

cas de Maragall fou l'excusa per desvetllar en el seu interior l'interès per conèixer les llegendes de la zona, com la del comte Arnau. També ens parla de figures llegendàries Massó i Torrents, en una obra que va abraçar plenament l'ideal modernista i wagnerià de l'art total, en ser estrenada com a drama líric amb música d'Enric Morera a Sitges, amb un discurs de presentació d'un Rusiñol immers en les delinqüescències de la *fin de siècle*. Finalment, si les obres de Guimerà i Català van fer de la muntanya un escenari inquietant i primitiu, regnat per les forces més elementals de la natura, Vallmitjana contraposà la visió idealitzada dels Pirineus amb la de la muntanya degenerada de la ciutat, és a dir, la de Montjuïc a Barcelona. Tot i aquesta visió, els seus companys de viatge (Ricard Canals, però sobretot Isidre Nonell) ens oferiren una lectura més crítica mitjançant la descripció del cretinisme producte d'una societat tancada i perduda en el temps.

L'última de les «visions», «Viatges per l'arquitectura romànica catalana», pretén ser en realitat una porta oberta als Pirineus de començament del segle xx, quan el Noucentisme prendria el relleu deixat pels modernistes amb l'excursió de l'any 1907, la creació de l'Institut d'Estudis Catalans i la publicació del primer volum de *L'arquitectura romànica a Catalunya*. Però això és una altra història...

A manera d'un cercle, Sala tanca aquest recorregut tornant al principi del llibre: la reivindicació

de la persistència, materialitzada en la creació del Centre d'Art i Natura del poble de Farrera, del poder intacte que encara avui dia els Pirineus exerceixen entre els artistes.

Per acabar, voldria fer un incís. Aquest llibre és el primer volum de la nova col·lecció del GRACMON «Quaderns d'Art i Natura», una col·lecció de petit format més informal, en què no es pretén oferir una història ordenada, sinó més aviat una mena de *collage* suggestiu, a la manera d'«objectes trobats», en què paraules i imatges, natura i història s'entrellacen. Mitjançant aquesta edició acurada, profusament il·lustrada i amb un paper setinat de qualitat, podem ben dir que s'ha aconseguit l'objectiu. Endavant!

Juan-C. Bejarano
Universitat de Barcelona
juancarlosbejarano@yahoo.com

El pensamiento visible



Pere Salabert

Ensayo sobre el estilo y la expresión Akal / Arte y estética

PERE SALABERT

El pensamiento visible. Ensayo sobre el estilo y la expresión

Akal, Madrid, 2017

Introspección y extroversión: las vías de la expresión y el estilo

Es habitual que Salabert vuelva la vista hacia sus trabajos anteriores para revisar propuestas teóricas, ampliarlas y ponerlas a prueba a la luz de nuevas ideas y producciones artísticas recientes. Se trata del denominado «retorno a la escena del crimen», expresión que el mismo autor ya refirió en una de sus obras anteriores, *La redención de la carne*,¹ ya que en ella retomó y amplió algunos pun-

¹ Pere SALABERT, *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*, Murcia, CENDEAC, 2004.

tos de su más extensa *Pintura anémica, cuerpo suculento*.²

Y es que la extensa trayectoria investigadora del autor nos permite hablar de un corpus coherente, en el cual las distintas obras mantienen correspondencias y puntos esenciales en común, a pesar de la diversidad de temas tratados, siempre dentro del ámbito de la estética filosófica. No obstante, cada una de las obras puede ser abordada de manera independiente y sin la necesidad de seguir un orden de lectura predefinido.

El germen de *El pensamiento visible* lo encontramos en un extenso artículo publicado en el primer número de esta revista, dedicado en su totalidad precisamente al tema del *estilo*,³ escrito que poco después ampliaría en los *Cuadernos de estética expandida* de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia.⁴ Pero como Salabert expone en el prefacio de esta edición, que es ya la completa y definitiva, el origen de todo ello es un extenso volumen inédito que también ha dado lugar a su *Teoría de la creación en el*

arte,⁵ obra con la que *El pensamiento visible* establece un diálogo y con la que comparte los puntos esenciales de aquel manuscrito. Allí plantea un recorrido conceptual que va de la *mímesis* clásica a la recreación tan en boga en el arte de las últimas décadas, pasando por la expresión y la creación en el arte moderno. Se trata de conceptos relativos a la producción artística que tal vez parecerían evocar una correlación hegeliana apoyada en el devenir histórico del arte, pero que, sin embargo, según observamos en los últimos dos volúmenes de Salabert, también hemos de poner en diálogo recíproco y hallar en diferentes momentos de la historia del arte y del pensamiento estético.

