

archivo

nº1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

nº3

El arte y lo cómico

nº4

Las muertes de las
vanguardias

nº5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

nº6

Estéticas de la vida
cotidiana

nº7

Objetos de la crítica

nº8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

nº9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

nº10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda

ir

Contacto

Comentarios

Suscripción

Memoria del arte / memoria de los medios

nº 1 / 2
dic.2003
semestral

Secciones y artículos [4. Entregues del arte y los medios]

Sobre historias y representaciones: pensar
la arquitectura pintada

Michel Costantini

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios



Abstract

Este artículo aborda la representación de la arquitectura en los últimos siglos antes de la era cristiana, considerada, directa o indirectamente, como matriz de distintos modos de tratamiento de *lo construido como referente*, desde la Antigüedad hasta la época contemporánea.

Palabras clave

representación, arquitectura, pintura

Abstract en inglés

On stories and representations: thinking the painted architecture.

This article studies the representation of architecture during the last centuries AD, considered, direct or indirectly, as matrix of different ways of treating of *building as reference* from Antiquity to contemporary age.

Palabras clave

architecture, representation, painting

Texto integral

- 1 Con o sin alma: los seres deben ser animados o inanimados. Quizá. Porque podemos pensar esta pareja oposicional como distinción universal, o aun natural, o, al revés, como distinción cultural, históricamente definida. La primera opción se nos presentará como ya contestada y puesta en cuestión: bastará para eso pensar en el animismo, o en tal o cual filosofía china, coreana, japonesa. Poesía y retórica también contribuyen a complicar la separación : cuando el poeta francés Alphonse de Lamartine pregunta, en sus *Armonías poéticas y religiosas* (1830)

Objets inanimés, avez-vous donc une âme
Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ?,

o cuando el español Gustavo Adolfo Bécquer, describiendo la noche de Difuntos, una de las *Escenas de Madrid* incluida en *El Museo Universal* (octubre de 1865), emplea el procedimiento de la prosopopeya y hace hablar a tres campanas, dando a cada una su personalidad y su modo de comunicación, a cada una sus destinatarios:

Yo soy ruido vano que se desvanece sin hacer vibrar una sola de las infinitas cuerdas del sentimiento en el corazón del hombre; yo no tengo en mis ecos ni sollozos ni suspiros (...). Mi voz pregona el duelo de etiqueta (...). A mi conocido son, salen de su marasmo los industriales de la muerte; el carpintero se apresura a galonear de oro el más confortable de sus ataúdes; el marmolista golpea el cincel buscando una nueva alegoría para el ostentoso sepulcro (...).

Yo soy la voz amiga que da al pobre su adiós; yo soy el gemido que ahoga el dolor en la garganta del huérfano y que sube en las aladas notas de la campana hasta el trono del Padre de las misericordias. (...).

Yo soy la voz misteriosa, familiar a las vírgenes (...), a los ángeles, los reyes y los profetas de granito que velan noche y día a la puerta del templo envueltos en las sombras de sus arcadas (...). A mi voz, los caballeros, armados de todas armas, se levantan de sus góticos sepulcros (...).

- 2 Leyendo esos textos no podemos decir, solamente: se trata de retórica, se trata de poesía; nos sentimos movidos a pensar que ese poema, ese fragmento retórico exaltan la visión, la percepción, la representación común. En francés, se habla fácilmente de "génie du lieu", de "âme des choses". Tenemos que creer en la relatividad cultural, para decirlo de una vez, de los seres y de sus interpretaciones, de los seres y de la interpretación de su esencia.

