

EXPOSICIÓN:

MICHELANGELO PISTOLETTO

Acto de inauguración: 26 de enero de 2000, a las 19:30h.

Exposición abierta del 27 de enero al 29 de marzo de 2000.

Comisarios: Manuel J. Borja-Villiel, Michael Tarantino, Glòria Picazo.

Exposición producida y organizada por el MACBA con la colaboración del Museum of Modern Art d'Oxford y de la Henry Moore Foundation

Itinerancia: Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín, Italia (otoño 2000); Musée d'Art Contemporain, Lyon, Francia (primavera 2001).

Esta exposición, de carácter antológico, incluye desde los dos autorretratos de Pistoletto en 1960, donde su imagen se inscribe en un fondo respectivamente dorado y plateado, hasta sus últimas intervenciones, reunidas bajo el título de "Progetto Arte", una iniciativa que incita a la reflexión sobre el papel del arte contemporáneo, del artista y de la educación en el marco actual.

Así pues, la muestra traza un hilo conductor que va desde la imagen del artista y su representación pictórica inicial, hasta mostrarnos la figura del artista como impulsor de una forma distinta de pensar y vivir el mundo actual. Pistoletto cree que ha llegado el momento, a las puertas del tercer milenio, de que el artista se responsabilice para establecer vínculos entre las distintas disciplinas de la actividad humana, desde la política a la economía, desde la ciencia a la religión, para "eliminar distancias mientras se preservan las diferencias", como dice él mismo.

A lo largo de este recorrido expositivo encontramos los momentos más significativos de su trayectoria que, durante los años sesenta y setenta, le situaron como uno de los artistas más relevantes del movimiento italiano del *Arte Povera*, aunque su propia evolución hacia otras preocupaciones más teóricas le ha distanciado sensiblemente de ese grupo. En este sentido, series como: *Objetos en menos*, *Plexiglás*, *Espejos*, *Cubos* y *Trapos* tienen una amplia representación. Del mismo modo, sus experiencias en el campo teatral y musical, fruto del interés por la acción y la participación que caracterizó el final de la década de los sesenta, quedan recogidas en el mismo ámbito de la exposición.

Una parte de la exposición, que analiza el tema del espejo y su relación con la pintura y la escultura, se ha realizado conjuntamente con el Museum of Modern Art de Oxford y con la Henry Moore Foundation. Después de su presentación en Barcelona, la muestra itinerará por diversas instituciones europeas (Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín, Italia, en otoño del 2000; Musée d'Art Contemporain, Lyon, Francia, en primavera del 2001).

Catálogo: La exposición se acompaña de un catálogo co-editado por el MACBA y ACTAR, que incluye textos de Véronique Goudinoux, Remo Guidieri, Robert Hopper, Juan Antonio Ramírez, Robert Hopper y Michael Tarantino, así como una selección de textos del artista.

Con la colaboración de

Buitoni
Fresco

MICHELANGELO PISTOLETTO

SELECCIÓN DE TEXTOS DEL CATÁLOGO:

OGGETTI IN MENO: REDEFINIR LA OBRA
Véronique Goudinoux

A ESTE LADO DEL ESPEJO
Juan Antonio Ramírez

MÁS DIFÍCIL QUE SOÑAR: UN DIÁLOGO IMAGINARIO CON MICHELANGELO PISTOLETTO
Michael Tarantino

OGGETTI IN MENO: REDEFINIR LA OBRA

Véronique Goudinoux

En la obra de Pistoletto hay un momento particularmente importante en el que tienen origen gran parte de sus gestos u obras: se trata de la producción y de la exposición en Turín, respectivamente en 1965 y 1966, del conjunto *Oggetti in meno* (Objetos de menos). Este conjunto ha despertado mucho interés: fue uno de los grandes incentivos del *arte povera*; hoy día (véase la última Documenta de Kassel) todavía se sigue hablando de ello. En el momento de su aparición, dos características específicas marcaron en especial a los contempladores de los *Oggetti in meno*. La primera es la opción de Pistoletto de mostrarlos en su estudio, en montajes que presentan paulatinamente variaciones según la realización de las piezas. La segunda característica es la diversidad que los define, puesto que coexisten objetos cuyos médiums, formas, materiales, técnicas de realización y modalidades de presentación mantienen unas relaciones entre ellos que no están, de ningún modo, impuestas *a priori* (pinturas, esculturas, objetos, instalaciones, fotografías, etc.).

Tres palabras que se convierten en título

Oggetti in meno: la expresión ha seducido. Es posible que esta seducción provenga de la especie de contradicción que puede existir entre el sustantivo "objeto" (ese *objectum*, esa cosa que está delante de mí) y su virtual y frustrante sustracción por el *in meno*. Esta enigmática seducción ha conseguido engendrar un gran número de interrogantes e interpretaciones, algunas de las cuales son muy astutas. Puesto que cada pieza del conjunto lleva un título individual, es el título genérico del conjunto, la expresión *oggetti in meno*, lo que interesará en especial a los críticos. Las tentativas de interpretación se centrarán en ver lo que parece indicar esa expresión por lo que respecta al contenido, a la forma y al género: ¿De qué modo debe entenderse el término "objeto"? ¿Qué significa "in meno"? ¿A qué hacen referencia estos "objetos"? ¿A los *Specific Objects* de Donald Judd? ¿Al objeto tal como lo empiezan a definir los nuevos realistas o los artistas *pop*? Recordemos que durante toda la década de los sesenta, el término "objeto" goza de un considerable prestigio. En Italia el objeto se incorpora en lo que se denomina la *Tendenza oggettuale*, la tendencia objetual, especificada no por su médium, sino por su "contenido", el objeto, entendido como construcción volumétrica o bien como representación de objetos usuales. Y para Pistoletto, ¿qué es?

Con el fin de aproximarnos a las implicaciones inherentes al término del objeto, nos hemos inclinado, en un primer momento, por centrar nuestro interés en las circunstancias precisas de la aparición no de los objetos en sí mismos, sino del término *oggetti in meno*. Nunca, conviene señalarlo, se han cuestionado las modalidades de aparición de la expresión *oggetti in meno* ni su transformación en *título*, en el título genérico de trabajos que precisamente parecen escapar a toda pertenencia genérica convencional. No hay nada que indique que este título ya existiese a principios de 1966, tras las primeras exposiciones de obras en el estudio del artista. Una lectura atenta de los textos consagrados a Pistoletto, y que datan de esa época, lo demuestran: ninguno de los artículos publicados en 1966 lo menciona. De hecho, la locución *oggetti in meno* aparece en un texto escrito por el mismo Pistoletto, y no como título, contrariamente a todo lo que se repetirá sistemáticamente en todas las bibliografías referidas al artista. Se trata de un texto publicado en un catálogo realizado con motivo de una exposición personal del artista en la galería La Bertesca (Génova, diciembre 1966 - enero 1967, es decir, un año después de la realización de los primeros objetos). Insistimos en el hecho de que este texto no hable exclusivamente, más bien al contrario, de los *Oggetti in meno*, y que hay que esperar hasta el último tercio del texto para encontrar la expresión literal. En la frase donde aparece la expresión, el autor comenta la actitud implíci-

ta en la realización de sus últimos trabajos: "No los considero como 'objetos de más', sino como 'Objetos de menos' (*oggetti in meno*)."¹ En este pasaje, Pistoletto habla de cómo realiza sus trabajos; no da explícitamente título a un grupo de trabajos. Este matiz, a pesar de poder parecer trivial, es de gran importancia. Una parte esencial de este texto está centrada en la relación entre lo que el artista denomina su "lenguaje" y el contexto en el que el artista crea, su *hic et nunc*:

*"De actual, un lenguaje pasa a ser inactual si un artista lo perpetúa, si, en vez de ser creador de lenguaje, se transforma en su ejecutor, y con este lenguaje abandona el tiempo actual. Sin embargo, no existe un momento concreto ni adecuado para renovar el lenguaje: siempre es demasiado tarde si se acepta un mecanismo evolutivo general. Es necesario que la acción artística implique un sistema dinámico individual. Mi idea de actualidad es contraria al sentido de oportunidad. Con ello me refiero a lo que hace posible que una acción, incluso si es original y absolutamente nueva, satisfaga las expectativas de una sociedad que reclama la renovación constante del panorama artístico [...]."*²

En ese pasaje, Pistoletto propone, para rechazarla, una construcción que sitúa en su centro dos nociones: la de la oportunidad, una especie de perversión de la noción de actualidad, y la de la evolución. Aquí es preciso que señalemos que, según Pistoletto, la sociedad no obliga al artista a ser "moderno", sino a ser "actual". La noción de modernidad está basada en una disyunción entre pasado y presente: una obra moderna se aleja de un pasado heredado, de una tradición no elegida, para recibir exclusivamente del presente lo que la crea. La noción de actualidad se olvida de esta disyunción con el fin de situarse en una temporalidad condensada y huidiza que no se atribuye ningún término, pero sí que exige una renovación constante: ser actual es ser siempre diferente, pero a la vez ser también siempre idéntico, porque precisamente lo actual, en el terreno de la novedad, se sucede a sí mismo. La concepción de novedad de Pistoletto se opone a la que Walter Benjamin atribuye a Baudelaire, aunque ésta se debe entender en el mismo cuadro de reflexión sobre las consecuencias del proceso capitalista. Mientras que para Baudelaire la novedad se convierte en el último reducto del arte, la exigencia de la novedad es, según Pistoletto, sólo una de las formas de la sumisión del mundo del arte y de los artistas al mundo del mercadeo, que solamente asegura su continuidad renovándose de manera incesante.

Pistoletto comparte este análisis con numerosos artistas de su generación. Pero sería impreciso vincularla sólo al único contexto del movimiento contestatario cultural que, a finales de los años sesenta, se difundió tanto en Europa como en Estados Unidos entre los medios artísticos e intelectuales. Si el problema de la sumisión de las prácticas artísticas a la "actualidad" también afecta a Pistoletto, se debe básicamente a una modificación profunda de las características del panorama artístico italiano. En Italia, el 1963 es considerado como un año bisagra porque condiciona en diferentes sentidos el reconocimiento unánime del ahogo de múltiples prácticas que se designaron bajo el concepto *Informale* (Informal).³ Según Giulio Carlo Argan, que retoma en 1959 la definición ya antigua de Michel Tapié, el informal no pretende ser un movimiento de vanguardia, sino un arte distinto, "indiferente a todo esquema heredado del pasado y también a todo compromiso programático de cara al futuro."⁴ Por lo tanto, la modernidad del informal implica, curiosamente, una intemporalidad y una ausencia total de debate comprometido con la sociedad en la que este arte se ejerce. Ahora bien, esta perfecta construcción elaborada por la crítica se pone en duda, a principios de los años sesenta, por una concepción completamente diferente de la relación entre arte y sociedad: contra el aislamiento celebrado del primero, se reivindica la adecuación de ambos. Las revistas y las galerías italianas conceden enseguida mucho espacio a tendencias tan divergentes como el *arte programmata* (arte programado) y el *pop art* -por mencionar sólo dos-, tendencias que convergen, no obstante, en el hecho de que hacen de su conexión con la

1. Michelangelo Pistoletto. *Michelangelo Pistoletto*. Génova: Galleria La Bertesca, 1966, p. 15.

2. *Op. cit.*

3. Para examinar en profundidad la cuestión del informal, que engloba múltiples prácticas, véase Huber Damisch. "L'informel", en *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. París: Seuil, 1984.

