

LA ESPECIALIZACIÓN EN LA CRISIS COMO CRITERIO DEL ARTE ACTUAL.

Juan Fernando de Laiglesia

Universidad de Vigo

Introducción

Quisiera proponer que la creación artística contemporánea arranca de la experiencia radical de la frontera, pero entendida no como límite divisorio de dos terrenos diferenciados, sino como territorio de la interacción múltiple. No como filo de la navaja, sino como un ancho espacio tomado como morada permanente donde no cabe otra forma de habitar que la de poner en crisis el criterio. Poner en crisis el criterio, o lograr criterio por la crisis, son acciones verbales casi tautológicas por emanar ambos términos de la misma raíz del verbo griego *crino*, discernir.

El filósofo y el físico, como el artista, lo son en términos generales, porque acometen el acto creador desde el riesgo de poner en crisis lo apodíctico (incondicional) y conducirlo hacia lo apofántico (verdadero o falso). Se juegan ellos mismos (como dice Gadamer hablando del “primado del juego sobre el jugador”) – en el juego que juegan, o mejor, que conjugan. La acción verbal de la conjugación, es entonces verdadero ejercicio epistémico sobre un entorno móvil, no mera combinatoria mecánica preestablecida por la sintaxis; es discernimiento o criterio cuya validez consiste sobre todo en anticipar una crisis cuyo desenlace se desconoce. *“El experimento inicial incluye siempre un tanteo, no un saber previo de lo que va a resultar”*... *“Porque quien juega con intención de ganar siempre, es un tramposo; quien lealmente juega, juega a ganar o a perder”* (decía García Bacca en Caracas-1961,165,175). La psicología de la creatividad ha ejemplificado por extenso la resbaladiza situación del creador que trabaja más denodadamente cuanto más desconoce si ganará la partida.

El arte como espacio de tránsito se juega en la crisis, es decir, toma la crisis como criterio de juego, y conjuga críticamente el criterio como crisis de lo *dejà vu*, trabajando cognoscitivamente –formulándolo o no – en esa franja de sorpresa

relacional. Y ya sabemos que decir relacional es invocar no sólo la cuestión de la comprensión del mundo, sino también la presencia de un tejido ético que se superpone. (En la actualidad, la ética de lo fronterizo se define precisamente por esa capacidad relacional que pone en valor el tráfico que ahí tiene lugar, como ha mostrado F. Mayor Zaragoza, en términos de política práctica, comprendiendo la frontera como figura esclarecedora de los criterios y de las crisis contemporáneas).

+++

Una teoría de la frontera tiene que vérselas con el análisis del proyecto científico de la modernidad y su vigorosa fe en las cosmovisiones nacidas quizás *del Novum Organum scientiarum* de Francis Bacon (1620) es decir, de la clasificación de los saberes, y también – no por casualidad – de la simultánea organización geopolítica de una Europa enzarzada en la guerra de los Treinta años con un complejo sistema de fronteras geográficas y movedizas parcelas luteranas, calvinistas y católicas. Para decidir los marcos fronterizos nada peor entonces que el escepticismo. Y contra la suspensión del juicio o “acatalepsia” del escéptico, Bacon proponía para el filósofo una “eucatalepsia”. Como una abeja que reunía la virtud de la hormiga ávida experimentadora ante todo el material recogido y la virtud de la araña, razonadora ensimismada, que extraía todo de su propia substancia. Sólo así los sentidos podrían ser guiados por entendimiento, y comprender cabalmente el mundo. Pero hacía falta salvar algunos obstáculos, y entre ellos los *idola specus*, o la obsesión por determinadas ideas favoritas en las que se encapsula la mente como en una cueva (*specus*). Definía además otros tres obstáculos: Los *idola theatri*, cuando el filósofo recita como un actor la tradición aprendida en lugar de observar los hechos tal y como son. Los *idola fori*, o el vicio de repetir lo que otros dicen en lugar de pensar por sí mismo. Y los *idola tribus*, o aquellos prejuicios humanos genéricos que suelen subjetivizar lo que es objetivo.

Quisiera mostrar en esta modesta intervención sobre “pensamiento en la frontera” cómo el ejercicio de la creación artística contemporánea es deudora de tres genios artísticos que superaron esas tres fronteras durante la primera mitad del siglo XX. Paul Cézanne habita una crisis entre la realidad y la ficción y propone una solución radical al obstáculo de los *idola theatri*. Una escultura de Constantin Brancusi es protagonista de una situación típica de los *idola fori*. Y Julio González mostrará en su trabajo cómo afrontó el problema de los *idola tribus*.