Hablaremos aquí de la representación de la arquitectura en los últimos siglos antes de la Era Cristiana, considerada, directa o indirectamente, como matriz de distintos modos de tratamiento de *lo construido como referente*, desde la Antigüedad hasta la época contemporánea, a través de diferentes creaciones: en el Renacimiento, las Ciudades Ideales (véase el cuadro llamado también tablero de Baltimore, el tablero de Urbino llamado *La Città Ideale*, y el del museo de Berlín ^[1]); en el siglo de las luces, la pintura neoclásica –podemos citar al sajón Anton Raphael Mengs, que trabajó principalmente en Roma (su cuadro *Cleopatra frente a Octavio*, pintado en el año 1760, constituye uno de los primeros productos típicos de esa estética), y en Madrid (donde fue designado en 1765 primer pintor de cámara por el rey Carlos III, e influyó sobre el joven Francisco Goya), o al francés David, en Roma desde 1775 hasta 1780, y pintando allí, cuando volvió en 1784, uno de los más decisivos manifiestos del neoclasicismo, *El juramento de los Horacios*. Y para hablar además de sus prolongaciones (complejas y de cambiantes direcciones) en nuestro siglo, mencionaremos como ejemplo la obra de Giorgio de Chirico.

- 3 Partiremos de esta afirmación: los griegos de la Antigüedad establecieron una distinción fuerte, honda entre los seres y las cosas; los unos con poderes de comunicación y de transformación –para ellos, los dioses antropomórficos, los humanos, los monstruos como Gerión, Medusa que puede petrificar con su mirada o Scila que se lleva a los marineros–, y las otras sin ellos, así sean naturales o creadas por el ingenio de la humanidad, como las arquitectónicas o las escultóricas. Claro que, en ciertas ocasiones, un objeto puede llegar a ser un agente: muchos conocen, por cierto, la historia de la estatua de un famoso luchador, erigida en su honor sobre la plaza de su ciudad; un enemigo del luchador se queja del homenaje con manifestaciones calumniosas; la estatua, cuando ese enemigo pasa ante ella, cae sobre sus espaldas y lo mata. Pero se trata, precisamente, de un hecho insólito, que muestra tal vez las aspiraciones ideales del pensamiento griego, como las que encuentran su expresión en el mito de Dédalo, cuyas esculturas andaban, corrían, o en el aun más famoso de Pigmalión, pero que no reducen los alcances de la partición, establecida en el mismo pensamiento, entre los seres y las cosas.
- 4 Lo que de esto me interesa (lo que quisiera entender), es esa *representación peculiar* de la arquitectura como referente; especialmente peculiar porque parece ser la arquitectura el único objeto de esa representación: la totalidad de la representación estaría del lado de las cosas que *no hacen*, que *no transforman* el mundo. La afirmación puede llegar a sorprender cuando hablamos de los griegos, cuya cultura consideramos siempre antropomórfica; de los griegos, que piensan todo en relación con el ser humano, que hacen dioses semejantes a los hombres –como ya lo decía

Jenófanes de Colofón en el siglo VI, "si los bueyes o caballos tuvieran manos para pintar o modelar, habrían pintado o plasmado sus dioses como bueyes y caballos, respectivamente". Pero la verdad es la siguiente: no tenemos por qué confundir en una idéntica visión a todos los griegos, o, como lo hicieron muchos, a toda la gente de la Antigüedad, hablando por ejemplo de "cómo los antiguos veían la muerte", cuando la visión no era la misma para los Ionios del siglo VI y los Romanos del siglo I a. C. En otras palabras, podríamos decir que hace falta distinguir diversas historias, y, en cada historia, diversas sincronías. Solo así podremos contestar esa pregunta: ¿cómo nació la posibilidad de *tal* representación en *tal* contexto ideológico, y qué sentido tiene? Empezaremos por la evocación rápida de tres historias autónomas o, por decir mejor, "relativamente autónomas", en el sentido de Louis Althusser (112-149), que permiten un planteo más ajustado del problema.

