

# LA ABSTRACCIÓN COMO UN PROCEDIMIENTO SINGULAR.

Eloísa dos Santos.  
Facultad de Filosofía y Letras – UBA.

“Por sentimiento vital entiendo el estado psíquico en que la humanidad se encuentra en cada caso frente al cosmos, frente a los fenómenos del mundo exterior. Este estado se manifiesta en la calidad de las necesidades psíquicas, esto es, en la voluntad artística absoluta, y tiene su expresión externa en la obra de arte, es decir, en el estilo de ésta, cuya peculiaridad es precisamente la peculiaridad de las necesidades psíquicas. Así que la evolución estilística del arte en los diferentes pueblos revela, exactamente como su teogonía, los diferentes niveles de lo que llamamos el sentimiento vital”.

Wilhelm Worringer

El presente trabajo se inscribe en el problema de la construcción identitaria argentina, desde la clave de la abstracción versus la figuración. La historia del arte suele edificar nuestra identidad nacional sobre los trabajadores del puerto de Quinquela, la pobreza de Juanito, los melodramas de Fanny Navarro o la picardía de Niní, las moralejas del sainete, las heridas sociales del teatro de Gorostiza y, por supuesto, el tango urbano y el folklore rural. Indudablemente, no es mi intención desestimar la fuerza de cada una de estas expresiones, pero me pregunto si no será necesario considerar también a otras, menos populares quizás, menos narrativas o en todo caso, porque han sido aquellas y no éstas las más requeridas a la hora de decir cómo somos.

Me propongo, entonces, analizar qué implica la abstracción como un proceso artístico sumamente particular, qué aristas moviliza, qué aspectos del funcionamiento humano, de los sentidos y del pensamiento, se ponen en juego. Y, aunque por ahora sólo como un esbozo o una sospecha, vislumbrar que Argentina formó un vínculo determinado con ese proceso, distinto a otros, por ejemplo, de Alemania en Europa o de Brasil en América Latina. Pensar entonces en esas diferencias que marcaron un modo propio de vínculo es pensar también en términos de la construcción de identidad de un país.

Creo necesario plantear dos convicciones básicas que auspician mi línea de pensamiento. Por un lado, la identidad no se construye únicamente sobre positivities; la omisión, el recorte, la interferencia, la falta y la dilación, también la cimientan. Y por otro, la discusión entre arte popular y arte de élite tiene que ser una discusión artística, es decir, resolverse en términos artísticos y no en términos sociales. Que el contenido del arte popular parezca estar más cerca del pueblo que la forma del arte de élite no significa que ésta última renuncie a la participación en los avatares del pueblo. El arte todo se cuele, de manera indirecta, en el resto de los ámbitos que conforman una sociedad y no es ajeno a la construcción de su modo de experimentar, ser, sentir, percibir, expresar ni pensar. Desde aquí, no será suficiente estudiar quiénes estaban en el grupo de Florida y quiénes en el de Boedo, cuántos en el Di Tella y cuántos en el Teatro Independiente, sino en todo caso porque las acusaciones y la polarización sirvieron para pasar por alto la tensión artística entre abstracción y realismo. Porque el arte argentino, ni desde el ámbito de la creación ni de la espectación, supo protegerse de la mirada siempre dual, sostenida en extremos arbitrarios contruidos por oposición, propia de otras esferas de la sociedad. En definitiva, porque el arte abstracto argentino tuvo que pelear primero su lugar ético, en términos axiológicos, en vez de solamente dar discusiones artísticas, en términos experienciales y perceptivos, que por supuesto, son también políticas.

Puede pensarse que esta primacía del realismo responda a que se le otorga a éste alguna función que, por el contrario, no se encuentra en la abstracción y, asimismo, que si la historia del arte argentino se articula principalmente desde el realismo será, entre otras cosas, porque no se logra configurar memoria de la abstracción. Es decir, la abstracción aparece como carente de función y de memoria, quizás por ello se la excluye de los tópicos albergados por la identidad nacional. Entonces y agrandando la apuesta, se vuelve ineludible incluir también en el análisis las relaciones de la

abstracción con la memoria colectiva y el recuerdo personal, y a su vez, el rol de estos en la construcción identitaria argentina.

