

## Travesía de David Salle en Bilbao

No sin parte de razón, pensaba Ortega y Gasset que la reflexión estética era una operación esencialmente melancólica, ya que, a pesar de sus propios límites frente a aquello que analiza, pretendía encajar en la cuadrícula de los conceptos la plétora inagotable de la substancia artística. Por eso afirmaba que, dentro del grupo de las ciencias humanas, se presentaba la estética como la cuadratura del círculo (1). No obstante, creemos nosotros que, con la asistencia de esa intuición que tanta importancia tiene en el desarrollo de estas tareas, es posible clarificar la opacidad propia de las producciones artísticas mediante el despliegue razonado de una estrategia de lectura que permita interrogar esa experiencia de subjetividad que la obra concentra y moviliza.

La Teoría del Texto nos ofrece, en este caso, un método riguroso de análisis que intenta reflexionar sobre el modo en que dicha experiencia se configura, atendiendo para ello a la concreta articulación de los diferentes registros categoriales que en el texto se atraviesan: lo semiótico, lo imaginario y lo real -una serie de planos y relaciones que nos permiten flotar y hacer pie en las corrientes caudalosas del saber. No es difícil apreciar, por tanto, que el método así propuesto se encuentra orientado por una perspectiva de corte psicoanalítico. Y es que, además de haber permitido avanzar en la comprensión del fenómeno estético desde un enfoque novedoso, introduce el psicoanálisis un cierto grado de racionalidad teórica allí donde, en el campo de las pasiones, todo se manifiesta como algo confuso e indeterminado. Porque el arte, ante todo, se ocupa de dar respuesta al impulso del deseo y la pasión.

### I

Dentro del panorama artístico internacional, destaca la obra de David Salle por haber perfilado, con lograda brillantez y exactitud, el contorno de una época ya concluida: la fase terminal del siglo veinte. Su pintura puede ser considerada como un extraño tapiz tejido con dos hilos fundamentales: el hilo de la sexualidad y el hilo de la historia del arte. Tal y como se pudo volver a comprobar, gracias a la excelente retrospectiva organizada en las salas del Museo Guggenheim de Bilbao (18 enero - 7 mayo 2000), gira lo esencial de su trabajo en torno a esa central y fecunda relación. Nos encontramos, por tanto, ante una obra compleja que conjuga el cuestionamiento de los problemas derivados del concepto de la "representación" con esa otra dimensión, puramente pasional, vinculada a las vivencias del goce y del placer.

La exposición resumía un trayecto de veinte años de trabajo que permitía examinar, de un modo directo, los cambios habidos en su propia evolución. Por ello, a pesar de confirmarse un cierto decaimiento en la tensión creativa de sus últimas producciones, la muestra sirvió para rever algunos de los mejores cuadros que ya fueron expuestos en ocasiones anteriores en nuestro país. Frente a la penuria formal que caracteriza las obras de muchos otros artistas contemporáneos, las de Salle enfatizan el elemento puramente fascinante de lo visual. Las múltiples referencias sobre las que va construyendo su obra no se reducen solo al campo exclusivo de la pintura, ya que el artista también recoge su inspiración de otros ámbitos de la cultura, como, por ejemplo, la literatura y el cine. En este sentido, apreciamos en su obra la influencia de pintores como Newman, Duchamp o Magritte, pero también es fácil encontrar la marca de cineastas europeos como Fellini, Resnais o Godard.

Al mismo tiempo, comparte con toda una tradición vanguardista la interrogación explícita de los mecanismos de la creación visual; la interrogación por el modo en que se construyen las obras de arte y por el modo en que se transmiten los significados. En el despliegue de esta tarea se deja notar, además, el peso de

aquella postura dadaísta que determinó, en buena medida, toda la producción artística posterior (2). Así, vemos que en las yuxtaposiciones y superposiciones que Salle organiza siempre queda algo que se resiste, algo que impide el encaje perfecto de todos los elementos, algo que podemos identificar como un resto de imposible solución. Esta sucesión de incongruencias que interrumpe y anula la concepción unitaria y homogénea de la obra va destinada, en nuestra opinión, a subrayar el sinsentido de las cosas, a impugnar las falacias de la representación y a desafiar la noción misma de causalidad. Y es que al contemplar muchos de sus lienzos (Midday, Ugolino's Room, My Head) descubrimos que no hay en ellos correspondencias sólidas y definitivas, sino tanteos, ensayos, atisbos de una incierta relación.

