coexistent pas sans moi : la table en soi n’a rien à voir avec le lit à un mètre d’elle” (Merleau-Ponty [1964] 2010, VI, p. 1705).

23 | “Par la référence cézanienne majeure à ‘la vérité de la peinture’, là encore on mesure l’importance de l’éloge. Resterait par contre à s’interroger ici, à propos en particulier de Manet, sur le sens ultime à prêter à cette référence à la vérité picturale chez l’un et l’autre peintre. Certes, si l’on s’en tient au sens spécifiquement formel de la péréquation réalisée entre le sensible et la chose comme l’entend Cézanne, la formule s’applique telle quelle également à Manet (et c’est ce que veut dire Cézanne). Mais si on porte attention au contenu de vérité propre à la peinture même de Manet, force est de souligner qu’un tableau comme l’*Olympia* signe une certaine modernité tout à fait patente mais à laquelle Cézanne demeure étranger. Il ne s’agit plus ici en effet du Nu traditionnel (auquel demeure fidèle encore une toile comme les *Grandes Baigneuses*) qui transfigure le corps humain à la lumière d’une intériorité spirituelle comme par exemple dans la *Primavera* de Botticelli où la Vénus nue représente la Vénus céleste (tandis que la Vénus drapée est la Vénus terrestre). Chez Manet la nudité n’est plus le chiffre visible d’une présence invisible conviant le regard à s’élever mais la monstration d’un désirant désirable destiné à capter le regard du spectateur dans les rets de cette magie même du désir. Chez Cézanne au contraire, comme nous le verrons plus loin (note 6), demeure prégnante dans sa conception de la vérité picturale sinon une référence traditionnelle au modèle idéal, du moins l’appel ultime à ce qu’il nomme explicitement ‘le Logos infini’”.

24 | Arnheim 1969: “The remarkable mechanisms by which the senses understand the environment are all but identical with the operations described by the psychology of thinking” (...) – a form of reasoning, in which perceiving and thinking are indivisibly

intertwined. A person who paints, writes, composes, dances, I felt compelled to say, thinks with his senses. This union of perception and thought turned out to be not merely a speciality of the arts. A review of what is known about perception, and specially about sight, made me realize that the remarkable mechanisms by which the senses understand the environment are all but identical with the operations described by the psychology of thinking. Inversely, there was much evidence that truly productive thinking in whatever area of cognition takes place in the realm of imaginery. This similarity of what the mind does in the arts and what it does elsewhere suggested taking a new look at the long-standing complaint about the isolation and neglect of the arts in society and education. Perhaps the real problem was more fundamental: a split between sense and thought, which caused various deficiency diseases in modern man”.

25 | Williams 1951, p. 391: “The poet thinks with his poem. In that lies his thought, and that in itself is the profundity”. Anteriormente lo ha señalado en Paterson (poema escrito entre 1946 y 1958): “But who, if he chose, could not touch the bottom of thought? The poet does not, however, permit himself to go beyond the thought to be discovered in the context of that with which he is dealing; no ideas but in things. The poet thinks with his poem, in that lies his thought, and that in itself is the profundity”. “Pero, ¿quién, si quería, no podía tocar el fondo del pensamiento? El poeta, sin embargo, no se permite a sí mismo ir más allá del pensamiento de ser descubierto en el contexto de que con la que está tratando; no hay ideas sino en las cosas. El poeta piensa con su poema, en él se encuentra su pensamiento, y él en sí mismo es la profundidad”.

26 | Eliot [1919] 1932. Tradition and the Individual Talent fue publicado primeramente en la revista de Londres “The Egoist An Individualist Review” (1919) y poco después en el libro de ensayos The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism (Londres 1920, New York 1921), y posteriormente en Selected Essays, 1917-1932 en 1932.

27 | Eliot [1921] 1932: “To show experience as both psychological and sensual, while at the same time infusing this portrayal with wit and uniqueness”. El ensayo The Metaphysical Poets escrito en 1921 como recensión al libro editado por J. G. Grierson, Metaphysical Lyrics and Poems of the 17th Century: Donne to Butler, Oxford Clarendon Press, fue publicada en “The Times Literary Supplement”, en octubre 1921, y posteriormente en Selected Essays, 1917-1932 en 1932.