Para que estos casos pudieran producirse era necesario, claro está, encontrarnos en una era postilustrada, cosa que por razón histórica, no le pudo ocurrir a Francis Bacon. Es decir haber pasado de la optimista confianza de la *adaequatio rei et intellectus* y habernos despedido del isomorfismo entre el universo del discurso y el

universo natural, para lo que precisamente colaboró la crisis de los fundamentación racionalista de la física y la matemática con Einstein, Heisenberg y Gödel durante la primera mitad del siglo XX. El escenario de los tres artistas coincide con la conciencia de estar inaugurando una nueva época de cambio de siglo para la que es necesario un temple especial. Baste recordar los temas que publicaban entonces los pensadores del área germana: Walter Rathenau “Crítica de la época” (1913), Rudolpf Pannwitz “La crisis de la cultura europea” (1917), Oswald Spengler “La decadencia de Occidente” (1917), Karl Kraus “Los últimos días de la humanidad” (1922), Hermann Keyserlyng “El nuevo mundo que nace” (1926), Karl Jaspers “La situación espiritual de la época” (1931), Edmund Husserl “La crisis de las ciencias europeas” (1936), Johan Huizinga “En las sombras del mañana” (1939).

La frontera real que debía atravesarse en el pensamiento artístico está bien dibujada en las dos orillas. De una parte Baudelaire y de otra Robert Klein. A mitad del XIX Baudelaire manifestaba ya su hastío ante esa especie de milagro pictórico cuando comentó en el Salón de 1845 ante aquellos cuadros relamidos: “*es desolador, la gente pinta cada vez mejor*”, (y pensó que “*una obra maestra está bien realizada cuando lo está suficientemente*”) ¹.

Y si ponemos esta sensación de Baudelaire al lado del comentario de Robert Klein sobre el fetichismo del arte moderno, más de un siglo después (1967) tendremos el escenario mejor dibujado. Su breve ensayo, *L'éclipse de l'oeuvre d'art* (en *La forme et l'intelligible*, Gallimard 1970, pp 403-410) dice: “*La necesidad de romper con la obra se ha extendido mucho desde el principio de este siglo, y ha sido a menudo profunda y sincera, pero los artistas no han podido dejar de sentirla como un deseo de suicidio*”. Viene a decir que los artistas no habrían sabido resolver la contradicción “*entre el arte pour-soi, la experiencia de un camino recorrido, y el arte por-autrui, solidario del fetichismo de la obra*”, superar la necesidad de “*transformar la experiencia en cosa, el acto vivido en objeto de contemplación*” (p.410)

Pues bien, entre la desconfianza del “argumento de autoridad” que suponía el debate clásico-romántico por parecer agotada la habilidad representativa del arte, por una parte, y la crítica del objeto artístico como fetiche, por otra, se mueve el arte contemporáneo, y en sus inicios, Cézanne, Brancusi y González.

¹ Félix de Azúa “Baudelaire y su obra” Barcelona, 1978.

1904 Cézanne: contra ficción, transmutación.

O de cómo superar los idola theatri

Paul Cézanne(1839-1906), trabajó desde fines del XIX hasta su muerte en 1906 por lograr un equilibrio no entre lo que vemos y la habilidad de representarlo, sino entre lo que vemos y la conciencia... Pasaba largas tardes en el Museo del Louvre tomando apuntes de los desnudos de Rubens y las composiciones de Poussin, de la estructura de los cuadros italianos de Tintoretto y Caravaggio y de los españoles El Greco, Ribera y Zurbarán, hasta comprender el argumento de autoridad sobre el mecanismo de la ficción representativa. El resto del tiempo, en el campo, ante las casas, los árboles y las montañas, repitiendo una y otra vez el mismo motivo hasta dar con la clave. He ahí los dos mundos en cuya frontera trabaja Cézanne: la conciencia histórica (y el riesgo de recitar como un actor la tradición aprendida) y el presente real (observar los hechos tal y como son). Esta interacción le había llevado a decir *“quiero morir pintando”*. Ya nada importa la exacta representación de los cuerpos, las campiñas o los tejados. No le interesa la realidad *como es* sino como *se da* en la conciencia. El pintor no es un actor recitador sino un autor.

