

NODVS XXII
Gener de 2008

Zurbarán y Lacan: la acción barroca

Referencia presentada en el Seminario del Campo Freudiano de Barcelona en noviembre de 2007

Montserrat Rodríguez Garzo

Resum

Este trabajo avanza una interpretación de la producción artística de Francisco de Zurbarán, y particularmente de sus dos cuadros "La aparición de San Pedro" y "San Hugo de Grenoble en el refectorio Cartujano", basados en los comentarios de Lacan sobre el Barroco en el Seminario X y en otras partes. Se centra sobre todo en los rasgos pictóricos del descentramiento por medio de la duplicación y la representación tumultuosa.

Paraules clau

Zurbarán, barroco, rasgo, descentramiento, duplicación, tumulto

Introducción. La cuestión del contexto

¿Qué objeto es la referencia?(...) es un objeto identificable (...) esto lleva a plantear la referencia como un antiobjeto a. Pero hay idea de que en Lacan, la referencia es más un objeto a que en muchos otros. J. A Miller

Las vertientes de esta reflexión atienden a situar lo legible del rasgo en la producción de Zurbarán y a pensar la posición ofensiva, barroca, en el uso que hace Lacan de las referencias a los productos de la cultura.

1. Lo legible del rasgo

1.1 Un encuentro con las santas mártires en la obra de Zurbarán

¿Qué del barroco podemos leer en estas obras? ¿De qué dan testimonio? Estas preguntas se originan pensando la situación de estas obras en el contexto de su producción, en lo que afecta a esas piezas como elementos de un conjunto y en el sentido contextual histórico. Esta localización irá haciendo posible pensar estas obras como escritura que permite leer lo que soporta la imaginación, eso que afecta y está más allá del relato y que se traba con un orden, lo simbólico, la ley que da cuerpo a una imagen.

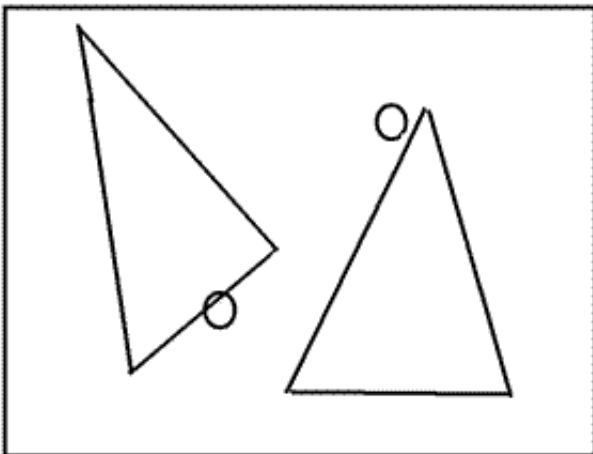
No podemos extendernos en la cuestión del contexto en lo que atiende a la lectura del rasgo

que significa el estilo en Zurbarán, de su ley; solo apuntaremos que lo que es legible en las producciones que cita Lacan, deja ver la pintura, lo propiamente artístico de la representación en la obra de este pintor barroco.

1.2 Lo que marca el contexto

Tomamos el descentramiento como cualidad fundamental del barroco, como circunstancia que desborda el clasicismo renacentista y que da lugar a elaboraciones dialógicas que nos permiten pensar en las maneras barrocas de tratar el límite. Este desbordamiento que algunos autores plantean como respuesta al ideal apolíneo renacentista, no está fuera de la ley; no lo está si hay representación, si está en la cultura, pero se trata de averiguar que constante lo trata. Podemos decir que lo analógico, la proporción, normaliza esa desmesura y que a o largo del barroco, en lo visual se significa con la elipse como lugar geométrico que se construye desde un descentramiento del foco.

