

DESTRUIR LA PINTURA

Louis Marin

Buenos Aires, Fiordo, 2015

304 pp.

Lucila Iglesias

CONICET - Universidad Nacional de Tres de Febrero

Publicada por primera vez en 1977 en francés, la obra de Louis Marin que abordaremos es el resultado de artículos previos del autor y de una serie de seminarios dictados en la Universidad de Montreal en 1976, y es por ello que destaca la deuda con el trabajo colectivo producido durante dichos encuentros. Se trata de un ensayo académico publicado durante la primera década de su producción escrita, pero que ya exhibe muchos de los intereses y búsquedas que desarrolló a lo largo de su obra.

La edición de Fiordo de 2015, incluye un ensayo introductorio a cargo de Agnès Guiderdoni que aborda el pensamiento de Marin, fundamental para encuadrar el libro en la obra y teorías del autor. Resulta un gran aporte para el lector que no esté familiarizado con las teorías de la representación, sus conceptos fundamentales y metodología, desarrollados por Marin a lo largo de sus escritos. La publicación se cierra con el índice –del que nos ocuparemos luego–, un listado con las obras del autor y un índice de ilustraciones que refiere cuatro de las obras de arte más analizadas en el desarrollo, reproducidas en blanco y negro. Además, se presenta una inclusión interactiva en el sitio web de la editorial, donde se encuentra un listado de todas las imágenes mencionadas a lo largo del texto, a las que se puede acceder a partir de links que las referencian.

Destruir la pintura es una obra que, como menciona Marin en la introducción, “transita” entre dos cuadros, *Et in Arcadia ego* (Museo del Louvre) y *Cabeza de medusa* (Galería Uffici) y más precisamente entre aquello que representan dos artistas: Poussin y Caravaggio. Plantea el recorrido por las imágenes a modo de un “espacio” entendiendo la visualidad en relación con la espacialidad, que la posibilita. En consonancia, entiende la pintura como un “*espacio de representación* en el que pueden conocerse y leerse el objeto como figura, el espacio como lugar figurativo”.¹ El parangón que retoma entre ambos artistas y las dos maneras de abordar los espacios de representación que los cuadros muestran, les permiten a Marin reflexionar sobre el problema de la enunciación-representación llevando su análisis hasta límites que parecieran inagotables.

1 Louis Marin. *Destruir la pintura*. Buenos Aires, Fiordo, 2015, p. 80. El énfasis es mío.

El libro, y de allí su título, parte de la polémica surgida durante el siglo xvii entre los dos artistas, y de la acusación vertida por Poussin y su círculo académico hacia Caravaggio, de haber venido al mundo para “destruir la pintura”. Al examinar el índice, nos encontramos con una obra dividida en dos partes y una serie de capítulos cuyos contenidos se estructuran de diversas maneras, alejándose de los patrones habituales de los estudios académicos. Esta organización, en apariencia caótica del contenido del índice, es una operación frecuente en sus obras. Tiene que ver, por un lado, con el modo de abordar la escritura académica y la metodología de trabajo que propone Louis Marin, que lejos de ser caótica, transita en un ir y venir de los conceptos y objetos que trata abriendo nuevos interrogantes a la vez que arroja sus propuestas y, por el otro lado, evidencia la naturaleza signifiante de toda estructura enunciativa, de toda representación, incluido el discurso académico. Es una obra que no tiene un punto de partida y un punto de llegada. O mejor dicho, en el desarrollo, estos se van desdibujando, las propuestas se van retomando, reinterpretando y como explicita el autor desde el inicio en su “Epílogo a manera de introducción” es un recorrido posible de ser abordado de diferentes maneras.

Mención aparte merece la prosa de Marin. En consonancia con su modo de transitar por los conceptos y atravesar las imágenes, no teme ser redundante, lo que le permite enfatizar sus ideas a partir de juegos de palabras –por citar un ejemplo: “el sujeto en el acto predicativo funda el derecho de su representación a representar la cosa y su derecho (el del sujeto) a poseer la cosa misma en su equivalencia representativa”–.² En este sentido, su escritura, su propuesta teórica en torno a los cuadros de Poussin y Caravaggio y el modo de organizarla parece asimilarse a un “quiasmo”. Dicha figura retórica se refiere a una complementariedad invertida, un paralelismo cruzado, que recurre en varias ocasiones durante el desarrollo para referirse a la teoría de la mimesis,³ a la disposición espacial de las figuras en el cuadro de Poussin,⁴ y a la estructura misma del discurso crítico sobre la pintura,⁵ sobre el que se pregunta desde el inicio del ensayo.