La intención principal del libro nos la indica el autor también en el prefacio. Se trata de la distinción entre el estilo y la expresión, de la que ya nos procura una primera aproximación —siendo la expresión un acto de comunicación en el que el sujeto se encuentra con otro, y el estilo, un ejercicio introspectivo en el que el sujeto procede en busca de sí mismo— que tan solo adquiere pleno sentido en su desarrollo, a lo largo de los capítulos que siguen, mediante las perspectivas históricas acerca de los términos clave y los complejos análisis tanto de obras como de su «contexto inmediato»: el artista (Salabert, 2017, 159), su intención,

e intencionalidad,⁶ y su proceder. Además, junto con el de la expresión y el estilo, otro importante eje que articula la obra es el de ver/pensar. Este otro binomio, cuya combinación da lugar al título del ensayo, procede, según expone Salabert, del volumen del pensador alemán Rudolf Arnheim, afín a la psicología de la Gestalt, titulado *El pensamiento visual*,⁷ aparecido en 1969. Para él, «todo percibir es también pensar, todo razonamiento es también intuición, toda observación es también invención»;⁸ ambos autores están de acuerdo en que el artista piensa con sus sentidos.⁹ Sin embargo, en la obra de Salabert, el

⁶ Es muy conveniente, y en absoluto evidente, la distinción que elabora el autor entre la intención —voluntad consciente— y la intencionalidad —impulso inconsciente, ajeno al pensamiento y la decisión racional del artista— que se le suma, distinción que ya traza en su *Teoría de la creación en el arte* y que ahora vincula cabalmente con los conceptos clave de la nueva obra, puesto que la intencionalidad será esencial para desentrañar el estilo.

⁷ Rudolf ARNHEIM, *El pensamiento visual*, Barcelona - Buenos Aires - México, Paidós, 1986.

⁸ Rudolf ARNHEIM, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 2006, p. 19.

⁹ Pese a que Arnheim da preferencia al sentido de la vista, sostiene, ya de entrada, que su estudio habría que completarlo con el de los demás; aunque no utilice esta expresión en los títulos de los apartados de su obra, Salabert se aventura aquí también con el pensamiento táctil siguiendo una vía análoga a la reivindicada por Arnheim.

² Pere SALABERT, *Pintura anémica, cuerpo suculento*, Barcelona, Laertes, 2003.

³ Pere SALABERT, «El pensamiento visible. La expresión y el estilo personal», *Materia. Revista d'Art*, núm. 1, 2001, p. 13-71.

⁴ Pere SALABERT, *El pensamiento visible*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2003.

⁵ Pere SALABERT, *Teoría de la creación en el arte*, Madrid, Akal, 2013.

uso de la expresión pensamiento visible no apunta tanto al estudio de las facultades humanas —no es tanto una teoría cognitiva, aunque no la rehuya— como a una estética de la producción que dialoga constantemente con la de la recepción: de dónde y cómo proceden la expresión y el estilo, cómo se nos manifiestan, a qué discursos nos conducen. Salabert amplía, pues, el alcance de la relación percepción-pensamiento cuando afirma, en síntesis, que la imagen visible, en particular la artística, estimula y hace visible el pensamiento —y la imaginación— que suscita (Salabert, 2017, p. 6-10). Comprendemos así la advertencia de las primeras páginas según la cual no hemos de entender el título del ensayo de manera literal —pues en la obra de arte no vemos el pensamiento del artista—, y observamos en el proceso que nos describe una circularidad que no es ajena al juego mental entre la imaginación y su objeto según lo entiende Salabert.¹⁰

Lo visible del título tampoco debe hacernos pensar en la tradicional preeminencia del sentido de la vista en tanto que facultad más espiritual e inteligible —de la cultura clásica a Kant, pasando por los diversos neoplatonismos de la

historia del pensamiento—, pues en la elaboración de la obra es esencial el tacto y la «euforia de un encuentro» —en palabras del autor— con la materia prima. Sobre ello trata de manera extensa en el primer capítulo: «El roce, la materia. Génesis del sentido», donde entiende la obra de arte como impronta del artista y desgrana mediante el análisis morfosintáctico los conceptos de expresión y estilo, asistido por la diferenciación de la presencia y la representación, para poner de relieve los límites de la comprensión del arte cuando aquella atiende tan solo a lo que este representa. Lo cual entronca y desarrolla de manera práctica con lo expuesto en el prefacio: sostenía Umberto Eco en su *Tratado de semiótica general* que el «texto estético» «mantiene a la semiosis entrenada»,¹¹ y que su indefinición producía, no obstante, un «incremento de conocimiento conceptual» en tanto que pone en duda la manera establecida de entender el mundo. De un modo similar debemos entender la expresión pensamiento visible, según justifica Salabert en la introducción y pone en práctica largamente en el primer capítulo mediante el análisis y la interpretación de la obra de Zhu Jinshi, un artista chino que se sirve de la materia pictórica para componer, a base de deposiciones que eluden la forma, obras en las que no se re-