Un año antes de morir escribía: *“debemos ofrecer la imagen (mental) de lo que vemos, olvidando todo lo que existió antes”* (carta de 23-octubre-1905), haciendo gala de la “osadía intelectual” que García Bacca atribuye al espíritu “tanteador” del científico moderno que *“ha surgido del descomunal intento de valentía contra las ideas establecidas”*. Asume la conciencia histórica gracias al estudio de los clásicos pero para descubrir el presente en toda su frescura. No aplica la perspectiva o la geometría para ver lo real, sino que descubre en el presente físico de una pera, una manzana o una montaña, las categorías universales para su comprensión. Pero la única forma de hacerlo es pintando, acto en el que no hay a priori sino presente histórico. La importancia del descubrimiento de Cézanne reside en la no-inteligibilidad de la imagen pintada (ficción) por su parecido a lo que simula representar, porque lo que se manifiesta pictóricamente no es lo *dejà vu* sino el desarrollo de la conciencia. La superficie coloreada del cuadro es la imagen mental que ha sido construida inevitablemente con los mismos procedimientos que utiliza la pintura, pero donde no importa lo representado, sino la objetividad de carácter universal del código específico encontrado... No importa el árbol, sino la orientación de una perpendicular, no importa que el cielo sea azul, sino que el azul es un instrumento lingüístico que significa profundidad. En todo este proceso la imaginación fantástica del romanticismo, o la narrativa mitológica del clasicismo, no eran más que un molesto y frívolo obstáculo.

Toda su tenaz búsqueda se esconde en estas palabras que escribe a Emile Bernard dos años antes de morir: *“Quizás repito lo que ya te dije: Tratar la naturaleza por el cilindro, la esfera y el cono, el todo puesto en perspectiva, de tal*

manera que cada lado de un objeto, de un plano, se dirija hacia un punto central. Las líneas paralelas al horizonte dan la extensión, esto es, una sección de la naturaleza o, si prefieres, del espectáculo que el Pater Omnipotens Aeternus Deus nos pone a la vista. Las líneas perpendiculares a este horizonte dan la profundidad. Ahora bien, la naturaleza, para nosotros hombres, está dada más en profundidad que en superficie; de ahí la necesidad de introducir en nuestras vibraciones de luz, representadas por los rojos y los amarillos, una cantidad suficiente de azules para hacer sentir el aire” (Aix, 15 de abril de 1904).

Hoy nos saben a poco estas declaraciones, y parecen una simple reducción geométrica de lo visible, pero recordemos que históricamente Cézanne habita una frontera muy especial: de un lado el Impresionismo se estaba agotando hacía muy pocos años (hacia 1880), cuando el “puntillismo” de Seurat había descartado ya las sensaciones en vivo de Renoir o Degas, y descomponía la superficie del cuadro en pequeños puntos de color, como si la imagen fuera una estructura autónoma de relaciones ópticas; y Maurice Denis, poco después, en su “Définition du Néo-Traditionnisme” (1890) había dicho que “*un cuadro – antes de ser un caballo, una mujer desnuda, o una anécdota cualquiera – es esencialmente una superficie cubierta de colores agrupados (assemblées) en un cierto orden*”. Con Cézanne el cuadro se vuelve definitivamente autoconsciente, se observa o se pinta a sí mismo, aunque para hacerlo necesite mirar a regañadientes la manzana, la montaña y todo lo demás: a la sensación visual la llamaba “*ma petite sensation*”. La imagen del mundo había que buscarla en la conciencia. La operación pictórica “*no reproduce la sensación, sino que la produce*” (G.C.Argan), es como una conciencia en acto, es un pensamiento que instaura el equilibrio entre el hacerse del yo y el hacerse del mundo, entre la apropiación de lo externo que hacía el Impresionismo y el crecimiento de la conciencia. (“*el yo no conquista el mundo, ni es conquistado por él, no hay un corte entre la realidad externa e interna*”, comenta G.C.Argan).

Seis años después de la muerte de Cézanne, Max Wertheimer publicará un conjunto de experimentos realizados con otros dos psicólogos: Wolfgang Köhler y el discípulo de Husserl, Kurt Koffka, dando carta de naturaleza a la Gestalttheorie que comienza a desvelar cómo la percepción de toda obra de arte ha de visualizarse como un todo.