4. Giulio Carlo Argan. "Materia, tecnica e storia dell'Informale", en *Biennale*, 1959, p. 3.

evolución de la sociedad y de sus técnicas el punto de distinción esencial del informal. A la relativa estabilidad del panorama artístico instaurado por la crítica, a través de la defensa del informal, sigue una gran efervescencia causada por la multiplicación de nuevos movimientos. Se instaura entonces el reino de lo que Pistoletto denomina la "actualidad", y describe sus efectos del siguiente modo:

*"El individuo que acepta este mecanismo automático de exigencia evolutiva se arriesga a vincularse a un único momento de la actualidad. Tanto si quiere reforzar su idea, darle más peso y difundirla, como si quiere satisfacer su deseo de ser reconocido y doblegarse a la tendencia mistificadora de la sociedad, siempre se verá obligado a repetirse y a ceder a otro la actualidad siguiente. Si una persona no integra en su propio sistema individual la idea dinámica de la transformación y no se prohíbe estrictamente la repetición de toda acción, se encuentra fatalmente llevada a vivir los momentos dramáticos que emanan del hecho de ver pasar la actualidad a manos de otros. Yo mismo he podido observar el paso a la actualidad de numerosas situaciones artísticas interesantes y, a pesar de que su carácter histórico perdura, no puedo dejar de pensar en la inevitable situación de angustia del artista, durante un tiempo comprometido con la actualidad y que a partir de ahora empieza a quedarse excluido [...]"*⁵

Pistoletto rechaza cualquier tipo de repetición y para conseguir sus objetivos se dirige a las instancias -galerías y críticos de arte- que reconocen las prácticas artísticas, las exponen y aseguran su difusión. Galerías y críticos de arte invitan a repetirse incansablemente, y con esa actitud, que transforma con rapidez la obra en objeto "histórico", reafirman la exclusión del artista y de su práctica del debate artístico. Hay que tener en cuenta que es en el marco de esta reflexión donde Pistoletto introduce una descripción del proceso creativo que pone en práctica con los *Oggetti in meno*:

*"Quiero que el resultado, en vez de dramatizarla, tranquilice mi relación con el mundo exterior. Los trabajos que realizo, no pretenden ser construcciones o producciones de nuevas ideas, ni tampoco ser objetos que me representen, y que yo impondría o a través de los cuales me impondría a los demás: mediante esos trabajos me libero de algo óno son construcciones, son liberaciones. Yo no los considero objetos de más, sino objetos de menos, por el hecho de contener una experiencia perceptiva definitivamente expresada."*⁶

Pistoletto se divierte

Esa "relajación" de (su) relación con el mundo exterior es la que se propone Pistoletto a finales del año 1965. ¿El sistema de las galerías tiene unas exigencias propias? Le da igual, el artista se sirve de su propio estudio para mostrar sus nuevos trabajos, pudiendo controlar de este modo totalmente la manera de darlos a conocer. ¿Se espera de él que defina su trabajo mediante rasgos fácilmente identificables, que produzca constantemente los *Quadri specchianti*, los "cuadros espejantes" que realizaba antes y que presentan, al mismo tiempo, una figura y un espectador reflejándose en un soporte de acero pulido? No es que decida abandonar esta práctica, sino que crea de la forma que considera adecuada; y ello explica la gran diversidad que encontramos en los "Objetos de menos".

Esta diversidad, sin embargo, no debe llevarnos a sacar conclusiones erróneas: Pistoletto, ciertamente, se divierte, experimenta materiales, técnicas y procedimientos; se permite todas las libertades en cuanto a las formas, los objetos, las imágenes empleadas o producidas, pero de forma más dirigida de lo que generalmente se supone. Se puede ver, por ejemplo, que no hay nada en su obra que evoque una estética o unos recursos asociables al mundo del consumo. Por otro lado, se pueden destacar algunos grandes conjuntos entre esta treintena de objetos realizados con gran rapidez. Uno, por ejemplo, estaría formado por una declinación del problema del cuadro tal como el artista lo plantea: podemos destacar *Pozzo*, *Mobile* y *Teletorte*, entre

5. Michelangelo Pistoletto. *Op.cit.* Hay que comparar las propuestas de Pistoletto con las de Daniel Buren, quien, en 1973, escribió: "El comerciante de arte hace subir el peldaño "histórico" a lo que antes presentaba como la vanguardia. Y, en materia de arte, todo lo histórico vale más. Y todo lo que vale más, como el futuro histórico, da acceso a una nueva clientela. Los marchantes de vanguardia, los coleccionistas de vanguardia, los artistas de vanguardia lo saben. Pero no es preciso decirlo, sería de mal gusto". Y también: "Todos los de antes, a quienes no se hará "subir" el peldaño histórico, *Ecrits* (1965-1990). Burdeos: capcMusée d'art contemporain, 1991, tomo 1: 1965-1976, p. 330 y 332 (textos reunidos y presentados por J.M. Poinot).

6. Michelangelo Pistoletto. *Op.cit.*

otros. Con su marco roto, *Pozzo* (Pozo) imita el abandono, dramático e irónico al mismo tiempo, del cuadro y de la pintura en el fondo de un pozo; mientras que *Teletorte*, literalmente "telas torcidas", considera el cuadro como el producto de una operación de deformación (*torcidas* porque las finas telas de algodón se rizan por el efecto del secado de una mezcla dúctil y pegajosa de pigmentos tensados sobre un soporte demasiado débil). En cuanto a *Mobile*, ha convertido el cuadro en una mesa creando una especie de banco de artesano o pequeño mueble, tal como indica su título...

Se trata sólo de algunos ejemplos: cada pieza que forma parte del conjunto *Oggetti in meno* se puede describir y, en la mayor parte de los casos, relacionar con las preocupaciones que agitaban en aquella época no sólo a Pistoletto, sino también a otros muchos artistas. Además de la cuestión de redefinición del "cuadro" y de la "pintura" que quiere realizar, la expansión de la noción de "escultura" también le interesa: las piezas *Letto* (Cama) y *Bagno* (Bañera), para citar únicamente dos ejemplos, son prueba de ello porque utilizan el mismo sesgado de la técnica y de los procedimientos aplicados, así como también a través de su singular relación con el mobiliario doméstico. Esta relación con el mobiliario doméstico produce otra, la relación con el cuerpo. Se ve en *Casa a misura d'uomo*, que presenta una paradoja: se trata de una "casa a medida del hombre" que lo es exactamente; y que, aun siéndolo, no acaba de serlo completamente. *Casa a misura d'uomo* es, en realidad, una versión a mayor escala, siguiendo las medidas exactas del artista que la ha concebido, de un modelo reducido, de una casita para niños. Este juego nos remite a lo que se entiende por "talla humana", "dimensión humana" o "escala humana". Al mismo tiempo, *Casa a misura d'uomo* es la actualización, muy lúdica, de un problema tratado por la generación de artistas a la que pertenece Pistoletto: el problema de tomar una decisión sobre las dimensiones de un objeto y de su escala (pensemos, entre otros muchos, en Jannis Kounellis o en Robert Morris).

La pieza *Sarcofago* ofrece otro tipo de relación con el cuerpo humano. Realizado en madera y cemento, cerrado, este "sarcófago" evoca un cuerpo, pero un cuerpo absorbido, consumido, ya desaparecido. Etimológicamente, un sarcófago es un ataúd inicialmente esculpido en una piedra calcárea que tiene la propiedad de consumir la carne de los cadáveres en un breve espacio de tiempo. Este registro sepulcral, sin embargo, se ve contrariado por el revestimiento de mica del objeto; la mica le confiere un tono brillante cuando se expone a la luz, y hace que el espectador concentre su atención en la superficie del objeto. Y entonces, lo que sucede es que mientras que el sarcófago, entendido como objeto conmemorativo nos remite, al menos aparentemente, siempre a su interioridad, en el caso del *Sarcofago*, en cambio, no es más que una superficie: "sarcófago de fiesta", como comentó el artista durante una de nuestras entrevistas.

La diversidad de los *Oggetti in meno* permite a Pistoletto insistir en otros puntos, como por ejemplo el de la presencia, a través de los objetos, del artista. *Vetrina* es una vitrina diseñada por Pistoletto en la que, cada noche a partir de principios del año 1965, el artista colocaba su propia ropa de trabajo. En los años cincuenta, la presencia del artista en sus obras fue ampliamente analizada, por ejemplo a través de su gesto, un gesto que, se suponía, permitía percibir algún aspecto interior de su persona. De este tema, tan repetido y comentado, aquí sólo queda la ropa que viste el artista durante la realización de sus trabajos: una huella, una segunda piel, casi podríamos decir, que muestra del artista su altura, su corpulencia, su talla, o sea, elementos que en ningún caso hablan del "yo" del artista o de su intimidad.

Asimismo, conviene señalar que los *Oggetti in meno*, contrariamente a lo que se ha afirmado en algunas ocasiones, no suponen de ningún modo una ruptura con las obras que Pistoletto había realizado con anterioridad, en especial con los "cuadros espejantes". La designación del espectador, claramente pregonada por los "cuadros espejantes", parece ser, del mismo modo, una de las funciones de la obra titulada *Struttura per*

parlare in piede (Estructura para hablar de pie). Mientras que el artista relata su génesis como la de un objeto que le habría sugerido la visión, durante un *vernissage*, de unas manchas provocadas por los pies de los invitados que se apoyaban despreocupadamente en los cimacios, la obra será retenida en diferentes imágenes por el objetivo del fotógrafo Paolo Bressano como una especie de *balcón* donde, inmóviles y silenciosos, se apoyan los espectadores. Es evidente que lo que propone esta obra es la experiencia, que de forma espontánea y en su presencia, se lleva a cabo: la experiencia invita a apoyarse en la barra superior, a colocar uno de los pies en la barra inferior, y, cómodamente situado, a observar las obras y los espectadores cercanos. Pistoletto explica a Germano Celant cómo se gestó la obra: "Estábamos charlando una noche en una galería de arte durante un *vernissage*; al marcharse la gente, me di cuenta que en la pared había dos líneas negras, de suciedad. Una a la altura del sitio donde la gente había apoyado las manos y la otra donde habían puesto los pies [...]. La gente había dejado esa galería de París muy sucia. Pensé que la gente necesitaba en aquellas dos alturas de unos puntos de apoyo. Y fue entonces cuando construí una especie de balcones con una barra al nivel de los brazos y otra al nivel de los pies. La titulé "estructura para hablar de pie". Una especie de *balconata*, dice el artista, una especie de *balcón*, y no de *balaustrada*, como el aspecto del objeto hace pensar. Y es que, realmente, tanto el uno como el otro término evocan, con relación al paisaje y la pintura, puntos de vista, "puntos" de "puesta de vista."⁷

Por otro lado, si observamos que las imágenes fotográficas son captadas por Paolo Bressano en el reflejo de un *Quadro Specchiante* (de un cuadro espejante), esta designación del espectador, que ha pasado a ser *doble*, no por ser la intención principal de la obra, sino uno de sus posibles usos, tampoco se impone de forma evidente. En esta forma de actuar no falta de ironía, de dejadez, de "ensucia-cimacios", el espectador, ahora ya inofensivo, se encuentra designado en el reflejo del *Quadro specchiante* como una función contempladora, a pesar de que esa especie de *balcón* lo transforma en observador atento.⁸

Nuevas formulaciones del "cuadro" o de la escultura, relación con el cuerpo, presencia del artista, designación del espectador, entre otras muchas cuestiones, son tratadas por los *Oggetti in meno*. Como aquí es imposible hablar de todas ellas, a continuación intentaremos, por lo menos, entender en profundidad que es lo que anima a la realización de este conjunto.

Objetos de menos, obras de transición

En diciembre de 1967, es decir, un año más tarde, se abre una exposición (Galería Sperone, Turín) a raíz de la cual Pistoletto habla de alguna forma sobre la creación de los *Oggetti in meno*. Y efectivamente, Pistoletto decide anunciar esta exposición de 1967 con una invitación que, aun conservando una forma convencional, incluye -además de la fecha, el lugar y otras informaciones habituales- la siguiente declaración: "Con esta exposición, he puesto en libertad a mi estudio, que se abre para acoger a los jóvenes que deseen presentar sus trabajos, hacer cosas y encontrarse con otros artistas".

"He puesto en libertad a mi estudio", dice el artista. ¿Cómo hay que entender esta afirmación? ¿Significaba que había llevado los objetos que le molestaban a la galería Sperone? No. A excepción de la obra *Pietra miliare* (Piedra miliar), el espacio de Sperone se mantuvo vacío durante prácticamente toda la exposición, y cuando Pistoletto, el último día, instaló algunos objetos, se trataba de obras que en ningún caso podían haber "liberado" su estudio porque eran obras de reciente creación, y no sólo para la exposición, sino incluso durante la exposición. La declaración de Pistoletto se basa en otro elemento... Abriendo su estudio a los "Objetos de menos", Pistoletto buscaba no doblegar totalmente la obra ante el artefacto, ante el objeto tangible creado, y de esta forma ampliar los límites de la noción de obra: ¿Qué es exactamente la obra? ¿De qué se compone?

7. Michelangelo Pistoletto. Florencia: Forte di Belvedere, 1984, p. 52.

8. En las fotografías realizadas por Paolo Bressano para el catálogo de la exposición de la galería La Bertesca (1966), uno de los cuadros espejantes en el que se refleja la *Struttura per parlare in piedi* se titula precisamente *Uomo e ragazza alla balconata* (Hombre y muchacha en el balcón).

Estas preguntas, que se sobreponen a las de la definición de obra de arte, las precisa una año más tarde en la exposición de Sperone. Allí se expone un objeto que, si pensamos en la función de una piedra millar, pone en relación diferentes espacios; aquí el lugar cerrado de la presentación del objeto con el espacio exterior del mundo.

Poner en relación espacio interior y espacio exterior a través de un objeto ya es, en definitiva, considerar que el objeto en solitario no puede ser enteramente lo que denominamos la obra, y que esta, en otras palabras, puede, de muchas maneras, exceder los límites físicos de un objeto cualquiera. Cuando se presentaron los *Oggetti in meno*, la obra *Lampada a mercurio* (Lámpara de mercurio) trataba a su manera esta problemática. Situada en la entrada de su estudio, esta lámpara sorprendía al espectador y captaba su atención con un particular haz luminoso de colores.⁹ El artista marcaba de este modo un instante particular: el momento en que el espectador franquea el umbral de la exposición. Este trabajo se puede entender como una manera de definir las condiciones necesarias de percepción de sus obras por parte del espectador: se le indica, claramente, la entrada, el franqueo; y de esta forma se le propone adaptar su comportamiento, su atención a una situación específica. Sería por tanto posible analizar algunos de los "Objetos de menos" como, por una parte, una forma de redefinir los límites de la obra, y por otra, como un modo de repensar la relación estética en todo su conjunto: dónde tiene lugar la percepción y captación de la obra por parte del espectador, en qué condiciones, a partir de qué tipo de objetos, en qué relación con el artista, etc.

La "liberación" que menciona el artista en 1967 en el texto de la invitación de la Galería Sperone nos parece un desarrollo de lo que ya había puesto en práctica antes con los *Oggetti in meno*. Hay que tener presente que en 1966 el artista, de hecho, ya hablaba de "liberación". "A través de ellos -decía el artista- me libero (*io mi libero*) de algo; no son construcciones sino liberaciones (*liberazioni*). No las considero objetos de más, sino objetos de menos [...]"¹⁰ El "*in meno*" de los "*Oggetti*" se basa pues, en nuestra opinión, en el objeto -el objeto material, el artefacto-, y lo entendemos como una voluntad del artista de establecer una relación con la obra que ya no ve en este objeto el polo exclusivo y dominante de la obra. Y es precisamente lo que indica la invitación de Pistoletto en diciembre de 1967: su estudio se abre a esa idea, que va mucho más allá de la pura exposición de artefactos, hechos por él o por otros artistas. Después de haber tenido lugar la exposición de los *Oggetti in meno*, el taller de Pistoletto se convirtió a lo largo de todo el año 1968 en una especie de espacio polivalente donde se podían escuchar música o recitales de poesía, descubrir trabajos de artistas, ver películas, muchas actividades que, sin tener una relación directa ni con la pintura ni con la escultura, participan en el proceso de "desmaterialización" en el que están basadas las prácticas creativas de Pistoletto.

¿Sería que, a partir de aquel momento, quería dejar la producción para consagrarse a las prácticas de los demás? De ninguna manera: la particularidad de su posición es que es compleja y se niega a abandonar una práctica para dedicarse a otra; lo que hace es mezclarlas: cuando el artista en 1968 puso en marcha su propio grupo, siguiendo el modelo del Living Theater, ello no se produjo en detrimento de la elaboración de obras para exponer. Se podría decir que el artista se interroga sobre las diferentes formas de existencia que, en su opinión, la obra puede adoptar. En esta perspectiva, los *Oggetti in meno*, obras de transición, habrían desempeñado perfectamente su papel.

9. "Coloqué la lámpara a la altura de la cabeza de manera que pasando por encima de ella, una persona podía ser vista, incluso desde fuera, como una presencia que toma, durante un instante particular, un baño de luz", explica el artista en 1971 a Germano Celant, en *Michelangelo Pistoletto*. Florencia: 1984, *op.cit.*, p. 52.

10. Michelangelo Pistoletto. *Op.cit.*

A ESTE LADO DEL ESPEJO

Juan Antonio Ramírez

Entrando al cuadro (un poco por encima)

Hay muchos momentos apasionantes en las novelas de Alicia, creadas por Lewis Carroll, pero tal vez ninguno supere en intensidad (a pesar de la naturalidad con la que todo sucede) al célebre pasaje en el que la niña descubre que puede pasar a través del espejo:

“Vamos a suponer –comenta la niña a su gatito– que el cristal se ha hecho blando, como si fuera gasa y que podemos atravesarlo. De hecho, ise está convirtiéndose ahora en una especie de niebla! ¡Será bastante fácil atravesarlo!” Mientras decía esto se hallaba de pie, sobre la repisa de la chimenea, aunque no sabía cómo había llegado hasta allí. Y es verdad que el cristal empezaba a fundirse, como si fuera efectivamente una brillante niebla plateada. En un instante Alicia había atravesado el cristal y había saltado con ligereza a la habitación del espejo. Lo primero que hizo fue comprobar si existía el fuego en la chimenea, y quedó complacida al percibir que había uno auténtico, llameando con la misma intensidad que el que había dejado detrás”.

Lo que sigue, como todos sabemos, es la descripción de un mundo simétrico, aunque al revés, plagado, sin embargo, de novedades interesantes para nosotros, como el hecho de que “los cuadros en la pared, junto al fuego, parecían estar vivos, y el reloj de la chimenea (ya sabes que sólo se ve su parte trasera en el espejo) tenía la cara de un hombrecillo, que le sonreía.”¹ Esto es muy extraño, pues nadie esperaría, en principio, que al otro lado del espejo hubiera más vida que en la “realidad”, hasta el punto de que pudieran cobrar movimiento las inertes representaciones pictóricas. ¿Es, pues, esta obra maestra del *nonsense* literario un precedente directo de lo que ha venido haciendo Pistoletto? ¿Debemos considerar la aventura de Alicia como una fuente de inspiración para los numerosos trabajos especulares del artista italiano? La pregunta tiene sentido dadas sus numerosas declaraciones relativas al modo como el espectador *entra en el cuadro* mediante su propio reflejo, haciendo que parezca irrelevante la distinción entre lo ficticio de la imagen estática (elaborada en un tiempo anterior) y lo real del reflejo instantáneo. Un breve texto del artista, de 1962, ofrece una curiosa variación de esta actitud. En él evoca lo que parece el comportamiento tradicional del pintor que elabora su autorretrato:

*“Por una parte la tela, en la otra el espejo, en el centro yo. Un ojo dirigido a la tela, el otro al espejo. Fijando intensamente los dos objetos poco a poco se superponen. Mi imagen reflejada se transfiere a la tela, aunque permaneciendo en el espejo, y la tela se transfiere al espejo convirtiéndose con él en una sola cosa.”*²

Al escribir esto tenía muy próxima todavía la experiencia de sus primeras obras reflectantes, pintadas sobre tela de un modo más o menos convencional. La carrera de Pistoletto se inició, en realidad, con imágenes de sí mismo entre las que destacan: *Autoritratto oro* (Autorretrato de oro) y *Autoritratto argento* (Autorretrato de plata), ambas de 1960. En común tenían la postura de la figura, de pie, con las manos en los bolsillos, el resto desdibujado y un ligero movimiento hacia el lugar donde se encuentra el espectador. Se nota en el tratamiento pictórico de las figuras que Pistoletto era un admirador de Francis Bacon, con sus vigorosas pinceladas suntuosas y sus figuras aisladas en el interior de cajas imaginarias, a modo de raras jaulas espaciales. Quiero señalar esta genealogía con el pasado porque es posible que a Pistoletto le haya llegado, vía Bacon, algún eco de Velázquez (del que hablaremos luego), el artista tradicional que mayor afinidad parece tener con sus juegos de espejos. Volvamos a los autorretratos: el fondo brillante, en ambos

1. “Through The Looking Glass”, en *Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*. Londres: Chancellor Press, 1982, págs. 127-128.

2. En *Michelangelo Pistoletto. Un artista in meno*. Florencia: Hopeful Monster, 1989, pág. 9.

casos, multiplicaba la luz, convirtiendo la tela en un territorio invadido por toda suerte de reflejos. Estaba implícito ya el derrotero que tomaría Pistoletto muy poco después, aunque no quiero dejar de mencionar un par de cosas que los comentaristas del artista parecen haber pasado por alto: me refiero al encuadre y al fondo con metales preciosos.

Respecto a lo primero, parece sorprendente que los pies estén cortados por los tobillos mientras sobra mucho espacio por encima de la cabeza; es como si nos hallásemos ante una vista casual, una negación de los principios elementales de la composición peculiares de la pintura académica y que exigen una cierta "estabilidad" a las figuras o unos cortes similares a los codificados en los planos del cine clásico. Pero aquellas figuras de Pistoletto, insisto, no aparecían en planos generales ni tampoco en el llamado "plano americano" que corta medio cuerpo. Esta operación de suprimir el borde de las extremidades inferiores, tratándose de figuras de pie, a tamaño natural, que aparecen como dobles del autor, suscita abruptamente la cuestión de dónde se sitúan idealmente y qué clase de metáforas espaciales construyen tales cuadros.

No son, desde luego, ventanas, pues en ese caso no se apoyarían en el suelo. Pistoletto ha sido plenamente consciente de ello, y al ser preguntado si sus espejos eran la versión moderna de la ventana imaginada en el Renacimiento por Leo Battista Alberti ha respondido: "No, se trata de una puerta"; tras criticar amargamente la colocación defectuosa de algunas de sus obras en ciertas exposiciones, donde han sido colgadas erróneamente a media altura, como si fueran ventanas, ha precisado que "al pintar al hombre yo estoy a la altura natural, permanezco en la realidad con los pies en la tierra. Este cambio puede parecer pequeño pero es fundamental porque toda la pintura, a partir del Renacimiento, no es más que una mirada a través de la ventana... [pero] cuando el cuadro concebido como una ventana es una imagen del cuerpo, ya no puede ser una ventana desde la que uno se lanza al vacío: se convierte en una puerta que uno puede atravesar."³

Así se explicaría la posición de las figuras de numerosos cuadros de Pistoletto: *Uomo di schiena-Il presente* (Hombre de espaldas-El presente; 1961), autorretratos (como el que nos lo muestra en cuclillas, de 1962), la serie *Attesa* (Espera; de hacia 1973), *L'uomo che pensa* (Hombre que piensa; 1962-1993), *Cane* (Perro; 1965), *Due donne nude che ballano (da una foto di Muybridge)* (Dos mujeres desnudas que bailan [según una foto de Muybridge]; 1964), *Due ragazzi nudi - Von Gloeden (da una foto di Von Gloeden)* (Dos chicos desnudos - Von Gloeden [según una foto de Von Gloeden]; 1962-1978), e incluso la *Sacra conversazione* (Conversación sacra; 1973), en la que vemos dialogando a tres figuras clave del *arte povera* como son Anselmo, Zorio y Penone: en estos y en otros ejemplos, en fin, parece que se nos confirma la idea de que la ventana de la perspectiva clásica ha sido suplantada por la puerta. Pero observemos más atentamente: ninguna puerta real nos mostraría los pies hundidos o cortados de una figura de pie situada en el centro de la misma, tal como los vemos aquí, a no ser que tras el quicio hubiera una especie de escalón inferior, en cuyo caso tendríamos la percepción de esa figura como si estuviera situada un poco por debajo de nosotros mismos; lo contrario, justamente, del nivel superior en el que parecen situarse las cosas según la metáfora renacentista de la ventana espacial. Las implicaciones de esta pequeña añagaza son más importante de lo que parece: Pistoletto sitúa al espectador, a su reflejo, por encima de la imagen estática fijada en la superficie reflectante; no se trata, por tanto, de un diálogo "entre iguales", sino de un coloquio falsamente equitativo en el que se da al espectador una sutil superioridad sobre las imágenes (pintadas o fotográficas) dispuestas previamente por el artista. La vida por encima del arte. O la vida como arte (lo reflejado) como superación del arte como arte.

3. Cfr. Michelangelo Pistoletto. "La phénoménologie du reflet". Entrevista con Giovanni Lista. *Ligeia. Dossiers sur l'art*, nº 25-28, octubre 1998 - junio 1999, p. 131-132.

Corregir la ficción (el espejo y la fotografía)

Los dos autorretratos de 1960 implicaban, con su fondo metálico uniforme, una negación de aquella profundidad espacial que era peculiar de la pintura renacentista. Es como si volviera a la tradición bizantina de los iconos, o al arte medieval italiano anterior a Giotto. El año siguiente Pistoletto pintó su *Uomo di schiena*, muy significativamente subtítulo *Il presente*. Era una gran tela de dos metros de altura en la que una figura similar a la de los mencionados autorretratos aparecía desde atrás, como si se tratara de otra vista del mismo autor, pero convertido ahora en espectador, tapando con su cuerpo, de modo riguroso, la imagen pintada hipotéticamente en el lienzo que está mirando. El fondo es ahora completamente negro, y Pistoletto descubrió que la intensa capa de barniz que había aplicado hacía de esta obra una especie de espejo donde se reflejaban las figuras de quienes se situaran delante. El artificio pictórico inicial se enriquecía de un modo inesperado: la figura pintada de espaldas podría estar tapando con su cuerpo una imagen de sí misma, con cuya silueta coincidiría, y a la cual miraría de frente. Nosotros, como espectadores, repetimos su gesto (estamos frente al cuadro) y vemos nuestra propia imagen reflejada en la brillante negrura abismal de la tela.

Comparemos esto con *Las meninas* de Velázquez, dando por buena la interpretación de las figuras en el escenario que nos transmitió Palomino. El pintor (y todos los demás personajes que le acompañan) mira a los reyes, situados más o menos en el lugar donde nos hallamos nosotros los espectadores, y es a ellos a quienes presuntamente está representando en la tela en la que trabaja; la imagen de los monarcas se refleja en el espejo del fondo y es así, de este modo tan indirecto, como Velázquez elabora el retrato de la augusta pareja reinante.⁴ Ya he señalado en otro lugar que éste es un modo prodigioso de ensalzar a los espectadores de la pintura: nosotros, los mirones, hemos sido colocados en el lugar de los monarcas, nosotros somos los reyes.⁵ Pero la verdad es que no estamos en el lienzo velazqueño, pues la imagen reflejada en el espejo pintado no es la nuestra; la representación permanece congelada para siempre y sólo cabe entrar de un modo ilusorio en el juego propuesto por el pintor.

No es éste el caso de Pistoletto: la postura del espectador duplica a la de la figura pintada, de la que es como una réplica o un eco. Pero al reflejarnos en el barniz formamos parte efectiva de la representación. Lo que ve el hombre de espaldas (lo que vemos nosotros) es nuestra propia imagen, viva, cambiante. El cuadro se ha hecho presente. Todo el énfasis creativo se ha trasladado desde el ámbito de la imágen congelada hasta el de la imprevisible y mutable realidad. Los espectadores no sólo somos "los reyes", sino que determinamos, al actuar o existir *ahí*, el contenido y las reglas de la representación. Se diría que el juego es nuestro. La plena consciencia que el artista ha tenido de todas estas implicaciones se revela en algunos de sus textos, como en este fragmento de febrero de 1994: "Para hablar de mi actividad, desde que en 1960-1961 transformé la pintura, es decir, el espejo metafórico, en una verdadera superficie reflectante, las imágenes del arte se han hecho objetivas y han regresado a la vida."⁶

Sabemos, en efecto, que Pistoletto sacó inmediatamente algunas lecciones decisivas de su *Uomo di schiena* e inició, a partir de 1962, una larga serie de obras sobre superficies reflectantes (acero pulido, generalmente), incluyendo en ellas, con mucha frecuencia, fotografías serigrafiadas sobre el metal. Se ha relacionado a estos trabajos con el *pop art* y, aunque el artista ha sido más bien reticente a admitir semejante conexión (sobre todo cuando nos referimos a las más conocida versión norteamericana de la tendencia), parece que hay algo más que una mera coincidencia en ese deseo de "objetividad" o nitidez en la ejecución que habría sido común a Pistoletto y a los principales representantes del *pop*.⁷ Pienso en la simultaneidad cro-

4. Para las diversas lecturas e interpretaciones del famoso lienzo de Velázquez véase la recopilación de ensayos a cargo de Fernando Marías. *Otras meninas*. Madrid: Ediciones Siruela, 1995.

5. Juan Antonio Ramírez. "La arquitectura como paisaje. El espacio perspectivo y la posición del espectador", en AA. VV. *Los paisajes del Prado*. Madrid: Ed. Nerea, 1993, págs. 204-205.

6. Cfr. Pistoletto. "Responsabilité de l'art", en *Mots*. Clermont-Ferrand: Centres d'art contemporaine de Thiers et de Vassivière, Musée de Rochechouart, 1994.

7. "Sea -admite Pistoletto-, pero confrontemos entonces el *pop art* americano y mi trabajo. Preciso *americano* porque hay una nitidez (la limpieza es la ejecución, la nitidez el resultado final) en el *pop art* americano del mismo modo que hay una nitidez en mi trabajo... Sin embargo, yo no estaba en la línea del *pop*." En Giovanni Lista. "La phénoménologie du reflet". *Op. cit.*, pág. 132.

nológica, pero también en la iconografía: sus autorretratos y otras obras como *Giovane donna che disegna* (Joven mujer que dibuja; 1962-1975), *La fecondazione* (La fecundación; 1973-1975) o los personajes de la serie *Attesa* (1962-1973) nos recuerdan, salvando las distancias, a los seres de G. Segal. La filiación pop de *Le orecchie de Jasper Johns* (Las orejas de Jasper Johns; 1965-1966) es, desde luego, mucho menos discutible. Y tampoco parecen alejarse mucho de esa otra vertiente europea del pop que fue el “nuevo realismo” algunos de los *Oggetti in meno* (Objetos de menos), como *Sfera di giornali* (Esfera de periódicos; 1966).

En el apropiacionismo fotográfico es, no obstante, donde adquiere sentido el común deseo de *objetividad* que emparenta el trabajo de Pistoletto con lo más típico del pop. La cámara de fotos apareció ante los ojos de muchos, a partir de los años sesenta, como el perfecto antídoto contra la subjetividad exacerbada del expresionismo abstracto, y no cabe duda de que este medio ofrece la mayor proximidad posible a ese “doble idéntico” de la realidad que, según suponemos, nos devuelve el espejo. Por eso Pistoletto habría aceptado de refilón, como ya hemos visto, alguna posibilidad de ser asimilado al *pop art*. Pero no está todo dicho respecto a la curiosa yuxtaposición de imágenes fotográficas e imágenes reflejadas que provocan sus trabajos. La fotografía es siempre una representación diferida: incluso una polaroid nos ofrece dilatada (o “distendida” en el tiempo, como habría dicho Duchamp) la configuración visual que ha existido delante del objetivo. Vemos lo que hubo en otro momento y en otro lugar. Por eso toda fotografía es una transferencia, un injerto espacio-temporal que lucha por implantarse en el curso de la vida real del espectador sorteando la vigilancia y el posible rechazo de sus anticuerpos culturales. No es éste el caso del espejo, que nos muestra siempre lo que se sitúa dentro de su “demarcación” espacial en el momento mismo en el que la cosa reflejada entra *en ese* territorio. Es el dominio de la instantaneidad absoluta sin transferencia alguna del lugar. Se refleja lo que está delante y la imagen desaparece cuando se traslada la cosa que la provoca. Los espejos muestran la vida misma con el único límite del encuadre.

Pero hay algo más. El espejo representa las cosas con una inversión bilateral, es decir, que la izquierda es la derecha (o viceversa), y por eso Lewis Carroll, entre otros, pudo jugar con las paradojas peculiares de un mundo “al revés”. La fotografía, por su parte, es el resultado de una serie de manipulaciones sucesivas, jugando con los efectos de la especularidad: el negativo se produce como consecuencia de la proyección cabeza abajo (doble inversión) de la imagen del mundo exterior en el plano de fondo de la cámara oscura, y es al positivarlo cuando se restituye, por inversión de la imagen, la adecuación entre la representación y la realidad (la derecha es la derecha y nada está patas arriba). Peguemos eso en el espejo, como ha dicho Pistoletto, y miremos lo que hay allí: nuestro reflejo, es decir, nuestra realidad instantánea pero al revés, convive con una transposición espacio-temporal *no* invertida.

Nos hallamos entonces ante dos grados complementarios de la ficción. Dicho de otra manera: la presencia de la fotografía en el espejo no tendría tanto la misión de configurar cuadros en los que algunos elementos variables (los reflejos) conviven con otros permanentes como la de corregir con su veracidad bilateral el artificio “invertidor” propio del medio especular. Pistoletto no parece haber sido consciente de esto, pero la fotografía gana en sus obras el movimiento y la instantaneidad de lo reflejado, mientras que las imágenes especulares parecen adquirir la corrección bilateral propia del positivo fotográfico. Como en una simbiosis biológica, ambas especies de imágenes se benefician de su respectiva vampirización. La obra adquiere así una vida propia, una perfección, que no se encuentra ni en la compleja vida real de los espectadores, considerada en su totalidad, ajena en buena medida al campo acotado (“enmarcado”, podríamos decir) por los bordes del espejo, ni tampoco en la mera imagen fotográfica, inerte cadáver de una realidad que ya no existe aquí y ahora. Ése es el milagro del artista: intensificar la vida en el territorio del arte o, como un nuevo doctor Frankenstein, crear nueva vida y movimiento real con despojos que han dejado de palpitar.

Ventanas y puertas (la textura del reflejo)

Detengámonos en la textura de las creaciones, en la consistencia física y en el espacio donde se despliegan los artificios de Pistoletto. Las telas de sus primeros cuadros con implicaciones especulares fueron sustituidas, como hemos dicho, por otros soportes como el acero bruñido y el cristal. No fue una evolución casual, ni tampoco ha carecido de repercusiones la elección de los materiales empleados en cada caso. He aquí una declaración significativa: "El espejo no es un muro, está siempre en el futuro, todo lo que va a suceder mañana está ya en el interior."⁸ La alusión al muro se relaciona con lo que ya hemos dicho respecto a la dialéctica entre la ventana y la puerta: la apertura a media altura aparece como una interrupción exclusivamente óptica en la inerte superficie mural; el cuadro-ventana sirve para mirar, a diferencia de la puerta que se puede (o se debe) atravesar. "Y [el hombre] siempre permaneciendo en el centro –dijo Pistoletto– ha creado las perspectivas, los puntos de vista y los puntos de fuga del mundo a la altura de su ojo, a un metro sesenta aproximadamente de la corteza terrestre, y desde ese punto ha creado lo alto y lo bajo."⁹ Toda la pintura, pues, desde el Renacimiento en adelante, ha girado en torno a los distintos modos de entender la superficie rígida de la pared y la apertura visual de la ventana.

El fresco de los artistas italianos del Renacimiento podría considerarse como la quintaesencia de una integración ideal entre la estructura mural (de la que forma parte, físicamente, la obra del artista) y la apertura ilusoria (el vaciado óptico) sugerida por la ficción pictórica. Otro momento culminante de ese tipo de integración se habría producido con algunas experiencias derivadas del cubismo: Picasso y Braque fragmentaron la representación, hacia 1909-1910, en una multitud de planos quebrados, con tonalidades apagadas, como si el hipotético cristal de la ventana albertiana se estuviera dividiendo y refractara (o "reflejara") trocitos dispersos de una configuración visual que ya sólo podía ser reconstruida como totalidad por la mente organizadora del espectador. Las *ventanas* de Delaunay, un poco más tarde, delataban esta identificación tácita entre el cristal ilusorio con el que se cubre la apertura del muro y el ámbito de la representación. También los bodegones cubistas ante una ventana, en los que se especializó Juan Gris, podrían situarse en esta línea (un ejemplo muy conocido sería el que se abre a la Place Ravignan, de 1915, conservado en el Museo de Filadelfia). ¿Es el *Grand Verre* de Marcel Duchamp una materialización efectiva de aquella metáfora de la ventana abierta a una profundidad ilusoria infinita, con la cual se referían a la pintura en perspectiva los teóricos renacentistas? Su transparencia real, el tamaño, la colocación a cierta altura, la importancia de la perspectiva para todos los ingredientes de la parte baja y el hecho de que su autor dispusiera la obra frente a una gran ventanal en el Museo de Filadelfia nos permitirían responder de un modo afirmativo. Ahora bien, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* se mira por delante y por detrás, y los espectadores se integran en ella de dos modos complementarios: debido a la transparencia del cristal forman parte de la obra para quienes se sitúan enfrente, pero también para sí mismos, a causa de los reflejos, desde el lado en el que se hallan. Esta ambivalencia o multiplicidad en los modos de integración obra-espectador anticipa ya las fórmulas del artista italiano. Algunas experiencias en la historia ulterior del arte son diversiones o exploraciones del mismo asunto que conducen a lo imposible. El propio Pistoletto ha mencionado los casos de Pollock y de Yves Klein. Paradójico es que el primero de esos artistas necesite la dureza del suelo para elaborar unas telas que se colocan luego en la pared, como las clásicas ventanas. Pero esta manera de levantar el pavimento hasta el muro es, creemos, otra forma de "ilusionismo" que nos hace pensar en la enorme importancia del embaldosado pintado en los murales perspectívos del Renacimiento. De Yves Klein ha dicho sagazmente Pistoletto: "Ése era el drama porque él buscaba algo detrás del espacio,

8. En "Michelangelo Pistoletto, effets de miroir. Interview par Maïten Bouisset", *Art Press*, núm. 189, marzo de 1994, pág. 35.

9. Pistoletto. *Le ultime parole famose*. Turín: Tipolito Piana, 1967, sin paginar.

estaba insatisfecho, no quería detenerse en la sublimación del muro del fondo de la perspectiva, quería pasar al otro lado. ¿Qué es el famoso 'salto en el vacío' de Yves Klein? Es un salto por la ventana porque uno no puede arrojarlo por una puerta."¹⁰

Y ya estamos volviendo de nuevo a una de las grandes novedades aportadas por Pistoletto: la supresión de la ventana y de su acompañante ineludible, el ilusionismo óptico. Según sus propias palabras: "Yo hice descender a este hombre y el cuadro entero al nivel del suelo, le quité todo signo de angustia, yo le hice poner el pie en el suelo y, como una consecuencia, transformé el espacio que le rodeaba en superficie reflectante: el cuadro, que era una ventana, se convirtió en puerta. Una puerta abierta a la objetividad visual de las cosas en el mundo."¹¹ Pero una eliminación semejante de la ventana no ha implicado de modo inexorable la supresión del muro. Por el contrario, Pistoletto ha encontrado nuevos modos de valorizarlo como se aprecia, por ejemplo, en los *plexiglás*, obras transparentes a través de las cuales se ve (y se afirma) la pared en la que se apoyan. Muchas propuestas de *Cento mostre nel mese di ottobre* (Cien exposiciones en el mes de octubre) tienen también el muro como protagonista o agente fundamental, empezando con la primera de ellas: "A diez centímetros de distancia del muro fabricar un muro ficticio con una ventana que se abre al muro verdadero."

De frente, una ventana verdadera se abre al muro ficticio, fabricado en el exterior a una distancia de diez centímetros del muro verdadero: la estancia se aleja diez centímetros." Veamos también (y acabamos con los ejemplos para no hacer esto interminable) la número cinco: "Traslado sobre la tela de un parte del enlucido o color arrancado de un muro de una galería. Colocar esta tela sobre un muro de otra galería. Traslado de enlucido o color arrancado de un muro de la segunda galería, frente a la tela procedente, y colocar esta otra tela frente al muro del que se ha arrancado el enlucido o el color en la primera galería."¹²

Las propuestas precedentes testimonian también la constante preocupación de Pistoletto por las texturas. Como no podía dejar de ocurrir, el artista ha reflexionado sobre los diferentes tipos de reflejos, según dónde se produzcan. El espejo de vidrio ofrece la imagen al otro lado de la lámina cristalina, más allá de su propio espesor, de modo que hay un territorio intermedio que no pertenece ni al espacio real ni al reflejado, una especie de *infracino* (por utilizar el término duchampiano¹³) óptico, que separa dos dominios muy bien diferenciados: la realidad y el reflejo. Por eso Pistoletto ha utilizado espejos de cristal en algunas obras que aluden a la naturaleza del pensamiento abstracto, o a la eternidad, como sucede en *I tavoli del giudizio* (Las tablas de la ley; 1979), cuyos dos espejos simétricos aluden, con *lucidez*, a lo que hay de reflejo de nuestra humana realidad en el mandato divino.

Pistoletto ha concebido con espejos de cristal otras dos obras excelentes, y merece la pena señalar que ambas excluyen la posibilidad del reflejo humano. *Raggiera di specchi* (Corona de espejos; 1973) es una especie de estrella de ocho puntas, cada una de las cuales se ha hecho con dos espejos cuadrangulares cuyas caras reflectantes se tocan entre sí; pero en uno de los ángulos los espejos están vueltos hacia fuera y sus reflejos sucesivos reproducen, en "positivo" luminoso, la estrella que vemos oscura y opaca con la parte opuesta de los otros espejos. Debemos recordar que la palabra italiana *raggiera* es la empleada para el estrellón de la custodia, y también para la aureola o el nimbo de la santidad. Yo diría que nos hallamos ante un desarrollo (casi una variación) de la que tal vez sea la pieza más conocida de Pistoletto, *Metrocubo d'infinito* (Metro cúbico de infinito; 1966). Si tomamos en préstamo otro término a Duchamp podríamos hablar, no de "azar en conserva" (término que empleó para la caja que contenía su *ready-made*, *Trois stoppages étalon*), sino de "infinito en conserva" para referirnos a ese cubo de un metro de lado construido mediante

10. En "La phénoménologie du reflet". *Op. cit.*, pág. 132.

11. Pistoletto. "Livre", en *Mots*. *Op. cit.*, pág. 152.

12. Cfr. "Cento mostre nel mese di ottobre", en *Michelangelo Pistoletto. Un artista in meno*. *Op. cit.*, pág. 191.

13. Prefiero traducir *infracino* como "infracino", frente a otros que han aceptado la palabra "infrave". Véase Ramírez. *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Ediciones Siruela, 1993, pág. 193.

seis espejos con la caras reflectantes hacia dentro: no lo vemos pero *sabemos* de la infinitud de sus reflejos recíprocos en la oscuridad de su encierro interior. Por cierto, semejante negrura cúbica nos parece el verdadero desarrollo, la auténtica culminación *suprema*, del *Cuadrado negro sobre fondo blanco* realizado en 1915 por Kazimir Malevich.

Reparemos en que estas dos creaciones de Pistoletto, tan metafísicas, excluyen nuestra presencia existencial, no nos reflejamos en ellas, y sólo nos convocan como espectadores de su envoltura o como agentes intelectuales copartícipes de la propuesta. Lo que pueda suceder está definitivamente al otro lado de sus cristalinos espejos. Las obras verdaderamente "participativas" de Pistoletto, en cambio, hechas con metal pulido, no producen su reflejo más allá, como ocurriría si estuvieran hechas de cristal, sino en la superficie misma; el soporte es de alguna manera solidario con la representación especular. No hay distancia entre las imágenes fijas serigrafiadas (eventualmente fotográficas) y las móviles-cambiantes del reflejo. La consecuencia es obvia: lo que vemos o lo que sucede forma parte de nuestra vida, no está más allá, en otro mundo simétrico, puro e inaccesible. Este lugar y este momento es lo que cuenta; esos espejos (metales bruñidos) de Pistoletto están de nuestro lado.

Hagamos un breve inciso para decir algo sobre los *pozos* (de hacia 1966), espejos circulares que deben colocarse en el suelo, acotando un espacio que no pertenece, ciertamente, al ámbito imaginario de la ventana, pero tampoco al de la puerta. Algunos son simples círculos vítreos, sin marco delimitador, pero otros están en el fondo de cubetas de fibra de vidrio apoyadas en el pavimento, lo cual hace posible que nos asomemos a ellos agarrándonos a una especie de brocal. Se trata más bien de *abismos*, máquinas elementales de producir un cierto vértigo. Recordemos que la saga de Alicia se iniciaba con la caída en un pozo (el *rabbit-hole*) tan profundo que la niña llegaba a imaginar la posibilidad de atravesar la tierra y de aparecer en las antípodas.¹⁴

Pistoletto no partió de la nada al concebir estos trabajos: sabemos que nuestro ojo es esférico y la famosa pirámide de la visión en perspectiva es, en realidad, un cono (la eliminación de los segmentos circulares de los bordes provoca su proyección sobre una ventana cuadrada imaginaria); por eso seguramente hay tantos "tondos" en la pintura del Renacimiento italiano; las linternas mágicas, tan populares en el siglo XIX, proyectaban también imágenes redondas. El objetivo de la cámara de fotos es circular y así serían las imágenes impresionadas sobre la pared oscura del fondo si no fuera por una eliminación de los bordes similar a la operada con la ventana renacentista. ¿Será necesario recordar además que el énfasis cristalino del cubismo inicial vino acompañado de una insólita preferencia por los formatos ovalados?

Se diría, pues, que el hallazgo de los pozos era inevitable para alguien como Pistoletto, que tanto ha reflexionado sobre la perspectiva y sobre su superación histórica. En el orden de la representación conviene hacer notar que, una vez vencida la leve sensación de vértigo inicial, se logra, en efecto, como intuía Alicia en su caída, el milagro de las antípodas: nuestra figura terrenal aparece proyectada sobre el cielo. Y así es como Pistoletto nos saca de la corteza terrestre para hacernos vivir en un ámbito "angelical". Es nuestra vida, la del que mira, la que cuenta y la que se exalta una vez más.

También es correcto ver la *Venere degli stracci* (Venus de los trapos) como una metáfora tridimensional de sus trabajos especulares. Lo ha dicho Jorge Molder: "Nuestra naturaleza, como los reflejos, es temporal, como los trapos dispuestos alrededor de la eterna figura vista convencionalmente como el ideal de belleza."¹⁵ Este desnudo escultórico, que situaríamos por su perfección en algún remoto más allá, se encuentra, sin embargo, en *este* lado, y se enfrenta a un montón de trapos informes, los cuales parecen funcionar en el espacio físico como si fueran el reflejo de nuestra inconsistente y mutable realidad. Se diría

14. Cfr. *The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll. Op. cit.*, pág. 18.

15. Jorge Molder. "Duplex", en *Michelangelo Pistoletto e la fotografia*. Oporto: Fundação de Serralves, 1993, pág. 46.

que Pistoletto ha repetido a una escala física efectiva los esquemas compositivos de sus primeros autorretratos, aunque con una importante diferencia: la puerta ha sido franqueada y no encontramos aquel obstáculo físico para el *voyeur* que Duchamp colocó en su *Étant donnés*; los artificios de la representación han dado paso a la materialidad misma de las cosas; el reflejo ha pasado a ser una disposición concreta en nuestro ámbito real.

La vida (mismamente)

La vida se caracteriza por su irrefrenable tendencia al desbordamiento, por su proteiforme multiplicidad. En eso se diferencia del arte, demasiado sometido, en tantas ocasiones, a los constreñimientos impuestos por los lenguajes, personales o de escuela, y a las presiones normalizadoras procedentes del comercio y de las instituciones culturales. ¿Cómo digerir a Pistoletto en un sistema acostumbrado a reconocer a cada artista por su modo de expresión específico? ¿Son acaso del mismo "estilo" visual obras como la *Venere degli stracci* y la *Metrocubo d'infinito*?

Esta última, por cierto, forma parte de la serie de los *Oggetti in meno*, que son un conjunto heterogéneo de obras sin conexiones entre sí. Ningún pretexto funcional, formal o temático une esas creaciones, concebidas por Pistoletto como productos irrepetibles que "nacen de un estímulo inmediato del intelecto."¹⁶ Si adoptamos un criterio formalista o buscamos similitudes con obras típicas de tendencias reconocidas en el arte contemporáneo, podemos encontrar entre los *Oggetti in meno* cosas próximas al *pop*, construcciones minimalistas, fotografías, propuestas conceptuales y, cómo no, las inevitables conexiones con el *povera*. Semejante heterogeneidad parece la consecuencia de un deseo de evitar el encastillamiento (y el encasillamiento) empobrecedor. "Una dirección preestablecida –ha dicho Pistoletto– es contraria a la libertad humana; preestablecer quiere decir empeñar el mañana, quiere decir que mañana no seré libre, y atenerse a una idea preestablecida quiere decir reflejarse en el pasado y privarse de la libre voluntad. La univocidad del lenguaje exige atenerse a una existencia preestablecida."¹⁷ Por eso este artista se ha empeñado tan a fondo en emprender caminos paralelos. No dar pasos al frente, sino laterales. Dicho con toda claridad: "El paso al lado inquieta al sistema lineal. Necesito permanentemente crear nuevos espacios para mover y hacer viajar el pensamiento."¹⁸

La coherencia en el trabajo global de Pistoletto se sitúa, pues, más allá de la forma. Sus *Oggetti in meno* son entendidos como liberaciones de necesidades plásticas en una operación paradójica que parece la burla sutil de aquella supuesta "liberación" de la subjetividad atormentada con la que se justificaban los gestos artísticos del expresionismo abstracto. "Una cosa 'de menos' –ha dicho Pistoletto– significa que ya no tengo la necesidad de rehacerla: no es preciso continuar haciendo eso, está acabado, terminado... Cuando hago una cosa, esa cosa ha salido definitivamente de mi necesidad. Es una sustracción de la globalidad de las necesidades, es una necesidad de menos."¹⁹ Los *Oggetti in meno* no ocupan una posición dentro de alguna serie, pues no se explican en la secuencia de los estados de ánimo del creador, ni participan de estrategias en el curso de hipotéticas investigaciones plásticas. Son, por ello, elementos intemporales que se resisten a entrar en el discurso lineal y momificador de la historia del arte. Su vocación es permanecer siempre en el eterno presente que imponen con su misma materialidad. Aquí y ahora, una vez más.

16. Pistoletto. *Le ultime parole famose*. Op. cit., sin paginar.

17. *Ibidem*.

18. Entrevista con Mäiten Bouisset. Op. cit., pág. 35.

19. Entrevista con Giovanni Lista. Op. cit., pag. 138.

Después de todo lo dicho es lógico que acabemos reconociendo la importancia que tienen la acción, el teatro y la pedagogía en la concepción artística global de Pistoletto. Aunque él no acepte esos géneros o comportamientos en sus acepciones habituales: "No hago aquí una llamada a la especificidad teatral –ha dicho–, sino a ese carácter propio del teatro que es el de presentarse en el contexto artístico como una unión activa con la vida."²⁰ Ésta sería su manera de evitar que la objetualización, típica de las artes visuales, reconduzca hacia la inmovilidad los gérmenes de la transformación. Pero Pistoletto tampoco acepta la asimilación de su trabajo con otras prácticas no objetuales recientes: "La palabra *performance*, por lo que a mí se refiere, es impropia, pues mi obra no reposa sobre la expresión individual sino sobre las nociones de encuentros, de diálogos con otros actores de la creación, en lugares que no son específicos de las cosas del arte. No voy a hacer una obra teatral en sentido estricto, sino a poner en marcha una manifestación que se sitúa entre la exposición y la acción."²¹

Parte esencial de su actividad *artística* fue, pues, su trabajo con el grupo de teatro de calle Lo Zoo. También debemos mencionar su importante trabajo teórico: los textos y las declaraciones de Pistoletto revelan un pensamiento agudo y coherente. Su extremada fecundidad en este dominio (y la posibilidad de detectar contradicciones o desarrollos delirantes en algunas ideas) nos hace pensar en lo que llamaremos *teorirrea*, una de las pasiones peculiares (casi una enfermedad) de muchos creadores contemporáneos. ¿Es esto para Pistoletto una forma de terrorismo cultural? No olvidemos que escribir, hablar sin cesar, justificar y reexplicar lo que se hace es algo típico de los pedagogos y de los reformadores sociales. Parece consecuente, pues, que los últimos años de Pistoletto se hayan consagrado, en buena medida, al *Progetto Arte*, de cuyo "manifiesto" procede una exhortación tan significativa como ésta: "Es hora de que el artista asuma la responsabilidad de poner en comunicación todas las otras actividades humanas, de la economía a la política, de la ciencia a la religión, de la educación al comportamiento, en suma, todas las instancias del tejido social."²² Ello implica, entre otras cosas, la necesidad de "reencontrar la antigua conexión entre arte y poder", la de establecer "una ligazón espiritual entre el ayer y el mañana" y la de "amar las diferencias."²³

En el programa del proyecto se parte del teatro, considerándolo como espacio público en un contexto ciudadano, una práctica en la que se integran múltiples experiencias creativas y vitales. La instalación estática e informe (lo que era la *Venere degli stracci*) se mueve. El reflejo es ya la misma realidad. ¿Acaso no descubre Alicia al final del libro que su viaje a través del espejo ha sido sólo un sueño? El *Progetto Arte* podría ser para Pistoletto una especie de paso final, o una mera variación, en su anhelo testarudo y constante de jugar con lo trascendente del arte, aquí y ahora, sin dejar de invitarnos a nuestra realización como seres humanos en este lado del espejo.

20. Pistoletto. "Lettre ouverte", en *Mots. Op. cit.*, pág. 145.

21. Entrevista con Maïten Bouisset. *Op. cit.*, pág. 37.

22. Pistoletto. "Progetto Arte", en *Michelangelo Pistoletto. Le porte di Palazzo Fabroni*. Milán: Ed. Charta, 1995, págs. 114-115.

23. *Ibidem*, págs. 116-117.

MÁS DIFÍCIL QUE SOÑAR: UN DIÁLOGO IMAGINARIO CON MICHELANGELO PISTOLETTO

Michael Tarantino

I. Lo que ves es lo que hay

“Me interesa más la transición entre los objetos que los objetos en sí. Me interesa la facultad de la percepción, la sensibilización del individuo.

Los objetos, el estado de las cosas, los movimientos humanos aceptados en su apariencia convencional no contribuyen de ningún modo al estímulo profundo del hombre, al pleno uso de su capacidad cerebral.”¹

II. El hombre espejo 1

X atraviesa una habitación, una enorme habitación blanca, con mobiliario industrial que delataba su origen en los años treinta. Había sido impecablemente restaurada (o conservada) y tenía escasa decoración: dos sillas de piel marrones, una mesa de cristal con algunos libros apilados en el centro y un televisor. Éste se hallaba en el suelo, en una esquina de la habitación, con el mando a distancia apoyado contra la pantalla. Las paredes estaban desnudas, con la excepción de un espejo con un recargado marco dorado que colgaba entre las dos sillas. Detrás de las sillas había una pared de cristal que daba a otra habitación, una galería en la que podían verse una serie de pinturas y fotografías.

Al dirigirse hacia el televisor para recoger el mando, pasó frente al espejo y vio de reojo una figura desenfocada que cruzaba zumbando. Agarró el mando a distancia y regresó a una de las sillas, evitando esta vez mirar al espejo. Conectó el televisor. Proyectaban *La dama de Shanghai*, de Orson Welles.

III. Perspectivas cambiantes

“Estamos hablando de una obra en la nueva dimensión, la dimensión temporal: podemos dejarnos engañar por el espacio, pero no por el tiempo; el tiempo nos hace cambiar, nos damos cuenta de que cada instante es distinto, de que cada movimiento hace que cambien las perspectivas, de que con el tiempo tiene lugar una transformación física, etc. O sea que hay una diferencia. Para mí, la dimensión temporal es fundamental en el arte contemporáneo.”²

Cambiar las marchas en un automóvil es una función de la velocidad. Al pasar de primera a segunda y tercera en ciudad o acelerar de cuarta a quinta en la autopista, nuestro “cambio” es una medida de los límites de ese vehículo en ese espacio y ese tiempo concretos. Y, naturalmente, está progresivamente estructurado. No podemos pasar de primera a cuarta en un solo movimiento. Debemos avanzar progresivamente.

Cambiar de perspectiva o de punto de vista implica los mismos movimientos graduales, en este caso tanto físicos como mentales. Tanto si se trata de girar nuestra cabeza 180 grados como si nos damos cuenta de repente de que es posible otra interpretación (de una obra de arte, de una persona, de una situación política, etc.), estos cambios hacen que seamos conscientes del tiempo, del tiempo en movimiento, del tiempo que se niega a estar quieto, del tiempo que hace el pasado menos sólido de lo que podía haber parecido (cuando era el presente).

IV. Soñar es fácil

“Tenemos un sueño y está bien, pero si luego el sueño nos gusta mucho, nos ha cautivado e intentamos hacerlo realidad, ahí es donde empieza el trabajo serio y donde empiezan los problemas; hacer realidad un sueño es muy difícil, es mucho más duro que soñar.”³

Para poder animar un objeto necesitamos soñarlo, elevarlo más allá de su estado inerte. Esto es lo que

1. *A minus artist/Michelangelo Pistoletto*. Florencia: Hopeful Monster, 1988.

2. Pistoletto. Conferencia sobre “La alteridad” pronunciada en Biella el 17 de julio de 1999.

3. *A minus artist/Michelangelo Pistoletto*. Op. cit.

Pistoletto ha hecho con sus *Oggetti in meno* (Objetos de menos). Madera, trapos, cartón, pintura, espejos, cristal, ropa, vapor, etc. Se ponen en juego todos estos elementos, se les da una forma que los activa, que interactúa con el espectador, que celebra su negatividad de un modo positivo. Soñar es fácil. Describir el sueño a la mañana siguiente es mucho más difícil.

“Escribir es bueno para lograr todas esas cosas que por alguna razón no pueden ser logradas... Es bueno para fijar el pensamiento, una necesidad activa o creativa (no hay luz sin algo para iluminar o, dicho de otro modo, la luz sufre si no tiene un lugar que iluminar y ponerse de manifiesto). El sueño era sobre un libro, al menos la parte que puedo recordar... Lo interrumpí porque me estaba entendiendo directamente con el camarero que me sirvió pan y salami...”⁴

De hecho, escribir no es bueno para lograr lo que no puede alcanzarse por otros medios. Desvía la atención. No es bueno para fijar el pensamiento. Es bueno para dispersarlo, para romperlo, para multiplicarlo. Como el ruido de un árbol desplomándose en un bosque a tres mil kilómetros, sólo reconocemos lo que es manifiesto. Podemos hacerlo a través del lenguaje, de la escritura, pero no podemos fijarlo. Sólo podemos aproximarnos. Para mí, si no “vi” o no “oí” caer el árbol, esa caída nunca tuvo lugar.

V. El hombre espejo 2

X no quería mirar al espejo porque no le gustaba verse en él. No le gustaba cómo su cara quedaba físicamente reflejada (no, esa no era su cara real, estaba distorsionada) ni el tipo de mirada que lanzaba. Siempre aparecía desconfiado, desprevenido, como si estuviera intentando sorprender al espejo con un reflejo positivo, con un reflejo que él sabía que era fiel. Al final, sin embargo, acababa mirando al espejo. Ignorarlo, asumir que podía ignorarse, habría sido poco honesto.

VI. El artista y el loco

“Cuando una persona se da cuenta de que tiene dos vidas –una abstracta para su mente y otra concreta, también para su mente– acaba volviéndose loca, escondiendo, atemorizada, una de sus vidas y representando el papel de la otra, o bien acaba convirtiéndose en artista, dispuesta, sin temor, a poner en peligro ambas vidas.”⁵

Tanto si describe al loco como al artista, Pistoletto ha trazado el retrato de la persona que reconoce al otro en sí misma. Estamos hablando de la capacidad –o de la desgracia– de poder deslizarse entre el uso de la primera y la tercera persona del singular. Yo soy el otro. La distinción entre loco y artista en realidad no se sostiene. ¿Quién puede afirmar que el loco está atemorizado o que el artista no tiene miedo? ¿Es que el loco no está poniendo también en peligro ambas vidas? Y el artista, ¿no está buscando consuelo en la seguridad de su papel? Es decir, la sociedad tolera e incluso estimula al artista “loco”. A diferencia de su “público”, el artista es percibido como una figura que nunca duda en mirarse al espejo.

Cuando una persona se da cuenta de que tiene dos vidas –una abstracta para su mente y otra concreta, también para su mente– acaba convirtiéndose en artista, escondiendo, atemorizada, una de sus vidas y representando el papel de la otra, o bien acaba volviéndose loca, dispuesta, sin temor, a poner en peligro ambas vidas.

VII. Una movilidad objetiva

“En 1965-1966 era conocido por mis *Quadri specchianti* (Cuadros espejantes). Los *Oggetti in meno* surgieron como consecuencia de los *Quadri specchianti*.

Los *Quadri specchianti* son la dinámica perpetua de la imagen.

“Cuando eliminé, vacié y quité la pintura, así como la figura estática que en el pasado había definido el es-

4. A minus artist/Michelangelo Pistoletto. Op. cit.

5. A minus artist/Michelangelo Pistoletto. Op. cit.

pacio, permaneció la superficie desnuda del espejo (en donde solía mirarme, buscándome a mí mismo, para hacer mi autorretrato). En esta superficie desnuda aparecían todas las imágenes posibles, cada una de ellas en su movilidad objetiva.”⁶

Hace unos cuantos años, en Dublín, una asociación escultórica local solicitó a Michelangelo Pistoletto que diera una charla sobre su obra. Tras aceptar la propuesta, preguntó: “¿Y por qué una asociación escultórica me pide que hable sobre mi obra? ¡Si soy pintor!” Y, naturalmente, sigue siéndolo, incluso aunque ya no trabaje con los materiales tradicionales asociados a dicho medio. Una serie de autorretratos lleva a otra serie, pintada sobre superficies reflectantes, como el oro y la plata. En la última obra, el artista/sujeto aparece con su espalda vuelta hacia el espectador, hacia la superficie reflectante frente a él. Desde aquí, es como si Pistoletto se adentrara en el espejo, saliendo de la pintura. El interés o la obsesión por la luz y la superficie permanecerán, pero las telas quedarán sustituidas por el espejo. Al mirar al espejo como dispositivo para ayudarle a la formación de una pintura (un autorretrato), el artista es el sujeto y el espejo es un objeto. Si uno se mueve más allá de la pintura, el propio espejo queda liberado (para reflejar el mundo), al igual que el artista. Puede levantarse de su silla y apartarse de su tela. Una movilidad objetiva.

VIII. Tiempo y diferencia

“Bueno, en 1965-1966 creé una serie de obras a las que titulé *Oggetti in meno* y que reflejaban una idea básica de la diferencia (que había desarrollado a partir de los *Quadri specchianti* de principios de los sesenta).

Cada *Oggetto in meno* es distinto de los anteriores y posteriores porque está concebido como obra individual, singular y autónoma en el tiempo. La principal característica de este conjunto de obras es la diferencia. El tiempo determina la contingencia de cada objeto, definiéndolo en el presente exclusivo en el que se crea, rescatándolo y separándolo de la masa totalizadora y homogeneizadora.”⁷

Tres telas que están tan combadas que sus bordes inferiores se separan de la pared; una fotografía de Jasper Johns con la parte central cortada, de manera que sólo quedan visibles sus orejas y dos tiras con los lados de su cabeza; seis espejos montados formando un cubo y atados con cordel; una esfera hecha de periódicos estrujados; una casa a la medida de un hombre pintada de negro y amarillo. Estos son algunos de los *Oggetti in meno* de Pistoletto; cada uno de ellos, como él mismo afirma, tan distinto del anterior como pueda imaginarse. No obstante, los vemos bajo la categoría totalizadora de *Oggetti in meno*. Aunque el uso de la expresión “Objetos de menos” puede referirse seguramente a los materiales empleados para construir estas obras, también tiene el efecto opuesto en el espectador. Reúne todas estas obras distintas y nos pregunta: “¿Por qué?” Se espera que establezcamos las conexiones entre las obras, respetando a un tiempo su diferencia. Cuanto más restemos las interpretaciones obvias, más nos acercaremos a empezar desde cero.

“Los *Oggetti in meno* provocaron un giro conceptual en un momento en que la idea del arte representaba una fórmula unitaria. Un artista se expresaba a sí mismo a través de un concepto unificador de su obra, de una forma autorreferencial, excluyendo además, en la mayoría de casos, cualquier interacción con los demás.”⁸

IX. El hombre espejo 3

X no estaba mirando la televisión. La película de Welles seguía evolucionando hacia el inevitable clímax en la casa de los espejos, en donde la totalidad de la narrativa quedaría trastocada. Él lo sabía y esperaba que llegara el momento. Era una lástima que la película estuviera emitiéndose en aquel momento en lugar de ser un vídeo, ya que si no podría hacerla avanzar rápidamente. De modo que miró las paredes blancas, el espacio vacío. Escuchaba los sonidos de la película resonando en la habitación. Se estaba impacientando. Se le-

6. Pistoletto. *Threshold*. Op. cit. Oslo: Museo Nacional de Arte Contemporáneo, 1991.

7. Pistoletto. Conferencia de Biella.

8. Pistoletto. Conferencia de Biella.

vantó y miró al espejo. La película, vista de este modo, parecía una parte integral de la habitación. El espejo funcionaba como una especie de proyector, poniendo en movimiento todos los elementos que entraban dentro de su campo de visión. En comparación, las pinturas y fotografías de la habitación contigua parecían estáticas. El movimiento liberado por el espejo causaba mareo. Se sentó de nuevo.

X. Ser capaz de ver adelante y atrás al mismo tiempo

“Esta dicotomía básica está expresada en los *Quadri specchianti*. Podemos redescubrir todo lo que hay frente a nosotros, es decir, dentro de la superficie reflectante (la misma idea de progreso, de mejora), gracias a una perspectiva que dirige la mirada hacia atrás, ya que aquello que veo en el espejo está realmente a mis espaldas. El espejo, por lo tanto, es el fin de la objetividad. Cuando la objetividad acaba, un espejo da paso a la virtualidad...”

“No estoy creando ninguna impresión personal cuando realizo un *Quadro specchiante*; al contrario, desarrollo una estructura fenomenológica en la que todos los opuestos quedan unidos. Creo un lugar para algo que se ha propuesto, que se ha creado automáticamente más allá de donde me encuentro; de este modo mi obra es el otro, que me está hablando.”⁹

Verlo todo al mismo tiempo siempre ha sido un sueño. Dziga Vertov lo tuvo y pensó que el cine podría hacerlo realidad. *El hombre de la cámara* (1928) fue un intento de desarrollar perspectivas múltiples y cambiantes dentro de los límites de una pantalla de cine. Cézanne y, posteriormente, Braque y Picasso tuvieron también el mismo sueño de totalizar y fracturar el paisaje y los retratos simultáneamente. Y Pistoletto parece haberlo tenido también, en su uso del espejo para dinamizar nuestro punto de vista, para hacernos conscientes de lo que podemos y no podemos ver. Al hacerlo, logra hablarnos desde la primera y la tercera persona a la vez, consciente de su posición como artista y como figura en un paisaje cambiante.

“También concebí una obra titulada *I am the other* (Yo soy el otro), ya que creo que el mero hecho de afirmar que soy el otro crea la condición del ego enfrentándose a su responsabilidad. No soy sólo yo mismo, soy el otro, esta es una realidad sobre la cual reflexionar y trabajar.”¹⁰

XI. Cuando las luces se encienden

“Después de la atmósfera que se ha logrado crear en un cine, normalmente uno que esté en algún lugar apartado, cuando la película empieza y la sala se ve repentinamente inundada de luz brillante, se vive una especie de excitación. Gritos de protesta y, acto seguido, un denso intercambio a base de chistes y risas, quizás porque no hay tiempo suficiente como para empezar un debate más serio.”¹¹

Estábamos viendo *Ciudadano Kane* en una copia nueva lanzada para el fin del milenio, de nuevo en el cine. Era extraordinaria. Sin embargo, justo cuando la cámara empezaba a bajar en picado sobre todas las pertenencias de Charles Foster Kane, la toma culminante de la película que acabaría revelando el secreto de “Rosebud”, la imagen se paralizó. A continuación empezó a quemarse desde el centro del fotograma. Esta vez era de verdad, no como había hecho Ingmar Bergman en *Persona* (1966). Había querido sacar al espectador de la narrativa, incluso antes de empezar. Con *Ciudadano Kane* estábamos cómodamente arrellanados y no queríamos marchar. El impacto de la película quemándose y las luces encendiéndose fue demasiado. Mirábamos a la gente que nos rodeaba como si fueran monstruos. Durante la última hora y cuarenta y cinco minutos, todo el mundo en el cine se había quedado solo, disfrutando con su relación personalizada con la imagen. Ahora la realidad nos había interrumpido bruscamente. Estallaron numerosas discusiones y peleas. Cuando se arregló la película y las luces se apagaron de nuevo, ya no quedaba ni un alma.

9. Pistoletto. Conferencia de Biella.

10. Pistoletto. Conferencia de Biella.

11. *A minus artist/Michelangelo Pistoletto*. Op. cit.

XII. En el reino de los sentidos

"No escribo para gente cansada y perezosa, sin futuro, sin deseos, sin ambiciones. No escribo para ellos. Escribir no es hacer una buena acción. No es música para el sordo. Escribo para gente que tiene buena salud, gente fuerte y rubicunda. Escribo para el jamón de Parma, para la salchicha y la *choucroute*. Escribo ensalada rusa y espagueti y salsa de tomate en el mismo plato. Escribo para los italianos adinerados, trabajadores o campesinos a quienes les gusta la salsa picante con su carne hervida.

Estas líneas huelen a ajo a kilómetros de distancia. Huelen a *grappa*." ¹²

Hay una película de Georges Franju llamada *Ojos sin rostro* (1960). ¡Vaya título! Sólo el pensamiento de un par de ojos, flotando por el espacio, sin estar atados a las cuencas ni a una posición en la configuración de una cara. ¿Qué es lo que vieron? Desligados del marco humano, deben haber sido tan móviles como la más ligera de las cámaras. Mirando hacia arriba, mirando hacia abajo, girando. Todos estos movimientos en un abrir y cerrar de ojos (*sic*). La libertad de ver llevada al extremo. Libre no sólo en el sentido de qué y cómo ver, sino también en el sentido de que los ojos no se ven traicionados por la cara al revelar lo que piensan de lo que ven. Todo lo que se ve es igual. El mundo entero queda "reducido" a lo visual. Lo grotesco y lo bello son equivalentes. Las posibilidades son infinitas. Excepto para la comida, seguida de la *grappa*.

XIII. El espacio infinito

"La obra no debería entenderse como representación sino como 'ser', porque la representación se refiere a otra cosa mientras que cada 'objeto de menos' es lo que es y nada más. Del mismo modo, el concepto de cosas sobre cosas queda absorbido en la existencia íntima y esencial de la obra. El movimiento de una obra a otra implica un cambio. El 'cambio' aclara la dimensión del 'tiempo', ya que cada momento es distinto del siguiente. Todo está muriendo y renaciendo continuamente.

No hay pesimismo ni optimismo en todo esto. El observador que camina entre las obras se mueve a través de momentos distintos: forma parte del espacio convertido en tiempo." ¹³

La obra *Metrocubo d'infinito* (Metro cúbico de infinito; 1966), de Michelangelo Pistoletto, es al mismo tiempo más y menos de lo que implica su título. Está compuesta de seis espejos, formando cuatro lados, una base y una cara superior, sujetados por un cordel. Éste forma una X en cada una de las seis caras. El espectador reconoce que las caras del cubo están formadas de espejos gracias a los segmentos que se extienden más allá de la cara superior y de los lados. Confiamos en la afirmación del artista de que el espacio vacío que hay dentro de la estructura equivale a un metro cúbico. ¿Pero por qué de "infinito"? Porque ese metro se ve multiplicado indefinidamente por las propias paredes que intentan encerrarlo. Dentro de este cubo, el espacio se está convirtiendo en tiempo. Dentro del cubo uno encuentra al artista, al espectador y al loco: hay espacio de sobras para todos.

12. A minus artist/Michelangelo Pistoletto. *Op. cit.*

13. Pistoletto. *Threshold*. *Op. cit*

Lista de obras en exposición. Michelangelo Pistoletto

Autoritratto oro, 1960

Autorretrato oro

Pintura al óleo, acrílico y oro sobre tela

200 x 150 cm

Colección del artista

Uomo di schiena-Il presente, 1961

Hombre de espaldas-El presente

Pintura al óleo y aluminio sobre tela

200 x 150 cm

Colección del artista

Figura umana, 1962

Figura humana

Papel pintado sobre acero inoxidable pulido

200 x 100 cm

Colección del artista

Giorgiana che disegna, 1962

Giorgiana que dibuja

Serigrafía sobre acero inoxidable pulido

Dos elementos. 230 x 125 cm c/u

Colección Giorgio Persano, Turín

Bottiglia per terra, 1962-1964

Botella en el suelo

Fotografía sobre acero inoxidable pulido

230 x 125 cm

Colección del artista

Lampadina, 1962-1966

Bombilla

Papel pintado sobre acero inoxidable pulido

230 x 120 cm

Cortesía Galleria Christian Stein

I voyeurs, 1962-1972

Los voyeurs

Serigrafía sobre acero inoxidable pulido

230 x 120 cm

Cortesía Studio Casoli, Milán

Scatoloni (attesa n. 7), 1962-1973

Cajas (espera n. 7)

Serigrafía sobre acero inoxidable pulido

250 x 125 cm

Cortesía Studio Casoli, Milán

Automobile (attesa n. 6), 1962-1973
Automóvil (espera n. 6)
Serigrafía sobre acero inoxidable pulido
250 x 125 cm
Cortesía Studio Casoli, Milán

Attesa n. 5, 1962-1973 (versión 2)
Espera n. 5
Serigrafía sobre acero inoxidable pulido
225 x 125 cm
Colección del artista

L'uomo che pensa, 1962-1993
El hombre que piensa
Serigrafía sobre acero inoxidable pulido
230 x 125 cm
Colección BBL

Tavolino con disco e giornale (serie I Plexiglas), 1964
Mesita con disco y periódico (serie Los plexiglases)
Plexiglás pintado y fotografía
60 x 60 x 35 cm
Colección del artista

Segnale rosso su plexiglass, sul muro (serie I Plexiglas), 1964
Señal roja sobre plexiglás, en la pared (serie Los plexiglases)
Disco de plexiglás rojo sobre plexiglás transparente
120 x 180 cm
Colección del artista

Filo elettrico appeso al muro (serie I Plexiglas), 1964
Cable eléctrico colgado en la pared (serie Los plexiglases)
Fotografía sobre plexiglás transparente
120 x 180 cm
Colección del artista

Filo elettrico per terra (serie I Plexiglas), 1964
Cable eléctrico por el suelo (serie Los plexiglases)
Fotografía sobre plexiglás transparente
180 x 120 x 40 cm
Colección del artista

Scala doppia appoggiata al muro (serie I Plexiglas), 1964
Escalera de tijera apoyada en la pared (serie Los plexiglases)
Fotografía sobre plexiglás transparente
Dos elementos. 120 x 180 cm y 120 x 150 cm
Colección del artista

Pila di dischi (serie I Plexiglas), 1964
Pila de discos (serie Los plexiglases)
Fotografía sobre plexiglás transparente
Once elementos. 40 x 40 cm c/u
Colección del artista

Il muro (serie *I Plexiglas*), 1964

El muro (serie Los plexiglasses)

Plexiglás transparente

180 x 120 cm

Colección del artista

Quadro da pranzo (serie *Ogetti in meno*), 1965

Cuadro de almuerzo (serie Objetos de menos)

Madera

200 x 200 x 50 cm

Colección del artista

Specchio (serie *Ogetti in meno*), 1965

Espejo (serie Objetos de menos)

Acero inoxidable pulido, aluminio

85 x 45 x 2 cm

Colección del artista

Struttura per parlare in piedi (serie *Ogetti in meno*), 1965

Estructura para hablar de pie (serie Objetos de menos)

Hierro y barniz

120 x 200 x 200 cm

Colección del artista

Paesaggio (serie *Ogetti in meno*), 1965

Paisaje (serie Objetos de menos)

Cartón, trapos, figuritas de hierro, papel de copia

70 x 40 x 20 cm

Colección del artista

Colonne di cemento (serie *Ogetti in meno*), 1965

Columnas de cemento (serie Objetos de menos)

Cemento

Colección del artista

Rosa bruciata (serie *Ogetti in meno*), 1965

Rosa quemada (serie Objetos de menos)

Cartón corrugado y *spray*

140 x 140 x 100 cm

Colección del artista

Pozzo (serie *Ogetti in meno*), 1965

Pozo (serie Objetos de menos)

Cartón corrugado, tela, marcos rotos

Ø 140 cm

Colección A.C.P., Biella

Mica (serie *Ogetti in meno*), 1965

Mica (serie Objetos de menos)

Mica sobre tela

120 x 120 cm

Colección del artista

Lampada a mercurio (serie *Oggetti in meno*), 1965
Lámpara de mercurio (serie Objetos de menos)
Lámpara de calle
80 x 45 x 45 cm
Colección del artista

Piramide verde (serie *Oggetti in meno*), 1965
Pirámide verde (serie Objetos de menos)
Madera
150 x 200 x 200 cm
Colección del artista

Scultura lignea (serie *Oggetti in meno*), 1965-1966
Escultura lúnea (serie Objetos de menos)
Madera y plexiglás
100 x 30 x 25 cm
Colección del artista

Casa a misura d'uomo (serie *Oggetti in meno*), 1965-1966
Casa a medida del hombre (serie Objetos de menos)
Madera, esmalte
200 x 100 x 120 cm
Colección del artista

Bagno (serie *Oggetti in meno*), 1965-1966
Baño (serie Objetos de menos)
Fibra de vidrio
60 x 200 x 100 cm
Colección del artista

Corpo a pera (serie *Oggetti in meno*), 1965-1966
Cuerpo en forma de pera (serie Objetos de menos)
Masonite y espejo
210 x 177 x 120 cm
Colección del artista

Vetrina (serie *Oggetti in meno*), 1965-1966
Vitrina (serie Objetos de menos)
Madera y ropa
235 x 100 x 80 cm
Colección del artista

Letto (serie *Oggetti in meno*), 1965-1966
Cama (serie Objetos de menos)
Aluminio, terciopelo, espejo, madera, hierro
80 x 200 x 120 cm
Colección del artista

Fontana luminosa (serie *Oggetti in meno*), 1965-1966
Fuente luminosa (serie Objetos de menos)
Pintura al óleo sobre tela
80 x 100 cm
Colección del artista

Mobile (serie *Oggetti in meno*), 1965-1966

Mueble (serie Objetos de menos)

Marcos, tela y terciopelo

86 x 86 x 86 cm

Colección del artista

Le orecchie di Jasper Johns (serie *Oggetti in meno*), 1965-1966

Las orejas de Jasper Johns (serie Objetos de menos)

Fotografía

300 x 200 cm

Colección del artista

Sfera sotto il letto (serie *Oggetti in meno*), 1965-1966

Esfera debajo de la cama serie Objetos de menos

Tela de colchón, madera, periódicos prensados, lámpara eléctrica

60 x 100 x 200 cm

Colección del artista

Ti amo (serie *Oggetti in meno*), 1965-1966

Te amo (serie Objetos de menos)

Acrílico sobre tela

240 x 135 x 135 cm

Colección A.C.P., Biella

Teletorte (serie *Oggetti in meno*), 1965-1966

Telas combadas (serie Objetos de menos)

Témpera sobre tela

Tres elementos. 230 x 120 c/u

Colección del artista

Metrocubo d'infinito (serie *Oggetti in meno*), 1965-1966

Metro cúbico de infinito (serie Objetos de menos)

Espejo, cuerda

Seis elementos. 120 x 120 x 120 cm

Colección del artista

Sarcofago (serie *Oggetti in meno*), 1966

Sarcófago (serie Objetos de menos)

Madera, cemento, polvo de carbón, mica

154 x 200 x 76 cm

Colección del artista

Vetrina specchio (serie *Oggetti in meno*), 1966

Vitrina espejo (serie Objetos de menos)

Madera, hierro, espejo

235 x 100 x 80 cm

Colección del artista

Pozzi, 1966

Pozos

Cinco elementos coloreados de blanco, crema, naranja, amarillo y rojo

Ø 103 x 167 cm

Colección A.C.P., Biella

Mappamondo (serie *Oggetti in meno*), 1966-1968

Mapamundi (serie *Objetos de menos*)

Periódico prensado y hierro

Ø 100 cm, Ø 180 cm hierro

Colección Lia Rumma

Venere degli stracci, 1967

Venus de los harapos

Mármol de Carrara, gasas

230 x 200 x 100 cm

Colección del artista

Quadro di fili elettrici, 1967

Cuadro de cables eléctricos

21 hilos eléctricos, bombillas

Colección del artista

Candele, 1967

Velas

Lámina de metal espejante y velas

Dimensiones variables

Colección del artista

Riflessi sul muro, 1967

Reflejos en la pared

Acetato

Dimensiones variables

Colección del artista

Pietra miliare, 1967-1968

Piedra miliar

Piedra

80 x 40 x 40 cm

Colección del artista

Le trombe del giudizio, 1968

Las trompetas del juicio

Trompetas de aluminio

Tres elementos. 100 x 100 x 200 cm c/u

Colección del artista

Monumentino, 1968

Monumentito

Trapos, ladrillos y zapato

100 x 40 x 40 cm

Colección Marcello Levi, Turín

Orchestra di stracci-Il grande carro, 1969

Orquesta de trapos-El Carro Mayor

Cristal, *kettle*, fogones, trapos

Siete elementos. 50 x 150 x 180 cm c/u

Colección del artista

L'ufficio dell'uomo nero, 1969-1970

La oficina del hombre negro

3 grandes paneles fotográficos (11 secciones), teléfono

Colección del artista

Labirinto, 1969-2000

Laberinto

Cartón ondulado

Dimensiones variables

Colección del artista

Raggiera di specchi, 1973

Corona de espejos

Ocho elementos, espejos, cuerda

Dieciséis espejos 120 x 230 cm

Colección del artista

La conferenza, 1973-1975

La conferencia

21 fotografías b/n

40 x 30 cm

Colección del artista

Divisione e moltiplicazione dello specchio-angolo, 1975

División y multiplicación del espejo-ángulo

Espejo y marco dorado

Dos elementos. 150 x 120 cm c/u

Colección del artista

Mobili capovolti, 1976

Muebles al revés

Muebles y espejo

8 elementos, 1 mesa, 2 sillas, 1 sofá, 1 cama, 1 armario

Dimensiones variables

Colección del artista

Le tavole della legge, 1979

Las tablas de la ley

Espejo

Dos elementos. 200 x 180 cm c/u

Colección del artista

Il disegno dello specchio, 1979

El dibujo del espejo

Espejos y madera

Siete elementos. 230 x 450 cm

Colección del artista

I tavoli del giudizio-Composizione in sei tempi, 1980-1992

Las mesas del juicio-Composición en seis tiempos

Madera y espejo

Ocho elementos. 100 x 240 cm c/u

Colección del artista

Immagine, 1989

Imagen

11 fotografías, 2 gavias, metal, vídeo

200 x 180 cm c/u

Colección del artista

Segno Arte, 2000

Signo Arte

Instalación

Dimensiones variables

Colección del artista