En estrecha conexión con ese cuestionamiento de los procesos creativos, vemos que permiten sus lienzos reflexionar sobre lo que constituye, de un modo velado, el movimiento primordial y genuino del arte: la búsqueda desesperada del otro. Por ello, la dialéctica de la presencia y la ausencia -fomentada visualmente por la técnica del claroscuro- cobra en estas pinturas figurativas un papel decisivo y principal. Este movimiento puede apreciarse, sobre todo, en cuadros como Hurdle, Tight as Houses o Baby Madhouse, donde la presencia comienza a surgir como puro esbozo, como vago signo: torpe, indefinido y aproximado. Estos primeros lienzos demuestran, mejor quizás que sus obras más acabadas, que llenar el hueco de la ausencia parece ser el primer paso de una esforzada tarea de construcción figurativa. En este sentido, advertimos que el dibujo funciona como un medio de compensación visual que posibilita la aparición de una presencia sobre la pantalla vacía del universo. De ahí que se piense la pintura como producto de un trabajo de re-presentación; concepto que, ante todo, implica una tarea de revisión, un retorno, una vuelta activa sobre la presencia que fue. La pintura puede ser pensada, entonces, como una imagen representativa de la ausencia, como una imagen que detiene el devenir fijando y superando el tránsito de la vida. Sin embargo, confirma la experiencia que, en ese intento de recuperación del maravilloso objeto perdido, siempre queda un agujero, que siempre hay un desfase entre lo buscado y lo encontrado, que resulta imposible retener la presencia deseada en toda su compleja y misteriosa realidad. La imagen pictórica se afirma, por tanto, como el espacio donde se traza la tensión entre lo posible y lo imposible de representar, como el espacio donde se elabora el golpe del encuentro con lo real -ya sea éste logrado o fallido. Notamos así que la escritura salleana parece orientada a rescatar fugaces presencias; a atravesar, quizás, el volumen inquietante de la ausencia.

## II

Más allá de esta tendencia, de este primer movimiento imaginario al que obedece la actividad pictórica, constatamos que navegar en el interior de su pintura es como surcar una enrevesada marejada de estilos, referencias y alusiones que simulan encontrarse por influjo del azar. De ahí que podamos pensar su obra como el espacio de un mestizaje exento de jurisdicción simbólica. Por ello, si Rudolph Arnheim estaba en lo cierto al observar en su libro El poder del centro que el esquema visual de una obra define la posición de una determinada condición humana, podríamos afirmar que las obras de David Salle ofrecen testimonio de una experiencia trastornada, que revela y expande una imagen fraccionada del ser. Y es que, al plantear una doble interrogación por la cuestión del sentido y la identidad, subraya el texto salleano la estructura manierista de su inquieta posición vital.

Desde esta perspectiva, comprobamos que, teniendo como telón de fondo el drama de esa crisis posmoderna que Lyotard contribuyó a teorizar, persiste en su obra una oscura percepción de las cosas que enlaza con la sensibilidad desgarrada de algunos otros textos del pasado. En este punto, su pintura se presenta como un arte referencial que solo deja sitio para un azar relativo. Mediante una

sugestiva renovación formal, sigue el pintor los pasos de una tradición que hacía de la antítesis el motor poético de su propia creación. El dualismo que despliega en su trabajo prolonga el juego de los opuestos tal y como lo encontramos definido, por ejemplo, en las grandes tragedias shakespearianas. Así lo anunciaban las brujas de Macbeth, el hombre que mataba el sueño, al comienzo mismo del primer acto: Fair is foul, and foul is fair -una oscura simetría apoyada en la reunión de lo distinto.

Se trata, por tanto, del testimonio de una lucha que el hombre entabla consigo mismo; porque Salle restablece, a su manera, el conflicto de la oposición entre lo bueno y lo malo, lo verdadero y lo falso, el ser y la apariencia, lo trascendente y lo banal, el caos del libertinaje y el rigor del ascetismo espiritual: un trayecto circular donde se tocan y se enredan el sí y el no. En este sentido, vale su arte como imagen de un periodo de transición en el que todo parece invertido, como imagen de un tiempo donde se confunden la afirmación y la negación. Creemos, por tanto, que las turbias relaciones esbozadas en las pinturas de Salle retienen y ahondan el drama de una fractura existencial ya apuntada el inicio mismo del Manierismo; un desgarró no menos inquietante que el halo fúnebre de la sonrisa leonardesca.

Esta sucesión de contradicciones y dobles realidades -que el artista plasma en cuadros como Autopsy, Footmen o Dual Aspect Picture- también la encontramos planteada, aunque en otra dimensión estética, en la obra de poetas como Quevedo, quien, en opinión de ensayistas como Octavio Paz, no se cansó de conjugar el resplandor de las luces neoplatónicas con el brillo opaco de las letrinas.