A partir de lo mencionado, resulta difícil considerar un capítulo central o más denso en cuanto a la propuesta. Es necesario leer la obra como un todo para comprender sus planteos y metodología de un modo integral. Es posible que se deba al hecho de que, al estructurarse a partir de

2 *Ibidem*, p. 66.

3 *Ibidem*, p. 51.

4 *Ibidem*, p. 134.

5 *Ibidem*, p. 179.

seminarios, Marin transita las obras y sus propuestas a partir de problemas y preguntas que va planteando. Es un texto que echa mano de herramientas de diferentes disciplinas como la lingüística, semiótica, en particular de los gramáticos de Port Royal y Benveniste, aunque también de la historia del arte, la fenomenología y la filosofía cartesiana, conjugándolas de un modo que solo pocos teóricos se permiten. Las fuentes que utiliza, unas veces para cimentar sus proposiciones y otras para entrar en diálogo con ellas, son heterogéneas y evidencian la erudición de un pensador fundamental para la historia cultural.

En su “Epílogo a manera de introducción” el autor abre su ensayo describiendo lo que hace con su texto –entrar en diálogo con la pintura, transformarla en discurso, desviarla hacia el lenguaje– y confesando su objetivo más profundo: transcribir el “rumor” que tiene en la cabeza, y que hace presentes numerosos textos, referencias, objetos e imágenes, cuando mira cuadros. Si a lo largo del libro se va a ocupar del problema de la enunciación y los modos en que la operan la historia y la pintura, el autor insiste desde el inicio en mostrarse como sujeto de enunciación de sus propuestas.

Los dos capítulos que le suceden se construyen a partir de las fuentes que cita, que le permiten presentar dos problemas relacionados y sobre los que volverá a lo largo de todo el desarrollo: la definición y la finalidad de la pintura. En el primero se presentan textos del siglo XVII que evocan el enfrentamiento entre Poussin y Caravaggio. La crítica de Poussin –a quién Marin llama “el Maestro”– y su círculo de defensores (como Félibien y Baglione) hacia Caravaggio y sus seguidores reside en el modo de utilizar el color por sobre la línea, el diseño, y el modo de representar el modelo, la naturaleza, tal y como la “ve”, pintando “lo bello y lo feo” del mismo modo. Aquí se pone en juego la idea de *mímesis*, uno de los conceptos más revisitados por la historia del arte, central en la formación académica tradicional. La finalidad de la pintura para Poussin era el deleite y que las obras sean agradables, posibilitado gracias a un conjunto de reglas y procedimientos a modo de receta. En el capítulo siguiente aborda la teoría de la *mímesis* retomando la analogía hecha por Poussin del “juicio” como la “rama dorada de Virgilio”. Apoyándose en fragmentos del libro VI de la *Eneida*, plantea que la condición de posibilidad de la *mímesis* es una operación a modo de quiasmo, entre una prohibición (el contenido, el discurso, lo que se oculta en la representación) y su transgresión (la comprensión, su transformación en lenguaje). Para que esto ocurra, es necesaria la erección de un signo, materializado en una tumba.

De esta manera cierra el capítulo y abre la cuestión de la representación como “muerte”. La metáfora de la ausencia que encarna la muerte le permite a Marin encarar el problema de lugar de la enunciación y el

borramiento de ella que hace el relato histórico. Y es a partir de esta idea que entra en juego la obra de Poussin, cuya tumba representada tiene como centro de la composición la inscripción que reza “Et in Arcadia ego”. En la “Parte I” del libro se propone “erigir la tumba de Poussin”,⁶ y demostrar así que el cuadro evidencia la naturaleza negadora de la enunciación histórica y de la representación misma. Marin recurre a herramientas teóricas de los gramáticos de Port Royal, como la teoría de la frase y el verbo que refiere el carácter ausente de la tercera persona, y toma de Benveniste su teoría del relato de la historia, que borra las marcas de enunciación para mostrar las equivalencias entre estas y su propuesta sobre el significado del cuadro de Poussin. A modo de una metarrepresentación de la historia, propone que *Et in Arcadia ego* “expone el proceso de denegación de la enunciación característico de la enunciación histórica”.⁷ Distinguiéndose de los abordajes puramente iconográficos, Marin no utiliza los ejemplos pictóricos para anclar sus propuestas, sino que hecha luz sobre su teoría desde y con las imágenes.

