

Comunidad Offline

Arte, diseño y espacio público

Nº 1 | 2016

Ensayos, comentarios y/o catálogos
sobre arte y diseño, 135-144
ISSN 2469-2018
comunidadoffline.com.ar

Recepción del artículo: agosto de 2015

Aprobación: diciembre de 2015

Publicación: abril de 2016

Comentarios a la crítica de *Fantasma per se*¹

Comments to *Fantasma Per se Art Criticism*

CARINA CAGNOLO

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba

CARINACAGNOLO@GMAIL.COM

RESUMEN

Durante el año 2009 tuve la oportunidad de llevar adelante la curaduría de la exposición del artista visual José Pizarro², realizada en el Museo Caraffa de la ciudad de Córdoba³, en Noviembre. *Fantasma per se* -sugerente y propicio título de la exposición- es un conjunto de obras que abarca un período de aproximadamente 10 años en el trabajo del artista. Nuestra propuesta para este ensayo es tomar este proyecto curatorial como punto de partida para revisar un corpus de textos y obras. Análisis éste que intentará poner en juego una serie de conceptos, categorías e ideas, teniendo en vista la obra de JP. *Tener en vista* significa, ni más ni menos, que practicar la lectura de ciertos textos, sobre todo en torno a

la Teoría Estética de Adorno⁴, teniendo como fondo –background- estas obras de arte. Lejos de tomar el proyecto estético-filosófico adorniano como “marco teórico” para interpretar las obras en cuestión, lo que nos proponemos aquí, tendría la acción de un juego dinámico y la figura de un *archipiélago* (Onfray, 1996): *ir y venir* entre las *ideas* de los *textos* comprometidos en el juego. Por *ideas*, nos referimos a intentar poner en palabras una serie de pensamientos, más bien desordenados –o paratáticos-, que los textos –teóricos y obras de artes- sugirieron.

Palabras clave

JOSÉ PIZARRO; FANTASMA PER SE;
TEORÍA ESTÉTICA; ALEGORÍA

1 Este trabajo es una versión revisada de ‘Crítica a la crítica de *Fantasma per se*’, texto realizado en el año 2010, en ocasión del cursado de un seminario dictado por el Profesor Alberto Delorenzini, en el marco del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, sobre la Teoría Estética de Theodor Adorno.

2 José Pizarro (JP en adelante), Córdoba, 1966. Es artista visual, teórico y docente. Obtuvo el título de Profesor de Dibujo y Grabado en la Escuela Provincial de Bellas Artes ‘Dr. José Figueroa Alcorta’, Córdoba, 1990. Es Licenciado en Artes Plásticas por el Ministerio de Cultura, Gobierno de España. Reside en Madrid entre el año 1992 y 1997, donde realiza estudios de literatura y filosofía. Fue co-fundador y co-director de *Cielo Teórico* – Estética y Pensamiento en Artes Visuales, espacio auto-gestionado, entre los años 1998 y 2002. Vive y trabaja en Córdoba.

(Ref. <http://jose-pizarro.com.ar/biocompleta.html>, consultado: 12/09/2015)

3 Museo Provincial de Bellas Artes ‘Emilio Caraffa’ (MEC en adelante).

4 TE en adelante.

During 2009, I had the opportunity to work on the curatorship for the exhibition of visual artist José Pizarro, which was held in the Caraffa Museum of the city of Córdoba in November. *Fantasma per se (Phantasm per se)* –a suggestive and conducive title for the exposition– was a set of art pieces spanning a period of approximately ten years on the work of this artist.

The present essay attempts to take this curatorial project as starting point to review a corpus of texts and works. The analysis will try to involve a series of concepts, categories and ideas, bearing in mind the artworks of JP. Far from taking Adorno's aesthetic and philosophical project as a "theoretical framework" in order to unravel his production, we intend to encourage a dynamic game, invoking the figure of an *archipelago* (Onfray, 1996): *going back and forth* between the *ideas* of the *texts* implicated in this game. For *ideas*, we understand the exercise related to putting into words a series of thoughts, rather messy (or para-tactical) that both theoretical and artistic works/texts suggested.