### Abstracción versus Figuración

El encuentro con el arte abstracto es un modo de experiencia específico. Como primer punto se puede mencionar que se da en él una falta de referencias conocidas, se suspenden las referencias. La idea de referencia implica por lo menos dos términos, uno que la está evocando y otro que es evocado (y un tercero que realiza la relación). Si hay referencia hay más de un término. Si no la hay, parece haber uno solo. Así explica Michael Podro las características de la representación:

“Para que una cosa represente a otra debe tener la intención de representarla y, además, debe ser vista como tal, o sea como una representación. Y esto involucra cierta convención social [...] Lo que no es un problema de convención es el hecho de que somos capaces de hacerlo. Somos capaces de hacerlo porque podemos ejercitar nuestras capacidades comunes de reconocimiento a través de la diferencia, y esto no es una convención sino el sustrato mismo de nuestra vida mental” (Podro, 1991: 2).

Pero cuáles son las referencias, las vueltas sobre otra cosa que sí realiza la figuración, o mejor dicho que suceden en el encuentro con la figuración. Probablemente no sean los asuntos desconocidos sino los conocidos. Y éstos, no pueden ser más que sobre uno mismo. De qué se trata el reconocer sino de reconocerse. Ya sean los recuerdos afectivos, las percepciones cotidianas, la ideología, los conocimientos sobre los otros, el cuerpo humano. No dejan de ser uno mismo. Por eso, es posible pensar en el proceso de identificación. Escribe Hans-Georg Gadamer, en *Estética y Hermenéutica*, a propósito de las reflexiones aristotélicas sobre la representación imitativa y la alegría que produce la mímica:

“Reconocer significa aquí, re-conocer. Se re-conoce lo que se conoce, el dios o el héroe – o también el ridículo contemporáneo-, lo que ya se sabe [...] Es un acto de identificación y no de distinción en el que algo es reconocido. [...] Reconocer algo como <algo> significa, sin duda, volver a conocerlo; pero re-conocer no es un mero conocer después de haber conocido por primera vez. Es algo cualitativamente diferente. Allí donde algo es reconocido, se ha liberado de la singularidad y la casualidad de las circunstancias en las que fue encontrado. No es aquello de entonces, ni esto de ahora, sino lo mismo e idéntico” (Gadamer, 1998: 126).

Entonces, la figuración figura y promueve el reconocimiento de algo, que se reconoce justamente porque se encuentra inmerso en el ámbito de lo conocido y así surge la identificación del espectador con la obra. Por supuesto, esto no implica que no sea posible excluirla, decidir o entrenarse para omitirla o ajustarla, aprender a suspenderse a uno mismo y, aun en el reconocimiento de asuntos cercanos, no quedarse sólo con aquellos sino volver a la obra pero este potencial entrenamiento no quita que exista una tendencia de la figuración hacia el proceso de identificación.

Pero ¿cómo actúa la identificación? Atada a la referencialidad, implica el reconocimiento de dos términos iguales o parecidos que son primero comparados y luego asimilados entre sí. Hay una operación de igualdad, asimilación, homogenización, entre dos elementos que pertenecen a mundos distintos, uno del arte que encuentro y otro procedente de mí, de alguna de las aristas que me implican como un yo o del conocimiento que tengo de la realidad. Esta operación se realiza en base a un criterio que es el que permite la asimilación de las dos unidades en cuestión. Ahora bien, ese criterio es anterior al encuentro con la obra. Es decir, un concepto con existencia previa, basado en un rasgo particular de cualquier índole, sostiene subyacente, consciente o no, la relación de paridad entre los términos, a partir de la cual puedo sentirme identificada por/en una obra. “De hecho -escribe Foucault en el prefacio de *Las palabras y la cosas*- no existe, ni aun para la más ingenua de las

experiencias, ninguna semejanza, ninguna distinción que no sea resultado de una operación precisa y de la aplicación de un criterio previo” (Foucault, 2002: 5).