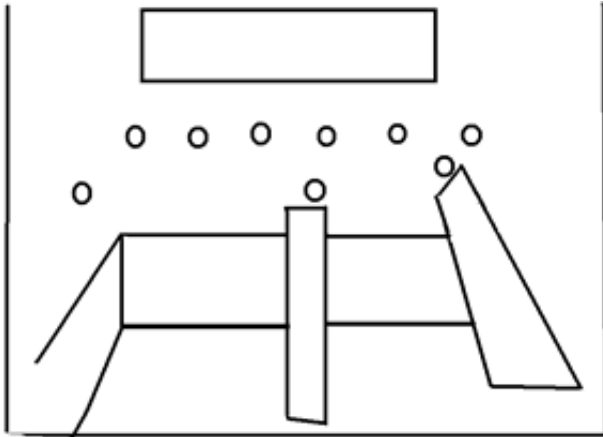
Desde ahí, desde esa formalización dialógica de la proporción, de la semejanza que resulta de la articulación de igualdad y diferencia, podemos afirmar que la obra de Zurbarán es paradigma del barroco. Pero ¿cómo argumentar la formalización del descentramiento en la producción de un artista que construye, esencialmente, figuraciones que no son extrañas al centro geométrico del soporte? Zurbarán descentra duplicando; insiste en presentar imágenes de la duplicación. Lo podemos ver, por ejemplo en *La Aparición de San Pedro* (Esquema 1), escena en la que el esquema compositivo tiene dos centros, dos lugares que asumen el blanco de la luz sobre un fondo vacío y en penumbra. Lo dual lo redobla simplificando la relación fondo-figura. Apenas imagen de lo intermedio. Las dos figuras a luz plena, el fondo en oscuro y nada más. Luz y sombra, sin posiciones que intermedien. Presencias del dos.



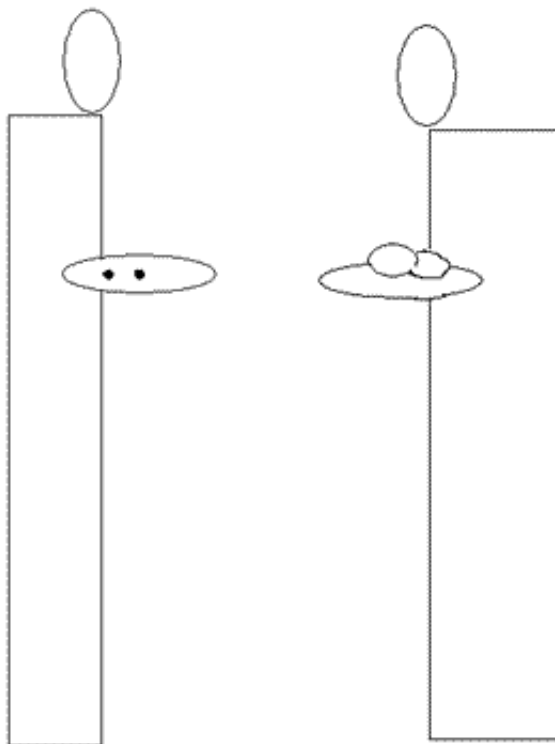
Duplica también, descentra, usando varios puntos de vista en la representación de lo que definimos como alcance del campo visual. Algunos historiadores interpretan esta manera como solución formal incorrecta, y lo es si lo pensamos desde el ideal perspectivo del clasicismo renacentista que plantea la representación de lo tridimensional, de lo que rodea un vacío, desde un solo punto de vista. Pero Zurbarán no es un pintor renacentista. Es un pintor barroco que resuelve a la manera de las vanguardias. No hay anacronismo en esta afirmación. Que no haya teoría de esta conclusión en el momento en el que se produce la cosa es que no hay teoría; la cosa está producida, pero no sabe que se sabe. Este aspecto normativo, proporcional, de la formalización en Zurbarán nos permite deducir que el pintor participa de la razón decisiva del cubismo que en conciencia plantea Cézanne: la presentación descentrada del objeto muestra al menos dos puntos de vista sobre un cuerpo situado en un campo visual; representa lo imposible de representar, la faceta invisible de eso que se da a ver. En palabras de María Zambrano, la obra de Zurbarán muestra *el sentir escueto de la forma, a la moderna, con tres siglos de anticipación*. Paradojas de la representación. Intentaremos "ver" mediante los

esquemas como trata esto Zurbarán.

En las composiciones en las que se representan objetos en distintos planos de la representación, el efecto es de tumulto, similar a las representaciones medievales; la representación de la profundidad, del espacio vacío, imagen de la distancia, del otro lugar, de la diferencia, es compleja, dificultosa. Lo podemos ver en imágenes como la que nos ofrece en *San Hugo de Grenoble en el refectorio Cartujano* (Esquema 2).



El recurso del artista para tratar esa complejidad es lo que vamos llamando duplicación; duplica y reduplica, lo podemos leer en las imágenes a las que se refiere Lacan en *La angustia* (explicar Esquemas 3 y 4) y en otras producciones de este artista. Y es bien cierto que la elección de Lacan es una muestra eficaz de la significación del estilo en este artista en su particular mostración de lo invisible, y de un posible tratamiento de la indiferencia como lo imposible de decir.



Esquema 3

Esquema 4

2. Lacan en contexto. Lacan y el pensamiento contemporáneo del concepto *barroco*: adelantamiento y coincidencia

Lacan da su seminario *La angustia* en 1962-1963, al comienzo de una década extraordinariamente fructífera en la construcción teórica de lo que en materia artística se inicia con la modernidad. Los años sesenta son el lugar de la actualización de lo que el modernismo puso en juego. Ese juego se manifiesta en la reformulación del pensamiento artístico que, en un sentido paradigmático, se abre con Mallarmé y Cézanne y se cierra con Duchamp. Para las artes visuales es el momento de una fecunda exploración conceptual, de la revisión del sentido de las formalizaciones que dará lugar en los años setenta a lo que actualmente se continúa pensando como neo-barroco. No podemos extendernos en esta circunstancia, pero sí hacer constar que Lacan en *la Angustia* y en *Los cuatro conceptos* se adelanta en el uso referencial de las producciones del barroco a lo que a partir de los años 70 será pensar el barroco como instrumento de análisis aplicado al quehacer de los artistas y a las formaciones del pensamiento. Al comienzo de los años setenta, En *Encore*, 1972-1973, en *Del barroco* dice (...) *Las representaciones mismas son mártires -saben que mártir quiere decir testigo- de un sufrimiento más o menos puro. Eso era nuestra pintura hasta que barrieron con todo dedicándose seriamente a hacer cuadraditos*. Tomemos en serio la seriedad del hacer cuadraditos.

Y cerramos esta presentación citando de nuevo a Miller (...) *La referencia ejemplo es una importación sin transformación, pero se trata ante todo de los casos en que se lee bien la estructura en el objeto mismo- tal vez el uso que Lacan hace de Chéjov. Se da una especie de "hacer brotar" los elementos de estructura*. Quizá, podemos añadir, ese es también el uso que Lacan hace de Zurbarán.

Bibliografía

- Buci-Glucksman, C. *La folie du voir*. De L'Esthétique baroque, Ed. Galilée, Paris, 1996.
- Calabrese, Omar. Barroco y Neobarroco, Circulo de Bellas Artes, Madrid 1992.
- Camón Aznar, J. Modernidad de Zurbarán, Rev. Goya, Madrid, 1996.
- Carpentier, A. *Lo barroco y lo maravilloso*, Razón de ser, Ed. Rectorado Universidad C. de Venezuela, Caracas, 1976, pp 51-71.
- D'Ors, Eugenio. Lo barroco, Tecnos, Alianza ed, Madrid 2002
- Graham, D. Mis trabajos para páginas de revista: *Una historia del Arte Conceptual*. Traducción de José Tomás Giraldo de *Dan Graham*, Art Gallery of Western Australia, Perth, 1985, pp 8-13
- Lacan, J, Seminario 20. Aún, 1972-1973, Paidós, Buenos Aires, 1989.
- Lacan, J, Seminario 10 . *La Angustia*, 1962-1963, Paidós, Buenos Aires, 2006
- Lacan, J Seminario 11, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1997
- Lyotard, J. F. *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1984.
- Malcuzyński, P. *Le champ notionnel du (néo)baroque. Parcours historique et étimologique*. PM, Entre-dialogues avec Bakhtin, ou sociocritique de la déraison polyphonique, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1992, pp91-131. Trad al castellano en *Criterios*, La Habana, 32, Julio-diciembre 1994, pp 131-170 2006.
- Maravall, J.A. *La cultura del neobarroco*. Ariel, Barcelona, 1979.
- Micheron, C. *Introducción al pensamiento estético de María Zambrano: Algunos lugares de la pintura*. Logos. Anales del seminario de Metafísica, 2003, 36 pp215-244.
- Miller, J. A. *La Angustia*. Introducción al seminario X de Jacques Lacan. ELP. Gredos, Madrid, 2007.
- Panofsky, E. *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1980
- Paz, O. *El arco y la lira*. FCE, México, 1956.
- Sarduy, S. *Barroco*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1974.
- Soldevilla Pérez, C, *El trasfondo barroco del psicoanálisis*. Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura, CLXXXIII 723, enero-febrero 2007. 87-100.
- Yndurain, D. *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*, Cátedra, Madrid, 2006.
- Zambrano, M. *Algunos lugares del apintura*, Espasa Calpe, Madrid 1989.