1 Tres historias autónomas

- 5 Sabemos gracias a los historiadores como Tucídides –en la continuación de su obra inacabada, Jenofonte–, que estalló y se extendió en los treinta últimos años del siglo V un conflicto terrible y decisivo para la historia de Grecia; para su historia *política, económica y social*. Desde 431 hasta 404 a. C. muchas ciudades griegas vuelven a ser enemigas: Atenas y Esparta, Corinto, Siracusa, Tebas, y la guerra destroza los objetos de la cultura, los monumentos, las naves tanto como a los hombres, desde la Sicilia occidental hasta Bizancio, incluyendo las tierras áticas, las islas del mar Egeo y la ribera del Helesponto. Para Atenas particularmente, la ciudad más prestigiosa antes del principio del conflicto, las consecuencias directas o indirectas de su derrota fueron importantes: conmociones de la democracia (por ejemplo, con el régimen de los Treinta) y, como efecto, de la psicología colectiva; puede pensarse en las secuelas del combate de Mitilene, cuando la condena a muerte de los estrategas vencedores traumatizó a una parte de la población de Atenas; o en la muerte de Sócrates, "pervertidor de la juventud", en 399. Moses I. Finley (1990: 69) escribe, en un texto sobre "Sócrates y Atenas", que la experiencia colectiva de los jurados en la causa de Sócrates fue la del pasaje de un estado de poder imperialista, de una prosperidad orgullosa, a la de un estado de muerte. Bastará citarlo brevemente –según la edición francesa: *On a perdu la guerre de Troie*–: "En 404, todo está muerto: el imperio, la gloria, la democracia". Y luego: "no han olvidado (los jurados) las terroríficas pérdidas que ocasionó la guerra". Cuando empieza el siglo cuarto, empieza también una larga y compleja degeneración de la ciudad, o, más precisamente, de la idea de ciudad y del ideal de la democracia, idea, ideal que habían caracterizado a los dos siglos pasados.

- 6 Debemos considerar, en segundo lugar, la *historia del teatro*. Se sabe, especialmente desde las investigaciones de Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, en qué medida la tragedia griega, es decir, en verdad, ática, traduce o traslada –con excepción de *Los Persas* de Esquilo (472) y de pocos otros dramas como la *Toma de Mileto* (494), o las *Fenicias* (476) de su competidor Frínico, que hablan de la historia inmediata– a los mitos de los tiempos lejanos los problemas políticos de la ciudad democrática contemporánea (aquí encontramos cómo precisar el concepto althusseriano de "historia relativamente autónoma"). Y la comedia, aunque de manera diferente –ya que se refiere siempre a las realidades de su tiempo–, también.

A explosão do teatro grego é coeva dos movimentos que propugnavam a democratização da vida ateniense. O seu grande florescimento no séc. V coincide mesmo com a auge da democracia, escribe Francisco de Oliveira (1993: 69-93), en su artículo "Teatro e poder na Grécia". Ahora bien: esta florescencia particular dura poco más de un siglo, desde el fin del VI (Esquilo, no el primero sino uno de los primeros poetas de la tragedia constituida, nació en 525), hasta el comienzo del IV: de los grandes trágicos, Eurípides murió en 406, Sófocles al año siguiente, y en los dos decenios que siguen, Agatón y Aristófanes. Por entonces, la tragedia, como creación original, ya no existe, o sobrevive apenas. Su naturaleza parece cambiar. Philippe Brunet (1997: 146) escribe acerca de los últimos decenios del siglo V:

La musique se transforme. Le musicien et l'acteur deviennent des virtuoses, et font passer au second plan le poète, constate Aristote. Cet essor de la musique brille de son nouvel éclat, tandis que la poésie s'apprête à passer dans les bibliothèques. La dernière comédie d'Aristophane marque un net affaiblissement du chœur. Pendant longtemps, les théâtres continueront d'attirer du monde. Mais pour quel théâtre ? Que devient la tragédie ? Des confréries dionysiaques itinérantes, les *technítai*, marqueront la professionnalisation de la fonction de choreute. Le chœur de la cité athénienne n'existe plus. On n'écrit plus pour le chœur, comme on le faisait à l'origine, mais pour des acteurs. Dans la comédie nouvelle de Ménandre, au IV^e siècle, le chœur n'a même plus un vers à chanter.

Así la comedia persiste pero transformada, no sólo en su estructura, sino también en su finalidad: ya no se trata de política.