28 | Eliot 1920: “Qua work of art, the work of art cannot be interpreted; there is nothing to interpret; we can only criticize it according to standards, in comparison to other works of art [...]. The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked. If you examine any of Shakespeare’s more successful tragedies, you will find this exact equivalence; you will find that the state of mind of Lady Macbeth walking in her sleep has been communicated to you by a skilful accumulation of imagined sensory impressions”; ultimo párrafo: “We should have, finally, to know something which is by hypothesis unknowable, for we assume it to be an experience which, in the manner indicated, exceeded the facts. We should have to understand things which Shakespeare did not understand himself”.

29 | Eliot [1921] 1932: “Tennyson and Browning are poets and they think; but they do not feel their thought as immediately as the odour of a rose. A thought to Donne was an experience; it modified his sensibility. When a poet’s mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man’s experience

is chaotic, irregular, and fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes”.

30 | Creeley [1974] 2001, p. 572: “I’ve never forgotten Williams’ contention that ‘the poet thinks with his poem, in that lies his thought, and that in itself is the profundity’ [...]. Poems have always had this nature of revelation for me, becoming apparently objective manifestations of feelings and thoughts otherwise inaccessible”, conferencia en Bolinas, California 31 julio 1974.

31 | Lawrence [1929] 2004, p. 225: “The only thing one can look into, stare into, and see only vision, is the vision itself: the visionary image. [...] And I believe one can only develop one’s visionary awareness by close contact with the vision itself: that is, by knowing pictures, real vision-pictures, and by dwelling on them, and really, dwelling in them. It is a great delight, to dwell in a picture”.

32 | “We always think it’s our feelings or ideas or experiences that we struggle to translate. But it’s words that are translatable and untranslatable. The poem is a language-feel, a language-idea, a language-experience we arrive at in the first place. Only to say we come right to the primary difficulty in coming to the very word of it”, citado en Felstiner, Goldstein 2006.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Albertazzi 2006

L. Albertazzi (ed.), *Visual Thought. The depictive space of perception*, Trento 2006.

Arnheim 1969

R. Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley 1969.

Blanchot [1969] 2003

M. Blanchot, *L’Entretien Infini*, Paris [1969] 2003.

Court [1997] 2006

R. Court, *Cézanne et la vérité de la peinture*, en *Le Voir et la Voix. Essai sur les voiesesthétiques*, Paris 1997, después en “Études”, oct. 2006.

Creeley [1974] 2001

R. Creeley, conferencia en Bolinas, California 31 julio 1974, en *The Collected Prose of Robert Creeley*, New York and London 1984; corrected edition Berkeley 1985; current edition, Normal 2001.

Delacroix [1863] 1996

E. Delacroix, *Dictionnaire des beaux-arts de Delacroix*, bajo la dirección de A. Larue, H. Editerur, Paris 1996.

Derrida 1991

J. Derrida, *Mémoires d’aveugle : l’autoportrait et autres ruines*, Paris 1991.

Derrida 2013

J. Derrida, *A Dessin, le Dessin*, suivi de G. Michaud, *Derrida à l’improviste*, Paris 2013.

Eliot [1919] 1932

T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, “The Egoist An Individualist Review”

(1919), después en *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London 1920, y posteriormente en *Selected Essays*, 1917-1932, London 1932.

Eliot [1921] 1932

T. S. Eliot, *The Metaphysical Poets*, "The Times Literary Supplement", octubre 1921, después en *Selected Essays*, 1917-1932, London 1932.

Eliot 1920

T. S. Eliot, *Hamlet and His Problems*, en *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London 1920.

Felstiner, Goldstein 2006

J. Felstiner, D. Goldstein, *The Lure of the God: Robert Duncan on Translating Rilke*, "Jacketmagazine", octubre 2006.

Franciscono 1991

M. Franciscono, *Paul Klee: His Work and Thought*, Chicago 1991.

Gasquet [1926] 1991

J. Gasquet, *Cézanne*, [Paris 1926] London 1991.

Lawrence [1929] 2004

D. H. Lawrence, *Making Pictures*, "Studio", julio 1929, después "Vanity Fair", agosto 1929, después en *Assorted Articles*, London 1930, versión americana en A. A. Knopf (ed.), *Assorted Essays*, New York 1930; recopilado en J. T. Boulton (ed.), *Late Essays and Articles*, Cambridge 2004.

Lyotard [1987] 2008

J.-F. Lyotard, *Que Peindre? Adami, Arakawa, Buren*, Paris [1987] 2008.

Ruskin [1857] 1867

J. Ruskin, *The Elements of Drawing in Three Letters to Beginners* [1857], New York 1867.

Bernard 1904

Émile Bernard, *Paul Cezanne*, "L'Occident", julio 1904, pp. 23-25.

Merleau-Ponty [1961] 1964

M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, "Art de France", I (1961), después "Les Temps Modernes" 184-85 (1961), después publicado como libro, Paris 1964.

Merleau-Ponty [1964] 2010

M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* [1964], en *Œuvres*, ed. Claude Lefort, Paris 2010, VI.

Proust 1927

M. Proust, *Le temps retrouvé*, tome II, Paris 1927.

Klee 1920

P. Klee, *Schöpferische Konfession*, "Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung" (1920), Kasimir Edschmid (Hrsg.), Berlin 1920.

Klee [1921] 1999

P. Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Faksimile des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am Bauhaus Weimar 1921/22, Jürgen Glaesemer (Hrsg.), Basel 1999

Klee [1923] 1995

P. Klee, *Das bildnerische Denken*, en J. Spiller (Hrsg.), Basel-Stuttgart 1956, después en G. Regel (Hrsg.), *Paul Klee. Kunst-Lehre, Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Leipzig [1987] 1995; versión americana *The Thinking Eye*, prefacio de Giulio Carlo Argan, London 1961.

Porter Aichile 2002

K. Porter Aichile, *Paul Klee's Pictorial Writings*, Cambridge University Press, 2002.

Read 1959

H. Read, *A concise History of Modern Painting*, London 1959.

Regel [1987] 1995

G. Regel (Hrsg.), *Paul Klee. Kunst-Lehre, Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Leipzig [1987] 1995.

Spiller [1956] 1961

J. Spiller (Hrsg.), *Paul Klee, Das bilnerische Denken*, Basel-Stuttgart [1956] 1961.

Williams 1951

W. C. Williams, *The Autobiography*, New York 1951.

Xolocotzi 2004

A. Xolocotzi, *Fenomenología de la vida fáctica: Heidegger y su camino a Ser y Tiempo*, Mexico 2004.

ENGLISH ABSTRACT

In his *Historia Naturalis* (XXXV, 12) Pliny (23-79 AD) relates the origin of all graphic representation with the absence or invisibility of the model, as well as with the distance that will imply the loss of the model. What the line opens or encloses is something new, something that starts from the desire, something between the form and the emotion "in the limit of the visible". To see a painting or a sculpture - as in the first place to do it - is to know to think it, to understand the ideas that it generates, to understand what is called the visual thought; that is, the pictorial ideas of the artist. Paul Cezanne does not say that he thinks and then he paints, but "he thinks with painting." Eugène Delacroix had already stated in this respect that the painting did not express a narrative thought, but was itself a thought. These ideas appear in Paul Klee: visual thinking (*das bildnerischen Denken*), because for him writing and image are united in their root, specifying "art does not reproduce the visible, but makes visible." These ideas remind us of the ideas of Aby Warburg (1866-1929) and those of D. H. Lawrence (1885-1930) when he says that it is the poet's words that form the vision and that grow from that visionary awareness. The painter's task is not "how to represent" but "how to know".



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • gennaio 2020

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

ottobre **2017**

150 • Zum Bild das Wort I

con saggi di

Sara Agnoletto, Aldo Aymonino, Cristina Baldacci, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Stefano Bartezzaghi, Maddalena Bassani, Elisa Bastianello, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Marco Biraghi, Alberto Biuso, Renato Bocchi, Federico Boschetti, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandro Canevari, Guido Cappelli, Andrea Capra, Franco Cardini, Olivia Sara Carli, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Castelli, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Giovanni Cerri, Gioachino Chiarini, Luca Ciancabilla, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Fernanda De Maio, Silvia de Laude, Marcella De Paoli, Agostino De Rosa, Georges Didi-Huberman, Massimo Donà, Valerio Eletti, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Susanne Franco, Massimo Fusillo, Paolo Garbolino, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Maurizio Guerri, Antonella Huber, Raoul Kirchmayr, Chiara Lagani, Laura Leuzzi, Fabrizio Lollini, Sergio Los, Giancarlo Magnano San Lio, Barnaba Maj, Sara Marini, Peppe Nanni, Clio Nicastro, Nicola Pasqualicchio, Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda, Rolf Petri, Gianna Pinotti, Elena Pirazzoli, Alessandro Poggio, Sergio Polano, Lionello Puppi, Marie Rebecchi, Giorgio Reolon, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Marco Romano, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafi, Simona Scattina, Amparo Serrano de Haro, Claudia Solacini, Oliver Taplin, Stefano Tomassini, Mario Torelli, Silvia Veroli, Hartmut Wulfram, Matteo Zadra