Key words

JOSÉ PIZARRO; PHANTASM PER SE;
AESTHETIC THEORY; ALLEGORY

Uno de los problemas presente, históricamente, en las obras de JP, ha sido el aspecto "comunicable" de las mismas. Es decir, el intento –infructuoso muchas veces– al que nos conduce el espacio de recepción, de constatar significados, aquello que la obra *dice* (Adorno, 1970 [pp 164]); el sentido comunicable que la obra arrastra y tienta a descubrir. La apariencia sensible –la manifestación material– de la obra invita a la comprensión de ciertos contenidos semánticos. Sin embargo, en algún momento lógico del espacio-tiempo de la recepción, esa aparente comunicabilidad se ciega. El efecto es el de una potencial e inminente "comunicabilidad" inmanente, que se ve finalmente obturada; una especie de promesa no cumplida. En el texto curatorial publicado en el catálogo de la exposición, titulado *Espectro y Razón*, describía:

En Fantasma Per se, los diversos géneros discursivos, desde el dibujo y la escritura sobre papel, la pintura, las construcciones objetuales, la fotografía, hasta incluso el discurso crítico sobre la obra, proponen diferentes **momentos lógicos**¹ en la apertura de sentidos. Son obras cuya razón singular abre tanto niveles de interpretación y lectura, como obturación de la significación. Mientras es posible comprender fragmentariamente códigos convencionales (reconocimiento iconográfico, comprensión de la palabra escrita), se clausura el sentido como representación simbólica, como comunicación integral de un 'mensaje' textual. Imagen e iconoclastía en un mismo momento (*sic*). (Cagnolo, 2009a)

1 Entendemos por *momentos lógicos* aquellas localizaciones donde se encuentran, en la obra, relaciones posibles entre elementos, focos de significados, fragmentos de representación, apertura autoreflexiva, proposición lógica...

En el nivel de la producción, la intención subjetiva del artista frente a la representación aparece como un problema. Para JP, el arte no puede compararse a ningún tipo de comunicación transparente –convencional, codificable– entre emisor y receptor. “*La representación constituye a la escena*”, pero “*la escena se aísla de su referente*” (Pizarro, 2009b).

Podemos pensar estas cuestiones tomando como categoría de trabajo el *carácter enigmático* de la obra (1970 [pp 164]). Este no es, para Adorno, la falta de comprensión del significado de la obra:

El carácter enigmático del arte no es lo mismo que comprender sus obras, es decir, que volver a producirlas objetivamente, en la experiencia desde dentro, (...). A la vista del carácter enigmático, el propio comprender es una categoría problemática. (*op. cit* [pp 166])

La categoría de enigma resuena en la obra dado que la clausura de significaciones y de sentido, junto con las luchas dialécticas presentes entre materia y forma, entre construcción y expresión (*op. cit* [pp 66]), supone un velo que invita a la contemplación; la intención de desciframiento –también incumplida– por el espectador modifica la experiencia cotidiana en experiencia estética.

(...), y cuanto más comprensión hay, tanto más intenso es el sentimiento de su insuficiencia, de su ceguera en el hechizo del arte, al que se opone el contenido de verdad del arte. (...) Cuanto mejor se comprende una obra de arte, tanto más deja de ser un enigma en una dimensión, pero tanto menos se esclarece su enigma constitutivo. (*op. cit* [pp 66])

El nivel de la recepción supone, entonces, momentos, o mejor, fragmentos de experiencia espacio-temporales posibles de ser distinguidos críticamente. En una primera instancia de aproximación a la obra, la apariencia sensible se presenta

con autoridad. La visualidad, sus aspectos constitutivos, formales y materiales, proponen un momento experiencial singular. Como manifestación, la obra produce un primer *shock* en la experiencia estética que deslumbra, para cegar (Fig1). La superación de ese deslumbramiento implica un segundo momento en la experiencia: El deslumbramiento ante la visualidad conduce a la tentación de descubrir qué existe en la obra detrás de la apariencia sensible. Este es el valor enigmático: lo que es cegado no es la forma “pura”, es el “algo más” que se manifiesta a la vez que se oculta, como capas de sen-