- 7 La guerra del Peloponeso no interrumpió las actividades teatrales. Eurípides, Sófocles, Agatón, Aristófanes producen numerosas obras en esos años convulsivos. Y no se interrumpen tampoco las actividades arquitectónicas ni las pictóricas: Zeuxis, que venía de Heraclea, trabaja en Atenas en los años 420 a 410; y también Parrasio, cuyo

pincel habría sido capaz, sólo junto con el de Timantes y el de Apeles, para delinear

la hermosura y facciones de la señora Dulcinea del Toboso, que según lo que la fama pregonaba de su belleza, tenía por entendido que debía de ser la mas bella criatura del orbe y aún de la Mancha.

Así lo evoca Cervantes, en su *Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (II, 32). Y sobre la Acrópolis se construye el templo de Erecteo, donde están las cariátides. La guerra del Peloponeso no interrumpió las actividades teatrales, arquitectónicas ni pictóricas; sí las transformó, aunque no haya sido, por supuesto, la única causa de esa transformación.

- 8 En tercer lugar debemos considerar la *representación figurada*. Hacia 400 a. C., cierta visión del mundo sufre cambios que se expresarán tanto en la representación figurada, en las artes plásticas, como en el pensamiento político y religioso. Llegan a su fin dos siglos de una historia con desarrollos y configuraciones bastante semejantes. Al llegar esos últimos decenios del siglo V, hace tiempo que puede verse, en el material figurativo de las figuras pintadas, eso que se llama arquitectura, sin que se establezcan especiales diferenciaciones en relación con objetos diversos, como son los del mundo de los artefactos. En verdad encontramos en los vasos áticos del siglo VI o V, por ejemplo, templos, o mejor, elementos de templos, fuentes monumentales con columnas y frontones, encintas o, mejor, elementos de encintas y de otras construcciones de piedra o de madera; de todo lo que el hombre juntó en sus construcciones. Digamos: *objetos arquitecturales* más que arquitectura; principalmente porque no encontramos, en las representaciones de la época, ciudades constituidas, descripción urbanística. Sin embargo, no hablemos, por favor, de incapacidad técnica: la ciudad cerca del mar constituye un tema conocido desde el segundo milenio en el arte cretense y en el micénico: pueden verse en Santorín, por ejemplo, frescos como el que describe Nannó Marinatos (1984: 41-43):

The S. frieze depicts a procession of ships, splendidly adorned, which moves between two towns (...). The two towns on the left and right ends of the ship fresco (S. wall) are rendered differently. The left town has simple buildings. (...) The right town (...) is more sophisticated,

con ventanas, balcones, atalayas, malecones. Pero en este dominio particular, como en otros, un cambio se manifiesta en el fin del siglo V.

2. La gran mutación

- 9 En la historia de las funciones dramáticas empezó entonces –además del fin de la creación trágica original, de la mutación de la finalidad de la comedia, de la especialización de los técnicos de la música, del canto coral, de la coreografía– lo que algunos definieron como una verdadera teatrocracia. La pintura de la escena teatral, sobre todo, experimentó un enriquecimiento: la representación del lugar de la acción en la pared opuesta a los espectadores alcanzó otra especificación. Se piensa generalmente que la escenografía más o menos perspectivada nació hacia 450-440, con las decoraciones pintadas para una tragedia de Sófocles –según Aristóteles (*Poética* 1449a)–, o para una reposición de un drama de Esquilo, muerto en 456 –según la interpretación común de un texto de Vitruvio:

Primum Agatharchus Athenis Æschylo docente tragœdiam scœnam fecit.

- 10 La tela escénica muestra no sólo frontones y pilares de los templos, de los palacios o de las viviendas, sino también índices de profundidad –fuga de las líneas–, y quizás las pinturas escénicas tendieran a hacerse *pleromata*, con fondos enteramente figurativos, mientras que la pintura anterior sería de *schemata*, con figuras destacándose sobre un fondo neutro. En esta época aparecen, fuera de la escenografía, las pinturas de caballete, así como la pintura mural, con fondo figurativo completo: ¿influencia?