1927. Brancusi: contra mimesis transparencia O de la prepotencia de los idola fori

En 1922 entra en vigor el *Tariff Act* en Estados Unidos, que regula, entre otras cosas, la exención de tasas de importación para obras de arte. En 1927 el fotógrafo americano Edward Steichen había comprado a Brancusi (1876-1957) una escultura

en bronce “El pájaro en el espacio”. Pero el agente de aduanas se niega a aplicarle dicha exención porque el artículo 1704 del documento definía “escultura” en unos términos que, en su opinión, no coincidían con la obra de Brancusi: “*Por los términos de ‘escultura’ o ‘estatuaría’ se entiende que serán incluidas únicamente las producciones profesionales de escultores, sean en bulto redondo o en relieve, en bronce, mármol, piedra, barro cocido o metal, talladas, labradas o realizadas a mano o de cualquiera otra manera, a partir de un bloque o de una masa maciza de mármol, piedra o alabastro, o de metal, o fundidas en bronce o en otro metal o sustancia, o hechas en cera, o escayola, realizadas únicamente como producciones profesionales de escultores*”. (Laurie Adams. *Art on Trial*, N.York, 1976; cit. por Thierry de Duve en *Réponse à côté de la question Qu’est-ce que la sculpture moderne?* Paris, 1986, pp.275-291)

Como puede observarse, coincide perfectamente en cuanto a soporte físico objetual; lo que implícitamente se estaba prohibiendo a la escultura era su capacidad de referencia a cualquier campo fuera de la mimesis, homologando la “profesionalidad” a la copia naturalista. El funcionario de aduanas y luego el juicio celebrado *Brancusi vs United States*, planteaba el estatuto ontológico de la modernidad, pero de forma opuesta al concepto de “negatividad” de Th. Adorno (*Teoría estética*, 1970), para quien el arte es precisamente lo que la realidad no es, representando la no-realidad, lo inexpresable, y por ello se caracteriza por su no-complicidad con el mundo para poder desenmascarar la lógica social. Cosa que Brancusi expresaba con estas palabras: “*el arte no es una evasión de la realidad, sino un vuelo hacia una realidad nueva, la única realidad de ahora en adelante*”, a lo que añadía, que no era “*en el desencadenamiento de la imaginación, sino en la realidad misma donde el artista debe reconocerse*”. Una especie de metafísica de lo real: para Brancusi, dice Kahnweiler, se trataba de lograr una escultura “*transparente*” en la que interior y exterior se confundiesen.²

Y es que la escultura, como el pensamiento, son formas de relacionarse con lo real, por lo que es preciso encontrar sus complejas claves sobre todo en la forma en que establecen los artistas el trato con las cosas. Así, Rodin defendía que había encontrado la esencia del arte a partir de la contemplación de la naturaleza, diciendo “*yo no corrijo la naturaleza, me incorporo a ella*”³, sentimiento que no está muy lejos de la raíz idealista de Fichte cuando proponía no captar intelectualmente la verdad, sino sentirse sobrecogido por ella, dejarse poseer por la verdad (*ergreifen in ergriffenwerden*).

Podemos establecer una interesante relación con los presupuestos de la filosofía analítica construida por la tradición angloamericana del análisis lingüístico.

² Dan Grigorescu “Brancusi”, Bucarest, 1984, 74-75.

³ Dujardin, op.cit..

N. Goodman, en *Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols* (1968), rechaza la mimesis en estos términos: “la semejanza desaparece como criterio de representación, y la similitud estructural como condición de un lenguaje notacional” (234). Porque las artes no representan cosas, sino códigos semánticos, se refieren a “sistemas simbólicos”, cuya función consiste en articular semánticamente la realidad. La obra de arte como fenómeno “culturalmente emergente” (J. Margolis en *Art and Philosophy*, 1980), como objeto cotidiano “transfigurado” que exterioriza un modo de ver, un momento cultural (A. Danto, *The Transfiguration of Commonplace. A Philosophy of Art*, 1981) referido a un contexto institucional del arte. Su referencialidad (*aboutness*) hay que situarla en el círculo sociocultural donde el arte es entendido, en el *artworld* (G. Dickie, *The Art Circle: a Theory of Art*, 1984) correspondiente. Y así, podemos comprobar continuamente cómo sus particulares “articulaciones semánticas de la realidad” han activado históricamente mecanismos de censura en las culturas de corte faraónico dictando normas para su estatuaría, como el nazismo prefiriendo a Arno Breker o confiscando lo que llama “arte degenerado” de A. Calder o K. Kobra.