Lo interesante de su desarrollo y metodología es que el autor parte de la propuesta y luego se extiende en fundamentarla. A lo largo de los capítulos de la primera parte profundiza aún más en el análisis del cuadro y en las operaciones pictóricas, de organización espacial, de los recursos plásticos y distribución de las figuras que intervienen para el significado que le atribuye. Pivoteando en otras obras del “Maestro” que le sirven para el desarrollo, se apoya en herramientas conceptuales de diferentes disciplinas para proponer nuevas hipótesis. Pero también reflexiona sobre abordajes previos de la obra de Poussin, como el de Panofsky, Bellori y Félibien, situando las discusiones en su carácter historiográfico. Al mostrar diversos abordajes posibles, Marin evidencia con su texto la pluralidad (¿arbitrariedad?) de las formas de abordaje de un cuadro. En este sentido, su obra sería una especie de reflexión metateórica sobre el modo de abordar imágenes desde las ciencias sociales, desde distintas disciplinas.

Para exponer la operación del proceso de representación-narración y la borradora del lugar de la enunciación que encuentra en el sistema representativo de Poussin, recurre a otra analogía, recurso frecuente en el texto, con el célebre dispositivo óptico de Brunelleschi –mito fundacional de la perspectiva geométrica– y su condición de invisibilizar el soporte. En la “Parte II” este punto es retomado, y el autor se detiene en el “dispositivo perspectivo” y su capacidad para transformar el espacio percibido por la retina en espacio geométrico, medible. Allí reside el carácter autorreferencial y de autocrítica que encuentra en “La medusa”

6 *Ibidem*, p. 55.

7 *Ibidem*, p. 69.

de Caravaggio. En esta obra se expone, para Marin, el proceso de representación y destrucción del proceso mimético, y evidencia el carácter neutralizador de la percepción visual que opera la perspectiva. El cuadro de Caravaggio como el escudo/espejo convexo de Perseo, conquista la mirada de Medusa –término de la profundidad y punto de fuga– y gracias a las distorsiones del soporte neutraliza las distorsiones que el propio dispositivo perspectivo ejerce sobre la percepción visual del espacio.

Las críticas a Caravaggio realizadas por sus contemporáneos que cita desde el inicio tienen que ver con que el artista no respeta la “ley de representación” a la que está sometida la representación de la naturaleza, y el cuadro de Medusa es un ejemplo cabal de ello. Pero en los últimos capítulos, cuando se ocupa del problema de la luz, Marin pone de relieve un último aspecto del enfrentamiento entre Poussin y Caravaggio. La luz solar, universal y el espacio abierto (arcadiano) asociada al primero, se opone a la luz particular empleada por el segundo en numerosos ejemplos que cita, que cierra el espacio. El espacio negro es el no-espacio. A partir de las definiciones de “arca”, “arcanus” (cofre, ataúd, secreto, etc.), el autor le da un vuelco al enfrentamiento que abre el libro y reinterpreta las críticas a Caravaggio. El “espacio arcaniano” –idea que le da título a la “Parte II, Et in Arcana hoc”– con que identifica al artista, anula el fondo y en sus cuadros la luz solo deja ver el borde externo de la superficie de los objetos. El efecto de instantánea –que Marin también llama “efecto medusa”– que genera con este recurso le valió al artista la crítica sobre su imposibilidad de narrar de acuerdo a los preceptos de un cuadro de historia.

Esta idea de instantánea, de golpe de ojo que imprime “un efecto emocional en el instante-instantáneo de su violencia”,⁸ el autor la entiende como un gesto de indicación en la obra de Caravaggio. Un gesto que analiza en el capítulo que cierra el libro y que le permite proponer el sistema representativo y modelo narrativo de la obra del artista que vino al mundo para destruir la pintura.

La reedición de esta obra de Marin, confirma la vigencia de sus ideas en el campo de las ciencias sociales y de la historia del arte en particular. Además de la relevancia de sus propuestas para el estudio de los artistas, su aporte es fundamentalmente metodológico al evidenciar la riqueza del trabajo con múltiples herramientas teóricas que dialogan con fuentes heterogéneas, que lo ubican como uno de los grandes referentes de la historia cultural.

8 *Ibidem.*, p. 276.