Considero tres características centrales acerca de este *criterio guía*. Por un lado, al ser previo, presupone un estado de las cosas, quitando libertad a otros estados posibles, esto significa que el proceso de reconocimiento e identificación se da en base a algo que ya estaba antes de encontrarme con la obra y desde el vamos implica una plataforma de salida que restringe otras posibles. Por otro, estimo que la presencia de esta plataforma es tranquilizadora. Quiero decir que reconocer rápidamente lo conocido, encontrarme ahí afuera, identificarme porque sé previamente de qué se trata, involucra un momento de calma. Saberme igual interrumpe o atenta contra cualquier proceso violento de diferencia que se esté ocasionando en mi encuentro con la obra. Y como tercer punto, en el *criterio guía*, en los cimientos necesarios que auspician el reconocimiento, aparece la tensión entre lo colectivo-social y lo privado, porque la pregunta gira en torno a de dónde surgen estos criterios, si son criterios únicamente propios los que me permiten referenciar o si son más bien sociales. Si hay manera de que se produzca el reconocimiento sin pasar por el lenguaje, y entonces irremediamente por una instancia de construcción social de mi subjetividad. Desde aquí podría sospecharse que el sistema de la figuración, al tener incorporada la referencia, cae más rápidamente en el lenguaje y que, por el contrario, la abstracción logra escapar al estar más alejada.

Lo cierto es que si no dejo que el mundo —el arte- sea más de lo que soy capaz de reconocer, estoy negando y obligando a una cierta estabilidad que tranquiliza, posiblemente porque el proceso de reconocimiento no sólo auspicia la homogenización, la igualdad, entre aspectos míos y de la obra sino también porque, a través del lenguaje, se vuelve extensible al resto del mundo, me aúna con lo social que hay en mí. En definitiva, me permite recurrir a sentidos ya consensuados en un tiempo previo. Además, el reconocimiento está pegado a una finalidad de orientación, de ordenación y de clasificación que es útil para amarrar sentidos y permite el despliegue de algún aspecto del interés. Si reconozco la figura de una casa y me identifico con el protagonista estaré, de alguna manera, provechosamente orientada.

Pero qué sucede frente a la falta de referencias del arte abstracto, en qué consiste entonces, el modo de experiencia específico del encuentro con el arte abstracto. En principio no aparecen aquellos cimientos o criterios que me permitan limitar rápidamente un cuadro de reconocimiento y orientación, es decir que permanecen presentes todas las opciones posibles. De esta manera, se obstruye la identificación y así se obstruye el vínculo más directo con mi yo, quizás el más directo con el lenguaje y con el conocimiento también, tres aspectos que despliegan su raíz en el mundo social o mejor dicho, que son centrales en lo social que hay en mí. Así es posible pensar que el arte abstracto, alejando de cuajo lo temático, promueve más —que la figuración— el vínculo privado singular del espectador con la obra.

Siempre hay mediación, siempre hay un asunto pero quizás en la abstracción el asunto establece un vínculo más privado que social, más singular que general, más personal que colectivo con el espectador. Frente a una obra abstracta, del material que sea, hay un primer momento de pausa. No quiero decir *shock*, sino detención, no impacto. Se corta aquella búsqueda rápida de sentidos consensuados. En primer lugar, porque al tomar distancia de las referencias se aleja la posibilidad de lenguaje y también cualquier finalidad (necesidad) de orientación inmediata que otorgan los significados. Sin embargo, no estar orientado no es igual a estar desorientado. Sí, quizás, no estar orientado por la brújula social me deja más solo. Siguiendo el ejemplo rápido de arriba podría ser, reconozco la figura de una casa porque albergo previamente en mí el significado de casa, en cambio, ante una mancha que no puedo referenciar, no logro apelar a ningún almacén dado de sentidos con consenso social, no puedo identificarme e indefectiblemente estoy más sola en ese encuentro que frente a la figuración y como escribe Wilhelm Worringer “probablemente no será, pues, muy atrevido considerar el ansia de enajenarse del yo como esencia última y más

profunda de todo goce estético y quizá hasta de toda felicidad humana” (Worringer, 1953: 38).

La cuestión se recuesta ahora sobre qué implica esta soledad o momento de mayor singularidad. Entonces, me gustaría volver al principio y repreguntarme si será tan cierto que en el arte abstracto no hay referencias o es que no hay referencias traducibles al lenguaje discursivo. Y, en todo caso, sí existan aspectos perceptivos o sensibles que vinculan con la obra sin estar tan atravesados por la esfera social. Por supuesto, la interpelación inmediata es ¿es esto posible? ¿Qué queda de mí por fuera del lenguaje, en esa primera instancia en donde la búsqueda de explicaciones o interpretaciones fracasa?. O siendo más precisa, ¿en dónde se aloja mi singularidad?

El lenguaje implica cierto acuerdo universal pero habría que repasar si las percepciones, o incluso me animaría a pensar en la experiencia perceptiva que se da en/con el arte abstracto, contienen o no consensos extensibles compartidos por, al menos, personas que participan de una misma sociedad. Por supuesto, estoy desestimando aquí, por ejemplo, las teorías acerca de las relaciones inequívocas entre determinado color y una emoción, desde Kandinsky a tendencias actuales de diseño de interiores. Los colores sí conservan en todo caso características particulares que los hacen distintos pero esto no quiere decir que sus características lleven sí o sí a un estado de ánimo establecido. Ahora bien, tampoco es mi intención asegurar que los vínculos con el color sean absolutamente originales o singulares. Conjeturo que lo social, lo plural, en este caso, seguramente ya va a estar inmiscuido en la construcción de mi recuerdo de ese color. Es decir, que hubo anteriormente instancias en donde el color formó parte de la edificación de mis recuerdos, instancias que no se cierran, que están en permanente movimiento. Pero no quisiera pasar por alto que una obra de arte es una unidad en sí misma, con relaciones únicas entre sus elementos, con lo cual el color aparecerá relacionándose con otros aspectos de la obra, será ese color pero modificado por el resto de los componentes.

Arriba sostuve que en la figuración, a partir del reconocimiento, asoma el lenguaje y con él, sentidos ya consensuados (que luego podrán ser desechados o matizados con el resto de los elementos de la obra para poder espectar lejos de la identificación). En tanto, frente a la abstracción, al no lograr referenciar, sucede un primer momento de pausa. De qué se trata este momento. En principio, considero que no obedece directamente a la lógica del lenguaje. Es decir, no se forma una imagen para la cual corresponde una palabra (o sin ser tan tajante una narración). O también se podría pensar que si emerge una palabra será menos pregnante en mí que la experiencia perceptiva con la obra abstracta. Por ejemplo, ante una escenografía teatral que consista solamente en un piso negro con líneas blancas formando un cuadrado, va a ser más pregnante el vínculo perceptivo de mi espectación con ese espacio que el significado de la palabra cuadrado. Es decir, por más que reconozca al cuadrado, porque sepa que existe una palabra para esa forma geométrica, no espectaré desde la primacía de su significado universalmente acordado, sino desde la experiencia promovida por ese cuadrado en particular relacionado con el blanco y negro y con el resto de los elementos de la obra.

