

Disquisiciones berlinesas*

(Segunda parte continuación)

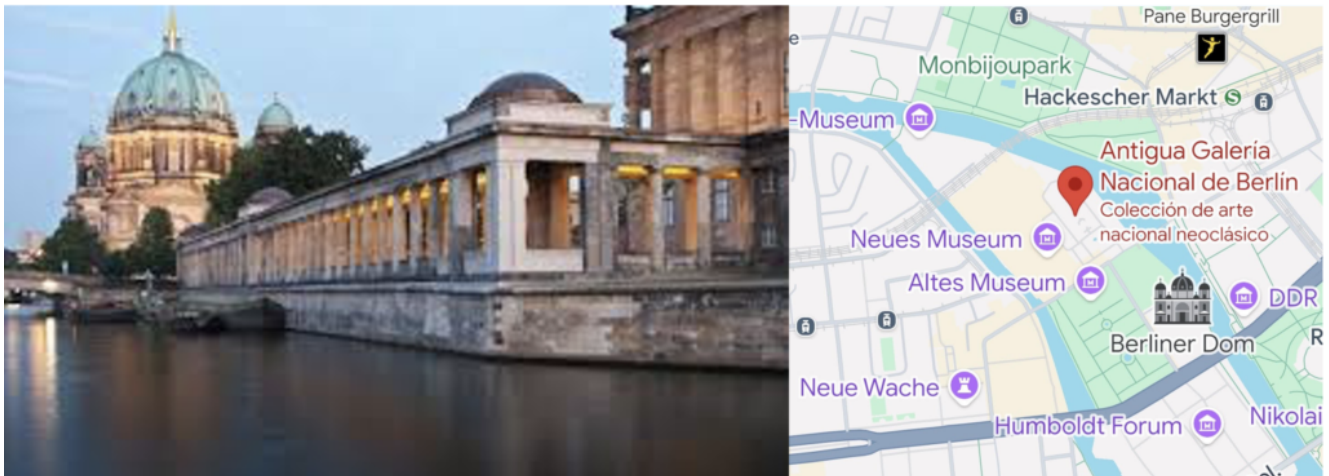
*Álvaro Zamora

Las obsesiones de que padecemos

son un elemento fecundo

si logramos transformarlas o hacer cristalizar

en función de nuestros propósitos—Francisco Amighetti—



Alte Nationalgalerie (Antigua Galería Nacional) Berlin

Con mayor irreverencia que egoísmo comento, en principio, solo tres pinturas de las que *habitan* en la enorme *National Galerie* berlinesa^[1]: *Sonnige Stube*, de W. Hammershøi (49,7 x 40 cm); *Die Sünde*, de F. v. Stuck (88 x 52,5 cm.) y *Der Fuß des Künstlers* (1876, 38.5 x 33.5 cm) de G. v. Menzel.

Dado que dedicar un comentario a cada obra expuesta o al menos a cada sala del museo resultaría algo desmesurado, advierto que el interés indicado —así también la elección de tales obras— obedece, ciertamente, a una inclinación personal del gusto; aunque la conversación con el Señor Dix también alienta en parte esa elección.

La presumible irreverencia tiene otro fundamento: no atiendo aquí a la curaduría^[2] de las colecciones. Es decir, no ausculto el guion con que han dispuesto cada galería del museo, ni el concepto general que, seguramente, vincula dinámicamente a sus salas. No se confunda esa actitud con la insolencia. Mis razones son menos ingratas que prudentes: si intentara construir un texto para dar cuenta de todo aquello, no extrañaría en la vastedad del proyecto un reclamo, para que escriba un libro o pretenda iniciar una biblioteca borgeana. Algo tan inmenso no está entre las pretensiones de esta columna.

Sonnige Stube, la estancia con *anima lucis*

En una de las galerías, el señor Dix y yo topamos con un legado del pintor danés Wilhelm Hammershøi (1864-1916)^[3]. La eminente soledad de su *Sonnige Stube* nos detuvo. “Parece solitaria –advertí– pero no sería nada sin nosotros”. El Señor Dix agregó: “esa soledad es, en realidad, un llamado”.



Esa estancia fue llevada al lienzo en 1905; pertenece al período maduro del artista.

Hammershøi ocupa un lugar singular en el arte europeo de comienzos del siglo XX. Mientras muchos de sus contemporáneos exploraban los efectos cambiantes de la luz o las

posibilidades narrativas del simbolismo, él volvió la mirada hacia la interioridad. Sus habitaciones vacías, sus puertas entreabiertas y las luces atenuadas constituyen mucho más que descripciones domésticas: más que lugares para un retiro silencioso, figuran cual desafíos para la contemplación.



Selvportræt^[4] (detalle de: *Autorretrato*: 33,7 x 28,2)

Acogí visualmente la pintura *Sonnige Stube* como legado visual exquisito; también como *exigencia imaginaria* y reflexión pictórica. Eso puede tomarse como otro desacato egoísta de mi parte pues, en ese momento, el Señor Dix y yo la tomamos cual excusa para reflexionar sobre tópicos de técnica pictórica y de teoría estética. También la tomamos como excusa para evocar viejas lecciones sobre historia del arte y sobre la filosofía en la transición del siglo XIX al XX.

No evitamos referencias sobre Heidegger. Aunque él y Hammershøi no son contemporáneos, en presencia del cuadro puede evocarse algo que, en mi criterio, se halla entre las pocas ideas fructíferas del pensador alemán: las cosas *auténticamente presentes* no son simples objetos, sino ámbitos donde el mundo *se revela*. En tal sentido, podemos atribuir al cuadro una paradoja.

La escena parece simple; pero su ligereza solo es aparente; su calma engaña. La estancia no está vacía *realmente*, sino habitada por indicios humanos. La luz que atraviesa su espacio, los muebles austeros y la rigurosa organización compositiva revelan el presumible contrasentido: ahí hay una *presencia ausente*. El espectador no contempla únicamente *cierta habitación*, sino que atestigua la huella de una vida retirada de la escena.

En otras palabras: la ausencia representada requiere *del otro*. Esa soledad pintada es, paradójicamente, una compañía. Hammershøi la ofrece cual revelación, casi ominosa, de la presencia ajena.

Desde esa perspectiva, la obra admite una lectura cercana a ciertas intuiciones fenomenológicas posteriores. No porque Hammershøi pretenda ilustrar tesis filosóficas, sino porque convierte el espacio cotidiano en un ámbito de revelación, donde los objetos dejan de ser *meras utilidades* para adquirir una compleja densidad significativa.

La obra es meticulosa, detallada. No extrañaría que alguno la considere tan fría y exquisita como un *Tractatus* que niega validez a las emociones y a la metafísica. Se constituye cual habitación austera, poblada con una luz general pero a la vez diluida; hay objetos mínimos, decisivos.

No engañen tales datos al espectador; el propósito de Hammershøi no consiste en coleccionar cosas en el lienzo; tampoco en brindar descripciones estériles.

En la obra de ese pintor, los interiores solitarios están *poblados de ausencia*. Cada detalle ha de ser tomado como huella de la humana existencia. Eso da motivo para arriesgar alguna reflexión semiótica, moral o incluso metafísica^[5].

La ausencia, más que activa, resulta connotativa^[6]. Los objetos en el cuadro dejan de funcionar como *útiles cotidianos*. Adquieren, en cambio, cierto espesor que yo apodararía con el término *ontológico*. Las habitaciones parecen *guardar silencio a propósito*, esperar, recordar o insinuar una *temporalidad suspendida*.

En la poesía, las palabras transgreden la extensión del signo para emular lo imaginario. Algo semejante ofrece la *Sonnige Stube*. También alienta notas existenciales, muy parecidas a las que invadieron las páginas de otro danés en el siglo XIX^[7].

No opondría criterio a quien viera en *Sonnige Stube* una especie de *misticismo laico*, o al menos una *resonancia espiritual*. Parafraseando un *lugar común* de la cultura, podría aceptar incluso la idea de que *Hammershøi ha pintado la presencia de la ausencia*^[8].

Más que objetos y paredes en retrato, ese cuadro de Hammershøi exuda ecos de la memoria (personal y colectiva). Su atmósfera invita a la reflexión; es como un personaje teatral.

Esa estancia se ofrece al mismo tiempo cual *psiquis* y habitáculo. Apoyado en Freud, arriesgo aquí la idea de que el pintor danés ha sabido atrapar el gusto estético en un espacio a la vez fascinante y siniestro (*das Unheimliche*)^[9].

Entendida de esa forma, la obra se presenta como *poesía visual*. Con ella Hammershøi abre el espacio de un *ego* “desazonado”, pues “tropieza con sus límites “en casa propia”. Es decir, tema e imagen alientan misterios y contradicción interna porque, aunque se trata de un *reducto*

egótico, en la pintura “el yono es el amo^[10]”.

Sonnige Stube es, en mi criterio, una obra técnicamente precisa. Se disfrutan sus veladuras, sus capas sutiles y las refinadas pinceladas que insinúan rasgos tridimensionales y materiales diversos.

Para asegurar los espacios caseros, Hammershøi utiliza una paleta notoriamente contenida. Los grises oscilan entre azules fríos y algunos acentos pardos que se ofrecen cual *momentos levemente cálidos*. Logra interesantes *blancos quebrados* con ocre amarillentos y azulados. Para dar peso a ciertas zonas, utiliza tonos marrones y pigmentos negros; suaves unas veces, otras con notable intensidad.

Vale aquí una figura lingüística: *la luz es alma del ambiente*; una presencia casi metálica. Sus variaciones, bien moduladas en el conjunto, acentúan el ritmo de las formas tanto como los rasgos arquitectónicos de la composición general.

Atención particular merecen los llamados *espacios negativos*: zonas vacías que no deben ser consideradas solamente como planos secundarios o posteriores. El pintor les encarga una función análoga a la que un dramaturgo confiere a sus protagonistas. Las paredes desnudas prefiguran el *silencio visual*^[11]; y esa también me parece una función del suelo despejado que se aprecia en la obra.

Ese cuadro nos detiene por varios minutos. El Señor Dix y yo lo disfrutamos.

No sin ánimo profesional, y antes de continuar por los pasillos de la galería, sugiero al Señor Dix un lema filosófico: esa *luz-alma* que habita en la *Sonnige Stube* atestigua el tiempo con mirada parmenídea.

Die Sünde, una mirada que muerde



Die Sünde, versión en la Alte Nationalgalerie de Berlín (88x52,5 cm)^[12]

Tras disfrutar del regalo artístico de Hammershøi, el Señor Dix y yo caminamos hacia otra sala. Él se adelanta; yo soy atrapado por *El pecado (Die Sünde)* de Franz von Stuck^[13].

La mujer que habita en ese cuadro está acompañada por una serpiente. Es Eva, seguramente; aunque dada la imagen ante nosotros, el título tiene connotaciones más complejas. Merece atención el marco dorado de este cuadro. V. Stuck no intenta aportar a la pintura un motivo ornamental, v. Stuck diseña ese marco para que funja como una especie de tabernáculo y, a la vez, para acreditar el concepto de que *el arte debe ser total*.

En *Die Sünde*, Franz von Stuck transforma el tradicional motivo edénico de la tentación en una imagen autónoma, casi ofensiva en el contexto de su época. Su *simbolismo*^[14] no ha de entenderse como pura denotación del pecado original bíblico.

Eva se une a la serpiente. La escena parece una condensación visual de temas como la seducción, el deseo, la culpa y la

fatalidad; remite, demás, al lado oscuro de ciertos mitos. Asume como algo natural un tema que la tradición religiosa ha disimulado o censurado por siglos: el poder femenino.

Tales preocupaciones temáticas ya ocupan a v. Stuck antes de concebir *Die Sünde*^[15]. Mucho antes de pintar ese pecado, se evidencian en sus versiones pictóricas de Salomé^[16] y de Medusa.

Von Stuck desplaza el relato religioso hacia una *psico-visión simbólica*, característica del fin de siglo europeo. Con autores como Gibson (2006) y Kohn (1987), pienso que en *Die Sünde* él reclama una autonomía parcial del tema religioso: la *Caída*. Pero, allende la tradición, él lo hace para dar valor positivo a lo inaudito, a la seducción, la culpa y el deseo^[17] que ya habitan en su Salomé.



Arriba: Salomé (versión en Dresde: óleo sobre madera: 45,7 × 24,7 cm).

Abajo: Salomé (versión en Múnich: óleo sobre lienzo: 114,5 x 92 cm)

En *Die Sünde*, v. Stuck retoma el *motivo edénico de la tentación*. Pero, si bien la obra está reconocida como *iconografía dedicada a la Caída*. Von Stuck trastoca la versión tradicional de Eva; en su lugar pinta un *arquetipo de la tentación y del pecado*.

Es decir, el pintor no trata de representar simple y literalmente el episodio bíblico. Esa mujer no solo es la Eva del Paraíso; quizá ni siquiera deba ser vista como *una víctima original* de la tentación maligna; v. Stuck enriquece visión tan estrecha y tendenciosa como esa.

Mujer y reptil miran al espectador. Son provocativas, amenazantes. El artista engendra tal imagen entre 1891 y 1892; la modifica, le dedica bocetos, estudios preparatorios, aguafuertes. Se conocen doce versiones terminadas al óleo y una elaborada con la técnica de pasteles en grisalla^[18].



Die Sinnlichkeit^[19] (La sensibilidad, 21 x 17 cm)

En 1893 pinta la versión primera, que se conserva en la Neue Pinakothek de Munich. En la galería berlinesa hay otra, datada en 1912^[20].

Dada la brevedad de este comentario, invito al lector a investigar sobre cada versión, su propósito específico, su situación actual. Sugiero atender a su contexto histórico; también a la obsesión de v. Stuck por el tema, y así dar una un repaso a sus técnicas, tanto como a la influencia de su legado.

Imposible resultaría la pretensión de dedicar espacio aquí a tantos detalles. Por eso evoco, únicamente, cuatro digresiones abiertas en conversación con el Señor Dix, durante nuestra visita a la *Alte Nationalgalerie* de Berlin. Ninguna parecerá definitiva; menos aún terminada. Tómelas el lector apenas cual llamados a la reflexión; convites para disfrutar de ese festín estético.

Primera: el tema del cuadro parece obsesionar al artista. Él parece entender, como los psicoanalistas modernos, que “sondear la contradicción es la única forma de domarla” (Gomez, 1981, 15). Por eso, quizá, serpientes y miradas terribles también se hallan en otras obras suyas. *Das Medusenhaupt* (La cabeza de Medusa: 26,5 x 32,5 cm.) del año

1892^[21] es, como la referida Salomé, un buen ejemplo.



Fiel al simbolismo, esa Medusa vincula lo femenino a fuerzas telúricas e inconscientes. El pintor le confiere un magnetismo que, un año después, redefine en *Die Sünde* con recursos diversos, entre los que destaca esa mirada frontal, que desafía y petrifica. Parafraseando a Lo Feudo (2026), podría decirse que en esa obra “prima el deseo [...] antes que una integración de su conducta con las normas del contexto”.

Segunda: a diferencia de la Eva que el medioevo retrataba cual víctima del engaño demoníaco^[22], la de este cuadro no se deja estafar por la ominosa sierpe. Figura, al contrario, como su aliada. Así reta v. Stuck a moralidad de la época. También impone al espectador de ayer y de hoy una intención que rebasa los límites del deseo sexual. Revaloriza también lo siniestro^[23], asume dominio sobre hombres, ideologías e iglesias.

Tercera: exentos de violencia o temor, en *Die Sünde* las protagonistas, más que unirse en amistad, se funden esencialmente. La sierpe se retuerce cual manto protector; la humana femineidad transmuta su identidad con la del ofidio. Potencia así Franz v. Stuck el significado vernáculo atribuido a *la mujer fatal*.

Cuarta: ninguna de ellas baja los ojos. Ambas organizan y ostentan su piel en el cuadro cual desnudez esencial, apasionante, retadora. Ellas se imponen al espectador como un pecado visual ineludible; lo retan, lo convierten en su presa. Más que un *templo de la perversidad*, esa pintura es un arma; acaso hoy podría servir como estandarte.

Mucho ha sido dicho y escrito sobre esa pintura. Nada extraño, pues convoca en sus predios, cuando menos, a la tradición bíblica, a la mitología, al erotismo, a la psicología profunda

y al simbolismo *fin-de-siècle*. Su ambigüedad moral se funde con su vigencia; y con la fascinación que ejerce sobre historiadores del arte, psicólogos, filósofos y todo tipo de espectadores.

Tras *la ceremonia* de ese cuadro, me uno al Señor Dix, para continuar el recorrido por la galería.

Antes de dar un paso hacia adelante, muestro al lector un magnífico autorretrato de Franz von Stuck. También se encuentra en la *Alte Nationalgalerie* de Berlín. Aquí finalizo esta breve disquisición sobre legados de Franz von Stuck, aquel *Príncipe de los Pintores*. Tómela el lector cual leve sugerencia.



Selbstbildnis im Atelier (Autorretrato en el estudio: 72,5 x 76 cm)

Un pie verdaderamente hediondo

El Señor Dix y yo tenemos suerte, *Der Fuß des Künstlers* (*El pie del artista*) ha sido colgado en una sala de la galería^[24]. Es una obra de Menzel, cuya fama entre los pintores alemanes solo se compara con la de David Caspar Friedrich (1774-1840), de quien la *Alte Nationalgalerie* posee magníficos cuadros, como *Der Mönch am Meer* (*El moge frente al mar*)^[25].



Der Mönch am Meer (óleo sobre lienzo: 110 x 171 cm)

Adolph von Menzel^[26] (1815-1905) es un pintor e ilustrador que, pese a ser autodidacta, alcanza la excelencia como dibujante y pintor. Ha sido considerado como el mejor representante del realismo alemán decimonónico.



Fotografía de Menzel (tomada hacia 1900^[27])

La pintura que aquí refiero es de un pie suyo. La veo atento; medito sobre su valor estético. Concuero, en primera instancia con varios autores: *Der Fuß des Künstlers* (1876) no es un mero estudio anatómico, sino un autorretrato único del realismo alemán.



Der Fuß des Künstlers (óleo sobre madera: 38,5 x 33, 5 cm)

Según Keisch y Riemann-Reyher (1966) se trata de un *autorretrato metonímico* e íntimo. De forma análoga, yo entiendo que ese pie *desplaza al rostro*. Igual captura cierta *inmediatez refleja* pero *irreflexiva* (como en el *cogito* husserliano) del pintor que se mira así mismo.

Entiendo ahí la doble dimensión fenomenológica de la *corporalidad*: como *vivencia* (mi cuerpo para-mi no es ojo, es *ese mundo que veo*) y como cuerpo (cuerpo-para-otro). Bien ha explicado Sartre tal distinción. *Vivencia*: me- vivo-cuerpo (mis ojos, por ejemplo, son solo un punto de referencia respecto al mundo visto). Cuerpo para otro: ese veo en el espejo es *cosa* (la misma que ven los otros; p. ej.: mis ojos son los globos oculares que todos vemos).

Con pretensión fenomenológica algo forzada, Michael Fried (2002) sostiene que Menzel no pinta el *Yocual* reflejo especular, sino como evidencia corpórea (*embodiment*) visual, a la vez madura y subjetiva. Propone con ello a una representación pictórica multisensorial y encarnada. Bernhard

Maaz (2008), por su parte, entiende el cuadro como un autorretrato honesto, que registra el envejecimiento celular con las venas prominentes, asimétricas. Ambos autores concuerdan en que Menzel desmitifica la concepción del artista que se alienta en su tiempo. También consideran que Menzel eleva lo orgánico a la categoría de manifiesto estético.

Ninguna otra perspectiva de análisis iguala a la visión que me despierta ese cuadro en el instante. He visto luego, entre muchas, una advertencia de la llamada *Inteligencia Artificial* (cfr. OpenAI. (2026), según la cual esa pintura remite “al hecho pictórico puro y duro”. Agrega la IA que esa representación podológica cancela “la compasión o la épica, adelantándose al rechazo del patetismo humano que Ortega y Gasset describiría en las vanguardias”^[28].

Según tan inteligentes consideraciones de la artificialidad, *Der Fuß des Künstlers* solo tiene una pretensión realista, descriptiva.

Yo veo ahora el cuadro en la memoria y en muchas reproducciones. No puedo estar de acuerdo con tales juicios de la IA. Por eso arriesgo aquí, para terminar estas *Disquisición berlinesas*, un criterio adverso, a partir de mis observaciones en la galería y de un diálogo edificante con el Señor Dix.

Caminamos con interés hacia el cuadro. El Señor Dix concuerda conmigo: ese pie derecho se opone a la belleza que habita en las demás obras menzelianas que se exponen ese día en el museo. Para empezar, ese cuadro nos parece otro buen ejemplo de la noción psicoanalítica de *Das Unheimliche*, que ya he referido a propósito de Franz von Stuck.

No se trata de una cuestión relativa solo al gusto. Tras atestiguar obras de Menzel como *Das Eisenwalzwerk* (1872 y 1875) –también citada al principio de estas disquisiciones– el espectador se ve sorprendido por ese pie, por su método pictórico e imaginario y, en general, por su

propuesta estética.

Confirma nuestro enfoque el hecho de que *Der Fuß des Künstlers* está considerado como un autorretrato; y que su talante es único en el realismo alemán^[29]. Pese a ello alguno pensará, seguramente, en que se trata solo de un divertimento, una especie de *lapsus* pictórico; un antojo del momento para mostrar el sesentón pie derecho desnudo del pintor.

No es cierto; ni siquiera es, a consecuencia, un razonamiento sostenible. Yo veo ahí, más que una descripción científicista, una ofensa visual intencionada. Es brillante, atiborrada de implicaciones puramente técnicas, pero también estéticas e incluso morales.

Según entiendo, ese cuadro tiene dotes de *manifiesto*. Por eso —con mi ya confesa intuición egoísta— apuntaría brillantéz a la curaduría del museo, por incorporar al guion ese ejemplo de crudeza anatómica, donde Menzel confiere estatuto de belleza a la fealdad.

Con esa obra, Menzel se adelanta a las poéticas de la *deshumanización* y a las vanguardias expresionistas que surgen varias décadas después^[30]. Con Herra (2015, 61) podría afirmar que, en *Der Fuß des Künstlers*, su *fantasía descriptiva* funciona cual “reverso de la represión” estilística e incluso conceptual de su época. Ciertamente, el pintor se aleja (estilística, técnica, conceptual) de la idealizada *efigie realista* de su tiempo, para arrojar al espectador sobre lo feo y lo hediondo.

El modelo de ese cuadro no es lindo; eso es fácil de atestiguar y no insistiré en ello. Lo difícil es ver que ese pie, más que una *f fuente o resultado de la hediondez*, ha de considerarse como una *representación de esencia*

Mi opinión en eso está sesgada; la propongo solo como posibilidad, aunque seguir sus veredas podría resultar

estimulante para el lector. No ha de darme la razón, agradezco también las opiniones en contrario.

El pie Menzel me ha recordado una idea de Husserl; también la versión sartreana de su fenomenología.

Para ejemplificar ese método y su trasfondo, remito a las descripciones que Husserl hace de un limón. Él modifica mentalmente las propiedades accidentales de la fruta: amarillo matizado y brillante, forma, acidez. Imagina variantes *posibles*: limón morado, azul, negro, para mostrar que tales variaciones pueden alterar de tal forma lo *percibido*, que el limón deja de ser *lo que es*. Si bien acepta que un matiz exacto de amarillo no es necesario para que el limón exista físicamente, el *concepto universal* de color y el de *extensión* que lo implican sí son invariables y esenciales para que ese fruto tenga *sentido en la percepción*.

Más radical y coherente es J-P Sartre al respecto, cuando afirma que toda cualidad es “el ser del esto”. Frente al prejuicio *naturalista* de las cualidades consideradas como atributos adventicios; Sartre (1966, 251-252) opone una consideración muy sugestiva: ese aroma que percibo en la cocina “es ya un ser-aroma”; y así la luz que ilumina de amanecer mis ojos “es ya ser-luz”. Entiendo en tal sentido, al ver *Der Fuß des Künstlers*, que la hediondez está integralmente extendida en la invocación podológica de Menzel.

Entre otras posibilidades interpretativas, ese pie pintado me sugiere tal intuición fenomenológica. Aunque la pintura nos parece un *tema óptico* es, en primer término (ontológico) un fenómeno imaginario: no vemos pigmentos sobre lienzo, *miramos el pie del viejo*.

La fidelidad visual^[31] activa tanto al pie representado como a sus cualidades. Por eso, nuestra *conciencia de cuadro* implica una *co-presentación* o *apercepción* analógica de rasgos no visuales. En sus datos se filtra la *esencia olfativa*. Las

texturas visuales de un pie viejo, deformado por los zapatos de la época y capturado en la posible intimidad de una cama, arrastran consigo *un hedor*; lo *transpirado* como una liberación esencial del fenómeno.

El cuadro se ofrece cual colección de datos cromáticos, con una morfología cruda, pinceladas casi brutales, tonos amarillentos y violáceos, callos, piel endurecida. Se presumen problemas de circulación, deformidades anatómicas. Las comisuras de las uñas están marcadas severamente, y un acento hiperrealista de venas o arterias resulta abrumador.

Las cualidades visualmente representadas determinan, en cierta forma, la posición receptiva de quien está frente al cuadro. El Señor Dix ve detalles que, en el momento, yo no percibo o que atiendo apenas de soslayo. Él conoce mejor que yo la vida e intenciones de aquel pintor; sus comentarios enriquecen mi percepción de esa obra. Todo lo que ambos vemos e interpretamos, pese a las diferencias de enfoque, remite esencialmente a lo mismo: ese *pie pintado ahí*.

Resulta evidente que si ambos pretendemos una *contemplación estética desinteresada*, podemos *suspender* juicio sobre la repulsión física generada por el pie, para admirar la maestría técnica de Menzel, su originalidad, e incluso la *ruptura* ideológica de esa obra frente a las convenciones del retrato que imperan en su tiempo.

Pero, si analizamos el presunto desinterés realista, debemos admitir que la cualidad del acto perceptivo supera cualquier *pretensión realista*. Esa obra, como todas, se encuentra poseída por un *carácter ponente*. Es decir, el acto intencional del visitante es incomprensible sin su *complicidad imaginaria* y sin el acervo vivencial que la determina. Con otras palabras: frente a *Der Fuß des Künstlers* afirmamos —antes de pensarla— la crudeza del *objeto-pie*, su pertenencia a un cuerpo decrepito, a un anciano; y, con ello la hediondez imaginaria y así la sensación de rechazo o de asco.

La representación es, ciertamente, solo un *intermediario visual*. Algo pobre en relación con el acto perceptivo que sirve a Menzel para construir el cuadro (*analogon* imaginario). Nada nuevo; tanto realistas como idealistas saben que la imagen, pese a ser carencial en comparación con lo percibido^[32] remite al igual que aquella a la misma fuente: el pie.

En esa pintura, tal evidencia remite a otra: la fidelidad anatómica conseguida por Menzel con sus trebejos de pintor constituye *per se* una *toma de posición*. Conlleva, cual *co-presentación* o *apercepción* analógica, el dato olfativo que, con solo verla, yo he reconocido en ella.

Si adoptamos una cualidad de *contemplación estética desinteresada*, suspendemos la repulsión física para admirar, tanto la maestría técnica de Menzel, como su planteamiento estético, su ruptura con las convenciones.

Pero, si la cualidad de nuestro acto intencional es de *asentimiento empírico ordinario*, la cualidad puede remitirnos a la crudeza del objeto, desatando una sensación asco.

Este ejercicio de reconocimiento puede ser tomado como un antojo filosófico. Pero es válido, porque frente a ese lienzo lleno de pinceladas, la materia intencional del visitante se activa *pre-reflexivamente*, para dotar de sentido a la imagen. Por eso, la *hediondez* no aparece como un *juicio lógico posterior* a la percepción, sino como parte esencial del fenómeno: hemos percibido un objeto que idealmente *huele* a carne y vejez.

Mirar las obras de un museo con tal método puede resultar estimulante. Con adaptaciones originales del mismo, el costarricense R. Á. Herra ha mostrado cómo la conciencia configura el sentido de lo feo, de lo grotesco o de lo repulsivo, para incorporarlo en las *geografías de lo bello*.

Tras ofrecer al lector esa vía interpretativa, termino esta disquisición asegurando una idea prolija que, según creo, mucho de atinente ha de tener para el filósofo y para el crítico de arte: la *cualidad* determina nuestra posición ante el cuadro.

Todo fenómeno remite a sus apariciones, así que el cuadro soportará tantas interpretaciones como se produzcan en cada época. Acaso el valor estético que se le atribuya con el paso del tiempo sea tan relativo como los principios morales y los del buen sentido. Por eso, no ha de subestimarse, entre otras cosas, la certeza de que el gusto está lleno de malas intenciones.

Corolario brevísimo

Visitar un museo es estimulante, pero también agotador. Conviene evitar el ansia turística, que suele ser superficial. Sugiero dar primero una caminata por las galerías; seleccionar áreas de interés, disfrutar de lo inmediato. Luego se definen visitas consecutivas y propósitos específicos, como los que nos han permitido, al Señor Dix y a mi, disfrutar de las obras aquí comentadas. Apuntes y recuerdos sirven luego para organizar las impresiones, habilitar la reflexión, afinar las aristas del gusto estético y hasta escribir una memoria.

Fuentes consultadas

Alte National Galerie. *Die Sünde*, en <https://smb.museum-digital.de/object/273931>

Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin: Menzel, A. von. (1876). *Der Fuß des Künstlers* [El pie del artista; óleo sobre madera]., Berlín, Alemania.

Baur, V.(2010) Paranoia y creación. Un lazo antiguo entre Lacan y Dalí. *Perspectivas en psicología*, 7 (1), 53-57.

Brandlhuber M. & Buhrs, M. Hrg. (2008) *Franz von Stuck*

Maiterwerkje und Malerei. Hirmer Verlag.

ChatGPT (Versión del 21 de junio).

Freud, S. (1973) *Obras completas* (trad. I López) Madrid: Biblioteca Nueva.

Fried, M. (2002). *Menzel's realism: Art and embodiment in nineteenth-century Berlin*. Yale University Press.

Gibson, M. (2006) *Symbolismus* (trad. B. Blumenberg). Taschen

Gombrich, E. (1997) *La historia del arte* (trad. R. Santos). Debate.

Gómez, V. (1981) *El reino de las leyes. Orden freudiano*. Siglo XXI.

Herra, R. Á. (2015) *Lo monstruoso y lo bello*. EUCR.

Husserl, E. (1997) *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (trad. J. Gaos). FCE.

Jung, C. G. (1968). *The archetypes and the collective unconscious*. Princeton University Press.

Keisch C. u. Riemann-Reyher M-U, Hrg. (1996) *Adolph Menzel 1815–1905: Das Labyrinth der Wirklichkeit*. DuMont Bucherlag.

Kolnai, A. (2013). *Der Ekel* [El asco] (M. Shuster, Ed.). Reclam.

Kohn, H. (1987) *Wege und Irrwege. Vom Geist des deutschen Bürgertums*. Droste.

Lacan, J. (1977). *Écrits*. Norton & Co.

Lo Feudo, Y. (2016) la petición en el contexto familiar del niño pequeño. *Anuario de Investigaciones*, 23, 299-307.

Maaz, B. (Ed.). (2008). *Adolph Menzel radikal real*. Hirmer Verlag.

Sartre, J.-P.(1976) *Lo imaginario* (trad. M. Lamana). Losada.

_____ (1966) *El ser y la nada* (trd. J. Valmar). Losada.

Wyss, D. (1961). *Grundformen der Tiefenpsychologie*. Vandenhoeck & Ruprecht.

[1] Ciertamente, dedico referencias a otras; pero solo para acentuar o ejemplificar algún aspecto de las tres elegidas en principio.

[2] El trabajo curatorial merece un reconocimiento equivalente al que reciben otras formas de creación cultural. No extiendo reflexiones al tema en esta columna; pero atiendo a su definición, implicaciones e importancia en un libro colectivo sobre tópicos de lo imaginario, el arte y la estética con mis colegas, la Dra. Marjorie Ávila y el Dr. Roberto Castillo. Baste aquí indicar que el producto de la curaduría no está dirigido a describir *un objeto singular*, sino a proponer una especie de arquitectura significativa. Si la obra artística crea formas sensibles, la curaduría crea contextos de inteligibilidad. En muchos casos, esos contextos resultan indispensables para que un legado individual despliegue plenamente su potencial estético; o al menos para presentarlo de forma adecuada y para facilitar su comprensión.

[3] Wilhelm Hammershøi vive en la Copenhague burguesa y protestante de fines del siglo XIX. Mientras otros artista europeos celebran logros diversos de la industrialización, del espectáculo urbano y de la modernidad *prototecnológica*, él pinta cierta interioridad personalizada cual espacios arquitectónicos; así también una especie de silencio o de lentitud contemplativa. Sus espacios parecen asociarse con la introspección o el aislamiento; también con la temporalidad y

con una sensibilidad espiritual que ya Kierkegaard había legado al contexto cultural danés.

[4] Este ***Selvportræt*** (1895) está en el Statens Museum for Kunst de Copenhague.

[5] Como bien han de saber filósofos y críticos de arte, este es un modo de ver y analizar la obra ; pero a tal enfoque pueden oponerse otros. Por ejemplo, se podría apreciar la pintura con una *visión objetivista*, que solo atienda a descripción visual de la estancia *per se*. Tal interpretación podría llevarse al extremo y convertirse en una labor más pretensiosa que acertada. Yo prefiero transgredir tal ambición de objetividad –también de lógica estricta– para afirmar que, al par de una referencia *sobre los otros*, las atmósferas de Hammershøi incluyen una especie de *suspensión temporal* que raya en la intimidad.

[6] Se habla de *ausencia connotativa* cuando la carencia de un elemento en la obra cobra, paradójicamente, un significado profundo y deliberado. Esa ausencia no debe confundirse con un vacío accidental; sino como una omisión planeada para que el espectador tenga que descifrar *lo que falta*.

[7] Podría ser fecunda una labor comparativa entre las vivencias subjetivas del aislamiento kierkegaardiano y las de Hammershøi en obras como esta, o en aquellas donde una hay mujer de espaldas en el corredor.

[8] Ciertamente, en Hammershøi la ausencia se vuelve activa. Los objetos no dejan de funcionar como *utilidades cotidianas*; pero también adquieren cierto espesor significativo que yo apodaría *ontológico*. Las habitaciones parecen *guardar silencio a propósito*, esperar, recordar o insinuar una temporalidad suspendida. Como proyecto artístico, esta pintura tematiza la existencia humana; incluso cuando nadie aparece en la escena. No se confunda eso una especie de misticismo heideggeriano del

ser. Mas pareciera que la arquitectura doméstica de Hammershøi transforma la estancia en un paisaje psicológico.

[9] Hammershøi trastoca lo familiar en algo alienado o ajeno, evidentemente enigmático e incluso amenazante. En su obra, lo siniestro –en sentido Freudiano– no se revela como algo explícitamente monstruoso o deforme, sino como alteración de lo íntimo, de lo familiar (es decir, del yo en contexto). Incluye una especie de permanencia en el recuerdo y a una especie de amenaza de lo que permanece oculto (lo inconsciente reprimido) y afecta la voluntad tanto como la seguridad del sí mismo..

[10] La célebre frase “el yo no es amo en su propia casa” no aparece en el ensayo *Lo siniestro* (*Das Unheimliche*, de 1919), sino en *Una dificultad del psicoanálisis* (*Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*; cfr. https://freud-online.de/Texte/PDF/freud_werke_bd12.pdf)

[11] No disculparé tal lenguaje, al que Wittgenstein y sus acólitos opondrían, seguramente, razonamientos muy sesudos. Tal fórmula lingüística apela a una comprensión (no digo intelección) que todos tienen y que trasciende aquello que suele denominarse sentido común, aunque no necesariamente es metafísica. Mi abuela y sus amigas del barrio llamaban fisga a esa *comprensión*; le sumaban cierta capacidad para leer el significado de imágenes, gestos, actitudes. Acaso para leer una obra de arte o disfrutar de una pintura se requiere algo así. Por dicha, contra esa ideología de Wittgenstein, Russell ha dejado herencia interesantísima en sus obras (las que llegaron a conocerse como *azules*) sobre ética, sexualidad, religión y cultura. Esa forma de comprender es necesaria. Inclúyase la diferencia entre *comprender* y *entender* que se halla en filósofos como Sartre y Gadamer; pero que también se encuentra en formas contemporáneas del habla en idiomas como el español y el alemán. A veces –y no solo en relación con el arte– esas formas son *humanamente pertinentes*, pese a sus

detractores. Si los positivistas lógicos pudieran ejercer tiranía en contrario, su cruzada lingüística procuraría decapitar la metáfora y condenar a la hoguera casi toda la literatura de valor universal, solo para asegurarse de que nadie confunda un poema con una proposición científica.

[12] Incluido el marco, las medidas son: 115 x 80 cm. la versión que se halla en la galería berlinesa data de 1912. Es más alargada que la primera versión, también pintada por Franz von Stuck en 1893.

[13] Franz von Stuck (1863–1928), apodado *Malerfürst* (Príncipe del arte) es un representante destacado del simbolismo y del *Jugendstil* o *Art Nouveau*. Cultiva la pintura, la escultura y la arquitectura bajo el criterio vanguardista de que la obra de arte *debe ser total*. Por eso, varias versiones de *Die Sünde* (como la que se encuentra en la galería berlinesa, cuya reproducción se ofrece arriba) cuentan con un marco dorado basado en diseños del artista. El de esta pintura tiene un edículo con columnas estriadas a derecha e izquierda. El título de la obra aparece en letras grandes y claramente grabadas en la parte inferior: DIE SVNDE. V. Stuck usa la V romana en lugar de ü como un recurso simbólico para dar monumentalidad al pecado. El dorado del marco exterior contrasta con el oscuro lienzo, lo encierra. Es la ventana maciza y sagrada que él propone para mostrar una verdad prohibida y peligrosa a la vez. Vincula así la idea ya referida de que el *arte total* debe combinar integralmente múltiples disciplinas, técnicas e incluso temas. En su caso, esos temas se extienden (en este y otros cuadros) desde lo psicológico y lo mitológico hasta el erotismo y los tópicos bíblicos. La fastuosa residencia del artista –hoy *Museum Villa Stuck* (Prinzregentenstraße 60, 81675 München)– se corresponde también con esa visión general.

[14] El *simbolismo* es una corriente artística y literaria de finales del siglo XIX. Surge en Francia y en Bélgica, como

reacción contra el *materialismo* y el denominado *naturalismo objetivo*. Franz von Stuck y demás seguidores de esa tendencia procuran descifrar, representar reconstruir misterios mundanos mediante lo onírico, las emociones, los mitos y la espiritualidad.

[\[15\]](#) Otros representantes del simbolismo exploraron temas como esos. Tres ejemplos destacados: Gustave Moreau, Odilon Redon y Arnold Böcklin. Pero Stuck es, seguramente, quien con mayor insistencia e intensidad aborda el motivo erótico-femenino.

[\[16\]](#) Se muestran aquí dos versiones; ambas de 1906. La primera es un óleo sobre madera; formó parte de la colección que se exhibía en la Galerie Neue Meister de Dresde, entre 1953 y 1991; pero que en 1991 fue restituida a sus viejos propietarios. Tras la reunificación alemana, esa pieza fue restituida a su propietario privado en el, marco de las revisiones de propiedad de muchas obras conservadas en instituciones de la antigua República Democrática Alemana. No encuentro información que me permita revelar la identidad de los coleccionistas, ni que me permita vincular tal restitución con las acciones institucionales en contra del expolio nazi. La segunda versión que se muestra aquí esta en Múnich. En ese cuadro, Salomé está más cerca del espectador. Arriesgo la idea de que la pretensión *simbologista* de v. Stuck consiste en dar énfasis al tema de la *femme fatale*. Eso permite enlazar mejor su propósito con el que prima en *Die Sünde*, e incluso en la *Cabeza de Medusa*, que aquí se muestra más adelante.

[\[17\]](#) Cfr. Gibson, M. (2006).; Kohn (1962). Sobre el tema, me han recomendado otro texto de Vos: *Franz von Stuck 1863-1928*; forma parte de un catálogo agotado, de gran calidad, por lo cual se considera obra de colección y que difícilmente se consigue. Dejo aquí el dato, por si un lector interesado encuentra dicha publicación.

[\[18\]](#) Uso de pigmentos secos (como las conocidas tizas) en una

escala restringida de grises, blancos y negros para modelar volúmenes, así como la atmósfera difusa, suave y misteriosa que caracteriza su simbolismo.

[19] Aguafuerte/grabado a punta fuerte. Se encuentra fechada así: 1889 o 1891, dado el periodo que va desde la creación de la matriz original (1889) a la impresión de varios tirajes y pruebas de estado firmadas (hasta 1891). La impresión que aquí se reproduce se encuentra en el Museo Británico (Great Russell Street, London).

[20] Ni iniciaré aquí una discusión sobre la originalidad del artista que se copia a sí mismo. Ese tópico merece otra columna.

[21] Obra realizada con las técnicas de pasteles y tiza sobre cartón. Actualmente se halla en la Städtische Galerie im Lenbachhaus (Luisenstraße 33, 80333 München).

[22] La iconografía medieval abunda en imágenes de la serpiente demoníaca tentando y engañando a Eva. La sierpe suele ser representada cual entidad femenina, para consolidar un prejuicio espantoso que, como bien ha documentado G. R. Quaife (1989), atraviesa varios siglos: el origen del pecado y la seducción es *femineum opus*. Ejemplos pictóricos destacados: pinturas de las catacumbas (s.III-IV d.C.), *Avori salernitani* (Los Marfiles de Salerno; s. XI-XII d.C.); La *Puerta del Paraíso* de Willigelmo en Módena (s. XII d.C.); *Biblia Pauperum* (s. XIII-XV d. C.). y en los Manuscritos Iluminados (siglos XIII-XV). A partir de siglo XII, las pinturas de la demoniaca serpiente aparecen con cabeza y torso de mujer; a veces le atribuyen rasgos físicos semejantes a los de Eva. Otros ejemplos se encuentran en obras como *El libro de la horas* (s. XIV-XV) y *Los beatos de Liévana*, así como en escritos hebreos, como llamado *Mishné Torá de Kaufmann* (s.XIII). En un periodo inicial del Renacimiento el demonio tentador se aparece con cabeza de mujer joven y

hermosa. Lucas Cranach el Viejo y sus discípulos produjeron muchas imágenes de esa calaña.

[23] No he encontrado un estudio psicoanalítico dedicado exclusivamente a Franz von Stuck; de carácter canónico y comparable con los realizados por Freud sobre Leonardo y Miguel Ángel o el texto de Lacan sobre Dalí (*cfr.* Baur, 2010). Sin embargo, la reiteración del motivo de *Die Sünde* permitiría desarrollar interpretaciones de la obra de v. Stuck al tenor de lo que Dieter Wyss (1961) entiende como *psicología profunda*.

[24] La Alte Nationalgalerie de Berlín cuenta con una amplia colección de obras de Menzel. No se exhiben completa de una vez, sino que se turnan en grupo.

[25] No comento aquí obra de ese pintor. Probablemente, más adelantes dedique a él una de estas columnas.

[26] Ennoblecido en 1898 con el título nobiliario que se denota con el *von*, el cual se agrega de previo al apellido. El emperador Wihlhelm II formaliza tal honor con la Orden del 'Águila Negra, que es la mayor distinción concedida en la Prusia de entonces.

[27] Esta foto *atrapa* a Menzel en su taller berlinés, pero no registra autoría. Estar de pie junto al mobiliario evidencia su reducida estatura (aproximadamente 1,4 m).

[28] Dada su obra *La deshumanización del arte*, Ortega y Gasset merece una eventual columna en esta página Web.

[29] Menzel también dibuja y pinta su mano

[30] Se sabe que, a diferencia de los academicistas, Menzel contrariaba el *idealismo imperante en la representación corporal* de su tiempo. Por eso, sus bocetos y dibujos muestran

crudamente las arrugas, la piel avejentada, las deformidades e incluso la vejez. Se trasunta en esos papeles una crudeza que más adelante ocupa a pintores expresionistas como Egon Schiele (1890-1918) o Max Beckmann (1884-1950).

[\[31\]](#) Sartre utiliza, en *Lo imaginario*, el término *analogon*. Me parece acertado pero, para evitar una extensa digresión filosófica, uso aquí el término menos ambicioso de *representación*.

[\[32\]](#) Tema fascinante y viejo: la riqueza de lo imaginario frente a lo real y viceversa.