En la historia política, la novedad más importante fue tal vez, además de la de la crisis económica e ideológica de la que hemos hablado rápidamente, la del crecimiento del poder de los reyes de Macedonia. Ya Arquélaos (fechas de su reino: 413-399), invitando a su corte a personalidades entre las que había poetas y pintores, fue ejemplo de monarca "moderno"; pero todo el siglo estará marcado por el individualismo, por la exaltación de la unidad –en principio en el dominio político, pero puede percibirse su reflejo en los dominios religioso, filosófico, y sobre todo en distintas expresiones de lo imaginario, como las figurativas. Porque la gran mutación se manifestó en las imágenes. En las estatuas, relieves, cerámicas, terracotas, mosaicos, pintura de caballete –a veces perdida, pero conocida por textos y por adaptaciones realizadas precisamente en mosaico (la *Gran Batalla* del museo de Nápoles por ejemplo, o *El sacrificio de Ifigenia* de Ampurias, réplica quizás antioqueña de una obra del pintor Timantes)–, y pintura mural, conocida principalmente por las copias o los derivados de Pompeya y Herculano. Históricamente, o, para decir mejor, cronológicamente, los primeros índices de esta mutación se encuentran hacia 440 a. C.

- 11 En aquel tiempo empieza, en efecto, un tratamiento de los personajes diferente del de la categorización tradicional. Se repetían hasta entonces, por ejemplo, sólo tres tipos de varón, con una forma específica para el joven, otra para el adulto, otra para el viejo, contruidos con pocos rasgos: sin barba o con barba, con frente despoblada o no, a veces con partes resaltadas en blanco sobre los cabellos y la barba en el anciano. Hacia 440, aparecen por primera vez los esbozos de retratos, en verdad como desmarques en comparación con el tratamiento tradicional; lo que llamamos el retrato de Pericles parece ser un buen ejemplo. Hacia 420 aparecen verdaderos retratos, con rostros que pertenecen a una persona única, y rasgos singulares más que semejantes, primero en las monedas, y, poco años después, en la escultura de mármol, de caliza o de bronce.
- 12 Pero la figuración cambia especialmente en los primeros decenios del siglo IV a. C. En unos años, los artistas inventan la representación de temas nuevos como el del hermafrodita o el del sueño; de formas nuevas, como la de la metamorfosis o la del bebé. Quiero decir que, antes de ese período, una figura humana debía ser de varón o hembra, no podía ser de andrógino; desde los años 390-380, el hermafrodita se encuentra representado, como cualquier joven gimnasta –escultura de cuerpo entero– o como cualquier ninfa que un sátiro puede desear. Quiero decir también que, antes de ese período, se evocaban, sí, historias de seres durmientes, (así, Ariadna mientras se marcha Teseo); pero los artistas de los siglos VI y V nunca figuraban personajes que duermen y constituyen, a la vez, la totalidad de los personajes de una escena, la totalidad del tema de un cuadro o de una estatua, como vemos en el siglo IV: sátiros embriagados, bailadoras; especialmente Ménades, agotadas. Y quiero decir que antes de entonces la metamorfosis existe, pero nunca se representa el momento más significativo del cambio, en el que puedan percibirse las dos naturalezas de Niobe, mujer y piedra, de Dafne, mujer y lauro; opuestamente, unas cerámicas descubiertas en la Acrópolis de Atenas –datadas en más o menos 390– muestran una ninfa transformándose en osa (vemos sus orejas velludas); se trata de Calisto, que el gran pintor del siglo precedente, Polígnoto, había pintado setenta años antes como una chica sentada sobre una piel de oso. Toda la evolución de las imágenes en estos siglos puede resumirse en esas dos representaciones. Vemos entonces piratas cambiando a delfines, Actéon que se metamorfosea en ciervo, y luego otras historias representadas como formas de metamorfosis, por ejemplo la de Píramo cambiado en morera en el mosaico romano de Carranque (Toledo) (Ver también Costantini 1986 a: 49-66, 1991, 1998: 9-31).
- 13 Podemos considerar el resultado de estas evoluciones –y otras más tardías–, como un triunfo parcial de la ambigüedad, de la pérdida de conciencia, de la depreciación general de la condición de humanidad. El borracho que cae y duerme sucede, en la figuración, al bebedor que canta y baila (Costantini 1983: 214); el durmiente como único personaje de un cuadro o de una escultura, los viejos desgraciados, enfermos, enflaquecidos, el esqueleto –el motivo aparece sólo en el siglo III–, todos son testimonios de un espíritu nuevo, lo mismo que la metamorfosis o el retrato, cuyos lazos con la muerte se muestran consolidados (Costantini 1986 b: 62-76). Todos esos motivos, todos esos temas tienden a significar lo mismo: el ser antropomórfico ya no es un humano (o un dios) dominador, triunfador, señor de los animales, de los monstruos, de las cosas que creó y de la naturaleza que lo rodea.
- 14 En este contexto, el lugar de los artefactos, y particularmente de la arquitectura figurada, puede cambiar. Alberto Balil, en su artículo "Venus y Adonis" (1989: 203-213), recuerda el papel desarrollado "en la pintura tardo-clásica y helenística" por los paisajes y los fondos arquitectónicos. En el arte del sur de Italia –arte griego en esa época– podemos leer con claridad el pasaje. Tres ejemplos bastarán: hacia 380, la representación de los dioses Apolo y Artemisa (Amsterdam, museo Allard Pierson 2579); en 350, la de los amigos Orestes y Pílates (Nápoles, museo nacional de Capodimonte 1761); Hércules que mata a sus hijos, escena pintada por Asteas hacia 340 (Madrid, Museo Arqueológico Nacional 11094). Estas pinturas poseen en común su carácter de representaciones de escenas teatrales: se trata, en cada caso, no de la anécdota mitológica, por ejemplo, sino de la evocación de un drama; y no de personajes ficticios, sino de papeles desarrollados por comediantes. Así, en la primera mitad del siglo cuarto antes de Cristo se desarrolla una peculiar atención al ambiente arquitectural de las escenas, y esto en correlación con el crecimiento constante del gusto por las representaciones dramáticas.
- 15 Además, en la segunda mitad del mismo siglo, o quizá un poco más tarde, en los primeros decenios del tercero, comienza un tipo de representación que propone al espectador del cuadro o de la pintura mural, verdaderamente por primera vez, un espacio en el que la arquitectura constituye un fondo general y muy visible, aunque pueda parecer bastante simplificado: paredes lisas, desnudas, sin decoración, huecos poco variados, a veces unos pilares, grandes soportes donde nunca se encuentran estrías. Conocemos estas obras por los vestigios de Pompeya y de Herculano, como lo recuerda Balil (209-210).