Al modo del Brancusi negado, no es casual que el arte contemporáneo se defina por la capacidad de decidirse continuamente por situaciones de identidad no reconocible. Desde los *ready mades* de M. Duchamp, cuya *aboutness* irónica ponía en crisis cualquier percepción convencional, hasta la invención de la categoría de ‘*non-sites*’ de Robert Smithson a partir de los paisajes suburbanos de New Jersey como *no man’s land*, De esta forma el trabajo del arte se va convirtiendo en un ejercicio de pensamiento desplazado que puede cambiar de sitio los objetos (Duchamp) y los paisajes (Smithson). Por otra parte su capacidad de autorreferirse, de autocitarse, pone en crisis el propio *artworld* en el que sobrevive, o los *idola fori* de los que hablaba Bacon.

1934. Julio González contra objetivismo, transposición Contrarrestar los idola tribus objetualizando lo subjetivo.

Julio González (1876 -1942) en 1934 realiza una pequeña escultura sorprendente: *El pie*. En 1936 *La frente*, y *Media máscara con dientes*

Hijo y nieto de orfebres y forjadores, su única formación son unas clases nocturnas en la Escuela de Artes de Barcelona. De temperamento dubitativo, hipersensible y solitario, su obra arranca de la compaginación de pintura, dibujo, escultura y objetos decorativos (flores, mariposas, candelabros, bandejas, portacigarrillos, etc.) en bronce cincelado, hierro forjado, láminas metálicas galvanizadas, cobres fundidos y dorados. Se debate en un angustioso mar de indecisiones sobre la pureza de qué tipo de arte merezca la pena realizar. Aprende la

soldadura oxiacetilénica en París a los 42 años y, animado por Gargallo, decide a los 51 ser escultor. Desde entonces hasta su muerte a los 66 años su obra irá *in crescendo* como nueva escultura de vanguardia que no llama abstracta, sino “transposicional”, simultaneándola hasta el final con obras figurativas de concepto convencional.

En 1936 gran perfil de paisana en chapa doblada representando una mujer con falda larga y torso (sin cabeza) y el mismo año *Demi masque aux dents* una chapa plana con un corte rectangular y un trozo con tres muescas.

En 1937 La Monserrat (campesina con niño en una toquilla y “un fouciño” en la derecha y, a la vez, *femme au miroir* (construcción vertical abstracta)

1939 masque de *Monserrat criant* (hierro batido soldado y forjado) y a la vez *Monsieur cactus*.

Este proceso se ve en la forma de titular que tiene Julio González, porque, utilizando palabras reconocibles, alude o bien a elementos no figuracionales, o bien a fragmentos de realidad. Así podemos notar que, junto a títulos como “Mujer peinándose” - tema recurrente desde Degas -, “Pequeña bailarina”, “Cabeza de arlequín” o “Mujer sentada”, algunos aluden a problemas estrictamente formales y abstractos, como “Forma severa”, “Forma rígida”, “Pequeña escultura de Espacio”, “Elemento de figura”, etc. Otras veces va a necesitar ponerle motes a sus obras para distinguirlas bien: “Personaje llamado por Picasso ‘El ángel, igualmente llamado ‘El insecto’”, “Cabeza llamada ‘El caracol’”, “Personaje llamado ‘La jirafa’”, “Cabeza llamada ‘El bombero’”, “Cabeza llamada ‘La pequeña trompeta’”, “Cabeza llamada ‘El túnel’”, “Cabeza plana llamada ‘El beso’”. Y Otros aluden claramente a fragmentos del cuerpo humano: “Barba y bigote”, “La cabellera”, “El pié”, “La frente”, “Mano acostada”, o “Mano derecha levantada”.

La pasión ibérica por las cosas reales, se inscribe claramente también en el pensamiento francés del momento que aglutina Henry Bergson reuniendo la metafísica con la intuición. Va abriéndose paso desde ahí el llamado “realismo racional”, de tal forma que hacia los años 20 nos encontramos con al menos tres hábitos de pensar entrelazados: una atención a lo “objetivo inmediato” (R. Bayer, Fechner), una preocupación por la relación entre la vida y la forma (Focillon), y una estética de fuerte proyección social con planteamientos políticos de izquierda intelectual. De ahí que los jóvenes artistas llamaran a la tradición de Miguel Ángel a Rodin “escultura-bistec” (Reinhold Hohl), la metafísica oficial debía traducirse a la calle, a las cosas concretas. Precisamente el mensaje de la Fenomenología que Edmund Husserl estaba proclamando en Alemania en su “Ideen” de 1913 era ése mismo: “*zurück zu den sachen Selbst*”, es decir, la vuelta a las cosas mismas.

De ahí quizás que los artistas se empeñasen en la búsqueda de una raíz objetiva de las formas fuera de la versión oficial que adulteraba el conocimiento del origen. Siguiendo el ejemplo de Gauguin, los artistas consiguen hacerse con estatuillas y máscaras de Oceanía y Africa. Comienza la talla directa sin boceto previo, (recordemos los trabajos de Brancusi, Modigliani o Kirchner, o Derain). Matisse, Derain y Braque empiezan a comprar máscaras, y Picasso antes de sus *Demoiselles* había visto estatuas exóticas de los mares del sur en el taller de Paco Durrio.

La armoniosa curva praxitelica de la Grecia clásica, la bella pose del modelo de pie, descargando el peso en una pierna en tensión y la otra en descanso (el “contrapposto” renacentista, o “hanchement” rodiniano) se abandona, y los cuerpos son tratados como otro objeto en el mundo de los objetos. Por eso González, desmembrará al final los cuerpos, construirá fragmentos que serán objetos separados, como pudimos ver antes repasando los títulos de sus obras. (“*Main gauche levée*-1942)

(En 1929 hace algo todavía más sorprendente: sobre dibujos de las caras de su hija Roberta y de Pilar y M^a Teresa al sol, con los rasgos convertidos en manchas geométricas de blanco y negro, desmembra también el rostro mismo por zonas que luego irán a convertirse en planchas separadas de hierro que corta y suelda unas encima de otras, para que vuelvan a verse aquellas sombras de aquellos rostros).

La pérdida del aura (W.Benjamin) o del contexto (Rosalind Krauss) sobre lo que reflexionará la reciente posmodernidad, estaba prefijada en el propio Rodin poniendo de moda el torso humano sin brazos, o sin cabeza, o sin piernas, como fórmula expresiva. Consideraba obra completa al fragmento: unas manos en “La main de Dieu” (1898) o “La cathédral” (1908), no lejos quizás de la admiración que producían por el momento las publicaciones desde 1881 de las excavaciones arqueológicas del templo de Zeus en Olimpia.⁴ Lo que queda de una estatua de mármol después de rodar por un terraplén, era –desde Miguel Angel- lo que realmente constituye la escultura

Conclusión

Si reunimos los hallazgos de la Transmutación, Transparencia y Transposición, no encontraremos una “transvaloración” (*Umwertung*-Nietzsche) sino más bien una suerte de “*transvergencia*” (*ni con-vergencia ni di-vergencia*) como manera paradigmática de habitar la frontera. Duchamp introdujo la experiencia de lo infraleve (*inframine*) más que como lámina infradelgada entre los cuerpos, como

⁴ Reinhold Hohl, “Permanencia y vanguardia” en “La Escultura: aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX. Ediciones Skira. Vol, 2 pp. 110 ss.

situación en que lo mismo aparece en otra dimensión. De modo no coactivo, sino proposicional, la frontera ha de tantearse, pues, transmutando, transparentando, y transponiendo

Epílogo

Tantear es a jugar, como fingir es a criticar.

El desarrollo del pensamiento artístico desde las vanguardias históricas de fines del XIX cuenta esta relación compleja del ojo con lo visible. Emancipado del mecenazgo oficial y de la histórica tarea de representar su capricho de autocomplacencia colectiva (sea retrato cortesano o paisaje de encargo), articulará poco a poco el paso del arte como representación de las cosas, a presentar con los medios del arte las propias reglas de la representación. De ahí el extraño aire de inútil pasatiempo que a muchos puede parecer. En realidad se trata de una operación aventurada típica del carácter “tanteador” del pensamiento. Tantear es para García Bacca *“poner todo a prueba, a pesar de las lecciones que nos den los sentidos, esos maestros de primera enseñanza de la inteligencia humana”*(1961,166), como Galileo que, aunque vea moverse el Sol, se arriesga a declarar que está quieto. Pero si trasladamos la desconfianza ante lo visible a una disciplina como la creación artística cuyo motor es la visualidad, el riesgo asumido parece más temerario: si el acto de dibujar – decíamos antes - es tantear la frontera posible entre lo que vemos y lo que representamos, es decir, hacer verosímil lo real con una ficción, el arte moderno desde Cézanne tanteó si era posible abrir un profundo surco en esa misma frontera, es decir, continuar haciendo arte sin ni siquiera practicar la ficción, sino dedicando su esfuerzo a contar el mecanismo de la ficción (fingiendo lo menos posible).