También podría compararse la actitud de Salle con las propuestas vanguardistas de Hugo Ball, que concebía la acción dadaísta como una ceremonia donde se atravesaban la seriedad absoluta y la extrema jocosidad: Lo que estamos celebrando, escribía en su diario personal, es al mismo tiempo una bufonada y una misa de réquiem. Pero este modo de combatir la realidad con las armas de la ficción, este modo de pensar el arte como escapatoria ante el terror, descubre, no obstante, una posición nihilista y desgarrada; una posición que revela el drama de una escisión interior. Así, la ironía corrosiva de obras como B.A.M.F.V., The Burning Bush o His Brain descubre en Salle el gesto atormentado de un mortífero guasón. El arte se revela, de esta forma, como el espacio donde se hace sensible la interrogación que el sujeto pone sobre su ser mismo.

Recordemos, en relación a la temática apuntada, que autores como Nietzsche entendían la comedia y el absurdo como formas de creación que facilitaban la posibilidad de una descarga emotiva; descarga que venía determinada por la amenaza de una angustiada tensión. Por su parte, concebía Freud el humor como una potencia anímica destinada a recuperar, de un modo inconsciente, los placeres perdidos de la infancia. Tras ellos, Jacques Lacan observó que el fenómeno del humor se insertaba en el registro de lo imaginario, en el plano del dualismo especular, y que la comedia estaba en relación directa con la emergencia sorpresiva del falo. Y en este sentido podríamos interpretar el siguiente acertijo popular: ¿En qué se parecen una mujer y una tumba? Pues en que, en ambas, entra tiesa. En este chiste -que tanto hubiera gustado a un escritor como Bataille- se descubre el falo oculto en su grosera e irrisoria obscenidad. La cómica erección es aquí el punto de convergencia donde se conjugan lo terrible y lo gracioso, lo nefasto y lo jovial. Porque, como sostenía el autor de Mme. Edwarda, el humor acaba interviniendo siempre que se plantea para el ser humano la cuestión del fin último de la vida, razón por la cual acusaría la oposición radical entre el placer y el dolor, pero también su parentesco fundamental (3).

### III

En el contexto de la travesía errática que Salle nos invita a compartir, vemos que se halla el erotismo confinado en el terreno de la pura perversión. La

realidad del deseo aparece sometida aquí a un tratamiento deformante que vincula lo esencial de su trabajo con la posición subjetiva de muchas creaciones manieristas. Por ello vemos que las inversiones espaciales que Salle introduce, emulando así a pintores como Baselitz, encajan, perfectamente, con el deslizamiento, con el desvío que caracteriza a las maniobras específicas de la perversión.

La lógica perversa que preside y determina el conjunto de su obra se hace visible, sobre todo, en la conexión de dos niveles principales: primero, el plano iconográfico, a través de las figuras y motivos que el artista nos presenta; segundo, el plano expresivo, a través del modo en que maneja los resortes discursivos y del modo en que dirige su intención. La articulación de estos dos niveles es lo que va a provocar la emergencia de una sucesión de interferencias destinada a trastocar los límites de la imagen, el deseo y la razón. Mas no olvidemos que, desde un punto de vista teórico, están las perversiones relacionadas con una conflictiva resolución del proceso edípico, y que siempre late en ellas un particular resentimiento hacia todas aquellas figuras que se inscriben en la serie del padre. De ahí que encontremos en sus textos las huellas de una tensa relación con el ámbito de lo simbólico, que va a manifestarse, ante todo, en la disociación de sus registros, en su perfil paródico y en su densa economía fantasmática.

Esta exploración de las conductas extraviadas -de esas que, en opinión de Freud (4), eran tan numerosas y grotescas como los monstruos que acosaban a San Antonio en el cuadro de Brueghel o como los olvidados dioses y creyentes que Flaubert hizo desfilar ante el piadoso eremita- se confirma, con entera nitidez y exactitud, en la forma en que hace Salle intervenir la función de la mirada. Como sucede en las fantasías oníricas, advertimos que el deseo de ver aparece siempre vinculado, de un modo más o menos explícito, a una interrogación de tipo sexual. El aspecto teatral de muchas de sus construcciones escenográficas subraya, además, esta función erógena de la mirada, pues no olvidemos que el término teatro significaba, originariamente, mirador. Tal y como la encontramos materializada en lienzos como *Pewter Light*, *Symphony Concertante* o *Melody Bubbles*, se trata de una función escrutadora, que invita a espiar, a contemplar el espectáculo de algo vinculado a la escena primordial. El espectador se introduce así en un universo habitado por figuras gigantescas y amenazantes, que subrayan la posición infantil del sujeto que las contempla. La mirada se descubre, entonces, como aquello que tiende a forzar las puertas que cerraban y acotaban el espacio de un disfrute potencial.