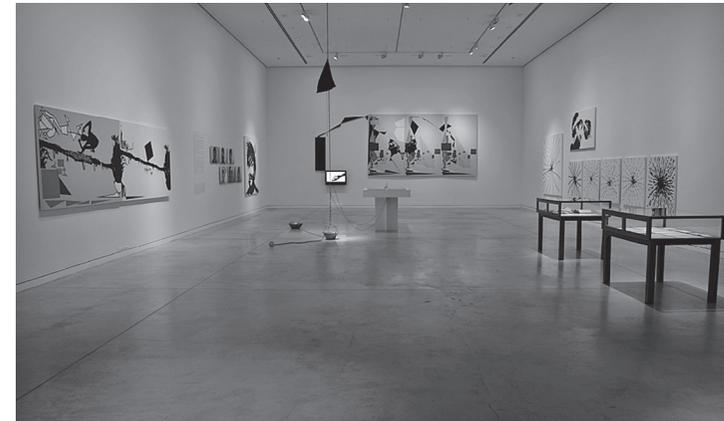


FIG.1

tido (el propio sentido del arte, no el de la significación puntual inmanente en la obra), aparece como una emergencia.

Entonces, el sentido de la comprensión está en su propio hermetismo, en su propio enigma. La obra se desvanece cuando se intenta interpretar su significado, el de cada forma, el de cada fragmento, palabra o símbolo, como definición de lo que *es* y vive en la experiencia artística, en la comprensión de la existencia de lo enigmático, en su oscurecimiento constitutivo.

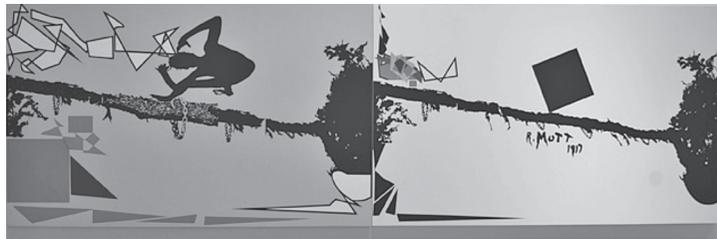
Quien se mueve en el arte simplemente con comprensión hace de él algo que se entiende por sí mismo, cosa que el arte no es de ninguna manera. Si alguien intenta acercarse mucho al arcoíris, éste desaparece. (...) Comprender, en el sentido supremo, la resolución del carácter enigmático que al mismo tiempo lo mantiene, coincide con la espiritualización del arte y de la experiencia artística, cuyo primer medio es la imaginación. (op. cit [pp 166])

2 ALEGORÍA

Este primer problema tratado nos lleva inmediatamente a reflexionar sobre un par de conceptos opuestos presentes. Se trata de la dialéctica fragmento-unidad, o desintegración-integración. O, para decirlo con Benjamin, alegoría-símbolo (Bürger, 1974 [pp 112]).

En este sentido, la obra sobre la que nos estamos enfocando sostiene el carácter de unidad en cuanto es una obra de arte, institucionalizada como tal. “(...) *no está claro, en cualquier caso, (...) que la estética deba renunciar al concepto de obra*” (op. cit [pp 111]). Pero evidencia su carácter fragmentario en cuanto que el *nexo de integración* (Jünker, 1971) entre las partes se ve interrumpido. Se trata, por supuesto, de obras inorgánicas, donde las operaciones alegóricas se multiplican apartando –negando- lecturas simbólicas.

FIG.2



Que esta fragmentación es evidencia de una constelación de ideas lo vemos claramente en las obras *Suite Material #14 y #15* (Fig 2). En la superficie sensible, las pinturas presentan una serie de figuras evidentemente desconectadas entre sí. Algunos fragmentos provienen de una relación transitiva con el mundo extra-artístico: artefacto y autorretrato mediatizados por la técnica, que se materializan en forma de siluetas. Por otro lado, formas “puras” que podrían enmarcarse en un modelo de autonomía del arte: la no referencialidad de las formas geométricas, en todo caso, hacen referencia a una construcción histórica autorreflexiva dentro de los márgenes de la historia occidental del arte. Y sin duda esto se confirma, cuando nos encontramos con las citas a la historia del arte del modernismo: la firma de R. Mutt, 1917 y el *Cuadrado negro* de Malevitch.

Estas operaciones, lejos de consolidar un carácter simbólico –no es posible establecer un significado unitario a través de los elementos reconocibles en la obra- abre un sentido amplio, general, de la obra como obra de arte. Es hasta este punto donde podemos “comprender”. Reconocemos procedimientos alegóricos, montajísticos, donde la unión de las partes es débil; está sólo sostenida, en todo caso, por la razón de que son partes constitutivas de una obra de arte. Así, la posibilidad de un conocimiento hermenéutico se verá reducida a la comprensión de un sentido general de la obra y del arte.

Una hermenéutica crítica, en lugar del teorema sobre la necesaria armonía de las partes, establecerá la investigación de las contradicciones entre los niveles de la obra y, de esta forma, deducirá en primer lugar el sentido del todo. (1974, [pp 149])

El tipo de recepción que se presenta modifica las categorías clásicas de contemplación del sentido unitario por la captación de la idea general constitutiva de la obra. Así, el *cómo está hecha* se convierte en una primer pregunta válida de re-

flexión. Es decir, la obra está en condiciones de respondernos –como receptores- sobre sus aspectos materiales, técnicos y formales; porque es esta mediación lo que permite el acercamiento al objeto como arte.

En las obras de arte orgánicas (simbólicas) la unidad de lo general y lo particular se da sin mediaciones; en las obras inorgánicas (alegóricas), por el contrario, (...), hay mediación. (*op. cit* [pp. 112]).ⁱ

Pero se niega a responder por un segundo nivel de comprensión, el de los significados simbólicos; ya que su inorganicidad sólo aportaría un sentido enigmático de su razón de ser como objeto estético.

En lugar de pretender captar el sentido mediante relaciones entre el todo y las partes de la obra, [el receptor] tratará de encontrar los principios constitutivos de la obra, a fin de encontrar en éstos la clave del carácter enigmático de la creación. Así pues, la obra de vanguardia provoca en el receptor una ruptura análoga al carácter rompedor (la inorganicidad) de la creación. (...) se produce una fractura: la renuncia a la interpretación del sentido. (*op. cit* [pp 147])

3 FANTASMA Y EXPRESIÓN

Dice Adorno: “*Que el lenguaje alejado del significado no es un lenguaje que diga, funda la afinidad de este lenguaje con el enmudecimiento*” (1970 [pp 111]). En la obra de JP, la noción de enmudecimiento es, en cierto sentido, comparable con la figura del espectro. Porque justamente, el fantasma se presenta como alegoría de lo no dicho –o de lo dicho en otro tiempo-, de lo que resuena pero ya no está en la obra. Es, así, *melancolía*, residuo de una vida pasada, ruina.

Benjamin interpreta la función de lo alegórico como expresión de la melancolía. “Cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía, deja escapar la vida, y queda como muerto, detenido para la eternidad. De esta manera se encuentra ante el artista alegórico, destinado a él para gracia y desgracia; es decir, el objeto es totalmente incapaz de irradiar sentido ni significado, y como sentido le corresponde el que le conceda el alegórico. (1974 [pp 131])

En el texto de catálogo de *Fantasma per se*, lo expresábamos así:

La figura del fantasma evoca una especie de negación: el espectro (imagen efímera y fugaz) inverosímil de un cuerpo que ya no está. Su presencia es presencia de una ausencia. (...) Imagen inasible, carente de cuerpo, reconocible sólo por cortos instantes, e inexplicable por medio de una racionalidad habitual. (...) El fantasma se configura también a través de una dimensión temporal: El pasado que vuelve -en apariencia- niega su propia existencia. La imagen es un despojo (o ruina) de lo que fue. Dimensión paradójica: Se afirma como signo en los principios formales que lo constituyen, pero conlleva una negatividad intrínseca. Como el vampiro frente al espejo (Fontcuberta, 1996), la imagen del fantasma tampoco es un fiel reflejo de su cuerpo. La relación objeto-imagen es necesariamente inaprensible. En su apariencia espectral [la imagen artística], niega su materialidad corpórea [la realidad]. (2009a)

Y el sentido de lo alegórico se reafirma en la negación del significado simbólico, expresado así por el mismo Pizarro:

Donde los códigos de expiación sensible reconocen a estas fallas como referentes de lo que ha desaparecido. Porque en definitiva se trata de alejarse de los cuerpos estandarizados, de los entes corruptos y de la tolerancia excesiva de la estética en suministrar algo que pueda hacernos ver claramente lo que existe. (2009b)

En la obra, la figura del espectro aparece, además, tematizada; una búsqueda antropológica, que se presenta bajo la forma de pregunta ontológica *¿Quién es José Pizarro?*. El posible encuentro con una respuesta inaugura un evidente fracaso que se erige en la obra como una negación dialéctica, mostrándonos la imagen como apariencia fantasmagórica. La expresión, mediatizada y objetivada por la técnica y la materia, devela rastros de estas subjetividades.

Pizarro compone una serie de fotografías en donde esta intención, la “construcción consciente” a partir del pensamiento y de las ideas, entra en oposición con la expresión, ya que ésta se manifiesta como figura que es *lo contrario de expresar algo*². Es, quizás, por esta relación de opuestos dialécticos *construcción-expresión* que el intento del artista de simular “alguna subjetividad fáctica” (2009^a) (ser mendigo por ejemplo), fracasa como tal. Fracasa como referencia directa a una experiencia de vida, mimética en tanto copia de una tipología de sujeto. Pero es allí, justamente en ese fracaso, donde aparece el sentido de la obra como obra de arte; porque es “*la objetivación de la expresión que coincide con el arte, y que necesita del sujeto que la produce y explora*” (1970 [pp 153]). Los retratos fictionales son “*algún José Pizarro y su intrínseca negación*” (2009^a). “*Mediante la expresión, el arte se cierra al ser-para-otro que la devora ansiosamente y habla en sí: esta es su consumación mimética. Su expresión es lo contrario de expresar algo*” (1970 [pp 154]).

Siempre tuve la impresión que la negación del gesto teatral no era suficiente para designar la falta de humanidad que podía alojarse en lo artístico cuando se daba cuenta del montaje primario de falsificación. Pero era el arte (la fotografía misma) la que dejaba escapar la posibilidad que nacía tras la decisión de ejercer como mendigo. (2009b)

2 Es decir, la expresión no es la expresión de sentimientos desde la subjetividad del artista que se objetualiza en la obra de manera directa.



FIG.3

La evidencia más elocuente de esta relación dialéctica en el interior de la obra la vemos, probablemente, en la serie de fotografías *Canción de la risa* (Fig.3) (...). La búsqueda de un yo-otro, el ensayo de subjetividades ajenas, resultado de la reflexión ontológica sobre sí mismo y de la experiencia autobiográfica, se constituyen como los elementos de una posición reflexiva: José Pizarro radicaliza subjetividades ficticias, llevando al extremo su propia alienación. (...) La imposibilidad de respuesta a la pregunta *¿Quién es?*, sin alienación y sin locura, es una crítica que encuentra su blanco en la categoría de identidad, a la vez que una puesta en relieve de la fragmentación de la subjetividad contemporánea. (2009^a)

El supuesto carácter autorreferencial que la intención del artista trae en esta serie (al fotografiarse como mendigo), se separa en la formalización de la obra. “*Recuerdo a un mendigo que caminaba por las calles de Madrid en los años noventa. Otro mendigo en la plaza del Sendero en Córdoba. Y sobre todo uno muy particular en Elena, en mi niñez*” (2009b). Es que, desde el punto de vista de Adorno, no hay la posibilidad de que el arte se constituya como algo que “añade” elementos

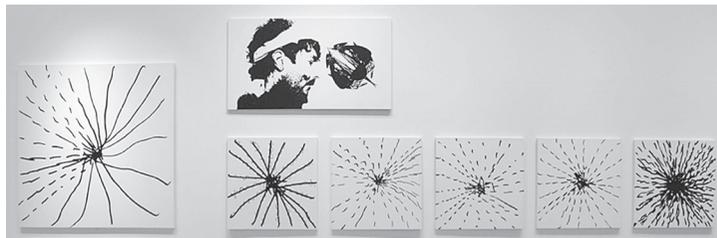
a la realidad, sino que, a través de la forma, la obra se separa de la vida empírica para ser otra cosa.

Las obras de arte se separan de lo existente defectuoso no mediante una perfección superior, sino (...) actualizándose al irradiar una aparición expresiva. No son sólo lo otro de la empiria: todo en ellas se convierte en otro. (1970 [pp 114])

Por lo tanto, *expresión* y *forma*³ son dos conceptos clave para comprender –con Adorno– la autonomía del arte. “*El concepto de forma marca la antítesis estricta del arte con la vida empírica (...)*” (op. cit [pp 191])

Quizás, las obras más inquietantes en *Fantasma per se*, son las que componen la serie *¿Quién es?* (Fig. 4). En ellas se manifiesta con claridad la mediación del “instante de la expresión”. Se trata de gestos aparentemente impulsivos. Sin embargo, en una segunda mirada se comprende que ese impulso es el de un gesto detenido, objetivado por la mediación técnica, que se presenta como en capas. Es decir, la obra, que como toda obra de arte habla de su *cómo-está-hecho*, muestra varios momentos técnicos diferentes: primero el dibujo del gesto, luego su digitalización, luego el pasaje a la pintura mediante la técnica del enmascarado (Fig. 5). Estos procedimientos potencian la idea de movimiento detenido, petrificado, y emancipan a la figura de la expresión como “gesto directo”, para referirla a la superficie de la imagen, a su *apparition*.

FIG.2



3 Como figuras constituyentes de la Teoría Estética, no como dualismo de conceptos presente en la crítica tradicional (1970 [pp 156]).

4 NATURALEZA Y ARTEFACTO

Hay una reflexión implícita sobre lo bello natural presente en la poética de *Fantasma per se*. La naturaleza *en sí* se presenta como *problema* en la obra, verbal y visual. Libre de -y crítica a- una autonomía desde la perspectiva autorreflexiva modernista, la poética de estas obras de arte implica momentos empíricos de encuentro y reflexión sobre lo bello natural.

Lejos de una concepción tradicionalista o modernista sobre la belleza natural, la obra de JP abre una posibilidad cierta de reflexión sobre la dialéctica trabajada por Adorno entre aquella y la belleza artística.

Lo bello natural desapareció de la estética debido al dominio cada vez más amplio del concepto de libertad y dignidad humana inaugurado por Kant y trasplantado de manera coherente a la estética de Schiller y Hegel, de acuerdo con el cual en el mundo no hay que respetar nada más que lo que el sujeto autónomo se debe a sí mismo. (op. cit [pp 89])

Esta certeza se verifica en los textos del propio Pizarro sobre su obra, que dan cuenta del carácter autocrítico y autorreflexivo.

Seleccioné hojas, palos y flores del patio. La decisión de pegar en el círculo hojas muertas no es clara, me emociona pensar en una flor, pasear por el jardín, mirar un brote aparecer. Ser vigía de su vida. Tiene que ver con estar en esta casa, el patio y lo natural que está allí como un gigante. Siempre le escapé a la naturaleza, ahora creo que tiene que ver con la imposibilidad de entendimiento que ella me provoca. No sé... su belleza, un nido de pájaro, un capullo tejido por algún insecto me destruye; es como ver pasar una vida viviendo -una conciencia del acto de vivir- mientras estoy externo a todo suceso. (2009b)

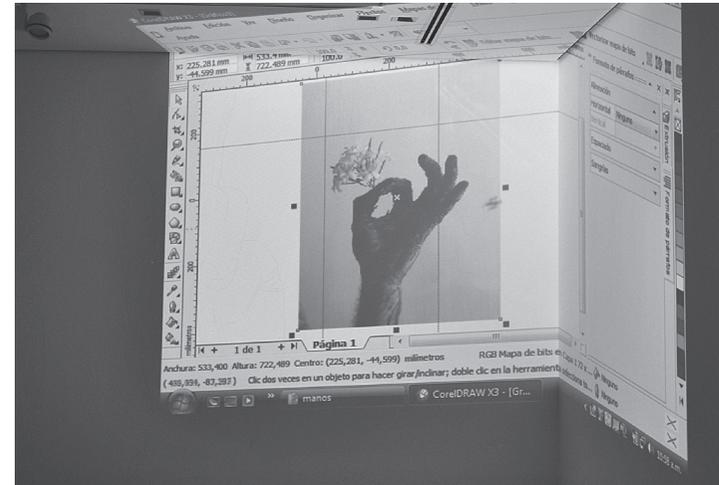
La dicha por la naturaleza estaba enredada con la concepción del sujeto como algo que es para sí y virtualmente infinito; el sujeto se proyecta así a la naturaleza y se siente cercano a ella en tanto que escindido (...) (1970 [pp 93])

Con reminiscencias románticas⁴, se hace explícita -en el texto de Pizarro-, una relación con la naturaleza desde el sublime kantiano: ella está allí, afuera, gigantesca, casi inaprensible; tocarla significaría rebajarla a la verdad de la Razón humana, destructiva, incluso, para el propio sujeto. Es, entonces, incomprensible. El sujeto escindido de la infinitud de lo bello natural es, a la vez, atraído a ser su vigía, a arrastrar su materia a la propia configuración de la obra, aun sabiendo que esto significa destrucción, ruina, imposibilidad de obtención alguna del mismo tipo de experiencia estética (Fig. 5)⁵. La duda del artista ante el acto de arrancar la materia de la naturaleza hacia la *expresión*, se refleja en este pasaje. La decisión de hacerlo parece acarrear una fuerte contradicción: la clara visión de que la experiencia estética de la “imagen” de la naturaleza no podrá ser subsumida a la obra, está fuera y su reducción a los escombros que implica *las flores secas pegadas en el círculo* (ref. supra), es un imposible.

Hasta qué punto está conectado lo bello natural con lo bello artístico se ve en la experiencia del primero. Esa experiencia se refiere a la naturaleza sólo como fenómeno, nunca como material del trabajo y de la reproducción de la vida, (...). Igual que la experiencia artística, la experiencia estética de la naturaleza es una experiencia de imágenes. La naturaleza que aparece como algo bello no es percibida como objeto de acción. (*op. cit* [pp 93])

4 De hecho, el artista sostiene una fuerte inclinación, apoyada por la investigación y el estudio de autores como Novalis, Schiller, Schelling, William Blake, entre otros, hacia el pensamiento Romántico.

5 La imagen muestra un estado procesual en donde Pizarro calca sobre el muro de la sala una imagen digital de su mano con una flor.



Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

FIG.05

La exaltación de la dignidad del “ser humano” por encima del estado de *animalidad* dado por la naturaleza (Adorno), es la vía de acceso a la libre conciencia y a la cultura:

(...) encontraremos siempre el mismo fenómeno en todas aquellas tribus que han conseguido abandonar la esclavitud del estado animal: el goce en la apariencia, la inclinación al adorno y al juego.

(...) la indiferencia frente a la realidad y el interés por la apariencia significan una verdadera ampliación de la humanidad y un paso decisivo hacia la cultura. (...) ese interés pone de manifiesto una libertad exterior, puesto que bajo el dominio de la necesidad y el apremio de las exigencias, la imaginación está estrechamente ligada a lo real, y sólo cuando se ha saciado esa necesidad, puede desarrollar libremente sus capacidades. (...) La realidad de las cosas es obra de esas mismas cosas, pero la apariencia de las cosas es obra del hombre, y un ánimo que se deleita en la apariencia, ya no halla más placer en lo que recibe, si no en lo que hace. (Schiller, 1795)

El “paisaje cultural”, historizado y provisto de artefactos, es también una realidad sobre la que la obra formaliza. La ciudad parece ser objeto de extrañeza; es, sin duda, otra figura alegórica, que aparece bajo el espectro melancólico.

La ciudad es otro momento crítico en la formalización artística. También como figura espectral, aparece fragmentaria y sintética en el dibujo, en la pintura, en la escritura. Se trata siempre de una ciudad que podría ser cualquiera. En ese estereotipo, se transforma en un espacio vacío, desde donde el sentido se despliega sólo a partir de la tragedia necesaria de su no-identidad. (...) La ciudad, sin identificación, es una anti-utopía donde la existencia humana transcurre inevitable. Crítico a una empatía romántica con el paisaje urbano [cultural], José establece una relación dialéctica con la ciudad, desde la Razón discursiva de la poética de la obra. (2009a)

5 LAS RUINAS DEL CAMPO DE BATALLA

Hemos intentado ensayar aquí ciertas afinidades críticas que se evidenciaron entre textos y obras. Es necesario comprender que las ideas del artista frente a su trabajo están enmarcadas en lecturas cercanas al pensamiento de Adorno sobre el arte. Esto provee un marco filosófico –crítico- desde donde pensar algunas nociones presentes en la TE. Hemos trabajado solo sobre algunos conceptos clave en Adorno, pero también concluyentes a la hora de pensar *Fantasma per se*. En este sentido, la inclusión de textos relacionados a la exposición, como el texto curatorial y los textos del artista, consideramos importante el lugar dialéctico que jugaron en este trabajo los textos curatorial y del propio Pizarro. Concluiremos con los últimos párrafos de *Espectro* y *Razón*.

Adorno pensaba el arte moderno como una lucha entre construcción y expresión. La propia obra, en su inmanencia, es el campo de batalla donde esa lucha se concreta.

Allí donde construcción es síntesis, totalidad, integración, orden, homogeneidad, consonancia, símbolo; expresión, por el contrario, es pluralidad, desintegración, fragmento, disonancia, heterogeneidad, negación del sentido, alegoría. La expresión se convierte así en la crítica inmanente de la construcción del sentido como totalidad. Es decir, su separación, su desintegración. El principio de construcción en el arte comienza en el intento de dar forma, orden y presencia a la caducidad de lo bello natural. La obra, lejos de tratarse de una ilusión simbólica de la realidad (de la naturaleza), se constituye en apariencia, que es la ruina de esa contradicción paradójica, con estatus de imagen.

Cada momento en *Fantasma per se*, puede leerse como la evidencia de esa relación paradójica, donde se clausura la racionalidad convencional -interpretaciones simbólicas-, a favor de una apertura: una Razón-otra, aquella que le es singular y propia al sistema discursivo de la obra. O, como lo dice José, su *sistema creativo autónomo* (2009a).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor

(1970) *Ästhetische Theorie*. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Traducción castellana de Jorge Navarro Pérez, *Teoría Estética*. (Madrid: Ed. Akal, 2004).

BÜRGER, Peter

(1974) *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Traducción castellana de Tomás Bartoletti, *Teoría de la Vanguardia*. (Barcelona: Península, 1987)

CAGNOLO, Carina

(2009a) *Espectro y Razón*. Texto curatorial. Catálogo de la exposición *Fantasma per se*. (Córdoba: Museo Emilio Caraffa).

FONTCUBERTA, Joan

(1997) “Elogio del Vampiro”, en *El Beso de Judas. Fotografía y Verdad*. (Barcelona: Gustavo Gili).

JÜNKER, Hans Dieter

(1971) “La reducción de la estructura estética: un aspecto del arte actual”. En Ehmer et al. *Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewusstseinsindustrie* (Köln: DuMont). Traducción castellana de Eduardo Subirats, *Miseria de la comunicación visual* (Barcelona: G.Gilli, 1977).

ONFRAY, Michel

(1996) “Prefacio. El Principio del Archipiélago”. En *Le désir d'être un volcan*. (Paris: Grasser et Fasquelle). Traducción castellana de Silvia Kot, *El Deseo de Ser un Volcán*. Diario Hedonista (Buenos Aires, Ed. Perfil, 1999).

PIZARRO, José

(2009b) “Hojas secas en la conciencia de pensar”. Escritos varios inéditos. Texto en muros y en catálogo de la exposición *Fantasma per se*. (Córdoba, Museo Emilio Caraffa).

SCHILLER, Friedrich

(1795) *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Traducción castellana de Jaime Feijóo y Jorge Seca. *Cartas sobre la Educación Estética del Hombre*. (Barcelona: Anthropos, 1990)

Sitio web consultado

<http://jose-pizarro.com.ar>