Aunque también, las experiencias previas, en términos perceptivos, albergadas en mi recuerdo de la forma geométrica del cuadrado y de sus leyes compositivas quizá ocupen un terreno importante. Se sabe que los ensayos, de índole científica, artística o política, basados en la alteración del espacio, como por ejemplo las celdas de tortura ideadas por Alphonse Laurencic, durante la Guerra Civil Española, o el edificio para el Museo Judío en Berlín diseñado por Daniel Libeskind, desestructuran la experiencia espacial, cotidiana o común, porque efectivamente existe una estructura conformada por el recuerdo de experiencias espaciales perceptivas previas, quizás no conscientes, a esas desestructuraciones. Además, la abstracción asume una parte muy importante en algunos recuerdos personales, muchas veces incluso difíciles de recuperar, explicar y transmitir. En este sentido, considero oportuno mencionar unos de los aspectos que Paul Ricoeur encuentra en la memoria, relacionado con su carácter

radicalmente singular, en donde ésta es el pasado y el pasado es el de mis impresiones. Escribe: “mis recuerdos no son los vuestros. En cuanto mía la memoria es un modelo de lo propio, de posesión privada” (Ricoeur, 2003: 128).

Quizás entonces la pregunta recae ahora sobre cómo se construye mi recuerdo de aquellas experiencias que no pasan necesariamente por el lenguaje, en las cuales el arte participa de manera crucial. Y participa, como decía al principio del artículo, indirectamente, por más que no sean vividas por el conjunto todo de la sociedad, llegan como aberturas experienciales que a veces se vuelven masivas a partir del diálogo con otras esferas sociales y otras veces simplemente auspician posibilidades de pensamiento al sugerir sentidos no consensuados.

Quiero traer aquí el pensamiento de Wilhelm Worringer, en su libro *Abstracción y Naturaleza*, en donde analiza las diferencias entre el arte clásico y el de la antigüedad, entre occidente y oriente y plantea que son dos los polos que configuran la sensibilidad artística del hombre: la *proyección sentimental* y el *afán de abstracción*. Worringer vincula a la *proyección sentimental*, propia del arte figurativo, con cierta relación de confianza del hombre en el mundo que lo rodea y en el entendimiento, como herramienta para orientarse. Además, propone una correspondencia con las religiones basadas en el principio de inmanencia (sea politeísmo, panteísmo o monismo) que conciben lo divino como inmanente en el mundo e idéntico con él y, en última instancia, dice Worringer, esta concepción divina no es más que una confianza del hombre en sí mismo, antropomorfismo, una fusión entre el hombre y el mundo, en donde se traspone la propia vitalidad orgánica a los objetos del mundo de los fenómenos. El asimilar toda obra de la Creación al nivel humano implica, para el autor, no sólo un acto ingenuo sino la degradación de la idea abstracta de lo divino a la mera representación humana. Escribe Worringer: “Nos hacemos cargo de que con cada progreso del entendimiento el panorama del mundo se ha vuelto más hueco y superficial; de que cada progreso intelectual se ha tenido que pagar con la atrofia de un órgano: de la innata capacidad del hombre para sentir el insondable misterio de la vida” (Worringer, 1953: 132)

Como radicalmente opuesto a la necesidad de *proyección sentimental* del arte imitativo y de una cultura orientada hacia lo terrenal, Worringer menciona al *afán de abstracción*, se pregunta cuáles son sus supuestos psíquicos y llega al concepto de *agorafobia espiritual*. Este consiste en una angustia instintiva del hombre frente al mundo amplio, inconexo e incoherente de los fenómenos, fundada en la indefensión del hombre frente al Universo, es en definitiva, un instinto para convivir con el tormento de lo relativo. Así, Worringer antepone el instinto al entendimiento y señala que justamente el primer instinto del ser humano es la conciencia de su pequeñez, el innato terror frente al mundo, sentimiento superior –y no anterior- al conocimiento. Señala Worringer que en el hombre oriental se da una mayor hondura del pensamiento cósmico, un saber intuitivo acerca de la insondabilidad de la existencia, la desconfianza acerca de la cognición intelectual y una inclinación hacia la redención. Por eso está signado por religiones trascendentalistas.

“La posibilidad de dicha que buscaban en el arte no consistía para ellos [pueblos de la antigüedad y de oriente] en adentrarse en las cosas del mundo exterior, en gozarse en ellas a sí mismos, sino en desprender cada cosa individual perteneciente al mundo exterior, de su condición arbitraria y aparente causalidad; en eternizarla acercándola a las formas abstractas y en encontrar de esta manera un punto de reposo en la fuga de los fenómenos” (Worringer, 1953: 31).

Worringer otorga al arte abstracto la capacidad de brindar una posibilidad de descansar ante el inmenso caos del panorama universal, porque queda redimido todo vínculo con el mundo exterior cambiante y se llega a cierto absoluto al acercarse a los objetos, no desde su corporeidad tridimensional ni su apariencia visual relativa sino desde la individualidad material absoluta de la cosa, dando importancia a la representación mental según las formas abstractas de su ley constitutiva interna. Es

decir no hay, en el *afán de abstracción*, una búsqueda por alcanzar una coincidencia con el modelo natural, por reproducir la imagen visible de las cosas, sino aquella norma interna que las fundamenta.

Aquí aparece un puntapié interesante para empezar a contestar tentativamente en qué consiste la espectacularidad del arte abstracto argentino. Me preguntaba más arriba de qué tratan los recuerdos de las experiencias que no encuentran rápidamente un equivalente en el lenguaje. Quizás sea vislumbrante acercar esta idea a la de una instancia instintiva que se aproxima a la formulación interna de las cosas. Worringer promueve pensar en la abstracción por fuera del entendimiento, como la posibilidad, mediante la experiencia, de arrojarse a las leyes que dan fundamento a las cosas.

Resulta sumamente significativo que Michael Foucault, en las *Las palabras y las cosas*, da cuenta de que la *episteme*<sup>1</sup> renacentista se asienta en la representación que funda a partir de sí misma, por el juego que la duplica, es la época de lo semejante basada en la identidad y la diferencia y, por el contrario, la *episteme* moderna aparece ligada al pensamiento sobre *lo mismo*, en donde la diferencia es lo mismo que la identidad, es su fundamento y condición de posibilidad. Una aparición de lo no pensado como constitutivo del hombre y de las cosas, es decir, la positividad inseparablemente unida a su fundamento. Escribe Foucault:

“En el cogito moderno, se trata, por el contrario, de dejar valer, según su dimensión mayor, la distancia que a la vez separa y liga el pensamiento presente a sí mismo y aquello que, perteneciente al pensamiento, está enraizado en el no-pensado; le es necesario recorrer, duplicar y reactivar en una forma explícita la articulación del pensamiento sobre aquello que, en torno a él y por debajo de él, no es pensado, pero no le es a pesar de todo extraño, según una exterioridad irreductible e infranqueable [...] Ahora bien, tal develamiento no se hace sin la aparición simultánea del Doble y este rodeo, ínfimo pero invencible, que reside en el “y” del retroceso y del retorno, del pensamiento y de lo impensado, de lo empírico y de lo trascendental, de aquello que pertenece al orden de la positividad y de aquello que es del orden de los fundamentos. La identidad separada de sí misma en una distancia que, en cierto sentido, le es interior, pero en otro la constituye, la repetición que da lo idéntico pero en la forma del alejamiento están, sin duda, en el corazón de este pensamiento moderno” (Foucault, 2002: 315; énfasis del autor).

El develamiento de lo no consciente implica cierto elevamiento trascendental de la experiencia empírica en la *episteme* moderna, en donde el hombre es considerado directamente como una duplicación empírico-trascendental. Y a esto se suma, la conciencia moderna de la finitud del hombre, de su pequeñez, de su límite, de su muerte. El ser finito es lo que brinda a toda determinación la posibilidad de aparecer en su verdad positiva. Entonces, a diferencia de cierta particular primacía del hombre durante el renacimiento surge, según Foucault, en la modernidad, una desantropomorfización en la cual el *superhombre* de Nietzsche es posiblemente el más hermoso exponente.

Se puede pensar que es justamente en la modernidad cuando occidente, y junto con él nuestro país, comenzó a aproximarse a formas artísticas abstractas, las cuales Worringer ya encontraba mucho tiempo antes en oriente. Resulta iluminador pensar en conjunto a Worringer y a Foucault, focalizando la atención principalmente en la idea de una zona, en cierta manera, suspendida, lejana a la representación visible de las cosas, también a su simbolización, que, por el contrario, permanece sumergida sosteniendo la estructura, el lado positivo, desde las leyes o sistemas internos que le dan fundamento y las hacen posibles. Escribía Worringer que el arte abstracto respondía a cierto acceso al pensamiento trascendente, a aquella *agorafobia espiritual*, que recordaba al hombre su condición de pequeñez frente al universo. Foucault en sus estudios encuentra la abertura de un espacio para el pensamiento

---

<sup>1</sup> “En una cultura y en un momento dados, sólo hay siempre una episteme, que define las condiciones de posibilidad de todo saber, sea que se manifieste en una teoría o que quede silenciosamente investida en una práctica” (Foucault, 2002: 166)

trascendente recién en la modernidad. Vislumbrar la experiencia con/en el arte abstracto desde estas dos perspectivas, coincidentes en ambos autores, permite describirla como una instancia de lo no pensado que implica la idea de lo trascendente, alejada del entendimiento y del lenguaje, cercana a la intuición, reacia a cualquier proceso de reconocimiento rápido y de identificación, apartada de lo visible y adentrada en las estructuras fundamentales, en las condiciones de posibilidad de las cosas.

Pero también involucra distintos aspectos de la singularidad, de manera doble. Tanto de las cosas mismas, esto es lo que describía Worringer en términos de *desprender del mundo exterior cada cosa individual* desde su materialidad absoluta, a partir de registrar intuitivamente que es lo que las hace posibles, cuáles son las normas o leyes que las fundamentan, más allá del resto de las cosas del mundo; como de ciertas características de la singularidad en uno mismo en el encuentro con la abstracción, es decir, lo que señalaba más arriba, en relación con no lograr recurrir rápidamente a ciertos consensos sociales dados por el lenguaje y permanecer en un primer momento de pausa solitaria. A esto se suma, tener en cuenta el matiz de singularidad que conserva la conformación personal de los recuerdos en relación con este tipo de experiencias.

Ahora bien, con estas herramientas teóricas para reflexionar sobre el arte abstracto quizás sea posible aproximar una hipótesis acerca de porqué en Argentina la abstracción no ocupó el lugar que merecía dentro de nuestra construcción identitaria. Conceptualmente se puede pensar que singularidad e identidad son dos nociones que van en sentidos opuestos. La identidad “puede manar de una cualidad intrínseca de las cosas, o bien puede ser construida desde la razón, identificando dos cosas que en su naturaleza son distintas” (Lomnitz, 2002: 129) y es justamente esta última acepción la que define a la identidad nacional. Anthony Smith explica que, a diferencia de la identidad no occidental basada en una concepción étnica de la nación, “En el modelo occidental de identidad nacional se consideraba que las naciones eran comunidades culturales, cuyos miembros estaban unidos, cuando no homogenizados, por recuerdos históricos, mitos, tradiciones y símbolos colectivos” (Smith, 1997: 10). Es aquí donde participan los relatos acerca de nuestra personalidad colectiva y una cultura e historia en común que el arte figurativo argentino ayudó tanto a narrar para *saber quienes somos* como a edificar una memoria colectiva nacional.

A pesar de que la exploración que llevó a cabo el arte abstracto argentino, sobre algunas configuraciones del espacio, de la línea, del punto, del color, del tiempo, del ritmo, etc., fueron comprometiendo distintas zonas de la experiencia, la percepción, la subjetividad, el pensamiento y forma parte de los modelos perceptivos que tiene nuestra sociedad, en definitiva, de su *sentimiento vital*, no se encontró en la abstracción la función de construir nuestra identidad. Sin embargo, la experiencia de una sociedad no se apoya únicamente sobre relatos y narraciones. Si uno aceptara esta premisa tendría que sostener que la Revolución Rusa hubiera sido la misma sin la existencia de *Cuadrado blanco sobre blanco* (1918) de Malevich.

Posiblemente la discusión debería orientarse ahora plenamente sobre la tensión entre lo plural y lo singular pero, como debemos dejarla ir, por ahora, sólo acercaré para terminar el pensamiento de Jean-Luc Nancy al respecto. Él plantea que el ser no es único, sino singular y plural al mismo tiempo, el ser único es una ficción filosófica pero no existe. La modernidad implicó la penetración de la violencia en el ser, en la homogenización de las diferencias dentro del ser para volverlo único, violencia en el origen que intenta volver único al ser a partir de equiparar las diferencias o lo plural. Estamos ligados a una identidad que no cesa de crearse continuamente y es eso lo que nos cuesta tanto, por eso, *somos en común*. Nancy declara en una entrevista para un canal de televisión chileno:

“Lo que creemos como lo más evidente, es decir, que somos el mismo que nosotros mismos es en realidad lo más difícil, lo más complicado, lo más alejado y que ser sí mismo es referirse a un sí mismo que nunca está dado. Y creo que esta relación con la alteridad que somos y que nos hace ser es la relación que nuestra civilización ha perdido.

Porque nosotros creemos que nosotros verdaderamente somos los mismos y que toda nuestra cultura nos presenta al mismo siempre". (Jean Luc Nancy, entrevista del programa La nueva Belleza, <http://www.otrocanal.cl/?video=610>)

## Bibliografía

Cirlot, Juan Eduardo 1993 *El espíritu abstracto* (Barcelona: Editorial Labor)

Foucault, Michel 2002 *Las palabras y las cosas* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores)

Freud, Sigmund 2007 "Psicología de las masas y análisis del Yo" en *Obras completas*, Tomo VII (Madrid: Biblioteca Nueva).

Gadamer, Hans-Georg 1998 *Estética y Hermenéutica* (Madrid: Editorial Tecnos)

Lomnitz, Claudio 2002 "Identidad" en Altamirano, Carlos (director) *Términos críticos de sociología de la cultura* (Buenos Aires: Paidós)

Malévich, Kasimir 1996 *Escritos* (Madrid: Editorial Síntesis)

Nancy, Jean-Luc 2007 "Entrevista de Christian Warnken a Jean Luc- Nancy", Programa televisivo chileno *Una nueva Belleza*. En: <http://www.otrocanal.cl/?video=610> acceso 4 de junio de 2011.

Nancy, Jean-Luc 2007b *La comunidad enfrentada* (Buenos Aires: La Cebra).

Podro, Michael 1991 "La representación y el Becerro de Oro" en Bryson, Norman, Holly, Michael y Moxey, Keith (comp.). *Visual Theory. Painting and Interpretation* (Cambridge: Pility Press) Traducción: Marcelo Giménez.

Ricoeur, Paul 2003 *La memoria, la historia, el olvido* (Madrid: Editorial Trotta)

Smith, Anthony 1997 *La identidad nacional* (Madrid: Trama Editorial)

Wolfflin, Henrich 1988 *Reflexiones sobre la historia del arte* (Barcelona: Península)

Worringer, Wilhelm 1953 (1908) *Abstracción y Naturaleza* (México DF: Fondo de Cultura Económica)

Žižek, Slavoj 2006 *Visión de paralaje* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica)