

Abstracción y figuración Por el jardín de senderos que se bifurcan

Luis del Valle (*)

Resumen: Una visión más convencional o pedagógicamente reductiva acerca del arte y de la arquitectura moderna y contemporánea ha circunscripto al par abstracción-figuración a una mera oposición, a una polaridad dicotómica en muchos casos asociada a otro par de supuestamente opuestos: modernidad – tradición.

Un abordaje crítico a tales relaciones nos permite efectuar un despliegue mucho más complejo, ambiguo o ambivalente, con la presencia de superposiciones, de la ironía, de la interpelación y así mismo de los anacronismos.

Como en un jardín de senderos que se bifurcan, abstracción y figuración describen diferentes caminos y huellas, tanto en el espacio como en el tiempo. Bifurcaciones que, como en el relato de Borges, desdibujan lo inmediato y abren nuevas direcciones de interpretación.

Palabras clave: representación – realismo – naturalismo – abstracción – autonomía – crítica – conservadorismo – superposición

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 64 y 65]

(*) Ver CV de Luis del Valle en página 65

Primeras bifurcaciones La abstracción como paradigma de lo Moderno

Así como en el cuento de Borges su *Jardín de senderos que se bifurcan*⁰¹ abre diferentes alternativas, diversos e infinitos tiempos y porvenires, que rompen con la idea de un tiempo absoluto, uniforme, o lineal, así también en las relaciones entre abstracción y figuración se abren diferentes bifurcaciones que rompen con la homogeneidad del relato y con ciertas convenciones en la crítica del arte y la arquitectura.

En gran parte de la historia y de la crítica occidental se ha vinculado a la Modernidad, al Modernismo y a las Vanguardias con el arte abstracto, el arte del Cubismo, el Suprematismo, el Constructivismo, De Stijl, el Informalismo o el Minimalismo, entre otros. Una concep-

ción que rechaza lo figurativo, lo naturalista o lo representativo por pertenecer supuestamente al pasado o ser anti-modernos; el Realismo como lo opuesto a lo Moderno. Pero un abordaje más preciso señalaría que no toda la concepción moderna se ha limitado a la abstracción, existiendo mezclas, superposiciones e interpretaciones diferentes, a la vez que la necesidad de señalar las diferencias entre tales términos, Figuración, Naturalismo, Representación.

El Naturalismo, en la obra de arte tradicional, implicaba esa idea de mostrar las cosas como son en la realidad, el carácter mimético de la Re-presentación, justamente esa idea de re-presentar, de volver a presentar una realidad exterior a la obra. Un sentido en muchos casos, no en todos, ilusionista del arte. Una pintura realista en términos naturalistas como la del retrato y la del paisaje a lo largo de la historia, o la del interior doméstico en la pintura holandesa del XVII. En la pintura tradicional, en la llamada *obra de arte orgánica*, el arte figurativo se presenta como representación naturalista de la realidad, creador de *un sentido de unidad*, de acuerdo con un orden natural de las cosas. Desde finales del XVIII y durante el XIX, el arte figurativo vino a cumplir esa idea del arte por el arte, una función consoladora que recreaba en su contemplación un sentido de armonía del que la realidad carecía.

Pero ya en el arte tradicional, lo figurativo también opera con una *representación ilusoria*, con el tratamiento de los temas mitológicos, las tradiciones sagradas, las figuras míticas, como en *Los Esponsales de la Virgen*, de Rafael, *La Entrega de las Llaves*, de Peruggino, o en *La Pala de Brera* de Piero. Los personajes u objetos pueden ser representados de manera natural pero no son parte de una condición real sino de un relato ficticio. Más aún. La supuesta representación realista de la realidad no representa un espacio y un tiempo reales, sino situaciones o personajes que transcurren en un mismo lugar, pero en tiempos diferentes, en una superposición diferencial y no real de lo espacial y temporal, como en *La Visita de la Reina de Saba*, de Piero, y *Los Milagros de San Francisco*, de Ghirlandajo. Se verifica así una suerte de montaje de dos tiempos diferentes en un mismo lugar, o un montaje de lo aparentemente real con lo mítico.

Ya en el siglo XX el Realismo no será sinónimo de realista ni estará directamente asociado al Naturalismo, y propondrá diferentes visiones de la realidad; tal como diría Brecht, si la realidad cambia, cambian los modos de expresarla.⁰² Es así que surgirá el Realismo Socialista como expresión del arte revolucionario, un Realismo Moderno, que da cuenta de la cultura técnica y del fenómeno metropolitano con una mezcla de abstracción y figuración, como en Fernand Leger – *Trabajar y El transporte de la fuerza*– o en Francis Picabia – *Carburador Niño* –, y la idea de un Nuevo Realismo en Malevich y el Suprematismo, en donde lo realista lo constituye lo exclusivo de lo pictórico, la figura geométrica y el color como algo real, igual que un río; el Realismo de un arte plástico puro.

A fines del XIX con las nuevas teorías estéticas de la *Sichbarkeit* o Pura Visualidad, del Formalismo y los aportes de Fiedler, Wölfflin y Riegl, y luego con el Formalismo de Shklovski y Tinianov, el arte deja de representar la realidad externa para constituirse a sí mismo en una realidad en sí, en la construcción de una realidad. La obra abandona la idea de composición y pasa a ser entendida como *construcción*.⁰³ La misma ya no expresa una

realidad exterior sino que debe mostrar sus propios medios constructivos, su lógica de construcción formal y material. De allí se derivarán el arte abstracto, las nuevas formas de la figuración, el Montaje y el Collage.

Según las versiones convencionales, la abstracción se opondría a lo figurativo, expresando los ideales de modernidad, innovación, ruptura, tanto en el campo artístico como en el social, en una identificación lineal entre abstracción y Modernidad. La geometría y la abstracción como modernas en tanto integrantes de la cultura de masas, la industrialización, la utilidad, la autonomía formalista.

Si bien presentan claras diferencias entre sí,⁰⁴ en la abstracción del Suprematismo, el Constructivismo o De Stijl, en Malevich, Rodchenko, Lyubov Popova (Fig.1), Varvara Stepanova o Mondrian, no se verifica una mezcla entre abstracción y figuración, en su oposición a la representación naturalista.



Figura 1. Lyubov Popova Construcción de fuerza espacial

No obstante en la abstracción existe otro tipo de representación, la del mundo de la técnica, de la objetividad, del racionalismo. Una representación no mimética o no naturalista sino conceptual, en donde sus procedimientos y elementos conforman un sistema alegórico respecto del sistema del mundo moderno. La representación de lo objetivo y de los propios medios específicos del arte.

De modo similar a los poemas fonéticos del Dadaísmo, donde se rompía con la racionalidad narrativa de la sintaxis y del sentido y con la definición del fonema, el morfema y el sintagma, la pintura abstracta rompe a partir de la construcción de la forma con la continuidad o la unidad narrativa de la representación naturalista de la realidad. Pero eso no implica que la abstracción no conforme otro tipo de figuración en cuanto organización de la concepción, construcción y percepción del mundo. Figuración en tanto un hacer presente que remite a una construcción y un discurso sobre lo considerado real pero diferente a la realidad naturalista. En su negación del Realismo naturalista la abstracción no

renuncia a expresar o figurar. *De allí que resulte necesario precisar que ya no se trata de una re-presentación – un volver a hacer presente – de una realidad exterior, sino de una expresión o figuración de aquello considerado real.*

Cada una de estas experiencias va a remitir a diferentes contenidos en la construcción-figuración del mundo. En el Constructivismo la expresión de la racionalidad y la objetividad, del universo de la técnica, asociado a los ideales de progreso revolucionario; los mismos títulos de las obras lo anuncian: *Construcción lineal*, *Pintura arquitectónica*, *Construcción de fuerza espacial*. Claramente distinto al Suprematismo de Malevich y al Expresionismo Abstracto de Kandinsky, en donde no se trata de la expresión objetiva del mundo sino la del interior del artista y la maximización de la sensibilidad y la autonomía plástica. En cuanto al Neoplasticismo comparte la expresión objetiva y de racionalidad pero en su caso asociada a las componentes esotéricas del Teosofismo y de Madame Blavatsky.

Algunas de las propuestas del Dadaísmo operaron en el campo de la abstracción como ruptura de aquella unidad narrativa del Naturalismo y en oposición a la pintura tradicional, en donde las formas geométricas del collage – siguiendo por ejemplo las leyes del azar – implicaban en su abstracción el quiebre de la narración o de la diégesis que implicaba la ilusión de realidad del Naturalismo. Casos como los *Collages hechos según las leyes del azar* y el *Collage Geométrico*, de Hans Arp, o *Zeichnung A2 Hansi*, de Kurt Schwitters.

Un caso particular de la abstracción es el de su paso al objeto, como en el ready-made. En el *Portabotellas* de Duchamp o en la ironía de *Regalo* de Man Ray pervive una componente figurativa del objeto de uso cotidiano, de su condición real. Pero el mismo se ha sumergido en una dimensión totalmente abstracta dada la pérdida de su propósito utilitario.

En nuestro país el Arte Madí y el grupo Arte Concreto-Invención, con integrantes como Tomás Maldonado, Lidy Prati, Enio Iommi, Alfredo Hlito, entre otros, compartieron la mirada de un mundo objetivo y racionalizado asociado a un ideal de progreso universal, pero ajeno a toda componente esotérica. Suprimieron toda referencia realista y basaron su producción en la pureza geométrica, el pleno racionalismo, la objetividad de lo considerado universal, la perfección técnica y la reducción de los elementos expresivos. Un intento de racionalización, objetivación y universalización de lo que debía ser moderno, y tal como lo demuestran sus obras: *Composición*, de Maldonado; *Sin Título*, de Iommi; *Composición Serial*, de Prati; y *Sin Título*, de Hlito. (Fig.2)⁰⁵

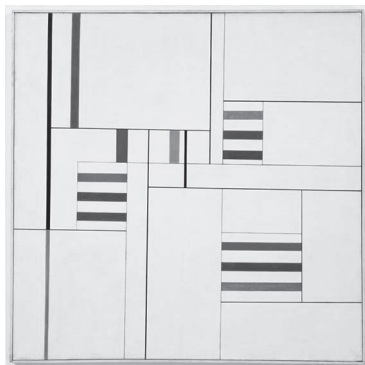


Figura 2. Alfredo Hlito Sin Título

La abstracción va a oscilar así en una tensión entre la plena autonomía de la especificidad artística y la capacidad de la obra de referirse a un mundo externo a la misma.

Los años de la posguerra y la década de los '60 trajeron la consabida reformulación del llamado Proyecto Moderno y las críticas a una parte de sus principios. Las relaciones entre abstracción y figuración atravesaron sus propias revisiones, abriendo nuevas concepciones y producciones como así también su absorción por parte de las industrias culturales y del mercado.

En cuanto a la abstracción en un sentido más pleno, la misma estuvo representada básicamente por el Racionalismo Abstracto, el Minimalismo, el Informalismo y el Expresionismo Abstracto. En una parte de ello el arte se vio contraído a una academización e institucionalización de toda una ascendencia de la abstracción, llevando al extremo su dimensión autónoma. Una abstracción representada por los postulados de Greenberg a lo largo de los '50 y '60 con una estabilización de los signos dentro del marco de la pintura y un formalismo pictórico basado en la pura optividad, con intérpretes como Mark Rothko, Frank Stella y Robert Ryman.

Ante estos procesos de institucionalización y de cristalización del arte moderno reaccionaron las llamadas Neovanguardias de los '60, desde diferentes propuestas que iban desde una reformulación de la tradición abstracta hasta las nuevas formas de la figuración, las mezclas, el collage, el ready-made.

Una de tales reformulaciones fue la del Minimalismo, dirigido a completar y a la vez superar el modelo formalista y puramente óptico de la abstracción. En palabras de Donald Judd, una negación total a toda representación, a toda referencia exterior o simbolización. Más allá de su eliminación de todos los rasgos expresivos, de su esencialización ontológica, el Minimalismo va a implicar una cierta complejidad en cuanto a reformular la idea de espacio, la relación del objeto con el lugar. En su rechazo por lo antropomórfico y por una

figuración ilusionista, los *objetos específicos* de Judd y las esculturas de Robert Morris⁰⁶, proponen un sentido epistemológico, fenomenológico y perceptivo en las relaciones objeto, sujeto y lugar. Obras tales como las denominadas *Sin Título*, de Donald Judd, *Columns* y *Sin Título* de Robert Morris, *La caja negra*, De Tony Smith, y *Hang Up*, de Eva Hesse.

Frente a esta abstracción geométrica y racionalista, se dio otro tipo de abstracción, la de lo irracional, lo gestual, la densidad matérica, el collage, del Informalismo

El mismo supo experimentar con una construcción a partir de ciertas formas abstractas y hasta de alguna regularidad en algunos casos, pero sumada a la presencia de rasgos, manchas o improntas gestuales, basadas en lo informe, o de signos, lo mismo que con la incorporación de fragmentos de materiales, chapas, madera, tejidos metálicos, telas, arpilleras y trozos de papel, en una superposición o bajo una forma collagística que exponía lo constructivo de la obra. Como en otros casos de la abstracción, la obra no re-presenta una realidad naturalista exterior sino su propio proceso de construcción. Esto sumado a la densidad matérica con el agregado de escorias, aserrín, yeso, arena, o con la misma rugosidad de los materiales de desperdicio incorporados. Una integración entre abstracción y densidad matérica e *imperfeción* técnica.⁰⁷ Ejemplos de ello pueden ser Antoni Tapies, Jacques Villeglé, Clorindo Testa (Fig.3), Alberto Greco, Víctor Chab y Kenneth Kemble. En algunos de ellos, la obra no renuncia a cierto carácter figurativo o alusivo, si bien de manera indirecta. En *Paisaje suburbano*, de Kemble, lo informal, la rusticidad del material, la rugosidad y el material de desperdicio aluden a las características de rugosidad, aspereza, mezcla y justamente a la informalidad del suburbio de Buenos Aires.

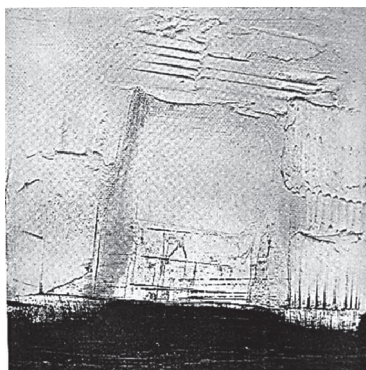


Figura 3. Clorindo Testa Blanco en el centro

Dentro de la abstracción, a la perfección técnica y del perfecto acabado del Minimalismo, expresión de un sentido de esencia, se le opone la imperfección y el sentido de lo inacabado del Informalismo.

Hasta aquí algunos de los desarrollos históricos de la abstracción, la cual fue elevada por los relatos canónicos como paradigma de la Modernidad.

Una interpretación más compleja de los despliegues de lo moderno construye otras miradas sobre tales desarrollos, en donde la Modernidad ya no puede ser entendida bajo una condición unívoca o unidimensional sino que se revela como una constelación compleja, un espectro caracterizado por las superposiciones, las ambigüedades y ambivalencias.

Otras bifurcaciones

La figuración como componente crítica-moderna

En estas otras miradas sobre lo moderno comienzan a surgir las controversias acerca de aquello que constituye la modernidad, sus diferentes acepciones, su sentido ontológico, axiológico y teleológico; las tensiones entre la definición de ciertos postulados y lo asociado a la fragmentación, la disolución, las rupturas e interpelaciones.

Ente todo ello hay lugar también para una reconsideración de lo figurativo, acerca de lo crítico o lo moderno que también puede significar el término. La presencia figurativa en el arte del '20 y '30, en Picasso, De Chirico, el Surrealismo, en los '60 y las Neovanguardias, en lo contemporáneo ¿supone un impulso regresivo o la adhesión a un sistema político autoritario, o también se trata de una experiencia inherente a la propia autonomía artística, al experimentalismo propio de lo artístico? Es reaccionario lo figurativo en Dada o el Surrealismo?

Para Benjamin Buchloh, en *Formalismo e Historicidad*,⁰⁸ lo figurativo en el arte moderno supone un sentido regresivo, una reacción anti-moderna, con un retorno a los valores tradicionales o de un nuevo Clasicismo.

Tal concepción se basa, entre otras cosas, en una idea de la historia y del arte entendidos como evolución; la idea de un tiempo diacrónico, en una sucesión cronológica de causa y efecto. Algo derivado de Marx y su idea evolucionista de lo social-político, en una suerte de identificación entre evolución biológica y una supuesta evolución social y política.⁰⁹ Según esto, el arte abstracto sería una evolución hacia un estadio superador dentro de la historia y del campo del arte.

Esta concepción implica una visión unívoca, tanto del arte como de la historia, basada en un sistema de polaridades: abstracción-figuración, modernidad-tradición, impulso crítico-conservadorismo. Una idea de evolución que se opone a la de la historia, la modernidad y el arte como despliegue, basado en las superposiciones, las ambivalencias, las ambigüedades, los anacronismos, lo paradójal, las convivencias e interpelaciones. La visión de Buchloh coincide con la de Adorno¹⁰ en cuanto a la idea de un *zeitgeist*, de una forma para cada tiempo, lo Moderno identificado con una voluntad de forma – en este caso la de la abstracción – entendida como *progreso*.

En todo esto se presenta una primera cuestión sobre lo dificultoso y hasta reductivo que implica el asociar linealmente abstracción con modernidad – figuración con tradición. Sus

despliegues son mucho más complejos.

Las relaciones entre abstracción y figuración exponen una serie de tensiones opuestas al ideal de evolución de un término a otro. Todos los procedimientos, categorías, uso del material, referencias, conceptos, funcionan como un material disponible, usable, y no necesariamente como una recuperación historicista o anti-moderna. Si para Buchloh la pintura figurativa – opuesta al collage – encerraba un ideal de síntesis, de ilusión de unidad y de homogeneidad en relación a un llamado al placer estético y a una función consoladora del arte, es cierto también que la presencia de lo figurativo y de un material tradicional también podían exponer una componente crítica, experimental. Igual que en la literatura de Joyce o con las composiciones de Stravinsky¹¹ – *La ópera del soldado* o *Polichinela* – la presencia de lo figurativo en la pintura permitía la inclusión de los anacronismos, los extrañamientos, las superposiciones, los montajes, en un sentido crítico de interpelación no solo a las convenciones del arte sino también de lo social.

Frente al llamado sentido olímpico de la Modernidad, asociado unívocamente con los valores de progreso, innovación, evolución, homogeneidad, racionalismo, se despliegan otras nociones de lo moderno, la modernidad como un *espectro*. Un espectro en sus dos acepciones: como un conjunto de cosas que se disponen, pero más aún, como esa presencia de algo inefable, elusivo, difícil de atrapar, pero sentidamente presente. Diversas modernidades, caracterizadas por lo crítico, lo convulsivo, lo irreverente, lo heterogéneo, lo inquietante, lo fragmentado y lo dislocado; una modernidad en donde, al decir de Marshall Berman, “*todo lo sólido se desvanece en el aire*”.¹²

Tales complejidades involucran en primer término a la propia abstracción y a su inmediata asociación con lo Moderno en los términos de Adorno y de Buchloh.

En los '80 y como parte de un despliegue ilimitado del arte, la abstracción va a cobrar otras connotaciones. En artistas como Sherrie Levine, Ross Bleckner, Peter Halley o Pablo Siquier, el abstraccionismo se va a dirigir a una tradición de lo abstracto a la manera de un depósito, de un reservorio de donde tomar un material. Evocar el rigor formal de la abstracción analítica. Pero en algunos de estos autores y autoras, tal operación implicó un sentido de parodia, de ironía, una parodia intencionada sobre la supuesta autoridad de lo Moderno como abstracción. La abstracción mostrada como un *estilo* más, separado de sus contenidos originales y de los principios de Greenberg. La abstracción se convierte así en una suerte de simulación, una simulación de obras originales o consagradas – Duchamp, Malevich, Albers, Moholy-Nagy, Stella –, constituyéndose en un claro metalenguaje de la pintura, pintura de la pintura. La intención de perturbar un canon establecido, o de denunciar la conversión del arte abstracto en un producto para la decoración de interiores, en una mercancía. Pero que así mismo encerraba un riesgo: el de separar una concepción o experiencia de su momento histórico, en una especie de a-historicidad de la pintura. Una intención paródica, no celebrativa, expuesta en *Cielo caído*, de Ross Bleckner, *Comprobaciones dobles*, de Sherrie Levine, o *Celda blanca con conductos*, de Peter Halley.

Lo figurativo también puede poseer una dimensión crítica, moderna o de vanguardia, separándose de lo naturalista. Se escinde de una expresión armónica o ilusionista de lo

real para constituir un vector crítico o de denuncia de ciertas problemáticas sociales. Con claras diferencias entre sí, esto ocurre en el Expresionismo de Grosz y Dix, en el Dadaísmo de Hanna Höch, de Hausmann y de Umbo, o en el Realismo Socialista de la URSS o en el de Antonio Berni y Horacio March en nuestro país. De hecho también, en el Cubismo lo figurativo no está totalmente diluido.

En estas experiencias, se exhibe una crítica hacia el drama de la guerra, la marginación social, la hipocresía burguesa, las carencias y abusos del capitalismo, el lugar de la mujer, o la mecanización de lo humano a manos de los excesos de la técnica.

En el Expresionismo, con un realismo figurativo que abandona el Naturalismo y la representación armónica para operar con la exaltación de los rasgos, la caricatura, lo grotesco, la crudeza, en Otto Dix – *El vendedor de fósforos* (Fig.4) o *Los lisiados de la guerra* – o las deformaciones, las superposiciones, el dinamismo y la sátira en Georg Grosz – *Metrópolis*, *El funeral de Oskar Panizza*, *El suicida*, *El enfermo de amor*, y *Republicanos autómatas* –. Lo moderno figurativo en este Expresionismo es el registro de la ciudad moderna, de las tensiones sociales, del hedonismo hostil y del caos. Al respecto, una observación en el detalle nos revela que en *El vendedor de fósforos* el perro del burgués está orinando al lisiado. Un realismo figurativo no fiel a la realidad tangible de tipo armónico en función de su compromiso político de izquierda y que se interrogaba sobre el efecto social que podía tener la Representación. Aquí no hay, como en la vanguardia abstraccionista, una congruencia entre los criterios formales y los valores políticos: los primeros toman la tradición figurativa, los segundos el compromiso político, en un montaje conceptual propio de lo moderno.



Figura 4. Otto Dix *El vendedor de fósforos*

En el Dadaísmo lo figurativo moderno apela al collage, en una congruencia entre medio artístico y compromiso de denuncia. Sumando la ironía, el sarcasmo, lo grotesco, la fragmentación, como medios de interpelación a las convenciones y los mandatos sociales o a la cultura de la tecnificación, en Hanna Höch – *Desde el museo etnográfico* y *Muchacha Bonita* –, y con Umbo – *El reportero vertiginoso* –. De manera similar pero diferente al Dadá lo figurativo crítico no conservador está presente también en Grete Stern y sus

Sueños, fotomontajes que interpelan el lugar estereotipado de la mujer, o del suburbio, como espacio de la armonía y la estabilidad.

En cuanto al Realismo Social o Socialista, considerado lo opuesto a la Vanguardia por su concepción figurativa realista, el mismo cifró su modernidad o su componente de ruptura a partir de expresar la lucha de clases, la revolución, al proletariado o al cambio tecnológico; sus medios técnicos son tradicionales, pero es su contenido crítico lo moderno. En la URSS obras como *Una reunión del comité del partido en un pueblo*, de 1924, de Yefim Cheptsov. Una expresión que se podría comparar en nuestro país con Antonio Berni y sus *Chacareros*, *Desocupados* y *Manifestación*, o con Horacio March y *Fábricas*, en los '30.¹³

Otra versión crítica o moderna de lo figurativo es la del Surrealismo y la pintura metafísica, con figuras como Carrá y De Chirico, Magritte, Breton, Delvaux, Forner, Carrington y Varo, entre otros y otras, y con nuevos procedimientos y contenidos.

Para Buchloh, lo mismo que para Adorno, las propuestas en De Chirico y Carrá constituyeron una regresión conservadora vinculada a un nacionalismo autoritario, un retorno a los valores tradicionales o a un nuevo Clasicismo, volviendo a la pintura toscana del '400 y a un supuesto orden clásico de los maestros como Uccello, Piero o el Giotto. Una ruptura con la fragmentación y la superposición de elementos heterogéneos del collage y su impulso vanguardista.

Pero esto también fue parte de las propias búsquedas internas del arte, del despliegue de su propia autonomía, y de la creación de una nueva iconografía de los objetos cotidianos, reunidos de una manera inquietante, absurda, misteriosa. Lo moderno se separa aquí de una visión universal y homogeneizante, para entremezclarse con la tradición o las particularidades de una cultura local. Espacios urbanos y arquitecturas tradicionales pero rarificadas, como en *Melancolía* y *Enigma de una tarde de otoño* en De Chirico, que atentan contra los criterios de la racionalización y proponen una suspensión metafísica del espacio y de la existencia en tanto enigma, en tanto interrogante. Una figuración que en Magritte o en Ernst cobra el tono del espacio como lugar de los encuentros absurdos, del extrañamiento, de lo heterotópico, como en *El umbral de la libertad* y *El dormitorio del amo bien vale la pena pasar en él una noche*, respectivamente, que remite a la famosa frase del Conde de Lautremont acerca del encuentro de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de operaciones. O el espacio de lo fantástico o de lo rarificado en tanto lugar para la presencia de seres fantásticos, que podría tratarse de un lugar secreto, donde habita lo extraño, pero también del espacio para una aparición, una aparición de lo híbrido como ruptura con lo acordado. Tal es el caso de obras como *El creador de pájaros* (Fig.5) y *La llamada*, de Remedios Varo, *Visita inesperada* y *House Opposite* de Leonora Carrington, o *La caída*, de Raquel Forner. Lo mismo que en Paul Delvaux y su creación de espacios inquietantes, siniestros en su silencio y en la presencia de cuerpos reconocibles pero que no parecen ser parte ya de este mundo, como en *El llamado de la noche* y *Amanecer sobre la ciudad*.



Figura 5. Remedios Varo El creador de pájaros

Si bien es cierto que la pintura abandona aquí el collage, no obstante, sigue operando con la categoría de montaje, operación eminentemente moderna. El montaje entre tradición e innovación, entre lo real o lo verosímil y lo fantástico, entre lo humano y lo siniestro, el montaje de lo híbrido; un montaje que arranca al observador de la supuesta normalidad de lo cotidiano o del naturalismo y lo coloca en otra dimensión. No se trata del montaje explícito del collage, sino de un montaje conceptual, indirecto, no naturalista.

Superposiciones

La supuesta oposición entre abstracción y figuración no solamente no ocurre como un enfrentamiento entre modernidad y tradición sino que además no siempre se dan de forma separada. La producción pictórica de diferentes artistas expone una condición más compleja que la de la mera oposición, verificándose mezclas, superposiciones y entrecruzamientos entre una dimensión y otra.

En Picasso, Mondrian, Kandinsky, se comprueba un juego más complejo entre ambos términos, con la presencia de cierta referencialidad, vestigios de paisajes, figuras, que evitan lo irreferencial de la abstracción.

En el caso puntual de Picasso, elementos de la abstracción y la figuración conviven en una misma época, y no como una condición posterior a la otra, en obras como *Mujeres corriendo en la playa* y *La flauta de pan*, por una parte, y *Los tres músicos* y *El taller con busto de yeso*, por otra, todas ellas entre 1921 y 1925. Además, en su pintura, tales elementos de lo abstracto y lo figurativo conviven o se superponen en una misma obra, como en *Interior con muchacha dibujando*, *Niña con barco* o *Mujer con flor*. Y aún en obras clasificadas como más figurativas se verifica la mezcla de figuración y cubismo: en la citada *Mujeres corriendo en la playa*, se distorsionan los principios de la perspectiva, y partes que están por delante y deberían verse más grandes se ven más pequeñas mientras otras hacia atrás se ven más grandes.

En Dadá, lo figurativo tiene una presencia explícita en innumerables casos, por ejemplo, en *Venus en el juego de los reyes*, de Johannes Baargeld, *Tatlin en casa* y *El crítico de arte*, de Raoul Hausmann, y *Desde el museo etnográfico*, de Hanna Höch. En ellos la componente dadaísta apunta a una doble interpelación. Por un lado, ha convertido a lo figurativo en un instrumento para la crítica social por medio de la ironía, el humor o lo irreverente, quebrando toda componente de reconciliación y armonía visual. Por el otro, el collage deja de ser un procedimiento exclusivamente moderno propio del concepto de obra abierta, pero no obstante impulsor de un cierto equilibrio estético – como en los collages de Picasso –, sino que se convierte a manos del Dadaísmo en una categoría de Vanguardia y de sus intentos de disolución o eliminación tanto del sistema artístico como del social imperante. Lo figurativo abandona toda unidad expresiva referida al concepto de obra naturalista o cerrada y aporta una crítica desde los extrañamientos, las superposiciones aleatorias, lo caótico, el dinamismo, lo irreverente, la yuxtaposición heteróclita.

Un caso particular del collage dadaísta y surrealista es el de los ensamblados que abandonan las dos dimensiones de la pintura y la tela.

En *Payaso*, de Jean Crotti, lo abstracto vuelve a mezclarse con lo figurativo en la definición de la figura, que claramente no es realista pero remite al título de la obra.

En *Construcción para damas nobles*, de Schwitters, la relación abstracción-figuración cobra otra componente. Se trata de una obra abstracta, que no reproduce la realidad exterior, pero que incorpora elementos de esa realidad tales como una rueda, una arandela o un trozo de metal. La expresión de la realidad no está dada por una representación ilusionista de la misma sino por la presencia de elementos reales.

Algo similar ocurre en una versión surrealista como la de André Breton y su *Poema-Objeto* (*yo veo, yo imagino*). Objetos de la realidad – un huevo, una mariposa, un trozo de fotografía, un plano de madera) – constituyen la obra dentro de un encuentro heterotópico y que atenta contra las leyes de la lógica racional propio del Surrealismo.

En esta inclusión de elementos o partes reales físicas se ubican también los collages de Picasso. Los fragmentos de etiquetas, de periódicos, los papeles pintados que simulan ser telas, abren toda una condición acerca de la polisemia de la obra y la reconfiguración del signo. Recortes de diarios que representarían, por su tonalidad, un haz de luz que ilumina una mesa, pero que al mismo tiempo contienen una noticia destacada del momento, como en *Vaso y Botella de Suze*. O etiquetas de tiendas, que aluden al lugar de lo femenino, la moda a principios del XX, la vida y el consumo burgués, como en *Au Bon Marche*. En este caso el Realismo no se verifica por una re-presentación sino por la inclusión directa de elementos de la realidad.

Una última mención a la cuestión figurativa como dimensión crítica de lo moderno puede referirse a las componentes de lo abyecto, lo siniestro y lo grotesco. En obras de Balthus – *La lección de guitarra*– o en las *Muñecas* de Hans Bellmer no se verifica ninguna componente regresiva o conservadora por el mero hecho de apelar a lo figurativo, sino una instancia de reconsideración sobre los propósitos del arte. En pinturas como la mencionada, Balthus expone un clima enrarecido de lo entendido como cotidiano, en donde esa

cotidianeidad ha dejado de ser apacible para mostrar sus violencias ocultas. La exacerbación de ciertas expresiones, personajes en un estado como de suspensión, espacios de lo cotidiano que adquieren una atmósfera de lo siniestro,¹⁴ son parte de un registro del sufrimiento o de lo callado de la angustia existencial. En el caso de Bellmer y sus *Muñecas*, lo abyecto y lo siniestro se dan a nivel del objeto corporal, a partir de la fragmentación del cuerpo, de su ruptura, de su dislocación o de la superposición fuera de lo natural. El cuerpo humano no como algo armónico o naturalista – ni siquiera ya dionisiaco – sino como expresión de algo perturbador, de la violencia, de lo que está escondido por debajo de lo cotidiano o de lo humano.

Se verifica de este modo que la mera oposición entre abstracción y figuración en la primera mitad del siglo XX resulta un reduccionismo, ya que la relación entre ambos términos abre un despliegue mucho más complejo, con experiencias que recurren a un contenido crítico o innovador junto a procedimientos y medios formales también innovadores, pero también con otras que expresan un contenido crítico aunque mediante procedimientos tradicionales, los cuales son reconfigurados, resemantizados o transfigurados, o mezclando distintos medios formales como parte del propio despliegue del Formalismo. Esto implica no solo un abordaje crítico al tema en sí sino acerca de las propias concepciones de Modernidad, entendida en este caso como un espectro, signada por bifurcaciones, ambivalencias, sincretismos y anacronismos.

En los '60 y '70, y ya hacia fines de siglo, las relaciones entre abstracción y figuración giraron en torno de los debates del arte y la cultura, y en las tensiones entre la plena autonomía disciplinar y la incidencia del contexto. Una relación entre ambas dimensiones del arte que vino a expresar la problemática de la significación en esos años, la crisis en la idea de representación, la reificación del signo, su conversión en mercancía, sus procesos de resemantización.

La apertura a otras conciencias o prácticas reflexivas llevó a una reformulación de procedimientos como el collage, las retículas y el ready-made, en figuras como Rauschemberg, Carl André, Bárbara Kruger, Sol Le Witt, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Keneth Kemble, Antonio Berni, Antonio Seguí, y la Nueva Figuración. En otros casos, como en Warhol y el Pop, se puso en juego una tensión entre la irreverencia y la denuncia, por un lado, y el coqueteo o la sumisión hacia el mercado, por otro, según quien lo mire; en otros, como en Ives Klein, el acontecimiento vanguardista, el evento, se convirtió en un espectáculo, en una mercancía, en un producto reificado.

Tomando el ejemplo del collage en los '60, en las articulaciones abstracción-figuración, el mismo va a extender su exploración sobre las posibilidades de *representación* del signo. Por ejemplo en Rauschemberg, en *Factum I* y *II*, el collage recurre a la mezcla de abstracción y figuración y de lo seriado, con imágenes encontradas, manchas y figuras aleatorias, que se repiten del I al II pero imperfectamente, no de manera idéntica. En la representación no naturalista los significantes pierden su significado y se vuelven arbitrarios en una plena autonomía de la forma.

Si en los '60 y '70 prosiguieron los rechazos al Realismo y la idea de Representación –

Greenberg, el Minimalismo – también se dieron otras experiencias vinculadas al Realismo tales como el Arte Pop, el Hiperrealismo, el Art Brut y el Fotorrealismo. Esto generó nuevos debates, entre quienes veían al Pop como una subversión vanguardista contra la representación – Barthes – y quienes lo consideraban integrado a la lógica capitalista – Baudrillard –.¹⁵ Las ambivalencias del Pop, en Andy Warhol, Roy Lichtenstein o Richard Hamilton, oscilan entre una imagen figurativa que no representa un valor trascendente o metafísico sino que opera elevando lo inferior a un estadio superior, elementos de la cultura popular o cotidiana a una condición artística, trabajando con el material de lo banal, los objetos de consumo, la moda, la celebridad, los medios masivos, la historieta, la cultura gay, atacando y a la vez subsumido a la industria cultural, y recurriendo a técnicas como el collage, el fotomontaje, la historieta, la serie, las grillas o el objeto; *In the car*, de Roy Lichtenstein y *Qué hace del hogar moderno algo tan diferente*, de Hamilton, son un ejemplo. Esto pone en evidencia la heterogeneidad del material y de los procedimientos usados.

Hay un Warhol en el que se presenta así mismo lo que podría llamarse un Realismo Traumático. Imágenes que expresan la tragedia, el dolor, el sufrimiento; lo traumático como un encuentro fallido con lo real, la representación de un real no deseado, como en *Desastre con ambulancia* y *Coche en llamas* (Fig.6), ambas del 63. Como en otras obras, Warhol opera con la repetición y la serie, pero en este caso ya no en referencia a lo seriado capitalista sino a la repetición compulsiva del trauma.



Figura 6. Andy Warhol Coche en llamas

En términos conceptuales, en una lógica de lo real y de su re-presentación, el Realismo podría entenderse como un engaño, una ilusión, ya que lo real es en verdad irrepresentable, imposible de ser representado.

Pero en esa imposibilidad es también una construcción, la configuración de un relato que puede someterse o interpelar a lo real. No existe una relación directa entre arte e ideología, y lo figurativo puede encarnar un relato tanto conservador como crítico, o como parte de su propia experimentación interna. Conservador como en el Neo Expresionismo de los '80 de Julian Schnabel o en Michel Graves, con su retorno a una memoria cultural acrítica o a un historicismo banal. Pero, nuevamente, también crítico. En los mismos '80, el arte figurativo de Sherry Levine – *Perfil de presidente* – y de Bárbara Kruger – *Sin Título* – apunta a la presencia del feminismo, a la representación de la mujer en la cultura de masas, a los estereotipos sexuales o a la idea de autor y el estatuto de obra; también a un metalenguaje dentro del arte: ya no la representación de lo real sino la representación de lo figurativo del arte. En Cindy Sherman el realismo fotográfico – *Sin Título N°2* – invoca el lugar de la mirada, al sujeto bajo la mirada del otro, a la puesta en abismo entre una mirada y otra; la persona ve y es vista.

Dentro de los despliegues críticos de lo figurativo, y en cierto modo liminar, encontramos la presencia de lo abyecto y lo grotesco.¹⁶ Escenas de desastre, sexuales, sangrientas, de decadencia, de desperdicios y excrementos, de muerte, son llevadas a las imágenes y al objeto. En obras de Cindy Sherman – *Sin Título 153 y 190* – de Robert Gober – *Sin Título y Corralito Inclinado* – se ponen en escena partes dañadas del cuerpo, excreciones, objetos cotidianos enajenados o infantiles atravesados por la violencia, por el extrañamiento o las distorsiones de tamaño, de proporción.

En los '80 y '90 lo abyecto y lo grotesco proponen un cambio de sistema, como en el caso de las Vanguardias Históricas, sino exponer las bajezas del mismo, sus humillaciones, sus traumas y perversiones, o sus obscenidades, en una puesta a prueba del orden simbólico. Trabaja con una representación realista pero no para reproducir la realidad sino para interpelar la idea de lo visual, de aquello que se puede ver, de lo permitido y de lo interdicho. Una realidad no propia de la armonía o de la ilusión redentora sino una realidad de lo oscuro, de lo íntimo pero que debe ser ocultado. Otros ejemplos al respecto son el de John Miller con *Dick/Jane* (Fig.7) – Jane, una muñeca rubia cubierta con una montaña de excremento dentro de la cual se halla Dick – y el de Mike Kelly con *Descripción nostálgica de la inocencia de la infancia*. En nuestro contexto podríamos citar obras como *El mudo* de Juan Carlos Distéfano, *El poder* de Alberto Heredia, y ya en los 2000 *Los dos al mismo tiempo* de Enio Iommi.



Figura 7. John Miller Dick/jane

En Argentina, en cuanto a lo figurativo y entre los '60 y '80, se dieron un conjunto muy variado de experiencias, muy diferentes entre sí, entre las cuales se pueden citar las de la Nueva Figuración, Carlos Alonso, Antonio Seguí, Juan Pablo Renzi y Antonio Berni, citando un mínimo de ejemplos.

Para la Nueva Figuración abstracción y figuración no eran opuestos, y su integración no se proponía una armonización entre ambos términos sino una apertura a nuevas búsquedas, y a nuevas formas de lo entendido como representación.¹⁷ Se trataba de quebrar los códigos de la plástica en las oposiciones del tipo abstracción-figuración, matérico-pictórico o sensorial-analítico, a partir de las superposiciones aleatorias, la exaltación de los rasgos, la fragmentación, las deformaciones y la intensidad colorística. En esos despliegues, Luis Felipe Noé exploró con la visión quebrada, una des-estructurización de lo pictórico, y una poética del caos, en *El incendio del Jockey Club* e *Introducción a la esperanza*, al igual que Rómulo Macció con *To live without guarantee* o *Vivir sin seguro de....* y *Submundo*. En Jorge de la Vega – *Music Hall* y *Conflicto anamórfico*, en su serie de *Bestiarios* – y Ernesto Deira – *Sin Título*, entre otras obras – se presentan animales quiméricos, seres semi humanos, híbridos, figuras anamórficas, en una técnica de collage, que rompe la relación figurativo-realista y se introduce en lo figurativo-fantástico.

Ya en los '70 la figuración tuvo un fuerte impulso, sobre todo a partir de un arte que se proponía un decidido compromiso con la realidad social. Un arte alternativo, que no fuera cooptado por las instituciones, en el cual si se querían transformaciones en el mismo era porque se quería transformar la sociedad. Para ello, debían unir sus obras a los reclamos sociales de una nueva época. De allí que sería impropio pensar este Realismo o esta figuración como una reacción conservadora o como una vuelta al pasado tradicional; ninguna

expresión de una armonización o una redención con una realidad ilusoria, sino el impulso de vincularse con un contexto local preciso en esos '70.

Entre lo rupturista y lo introspectivo, entre lo innovador y lo efímero, el arte abandonó aquella esfera de la total autonomía, en casos como los de Alonso, Renzi, Seguí, entre tantos otros. En Alonso, con su serie de pinturas de *El Matadero* o en *El Carnicero*, alusión al cuerpo torturado y a la violencia como lectura simbólica de una realidad concreta del momento. La violencia del trazo, el lenguaje expresivo, y la alusión directa: junto a los trozos de carne animal se encuentran las piernas de un hombre. A diferencia de Alonso, en Renzi encontramos un Realismo silencioso, como desapegado, casi sin gestualidad, como en *El mantel verde*; frente a la violencia del contexto, un repliegue silencioso como defensa introspectiva. En cuanto a Seguí, dando cuenta también de una mirada introspectiva, de un distanciamiento metafísico, como en *La distancia de la mirada*, del '76. Posteriormente, ya a mediados de los '80, con una sintaxis de mezcla se combinan la sátira, la caricatura, las tiras cómicas, el dibujo infantil, elevando lo popular o la comedia de lo cotidiano a un estatuto del arte.

En cuanto a Berni, su compromiso social – ya desde los '30 – lo plasma en las series de Juanito Laguna y de Ramona, mediante el Realismo Social, el collage, el montaje de fragmentos de material y de desperdicios. La marginación social, las carencias en la ciudad moderna, lo cotidiano en un mundo de residuos, encarnado en la figura del niño de la villa miseria: *Juanito dormido* y *Juanito va a la ciudad*. En cuanto a Ramona, la explotación de la mujer, la conversión del cuerpo en un objeto de consumo, su exhibición como objeto publicitario, como se ve en *Ramona en la intimidad* y *Ramona espera*. Una crítica a la sociedad de consumo, al capitalismo como impulsor de pecados y de inequidad, con su serie de Monstruos: *La sordidez*, *la voracidad*.

Una última mención a lo figurativo en el ámbito local en los '60 y '70 apunta a su abandono de la pintura y su paso al objeto y a la performance.

Al objeto si pensamos por ejemplo en León Ferrari y *La civilización occidental y cristiana*, hecho en poliéster, madera, cartón y yeso, donde lo figurativo y representativo alude claramente al contexto de época y a la crítica ideológica; la ironía o el sarcasmo como instrumentos de la figuración.

A la performance, en *La familia obrera* de Oscar Bony, en el Di Tella. Lo figurativo ya no es una *figuración*, la representación de, sino su sustitución por el cuerpo real de las tres personas expuestas.

Llegados a este punto, en la actualidad del mundo contemporáneo, un debate sobre abstracción y figuración no parece estar en la preocupación y la producción del arte ni de la crítica en estos días, al menos no como una oposición asociada a los términos modernidad-tradición o crítica-conservadorismo. Nuevos paradigmas estéticos, la categoría de ambigüedad, el lugar del espectador, las nuevas formas de un arte político vinculado a lo femenino, el ambientalismo, los derechos sociales, las nuevas tecnologías informáticas, los contrapuntos entre lo digital y lo artesanal, lo erótico, el silencio, la violencia y nuevamente lo abyecto, son tan solo una parte del casi infinito despliegue y de las bifurcaciones de lo

contemporáneo. En muchos casos, diríamos en la mayoría, abandonando la pintura para operar en el campo de la instalación, el evento, lo performático, la colección o el objeto. Arrancado del cuadro, lo figurativo y lo abstracto se sumergen en esa dimensión de lo objetual o en esas otras formas de manifestación. Lo figurativo, como en algunos ready-mades o en los objetos a lo largo del siglo XX pasa de lo representacional a lo figurativo del propio objeto. Tal como lo podemos apreciar en Allora y Calzadilla, en Can Altay, Damien Hirst, Jason Rhoades, Joseph Cornell, Doris Salgado, Liliana Porter, Mondongo, Teresa Margolles, Nicola Costantino y tantas otras y otros. Al observar obras como *Any moment primavera* de Valeska Soares, *Escucha clandestina* de Andrea Pica, y *El teatro de la desaparición* de Adrián Villar Rojas, se abren nuevos discursos y nuevas interpretaciones, en las tensiones entre autonomía y heteronomía, forma y materialidad, representación y realidad.

Arquitectura

En el caso de la arquitectura las relaciones entre abstracción y figuración se vuelven diferentes, en parte por su destino de utilidad y en parte por la especificidad en las articulaciones entre forma, materialidad y lenguaje. La expresión de la obra está dada por la manera de disponer el material de proyecto: los criterios formales, los elementos materiales y constructivos, el programa y la sintaxis en el lenguaje. Esa manera de disponer el material pudo cambiar a lo largo de la historia, pero en general se mantuvieron también ciertas pautas, salvo excepciones,¹⁸ que han identificado al objeto arquitectónico con el objeto edilicio.

En la arquitectura tradicional lo figurativo estuvo dado por los elementos de la decoración, mientras que en la arquitectura moderna o contemporánea lo figurativo, aún dentro de un criterio de abstracción, puede llevar a ciertas alternativas: la expresión del material – la madera, la piedra – la definición formal de los elementos, la inclusión de piezas tomadas de la realidad, entre otras cosas.

En el universo clásico, y en parte de la arquitectura tradicional, lo figurativo tenía una presencia referida al mundo exterior, pero unidos a una dimensión de lo sagrado, de los elementos vegetales, naturales o decorativos. Elementos que podían ser más o menos naturalistas o figurativos, pero que remitían a una dimensión simbólica de lo trascendente o a ciertos relatos ya secularizados como la virtud, la fertilidad o la fortuna, en el siglo XV y XVI. No obstante lo figurativo también podía estar presente en los sistemas de proporción armónica como una re-presentación de un orden armónico del mundo. En otros casos, la representación no literal del cuerpo humano en los órdenes o en la organización del edificio, como en Vitruvio y posteriormente en Francesco Di Giorgio (Fig.8), Villalpando y Caramuel.

Pero en el caso de la arquitectura lo figurativo está atravesado de un cambio o un ajuste en su arquitecturización, en su paso a lo arquitectónico.

En el siglo XVIII a partir de los postulados kantianos y la ruptura definitiva de la forma

con un contenido sagrado, y posteriormente con las teorías estéticas del Formalismo, la arquitectura va a dirigirse hacia la plena autonomía y dentro de ella a la abstracción. Una abstracción que no renuncia en realidad a la representación. Ya sea en términos simbólicos o metafóricos, la abstracción fue a representar el ideal maquinista, la perfección y eficiencia técnica, el dinamismo y la elevación de lo moderno, el ideal del purismo platónico, o la nueva estética asociada al arte. Los ejemplos modernistas son harto conocidos: la *Casa Schroeder*, el *Pabellón de Barcelona*, villas y pabellones corbusieranos, la *Casa Schminke*, el *Cine Universum*, la *Casa del Fascio*, las obras del Constructivismo Ruso y las de la Línea Dura Alemana y Holandesa. En cada una de ellas la abstracción no dejó de ser representativa, del rigor técnico, de la belleza platónica, del triunfo de la revolución, de la alianza entre fascismo y modernidad. Pero la misma expresión abstracta representaba diferentes contenidos. En la *Casa Farnsworth*, la forma esencial y la pureza armónica de la obra, en su abstracción, aluden a la eficiencia técnica lo mismo que a la armonía de la naturaleza circundante, al ideal clásico. En otro caso, no es lo mismo la abstracción en Le Corbusier que en la Línea Dura de Karel Teige, Paul Artaria, Van der Vlugt y Hannes Meyer. Más aún, la abstracción, por ejemplo en Corbusier, no deja de tener un sentido casi decorativo-representacional. La apariencia purista, homogénea, continua, de la expresión, no es producto de la veracidad en la expresión del material, sino del revoque aplicado.¹⁹ En la Línea Dura, la abstracción es el producto directo de la eficiencia técnica, ya que para ella la arquitectura no es un arte; en Le Corbusier es una metáfora de la eficiencia técnica, y la arquitectura es un arte.

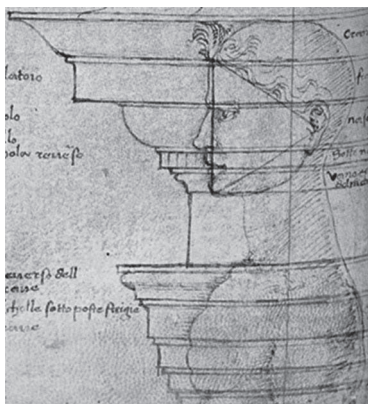


Figura 8. Francesco Di Giorgio El cuerpo humano y las proporciones

Tal como anticipamos, en la arquitectura moderna lo figurativo va a tener diferentes presencias.

En el Art Decó, con la inclusión de elementos meramente decorativos, en una operación

de secularización y resemantización: las figuras que en el pasado poseían un contenido sagrado, en lo moderno lo han perdido y perviven como un elemento de tradición cultural. Así mismo, también pueden encontrarse figuras con un significado simbólico o alegórico, pero ahora referidas a la Modernidad. En el *Diario Crítica*, en Buenos Aires, la imagen de la lechuza remite al símbolo de la sabiduría o de la iluminación que debería poseer el periodismo; la del colectivo, al dinamismo metropolitano.

Otro caso, en el Modernismo, podría ser el de Salamone en los temas del cementerio algo puesto de dos maneras diferentes pero complementarias. Con la inclusión de elementos alegóricos como la imagen de cristo, por un lado, y con la operación de extrañamiento de otros elementos, como la lápida, con un cambio de escala en su pasaje de la tumba a convertirse en un portal de acceso, por otro.

En otros ejemplos lo figurativo y lo abstracto se complementan, con una esencialización del elemento o con una referencia al mundo exterior hecha desde la abstracción. En la *Villa Mairea*, de Alvar Aalto y Aino Marsio, los elementos verticales de madera representan la verticalidad de los árboles de los bosques fineses. En su *Biblioteca de Viipuri* (Fig.9), el montaje de los dos volúmenes regulares y abstractos alude a las características topográficas del paisaje local.

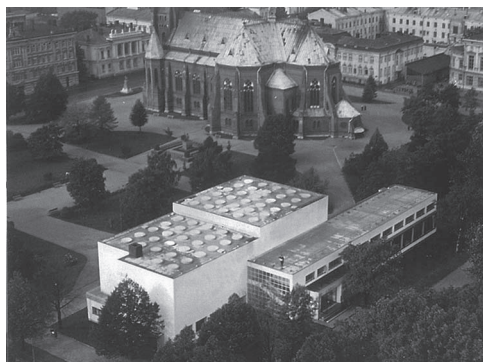


Figura 9. Alvar Aalto y Aino Marsio Biblioteca de Viipuri

En los '70 y '80, en la llamada Posmodernidad, lo figurativo en la arquitectura volvió a hacerse presente bajo las condiciones particulares de ese contexto. Bajo los argumentos de una reacción contra el supuesto silencio de la abstracción racionalista, contra los postulados del Proyecto Moderno, contra el sentido homogeneizante de la Modernidad supuestamente negadora de la historia, la tradición o lo particular de cada cultura o contexto, la arquitectura propuso una recuperación de los lenguajes historicistas, que estuvo asociada a las formaciones en este caso sí conservadoras y que recurrió a un historicismo banal, a los pastiches acrílicos, a lo escenográfico, al kitsch y la ironía. Pero en este caso no una ironía que interpelase o desestabilizase, sino una ironía estabilizadora o superficial. La historia y lo figurativo reificados y convertidos en mercancía. ¿Qué densidad en lo figurativo podían tener ejemplos como la *Plaza de Italia* de Moore, el *Edificio Humana* de Graves o el *Museo de los Niños* de Venturi y Brown? En algunos casos, como en el llamado *tinglado decorado* de Venturi y Brown, los elementos figurativos cumplían un rol decorativo escenográfico. En otros, como en el *Edificio de ATT* de Johnson y el *Edificio de Servicios Públicos* en Portland de Graves lo figurativo sufría un extrañamiento, alterando la escala, la materialidad o las proporciones de la referencia historicista. En otro modo de lo figurativo, Venturi se refirió al *edificio pato*, del cual se desprendieron ejemplos insólitos: el edificio de una compañía fabricante de canastas, con esa misma forma, uno dedicado a la industria del té en China con forma de tetera, o el jardín de infantes con forma y expresión de gatito. En todos ellos la representación figurativa es literal, más allá del cambio de escala, y lo naturalista ha perdido cierta componente ilusoria para convertirse en un exabrupto o en una suerte de hiperrealismo infantil.

En las concepciones y propuestas contemporáneas lo figurativo se ha desplegado en innumerables bifurcaciones.

Podríamos citar al *Instituto del Mundo Árabe*, de Nouvel. Lo figurativo se combina con la alta tecnología en su envolvente que evoca la geometría de los tapices musulmanes y funciona como un tamiz para la regulación de la luz, al igual que en la arquitectura árabe tradicional.

Otro ejemplo es el del *Parque de los Colores*, de Miralles y Tagliabue. Los árboles de hormigón ponen a lo figurativo en varias asociaciones. Por un lado una alusión a la historia del Modernismo, a otros árboles de hormigón como los de Mallet Stevens en la Exposición de Artes Decorativas en París en 1925. Por otro, lo figurativo se articula con un nivel de abstracción y de esencialización de la forma y con un sentido de lo artesanal. Nuevamente abstracción y figuración no se separan ni se oponen.

Otro registro es el de lo figurativo retomando al collage.

En el *Equipamiento para el Parque Independencia* de Rafa Iglesia – con los troncos de árboles colocados como columnas – o el *Restaurante El Mestizo* de Radic (Fig.10) – con la roca colocada como sostén estructural – lo figurativo se articula con el resto del lenguaje abstracto de las obras en una operación collagística que, como en las Vanguardias, intro-

duce elementos o piezas de la realidad en la configuración de la obra.

En todos estos casos de lo contemporáneo, lo figurativo no remite a lo decorativo o aplicado, sino a la misma definición formal-material-expresiva de la obra en su densidad constitutiva.

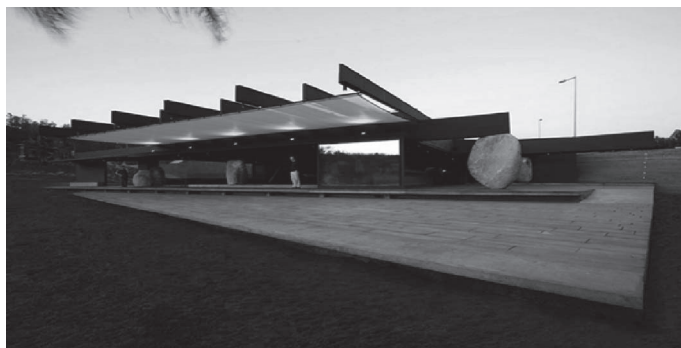


Figura 10. Smiljan Radic Restaurant El Mestizo

Junto a todo esto, la abstracción tiene su presencia en lo contemporáneo, diferente a lo preconizado en el siglo XX. Ya no expresa las condiciones de la técnica, la eficiencia y la objetividad o la innovación estética, el advenimiento y la ruptura del mundo moderno, la racionalización de todos los medios y de la existencia. En lo constelativo de lo contemporáneo, en los dictados del rizoma, se ha convertido en un metalenguaje. Despojada de sus contenidos originales, ha sustituido al significado por el significante, abandonando tales contenidos y remitiendo al propio despliegue de la abstracción.²⁰ En muchos casos se ha convertido en un repertorio formal a reproducir, sin capacidad de interpelación, en un pastiche acrítico.²¹

No obstante, en otros casos, la abstracción propone un campo de interpretaciones y cierto

sentido polisémico en distintas experiencias.

En la *Capilla del Retiro*, de Cristian Undurraga, se recurre a una total reducción de todos los rasgos expresivos, pero en una operación de montaje o collage en la total oposición entre el cuerpo volumétrico de la obra y su interior semienterrado. En su polisemia, la obra puede remitir a los *objetos específicos* de Donald Judd, pero también a una tradición religiosa local como la del *Cristo en andas*.

En *4 Vigas*, Solano Benítez opera en las condiciones de lo minimalista, también con un total silencio expresivo. En un desdoblamiento entre exterior e interior, mientras hacia afuera quedan al desnudo los paramentos de las cuatro vigas de hormigón, hacia adentro sus caras están revestidas de espejos, en los cuales se proyectan figurativamente los árboles y la vegetación del recinto interior. Lo figurativo – en su superposición con lo abstracto – no recurre a lo decorativo sino a la representación realista del reflejo de la realidad. Una representación realista en donde la naturaleza próxima se ha convertido en imagen, se ha artificializado, en un juego entre lo real y lo reflejado en los espejos, entre lo natural y su artificialización.

En un registro diferente, podríamos señalar el caso de Álvaro Siza. Aquí la abstracción no se ha convertido en un repertorio sino que construye un relato propio. Por una parte tomando la tradición del Racionalismo purista como un material de proyecto y no como un modelo acrítico. En tal operación pueden mezclarse Alvar Aalto y Adolf Loos. Pero también el silencio expresivo, lo despojado, lo ascético, se relaciona con el ascetismo y la sencillez de la arquitectura popular portuguesa, en una integración entre tradición moderna y tradición regional.

Un último ejemplo, entre la ingente cantidad a la que nos podríamos referir, es el de Pablo Beitia y el *Museo de Xul Solar*. Las operaciones son variadas y complejas. Por un lado se verifica la relación abstracción-figuración entre el lenguaje abstracto de la configuración interior y lo figurativo de la fachada tradicional, lo mismo que en el interior la convivencia entre los planos y elementos de hormigón y la pervivencia de ciertas partes del edificio original. Pero a la vez, en las articulaciones de la arquitectura y lo multidisciplinar, lo abstracto remite tanto a la pintura de Xul como a la arquitectura moderna local, en Williams, Testa o Coire.

Estos son tan solo unos escasos ejemplos de los despliegues o bifurcaciones de lo figurativo y lo abstracto en la arquitectura, los cuales requieren una extensión y profundidad que exceden los límites de este artículo.

Solo volver a confirmar que las versiones de una mera oposición entre ambos términos o su adscripción laxa a lo tradicional o conservador y lo innovador o moderno resulta demasiado convencional. Esto nos arroja un interrogante, entre tantos otros, sobre el sentido ontológico del arte y de la arquitectura, sobre sus teleologías y axiologías, y sobre los sistemas de legitimación e institucionalización del pensamiento y la acción.

Del mismo modo, que no existe una relación directa entre arte o arquitectura e ideología, sino que resultan campos que se atraviesan y arman constelaciones – bifurcaciones – complejas, bajo aquellas conformaciones de un espectro o del jardín cuyos senderos se bifurcan.

Bibliografía

- Adorno, T. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Obra completa. Madrid: Akal.
- Adorno, T. (1999). *Mínima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Taurus.
- Barthes, R. (1989). That old thing, Art. En *Post Pop*. Cambridge: MIT Press.
- Baudrillard, J. (1974). *La sociedad del consumo*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Berman, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Borges, J. L. (1989). El jardín de senderos que se bifurcan. En *Ficciones*. Buenos Aires: Editorial Emecé.
- Brecht, B. (1973). Del carácter formalista de la teoría del realismo. En *El compromiso en la literatura y el arte*. Barcelona: Ediciones 62.
- Buchloh, B. (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- De Fusco, R. (1976). *La idea de arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Périco*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Del Valle, L. (2023). *Cultura y proyecto en los inicios de la modernidad europea. Los despliegues del clasicismo en los siglos XV y XVI*. Buenos Aires: Diseño Editorial.
- Del Valle, L. (2024). *Proyecto, teoría e historia en las modernidades europeas en el siglo XX*. Buenos Aires: Diseño Editorial.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Fer, B., Batchelor, D., & Wood, P. (1999). *Realismo, racionalismo, surrealismo*. Madrid: Akal.
- Freud, S. (1974). Lo siniestro. En *Obras completas* (Vol. VIII). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Galerías Peuser. (1961, agosto). *Catálogo de la muestra Otra Figuración*. Buenos Aires.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis Ferdinand Céline*. México: Siglo XXI.
- Marx, K. (1985). *Grundrisse*. México: Fondo de Cultura Económica

Abstract: A more conventional or pedagogically reductive view about modern and contemporary art and architecture has confined the abstraction–figuration pair to a mere opposition, to a dichotomous polarity in many cases associated with another pair of supposedly opposites: modernity – tradition.

A critical approach to such relationships allows us to carry out a much more complex, ambiguous, or ambivalent unfolding, with the presence of overlaps, irony, interpellation, and likewise anachronisms.

Like in a garden of forking paths, abstraction and figuration describe different paths and traces, both in space and in time. Bifurcations that, as in Borges's story, blur the immediate and open new directions of interpretation.

Keywords: representation – realism – naturalism – abstraction – autonomy – criticism – conservatism – superposition

Resumo: Uma visão mais convencional ou pedagogicamente redutiva acerca da arte e da arquitetura moderna e contemporânea tem circunscrito o par abstração-figuração a uma mera oposição, a uma polaridade dicotômica em muitos casos associada a outro par de supostos opostos: modernidade – tradição.

Uma abordagem crítica de tais relações nos permite efetuar um desdobramento muito mais complexo, ambíguo ou ambivalente, com a presença de sobreposições, da ironia, da interpelação e também de anacronismos.

Como em um jardim de caminhos que se bifurcam, abstração e figuração descrevem diferentes caminhos e rastros, tanto no espaço quanto no tempo. Bifurcações que, como no relato de Borges, desfocam o imediato e abrem novas direções de interpretação.

Palavras-chave: representação – realismo – naturalismo – abstração – autonomia – crítica – conservadorismo – sobreposição

Luis Andrés del Valle: Arquitecto FADU-UBA. Doctor en Arquitectura FADU-UBA. Especialista en Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo FADU-UBA. Profesor Titular Regular de Historia de la Arquitectura, Profesor Titular de Teoría de la Arquitectura y Profesor Adjunto de Arquitectura FADU-UBA. Profesor del Seminario Conceptos y Fundamentos del Patrimonio en la Maestría en Patrimonio Artístico y Cultural en Sudamérica Colonial. Facultad de Filosofía y Letras. UBA. Profesor del Doctorado en la Universidad Abierta Interamericana UAI. Evaluador de proyectos de investigación en la Secretaría de Investigaciones FADU-UBA. Investigador en Proyectos Ubacyt y evaluador y jurado de proyectos de tesis de doctorado y de maestría. Integrante de la comisión para el cambio del Plan de Estudios de la FADU-UBA y de la comisión para la creación de la Carrera de Urbanismo de la misma institución. Autor de varios libros y capítulos de libro, de numerosos artículos en publicaciones nacionales y extranjeras, y de ponencias y seminarios en congresos y jornadas en el país y en el exterior sobre temas de proyecto, arquitectura, teoría e historia. A lo largo de todo este desempeño se han conjugado las actividades académicas y de investigación con el ejercicio profesional en la realización de proyectos y obras.