conocen —al menos en primera instancia— los títulos a las que se refieren. Justifica, así, de manera magistral, aquel impreciso «dar que pensar» propio del arte mientras lo lleva a cabo.

En «Perspectivas sobre la expresión y el estilo», Salabert revisa las teorías principales acerca de la expresión y el estilo personal¹² —de Zola a Schapiro, pasando por Croce y Dufrenne— para evidenciar cómo su íntima relación —sobre todo en el lenguaje pictórico— ha conducido a una confusión de los términos, y, tras el análisis y la sistematización de las teorías mencionadas, procede a separarlos para ofrecernos las primeras definiciones, que ampliará en los capítulos sucesivos.

Salabert retoma el estudio etimológico y la teoría semiótica iniciados en el primer capítulo para ubicar, en «Articulación del sentido y uso», la expresión y el estilo en el lenguaje del arte, al ser este un sistema virtual que es actualizado mediante la expresión y atravesado por aquellos rasgos individuadores¹³ que denominará *estilo*. Es en este último donde se distingue la autoría, pues en él actúa lo más íntimo de quien se expresa. La naturaleza del artista *estaría*, así, en el estilo. Que aque-

¹⁰ Ver, principalmente, Pere SALABERT, *Sphairos. Geografía del amor y la imaginación*, Barcelona, Laertes, 2005, donde equipara la experiencia estética con la amorosa: en ambas, el sujeto se proyecta de manera ilusoria en el objeto, produciendo una imagen ideal —de perfección y redondez— que le es devuelta.

¹¹ Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 2000, p. 383.

¹² Desde las primeras páginas queda bien claro que el estilo del que se preocupa aquí Salabert es el *personal*, no el colectivo o *histórico*, que discierne en este segundo capítulo.

¹³ Esto es, aquellos rasgos relativos a lo más íntimo, propio y característico del individuo.

Illa sea clara e inteligible es algo con lo que ya no podemos contar, y es ahí donde interviene aquel pensar sin un rumbo predeterminado que Salabert pone en práctica al buscarla en artistas como Van Gogh, Rembrandt o Picasso, para llevar finalmente estas cuestiones al ámbito teórico y evitar así la divagación.

El siguiente capítulo, titulado «El arte del (o con el) lenguaje», pone a prueba la relación anterior al proponer, siguiendo la *Filosofía del lenguaje* de Vossler, una supuesta gramática total, una expresión neutra y despersonalizada, en contraposición con un ideolecto puro o estilo absoluto sin expresión. Allí tendríamos la fantasía de Warhol, que consiste en pintar como una máquina; aquí, la intelectualización pictórica de Mondrian, que evade la expresión, estilización que ya encontramos en Piero della Francesca o en Vermeer —paradigmas, por otra parte, de la «pintura anémica» (Salabert, 2003)—. Pero ya se trate de un «abuso de la expresión» —en Pollock o Zhu Jinshi— o de un «exceso de estilización», el resultado es la convergencia de los extremos: la despersonalización que señala como insuficiente a la individuación como definitoria del estilo. El término clave para resolverlo será, en esta ocasión, el de *diferencia* en tanto que desviación de la norma —parte aquí de los teóricos Granger y Osgood—, como alteración intencional de los códigos que, por tanto, amplía la semántica. Con ello se adelanta también a la posible so-

lución del problema del estilo en la *recreación* del arte contemporáneo, que ya no apunta a la naturaleza ni al artista, sino al mismo lenguaje.

Y es que el sujeto se manifiesta incluso allí donde intenta evadirse, según refiere la cita que encabeza «Expresión e inexpressividad, o ¿dónde y cómo hay arte?», quinto capítulo del ensayo. Lo esencial de la expresión no es la representación, como habría pretendido Arthur Danto al catalogar de inexpressivo —y, por ende, extraartístico— al césped cortado, sino múltiples factores que el crítico de arte no tuvo en cuenta, como la intención, el valor simbólico derivado de su uso y, por supuesto, la respuesta que suscita en el receptor. Sin el *reconocimiento* de unas cualidades, formen o no en realidad parte del objeto, no podemos hablar de expresión.

Y si bien reconocemos un determinado estado anímico en la expresión artística, esto no significa que el artista lo estuviera experimentando durante la ejecución de la obra. Ello queda patente de un modo más directo en el lenguaje del arte escénico, donde la expresión del actor provoca de inmediato en el espectador estados anímicos, como nos demuestra Salabert con «Un cadáver para Antígona, los cuadros tristes y el parto de la materia». Aquello que expresa el actor con su cuerpo ni expone lo que siente en ese momento —sino lo que se propone gracias a su dominio técnico y a su modo de entender aquello que desea transmitir— ni tiene por qué provocar

una reacción unánime. En el objeto estético, en definitiva, la expresión actúa tanto para el emisor como para el receptor de manera simbólica y no literal, aunque es cuando entra en juego el estilo, aquello cuya presencia constatamos, «pero no se ofrece a la vista claramente» (Salabert, 2017, p. 147), y por ello nos incita a desplegar la imaginación a su encuentro, que adquiere su máximo esplendor. Un magnífico análisis del neoplatonismo en los famosos versos de Miguel Ángel Buonarroti donde proclama que la piedra ya contiene en su interior la escultura que la mano del artista, guiada por el intelecto, descubre —sus *Esclavos* inacabados parecen llevar este proceso a cabo con fidelidad—, da cuenta de esto último.

El séptimo y último capítulo, «Del lenguaje en el arte al comportamiento del creador», es el que más novedades aporta en relación con los escritos de los que parte *El pensamiento visible*, sobre todo a partir del análisis de la obra de la artista mexicana Teresa Margolles en torno a las muertes violentas asociadas con el narcotráfico para confrontarnos con el terror, y la del artista no profesional de origen marroquí Marco Decorpeliada, orientada a la diagnosis de sus trastornos mentales. Ambos apuntan con sus creaciones a la angustia de la muerte; la primera, entre otros recursos, presentándola mediante la metonimia para que, al desconocer el origen del objeto, no podamos eludirla; el segundo, en una búsqueda infructuosa de sí mismo.

Si los inacabados de Miguel Ángel daban cuenta de la indefinición del estilo, de su refractariedad a la razón, también apuntaban a esa búsqueda de lo más íntimo, aunque fuera tomando como referencia la naturaleza exterior —y, por ello, Cézanne, como sugería Salabert capítulos atrás, pintaba una y otra vez la montaña Sainte-Victoire—. Dicha búsqueda no es más que la pulsión creadora, que se encuentra, como la obra de Margolles y Decorpeliada, entre las dos principales pulsiones del ser humano según Freud: la de la vida y la de la muerte, Eros y Tánatos.¹⁴ En este punto no podemos dejar de mencionar cómo Salabert situaba también la creación, según su *Teoría de la creación en el arte*, en una oscilación entre la luz —equivalente aquí a la expresión— del intelecto y la oscuridad del inconsciente —el origen del estilo.

El pensamiento visible requiere una lectura atenta y dedicada: se trata de un libro complejo, denso y riguroso, que condensa en sus párrafos múltiples referencias a la historia de la estética, la filosofía, la semiótica y la teoría psicoanalítica, sin ser por ello una obra de erudición, sino de especulación estético-filosófica. Nutrida de ejemplos y casos de estudio y análisis, la obra cuenta también con diagramas a modo de mapas conceptuales que permiten al lec-

tor captar de manera sintética, unitaria y simultánea, a partir de las relaciones establecidas en ellos, propuestas teóricas para abordar las relaciones entre los conceptos trabajados, los cuales, por otra parte, se desarrollan a lo largo de diversas páginas mediante la vía de la argumentación.

Tania Alba Ríos
Universitat de Barcelona
alba@ub.edu



DANIEL LÓPEZ DEL RINCÓN

Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología

Akal, Madrid, 2015

Abordar qué es el bioarte, establecer su historia cronológica, localizar cuáles son y dónde se encuentran sus fundamentos en el marco del arte contemporáneo, atender a las relaciones que mantiene con el contexto artístico precedente y actual a tenor de las propuestas que emplean las nuevas tecnologías y determinar cuáles son las interacciones, los diálogos de corte interdisciplinar que se producen entre el arte y la ciencia a través del bioarte son los cinco objetivos o líneas principales que configuran este libro, y que, al mismo tiempo, lo articulan en términos de estructura, que se constituye en los diversos capítulos que lo integran.

¹⁴ Ver Sigmund FREUD, «Más allá del principio de placer», *Obras completas*, vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1992, p. 1-62.

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeixin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