Esta inscripción masiva de la mirada ejerce en los textos de Salle un doble papel: ofrecer una representación imaginaria de la pulsión y certificar el vínculo referencial del pintor con la historia del arte. En relación a esa primera función, vemos que persiste en su pintura la voluntad de aproximarse a un foco de excitación. Y eso es lo que se mantiene semioculto entre las pantallas que dan forma a su pintura: el espectáculo de aquello que no se olvida. De este modo, también podríamos concebir su arte como una vía para cercar el goce, como una vía para adentrarse en la escena de una extra-a conjunción. El goce, es decir, el espasmo, el calambre, el chispazo producido en el roce con lo real, es lo que calienta la realidad fantasmática del deseo; es lo que le otorga su verdadera fuerza magnética aunque en ella falte. Vemos así que las obras de Salle podrían confirmar y desplegar, aun salvando las distancias, la definición que el marqués de Sade ponía en boca de Dolmancé en una de sus novelas: el acto de goce, sostenía el libertino, es una pasión que subordina todas las demás a sí misma, pero que al mismo tiempo las aglutina (5). Y el goce es, precisamente, el punto de ignición velado que encontramos en lienzos como *The Mystical Master*, realizado sobre un antiguo cartón de Bronzino que evoca el pasaje bíblico donde se narran las peripecias de José y la esposa insatisfecha de Putifar (Gn. 39, 7). Lo mismo sucede con *Nadar's Grey*, en el que la tormenta de imágenes recubre el viejo tema de Susana y los viejos, según se

cuenta en el capítulo trece del Libro de Daniel, y en donde el deseo escópico cumple una función capital. En obras como éstas percibimos cómo construye el artista sus pinturas: como una trama de secretas relaciones y recónditas agudezas proyectadas sobre un argumento de naturaleza sexual. Y ahí están, deformadas pero vivas, las marcas de una historia que se repite; las marcas de una historia que el artista resucita, demostrando así su lazo con una larga tradición pictórica. La Historia del Arte constituye, en este caso, una red de alusiones fragmentarias que parecen intervenir de un modo análogo a como operan los recuerdos encubridores con el material mnemónico: disfrazando y ocultando las fuentes mediante un proceso de desplazamiento y condensación. De este modo, y aunque muchas de las referencias empleadas parecen burladas para el lector no precavido, observamos que sus cuadros participan de una cadena histórica que el espectador debe reconstruir, ordenando y encajando los fragmentos que el artista dispersa sobre la tela.

Siguiendo este orden de relaciones, no debemos ignorar -como bien pudimos comprobar en la exposición celebrada en Madrid durante el verano de 1999- que la pasión fotográfica de Salle constituye una parte fundamental de su trabajo. Sus fotografías, utilizadas muchas veces como punto de partida para las pinturas, están centradas, esencialmente, en registrar la imagen fascinante de la mujer. Por ello creemos que, haciendo buen uso de la herencia vanguardista, comparte la idea expresada en el primer número de *La Révolution Surréaliste*, publicado en 1924: la mujer, afirmaban en aquella revista mítica, es el ser que proyecta la más grande sombra o la más grande luz en nuestros sueños. En torno a ella despliega el artista un trabajo obsesivo de asedio, que no elude, quizás, el deseo oculto de una ilícita agresión. En esa línea podría interpretarse todo el juego de obscenas y traviesas variaciones que el pintor organiza alrededor del tema central de la Venus velazqueña, inspiradas en su lectura del ensayo *Conjunciones y disyunciones*, de Octavio Paz. Por otro lado, vemos que, en ese espacio impuro y múltiple que es la pintura salleana, aparece lo masculino reducido a un puro esperpento, a una grotesca mascarada, mientras que lo femenino, esa sombra invasora que domina en lienzos como *Young Krainer* o *Sextant in Dogtown*, interviene en su universo como una presencia hiperbólica y letal. Con todo, percibimos que Salle no pinta cuerpos, sino imágenes: puras semblanzas de materia desrealizada.

Por otro lado, es probable que su insistencia en asociar la imagen del erotismo con la imagen de la muerte descubra, precisamente, el rasgo obsesivo que vertebró su pintura. Porque el juego de alianzas que el artista nos propone parece confirmar la sospecha de Freud cuando decía que, cada vez que el obsesivo piensa en algo vinculado con su deseo surge en él el temor de que va a suceder algo terrible. Al igual que sucedía con *Palas Atenea* -la diosa griega que portaba en su armadura la efigie de Medusa-, la mujer que David Salle nos presenta es la mujer imposible, esa cuya visión ahoga toda idea de aproximación sexual (6). Por eso percibimos que en muchas de sus pinturas tiende el sueño a transformarse en la imagen de una sorda pesadilla. Este erotismo opresivo, sometido a un vaivén permanente de atracción y repulsión, se manifiesta con especial contundencia en obras del período tenebrista como *The Kelly Bag*, *Pressed-In Sturges* o *Epaulettes for Walt Kuhn*. Las correspondencias hilarantes que el artista establecía en sus primeros cuadros se ven reemplazadas aquí por una sucesión de motivos y relaciones que refuerzan el carácter fúnebre de la escenografía. Y es en las obras de este período donde el pintor americano se hace cómplice de Solana -el maestro de las vidas disecadas.

Al igual que el pintor español -que aseguraba que de no haber sido pintor habría sido un famoso criminal (7)-, el artista de Oklahoma presenta los objetos y las figuras como partes integrantes de una inmensa naturaleza muerta. Encontramos, de este modo, una tendencia recurrente a congelar, a embalsamar, a anular lo que hay de presencia viva en el campo de la representación y del deseo. En este friso de lujurias y terrores hallamos los elementos que dotan a la obra salleana

de un espesor intransitable; de un espesor potenciado por la oscuridad, la presencia amenazante y una atmósfera angustiosa de fragmentación. De ahí que, a nuestro juicio, visualice su pintura algo estrechamente ligado al fantasma de la muerte: ese punto donde acechan y se anudan el plano de lo imaginario y el plano de lo real.

Manuel Canga, septiembre 2000

#### NOTAS

(1) ORTEGA Y GASSET, José: "Adán en el paraíso", en Obras Completas, Tomo I, Revista de Occidente, Madrid, 1957, p. 470.

(2) Este perfil dadaísta de su obra casa, en muchos aspectos, con las ideas expuestas por autores como Jacques Derrida, para quien el fragmento era la forma misma de lo escrito. De ahí que, en numerosas ocasiones, defendiera el despliegue textual de una "diferenzia" que concebía como esa discordia activa capaz de desencadenar la circulación indefinida de los signos y de horadar, de dislocar la noción (metafísica) de sentido. Véanse: La diseminación, Ed. Fundamentos, Madrid, 1975; La escritura y la diferencia, Ed. Anthropos, Barcelona, 1989; Márgenes de la filosofía, Ed. Cátedra, Madrid, 1994.

(3) NIETZSCHE, Friedrich: El nacimiento de la tragedia, Ed. Alianza, Madrid, 1993. FREUD, Sigmund: El chiste y su relación con lo inconsciente, en Obras Completas, Tomo III, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1987. LACAN, Jacques: El Seminario 5, Las formaciones del inconsciente, Ed. Paidós, Barcelona, 1999. BATAILLE, Georges: Las lágrimas de Eros, Ed. Tusquets, Barcelona, 1981; Madame Edwarda, Ed. Tusquets, Barcelona, 1988.

(4) FREUD, Sigmund: Lecciones introductorias al psicoanálisis, en Obras Completas, Tomo VI, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, p. 2312. El psicoanálisis nos dice que la perversión podría deberse a la autonomía prematura y excesiva de alguno de los componentes de la función sexual, pero también se la que, en muchos casos -como bien demuestra el fetichismo-, debe ser considerada como un mecanismo de defensa frente a algo que se impone como inasimilable. De ahí las derivaciones metonímicas que la caracterizan y la insistencia en capturar las diversas formaciones de eso que Lacan identificaba como objeto a, es decir, esa parte del otro a través de la cual se hace posible gozar. Pero, tal y como la encontramos desplegada en la pintura salleana, la perversión también puede ser considerada como una desviación del punto de integración simbólica, en la que interviene, además, la voluntad de da-ar, de viciar y perturbar la mirada del espectador.

(5) SADE, Alphonse François Donatien de: La filosofía en el tocador, Ed. Tusquets, Barcelona, 1995, p. 181.

(6) FREUD, Sigmund: "Análisis de un caso de neurosis obsesiva (caso "El hombre de las ratas")", en Obras Completas, Tomo IV, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, p. 1445; "La cabeza de Medusa", "La organización genital infantil", en Obras Completas, Tomo VII.

(7) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Solana, Ed. Picazo, Barcelona, 1972, p. 185.