La pintura de interiores jugó un papel especial en el mundo helenístico.

Limitándonos al ciclo de Aquiles basta ver el papel que juegan los espacios arquitectónicos como ambientación de episodios cual la corte de Likomedes o la despedida de Briseida. Un caso semejante a éste puede ser una pintura de

Pompeya con representación de Danae, recibiendo la lluvia fecundadora (...). Una importancia semejante, en cuanto a fondo arquitectónico, tiene otra pintura pompeyana inspirada en un cuadro de gran ambición, Thétis en la fragua de Hefesto. (...) Otro caso es el de la gran composición pompeyana de Ifigenia en Tauride, con una detención en la representación de los casetones que encontramos también en el tema de Casandra en el palacio de Priamo, en el de Ulises y Penélope (etc.).

- 16 Podríamos añadir muchos ejemplos. Pero hablamos de la arquitectura sin personaje, como puede verse en muchos lugares también de Pompeya o de Herculano, columnas y pórticos, entablamentos y arquivoltas, pilastras y acróteras, decoraciones de máscaras, hipocampos o pegasos:

The central intercolumniation is that of a rather flat archway in what may be a gate house. Its broken pediment is capped by a tragic mask, flanked by two *hippocampi* (half horse, half dolphin) and two *pegasi*. Medallions hanging from the archivolts are adorned with gold festoons, and the archway is succeeded by another one behind, shown lower in perspective and lighter in coloring to indicate distance.

Así Theodore Feder (1978: 36) describe una parte de la más famosa de esas pinturas murales.

3. De la escenografía a la pintura

- 17 Podemos así examinar ahora el significado de la arquitectura de la época en la pintura, sin prescindir de esos antecedentes históricos y considerando la evolución singular –pero a la vez ligada– de las tres historias relativamente autónomas que hemos esbozado. Los dos últimos motivos que nos permiten acceder a la comprensión de esas novedades de la representación arquitectónica son lo que llamamos *paisajes alejandrinos* y lo que llamaban los antiguos *Xenia* o *Apophoreta*. Los primeros muestran figuras humanas difícilmente identificables en un medio ambiente de hierbas y de árboles, de cañas y de fleos, de bosques y de pantanos, en el que se mezclan siempre aquella naturaleza y construcciones como templos, templetos, puentes y puertos. Los segundos muestran preparaciones para la comida campestre, vituallas regaladas a los amigos, restos de comida. Es decir que los primeros incluyen necesariamente al ser humano, pero a un ser humano ambiguo, incierto; mientras que los segundos excluyen siempre la figura del ser humano, pero hablan siempre de él –de lo que ha comido, de lo que va a comer. Ausencia de la figura antropomórfica en su condición aparente, presencia *en su ausencia* de esa misma figura. Las arquitecturas pintadas sin personajes pertenecen a la última categoría y hablan, como las representaciones llamadas *Xenia* o *Apophoreta*, o como, más generalmente, los bodegones –naturalezas muertas–, de la *deserción* –el ser humano se marcha fuera del cuadro, dejando huellas numerosas de su actividad–, mientras que los paisajes en donde se encuentran aquellas suertes de espectros humanos, formas indiferenciadas pero siempre presentes, significarían su *dilución*.

- 18 Sin embargo, para entender mejor la génesis y la significación de las arquitecturas pintadas en el arte griego, podríamos leer de nuevo un pasaje bastante conocido de Vitruvio, en el libro séptimo del *De architectura* (5, 5-6):

Trallibus cum Apaturius Alanbandeus eleganti manu finisset scaenam in minuscule theatro (...), in eaque fecisset columnas, signa, centauros sustinentes epistylia, tholorum rotunda tecta, fastigiorum prominentes uersuras, coronasque capitibus leoninis ornatas (...), praeterea supra ea nihilominus episcaenium, in qua tholi, pronai, semifastigia omnisque tecti uariis picturis fuit ornatus (...).

- 19 Claro, aquí se trata de una arquitectura pintada sobre una escena de teatro, y la ausencia de personajes no parece inapropiada: la pintura verdaderamente escenográfica supone, delante, el juego de los papeles escénicos por hombres reales. Pero la crítica de Vitruvio, citando palabras de un ciudadano opuesto al proyecto, significa más :

Alabandis (...) insipientes (...) esse iudicatos, quod in gymnasium eorum quae sunt statuariae omnes sunt causas agentes, foro discos tenentes aut currentes seu poila ludentes (...). Videamus item nunc, ne a picturis scaena efficiat et nos Alabandis (...). Qui enim uestrum domos supra tegularum tecta potest habere aut columnas seu fastigiorum explicationes ?

- 20 Dos criterios se perfilan como los más fuertes: el de la coherencia de los ensamblajes, de los encastres (no se pondrán estatuas de abogados en el gimnasio, no se pondrán las de discóbolos en el foro), y el del verismo mimético (no se pondrán cuartos ni columnas encima de techos); es decir, finalmente, un único criterio, fundado sobre la lógica de la realidad.

Pero si consideramos, por ejemplo, las arquitecturas pintadas de Pompeya, o también las de los escultores de los que habla Vitruvio en un pasaje algo anterior (VII, 5, 2) –aquellos que sobre paredes de exedras pintan, en su tiempo, figuras de escenas de teatro, *propter amplitudines parietum scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico*–, encontramos, desde la perspectiva de ese punto de vista, dos incoherencias: una incoherencia de la enunciación, ya que se nos aparece esa escenografía pintada sin personajes en un lugar al que nunca vendrán actores para interpretar su papel, se trate de las exedras, en el ejemplo de Vitruvio, o de cuartos de habitación en las ciudades de Campania. Y una incoherencia del enunciado, ya que se muestran juntos

elementos que no parecen ponerse de acuerdo, que no casan bien.

- 21 Dijimos al comienzo que estas reflexiones deberían permitir una mejor comprensión, no sólo de una parte de la figuración antigua, sino también de muchas de las manifestaciones de arquitectura pintada de la era moderna. Es decir que ahora nos quedan, de dos problemas, por lo menos uno, si es que hemos desbrozado un poco el primero: ¿cuál es el significado, en una sincronía establecida con rigor, de las *escenografías ficticias* de la pintura llamada a veces helenística? Del segundo, habrá que hablar quizás en otro momento: se trata de uno de los problemas que plantea la interpretación de las formas antiguas por la figuración moderna. Quisiera sólo citar al respecto la problemática de Sebastiano Serlio, cuando describe, en su *Libro dell'architettura*:

amplissimi tempii, diversi casamenti, e da presso, e di lontano, spaciose piazza ornate di varii edificii (...) diritissime et longhe strade incrociate da altre vie, archi triumphali, altissime colonne, pyramide, obelischi, et mille altre cose belle.

- 22 Conoce Vitruvio, describe la escena trágica y la escena cómica inspirándose en los dibujos de su maestro Peruzzi, como lo recuerda Hubert Damisch (*op. cit.* p. 220), y también en las descripciones vitruvianas (*De Architectura*, V, 6) :

Genera autem sunt scænarum tria : unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. Horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod tragicæ deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus ; comicæ autem etc.

Nuestro problema es el de las relaciones entre formas antiguas (es decir la historia), teorías vitruvianas, interpretaciones serlianas (es decir la teoría), y realidad histórica de la representación en el siglo XV, particularmente en los planos de ciudades ideales; teoría/historia del arte en un programa recién iniciado, que habrá que proseguir.



Notas al pie

1. Estudiados particularmente por Hubert Damisch. (1987). (volver al texto)



Bibliografía

- Althusser, L.** Lire le Capital . Paris : Maspero
- Balil, A.** (1989) "Venus y Adonis" en Actas de la I Mesa Redonda Hispano-Francesa sobre Mosaicos Romanos, In memoria Manuel Fernández-Galiano, Madrid
- Brunet, P.** (1997) La Naissance de la littérature dans la Grèce ancienne. Paris: Livre de poche.
- Costantini, M.** (1983) "Pour un alcooltest de l'art grec". En AA.VV., Imaginaire du vin. Marseille : Jeanne-Laffitte.
- (1986 a) "Les sens, un sens de la métamorphose", GRAAT n° 7.
 - (1986 b) "Le portrait de l'homme mort", L'écrit-voir, revue d'histoire des arts, n°8.
 - (1991-2) "De l'art grec", Archipel égéen.
 - (1998) "Pour une histoire sémantique de l'art", Visio 3, 2.
- Damisch, H.** (1987) L'origine de la perspective. Paris : Flammarion.
- Finley M. I.** (1990) On a perdu la guerre de Troie. Paris: Les Belles-Lettres.
- Feder, T.** (1978) Great treasures of Pompeii and Herculaneum. New York: Abbeville Press.
- Oliveira de F.** (1993) "Teatro e poder na Grécia". Humanitas, vol. XLV.
- Marinatos, N.** (1984) Art and Religion in Thera. Reconstructing a Bronze Age Society. Atenas: Mathioulakis.



Autor/es

Michel Costantini (Cannes, Francia, 1949) Ecole Normale Supérieure (Paris 1967), oposición a cátedra de Gramática (1970). Enseñó lengua, literatura, artes y cultura griega en la Universidad François-Rabelais (Tours, 1977-1996). Profesor de Semiótica (bellas artes y literatura), Universidad Paris 8, Vincennes Saint-Denis. Últimas publicaciones: (co-dir.) Le défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique, Presses Universitaires de Rennes, 2006; (dir.), L'Afrique, le sens.

Représentations, configurations, défigurations, L'Harmattan, E-mail:
mic.costantini@wanadoo.fr

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>
Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes
Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar