

Francesco Clemente: Bestiarium, Representación, Multiplicación y Bordes de lo Real del Sexo

María Elena Domínguez

La Transvanguardia Italiana pone en evidencia, de un modo particular, la crisis de la evolución de los lenguajes artísticos ligados con la representación. Su retorno a la figuración estará signado por la concepción de la historia del arte como ready-made, como fragmentos posibles de ser citados en la composición sin un discurso omnisciente que los aúne. Ella misma se erige como respuesta a dicha crisis denunciada por Greemberg a través de las producciones de artistas eclécticos y mutantes como Francesco Clemente. La cita es la herramienta que le posibilita crear una figura corporal sexuada a partir de fragmentos apropiados del pasado, pero en la obra, confín de múltiples imágenes y resonancias al que se da cita es al sujeto. Un sujeto nómada que sólo puede hallarse entre cadenas significantes y que intentará ser capturado en una multiplicidad de imágenes apropiadas de lo real.



Bestiarium (Francesco Clemente, 1989, pastel sobre papel, 76,2cm x 66,9 cm.)

Hacer arte significa para el artista tener todo sobre la mesa en una simultaneidad girable y sincrónica que consigue filtrar en el crisol de la obra imágenes refrendadas e imágenes míticas, signos personales relacionados con la historia individual, y signos públicos relativos a la historia del arte y la cultura (Bonito Oliva, 1982, p. 40).

Es bueno seguir multiplicando los polvorines mentales, el humor que busca y favorece las mutaciones más descabelladas [...] es bueno que existan los bestiarios colmados de transgresiones, de patas donde debería haber alas y de ojos puestos en el lugar de los dientes (Cortázar, 1988, p. 44).

Es a ese objeto inasible en el espejo al que la imagen especular da su vestimenta (Lacan, 1987, p. 798).

En Italia, el renacer de la pintura a finales de los setenta ha sido denominado por el polémico crítico Achille Bonito Oliva como *transvanguardia*ⁱ. El término agrupa el quehacer de diferentes artistas que plantean el retorno a la pintura figurativa con un marcado gesto expresionista contrapuesto a las tendencias minimalistas y conceptuales reinantes en los años sesenta y setenta que empujaron el arte hacia una “impersonalidad de la expresión que no podía conjugar el yo” (Bonito Oliva, 2003, p. 1) en sus producciones.

Lo distintivo de esta tendencia es su impugnación a los discursos integrales, universalizantes, a favor de la desintegración y del eclecticismo estilístico. Evidenciando, de este modo, la inexistencia de un único y omnisciente paradigma estético que, soportado en preceptos irrecusables y atemporales, regule desde dónde el arte debe ser mirado y entendido. La historia del arte pasa así a ser concebida por el artista como *ready-made*, es decir, un gran tesoro de significantes del cual puede apropiarse aquello que se considere importante incluir en la obra, replanteando las viejas temáticas, propias del mundo artístico, con las fórmulas del pasado pero, ahora, de un modo fragmentario y discontinuo. De esta manera, podríamos leer a este movimientoⁱⁱ como un nuevo modo de respuesta a la crisis de la representación denunciada por Clement Greenbergⁱⁱⁱ en los años sesenta. Modo que sitúa dicha crisis en el escenario plástico pero sin cuestionarla, ahora todo vale. Se trata, evidentemente, de una nueva modalidad en sintonía con el discurso de la posmodernidad.

La transvanguardia italiana pone su acento en el poder de la subjetividad, la expresividad del artista, la figuración, el *genius loci* (las raíces culturales específicas del artista), la manualidad. Bonito Oliva, profesor y crítico de arte, nota entre sus elementos estructurales la mutabilidad del estilo, la autonomía en la creación artística, la contradicción ideológica, el hedonismo cromático y el nomadismo cultural, en una suerte de recuperación del goce por la pintura por sobre el mandato de racionalidad que a ella se le imponía (Bonito Oliva, 2003, p.1).

La originalidad vanguardista es dejada de lado por estos artistas, el imperio ahora es del yo, un yo fragmentado que recurre a la *cita* y a la *apropiación* como recurso para entrar en escena. Siendo así la obra creada una suma de imágenes elegidas sin prejuicios y sin escalafones del patrimonio artístico. Lo apropiado no sólo serán los temas y las formas sino también los modos y técnicas de expresión. Así, pasado y presente se funden en la creación dejando detrás el afán reduccionista y desmaterializador al que la figuración y el objeto artístico en sí mismo fueron sometidos en los años setenta.

Nos centraremos para nuestro análisis en una de las figuras centrales de la transvanguardia Italiana: Francesco Clemente, quien encarna no sólo estilísticamente, el arquetipo del artista posmoderno. Su obra cambia, muta, vive. Se nutre con diferentes imágenes donde se franquean los límites entre lo corporal, lo psíquico, lo real y lo fantástico. Alguna vez Clemente sentenció: “no hay una sola verdad sino muchas verdades y fragmentos. Movimientos entre el Este y el Oeste, la materia y el espíritu, lo consciente y lo inconsciente”^{iv}. Es por ello que en su obra encontramos referencias diversas: tradicionales y modernas, mundanas y míticas, cotidianas y oníricas, públicas y privadas, narrativas y sintéticas. Esta creatividad nómada le posibilita transitar

libremente y sin obstáculos evolucionistas por diferentes cadenas significantes desprendiendo a la imagen de referencias y resonancias al fragmentarla y reenviarla a nuevas direcciones, a nuevos espejos dónde mirarse y desde dónde ser mirada. Portando flamantes cristales citacionistas en sus anteojos, con los que ojea el pasado, Clemente crea una nueva mirada propia y original soportada en una visión fragmentaria y ecléctica que se transforma en el reverso de la modernidad.

Como un nómada militante, Clemente transmuta su identidad artística con gran habilidad. El cuerpo, que representa su yo revela esa mutación constante. Su obra hurga en los misterios de la materia corporal y del material espiritual. El cuerpo, inexcusable objeto de su trabajo, es representado con recursos formales, materiales y técnicas tradicionales (pasteles, carbón, tinta, lápiz, óleo, acuarelas, perspectiva, sombras) que adopta estéticamente sin distinciones jerárquicas ajustándolas a su estilo nómada y fragmentario.

La capacidad de mutación metamórfica que lo distingue convierte a la obra de Clemente en un constante fluir de imágenes reflejo de quien agencia un dominio del espacio pictórico y de la impronta de la imagen visual sin invocar devotamente a los anclajes discursivos tradicionales.

Su serie nominada *Bestiary* (Bestiario) transita por un ámbito atestado de vastas mutaciones. Soportada en un rosario de tratados didáctico-morales medievales que indagan la espiritualidad de los animales, tanto reales como fantásticos, los diferentes órdenes de la vida –mundo humano y animal– conquistan en la composición igual cuantía, lo que hace que esas piezas sean únicas en su estilo. Seleccionamos una obra: *Bestiarium*, de 1989 (ver imagen) realizada en pastel sobre papel. Aquí los elementos ancestrales y sexuales del mundo animal, ya sea fingido o real, tradicional o creado, revelan y develan en la actualidad los misterios de la condición humana. El que habla es, una vez más, el cuerpo, femenino ahora, que desnuda costumbres, vicios, virtudes y conductas humanas. El animal real se transmuta en pretexto para exorcizar demonios propios: las bestias fantásticas con sus agudos ojos de gato^v, con sus miradas penetrantes, interactúan con el desnudo femenino –la oscuridad femenina: el *dark continent* (continente negro) de la feminidad, vuelto explícito por Freud.

Clemente, un nómada cultural, transita por múltiples y variados ámbitos sin cesar y se apropia de diferentes referencias invirtiendo eclécticamente los lenguajes artísticos heredados de antaño, posibilitándole a la obra, dinámica en su composición formal, acentuar su vitalidad presentándola abierta y retirada de cualquier intento de unificación discursiva creando otra criatura en un escenario espacial que le es autónomo. La multiplicidad de lenguajes puestos, en el aquí y ahora de la obra, en sincronía, impugna el proyecto unificador propio de la ideología vanguardista. Este derrumbe se evidencia en las múltiples connotaciones y miradas que la imagen creada puede producir. Los límites, los bordes, lo que hace de unidad de cierre se desvanece en las composiciones ante la mirada del espectador. La citación, como recurso estilístico acentúa este propósito, descentrando el punto de vista privilegiado presentando una otra imagen cortada, seccionada, fragmentada y desplazada de su contexto originario. El pasado, en el cual no cree, se transforma en múltiples fracciones de imágenes prestas para ser apropiadas por el ojo sagaz de Clemente. Es en esos fragmentos en los que él cree a la hora de componer.

En esta obra plagada de curvas la mirada se detiene en lo que hace borde, en los grises azulados, en las oquedades, en los ojos que nos miran haciéndonos partícipes de

ella. Las caras se multiplican, las lecturas también. No es *un* desnudo más ni tampoco es *el* desnudo; lo aludido aquí es el misterio de la feminidad. Clemente no busca educarnos, ni evangelizarnos en relación con los temas sexuales –lo propio de los Bestiarios medievales. Los ojos animales crean aquí y ahora una nueva criatura, un Bestiario nuevo que remite a la naturaleza animal de la humanidad.

La composición equilibrada, por tono y valor, neutraliza la presentación descarnada del sexo femenino que se ubica como elemento central en una diagonal del plano, por momentos fundiéndose como un animal más, por otros, distanciándose del mullido fondo de múltiples miradas. Las formas volumétricas casi tridimensionales al tacto nos introducen en la obra, nos conectan con una superficie de placer. La imagen creada conjuga a su vez enigma y mitologías individuales.

Pero no conviene dejarse engañar. Ese placer se propone en el marco de una composición dónde lo especular adquiere preponderancia, aunque es un espejo a punto de estallar. Es en la duplicación al infinito de zonas erógenas, bordes del cuerpo (labios –genitales o no–, párpados multiplicados), que se entrevé la fragmentación que asecha permanentemente la ilusión de unidad en la que el cuerpo descansa (Lacan, 1975), en la que el desnudo reposa.

Concluamos este punto con una cita de Bonito Oliva “después de la transvanguardia, se podría decir que el acto de pintar ya no es el mismo (...). El arte ha recuperado su más suntuoso ropaje y, por debajo del mismo, su propio cuerpo...” (Eielson, 1989).

Autor

María Elena Domínguez es psicoanalista. Licenciada en Psicología, Universidad de Buenos Aires, Argentina en 1995. Profesora Nacional de Escultura, Escuela Nacional de Bellas Artes “P. Pueyrredón”, Buenos Aires, Argentina en 1991. Ayudante regular de trabajos prácticos de primera en la asignatura Psicología Ética y Derechos Humanos, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
mena@torresjardin.com

NOTAS

ⁱ El neologismo “*transvanguardia*” acuñado por Achille Bonito Oliva apareció por primera vez en el artículo “*The Italian Trans-Avantgarde*” publicado por la Revista “Flash Art” octubre-noviembre de 1979. Fue recién en la Bienal de Venecia de 1980 que se dio a conocer al público a través de la obra de Chia, Cucchi y Clemente.

ⁱⁱ Hoy día la Transvanguardia Italiana, como sostiene Bonito Oliva, ya es reconocida como un movimiento tal como lo enunciara en “*La transvanguardia o el talón de Aquiles*”. (Eielson, 1989).

ⁱⁱⁱ Crítico y teórico de arte norteamericano. En 1939, en Nueva York, discutió con otros críticos sobre la muerte de la pintura figurativa. La crisis del sistema de representación denuncia para Greenberg cierto agotamiento de la especificidad del medio, aquello que según él define al arte: “es por virtud de su medio que cada arte es único y estrictamente sí mismo” (“Hacia un Nuevo Laocoonte”. *Partisan Review*, Julio-Agosto 1940). Entonces, a partir de la década del ‘60, al no tener que responder a ningún reclamo o mandato, no hay reglamentación sobre el camino en que la pintura debe avanzar, de este modo, no sólo pierde su primacía en el circuito del Arte, sino que, además, si se

relativizan los medios, todos son igualmente válidos (pintura, fotografía, escultura, happening, etc.).

^{iv} El film “*Grandes Esperanzas*” (Alfonso Cuarón, 1998) en el que colaboró, retoma esta afirmación ocasional de Clemente que alude al ideal transvanguardista de autonomía respecto de la creación artística y al nomadismo, no sólo estilístico, adoptado por el artista.

^v Referencia extraída del “*Bestiario de Aberdeen*”, <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/bestiary.hti>

Referencias

- Bonito Oliva, A. (1982/2000). Vanguardia/Transvanguardia. En A. M. Guasch (Ed.) *Los Manifiestos del Arte Posmoderno*. Madrid, España: Akal.
- Bonito Oliva, A. (2003). Fragmentos de “La Transvanguardia Italiana”. *Catálogo de la Fundación Proa*. Buenos Aires, Argentina.
- Cortazar, J. (1988). Paseo entre las Jaulas. *Territorios*. México: Siglo Veinte.
- Eielson, J. E. (1989). La transvanguardia o el talón de Aquiles. Conversaciones con Achille Bonito Oliva. Extraído Marzo 31, 2005, de <http://eielson.perucultural.org.pe/arte4>.
- Guasch, A. M. (2000). La transvanguardia Italiana. El arte como *genius loci*. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, España: Alianza Forma.
- Lacan, J. (1975/1985). El estadio del espejo como formador, de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. *Escritos 1*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Lacan, J. (1975/1987). Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano. *Escritos 2*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Lipovetsky, G. (1986). Prefacio. *La Era del Vacío. Ensayos sobre el Individualismo Contemporáneo*. Barcelona, España: Anagrama.
- Oliveros, A. (1998). Los dones de la experiencia del cuerpo. Francesco Clemente traduce en el Museo Guggenheim de Nueva York. Extraído Marzo 31, 2005, de <http://www.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N87/contenido01.htm>.