

LES ARTS EN L'ÈPOCA DE L'ESPAI

«PUBLICACIONS DE LA RESIDÈNCIA D'INVESTIGADORS»

LES ARTS EN L'ÈPOCA DE L'ESPAI

ANA MARÍA RABE (editora)



Conferències celebrades l'octubre de 2007 a la Residència
d'Investigadors CSIC-Generalitat de Catalunya i a l'Institut
Goethe de Barcelona

RESIDÈNCIA D'INVESTIGADORS
CSIC-GENERALITAT DE CATALUNYA

Barcelona, 2010

**Consortori de la Residència d'Investigadors
CSIC-Generalitat de Catalunya**

President del CSIC: RAFAEL RODRIGO MONTERO

Conseller d'Innovació, Universitats i Empresa:
JOSEP HUGUET I BIOSCA

Consell de Govern

President del Consorci: JOAN ROCA ACÍN
(Director General de Recerca del DIUE)

Director: FRANCESC FARRÉ RIUS

Director científicocultural: LLUÍS CALVO CALVO

Vocals:

PILAR TIGERAS

(Vicepresidenta Adjunta d'Organització i Cultura Científica del CSIC)

ISIDRE MASALLES I ROMAN (Director de Serveis del DIUE)

LLUÍS CALVO CALVO (Coordinador Institucional del CSIC a Catalunya)

© DELS AUTORS

© De les imatges de les pàgines 41 a 63:
HEREUS D'ANTONIO BUERO VALLEJO

Primera edició: maig de 2010

Impressió: Alta Fulla | *Taller*

ISBN: 978-84-931588-3-5

D. L. B 23046

Sumari

A tall de presentació, per Francesc Farré i Lluís Calvo	7
Introducció d'Ana María Rabe	9
Espais imaginaris de l'art i de la religió	
BERNHARD LYPP	17
Límits i llandars. La paraula des de la imatge en els esbossos d'Antonio Buero Vallejo	
ANA MARÍA LEYRA	37
Pressió, amenaça, espai	
HANNES BÖHRINGER	67
El poder transformador de l'art. L'escultura contemporània generadora de nous espais públics en zones metropolitanues europees	
KATHRIN GOLDA-PONGRATZ	77
L'espai posat en moviment: <i>Las Meninas</i> de Picasso	
ANA MARÍA RABE	95
<i>Autors i traduccions</i>	121

A TALL DE PRESENTACIÓ

FRANCESC FARRÉ (Director)

LLUÍS CALVO (Director científicocultural)

Residència d'Investigadors CSIC-Generalitat de Catalunya

LA PREOCUPACIÓ per endinsar-se en les dimensions del concepte d'«espai» ha presidit el pensament contemporani de manera gairebé omnipresent en un gran nombre de disciplines. La ductibilitat del concepte i les seves significatives implicacions per al desenvolupament de les societats humanes han propiciat un ampli ventall de reflexions, tant en la seva dimensió diacrònica com sincrònica: en aquest sentit, es pot recordar, a tall d'exemple, que el diàleg fecund entre «espai», «geometria» i «matemàtica» ja es remunta a l'antiguitat clàssica. Es pot tenir en compte, també, que el format axiomàtic de la geometria plana euclidiana va ser la base del que avui coneixem com a «Geometria El·líptica» (Riemann) o «Hiperbòlica» (Bolyai-Lobactevsky-Gauss), que ens van conduir, així mateix, per necessitats de la física moderna, a les geometries, no-euclidianes, sense les quals difícilment hauria estat possible d'abordar la descripció de l'espai i del temps corb (Einstein), entitat gràcies a la qual s'han pogut conèixer un gran conjunt d'elements físics de l'Univers.

Es pot dir que la idea de «espai» ha estat, i és, un autèntic «topos» on es troben, en un diàleg fructífer, les ciències humanísticosocials amb les experimentals. Així, la interrelació entre les categories d'«art» i «espai» es converteix en una eina per escometre multitud de situacions i problemes: la progressiva presa de consciència del paper central de la idea d'«espai» ha propiciat una millor i major comprensió de la necessitat d'enfrontar-se a la problemàtica de l'«espai» des de diversos enfoca-

ments. Per això, les múltiples interfícies que es produeixen entre «creació artística» i «espai» són un magnífic instrument per estudiar, de manera intel·ligent, tot allò que està relacionat amb la reflexió, el coneixement i la gestió del concepte d'«espai».

Respecte a l'«espai» i l'«art», però, sorgeix inevitablement la pregunta sobre com es pot concebre aquell en l'àmbit d'aquest. Tant en l'«art» com en altres camps, el concepte d'«espai» s'usa en diferents sentits. Amb vista a abordar l'esmentada problemàtica, la Residència d'Investigadors CSIC-Generalitat de Catalunya i l'Institut Goethe de Barcelona van organitzar, l'octubre de 2007, un simposi internacional sota el títol d'«Art i Espai», que va voler presentar algunes de les concepcions espacials en l'art i col·locar-les sobre una base teòrica i filosòfica.

Tots aquests aspectes es poden apreciar, de manera precisa, a la present edició, que, gràcies a la coordinació de la Dra. Ana María Rabe, es constitueix en un instrument de primer ordre per conèixer i reflexionar sobre les esmentades interrelacions així com sobre un gran nombre d'aspectes col·laterals que sorgeixen del fructífer diàleg.

La Residència d'Investigadors i l'Institut Goethe de Barcelona se senten especialment orgullosos d'haver organitzat aquell cicle de conferències que ara es plasma en aquesta obra, que permetrà a tots els estudiosos i interessats aprofundir en aquest temàtica, un problema que en les últimes dècades s'ha convertit en objecte de pública discussió a través, per exemple, de la intervenció de molts artistes i arquitectes en l'espai públic de les nostres ciutats, amb la configuració de nous usos d'aquests espais.

INTRODUCCIÓ

ELS ÚLTIMS ANYS s'ha posat de moda el concepte d'espai. El descobriment del paper central que aquesta noció té per al nostre temps, certament, no és del tot recent. Ja l'any 1967, Michel Foucault caracteritzà el segle xx com una «època d'espai». El que sí que podem constatar com a innovador és l'ús inflacionari que actualment es fa de la terminologia espacial en tots els àmbits de la vida i la ciència. Problemes que concerneixen la societat, la cultura, la política i la història són tractats sovint de manera topològica i topogràfica. Però és especialment en el camp artístic que la referència a experiències i representacions espacials apareix amb més insistència. Per descomptat que aquesta tendència no sorprèn, atès que l'obertura de les fronteres materials, ideals i estilístiques de l'art que es produí en el transcurs del segle xx féu que, generalment, es prenguéssin consciència de la important funció que exerceix l'espai en l'àmbit de l'art. En donen bona prova els múltiples enllaços que avui en dia existeixen entre les produccions d'art i els indrets i espais més diversos.

Però com s'ha d'entendre, l'espai? Com el podem concebre? Tant en l'art com en d'altres àmbits, el concepte d'espai s'empra en diferents sentits. El simposi «Art i Espai» que se celebrà els dies 30 i 31 d'octubre del 2007 a la Residència d'Investigadors i a l'Institut Goethe de Barcelona tingué per propòsit reflexionar sobre els pressupòsits teòrics i filosòfics que fonamenten els nostres discursos sobre l'espai, especialment de l'art, i presentar algunes formes artístiques que articulen l'espai a partir d'una determinada concepció.

El simposi no haguera pas estat possible sense la gran ajuda i la col·laboració de la Residència d'Investigadors, especialment del Dr. Francesc Farré Rius, del Dr. Lluís Calvo Calvo i de Mar Bascuñana Sallent, ni sense el suport de l'Institut Goethe de Barcelona, especialment d'Ulrich Braess, Ursula Wahl i Bettina Bremme. El meu agraïment a tots ells.

En aquest volum s'hi recullen les conferències dels filòsofs i especialistes que intervingueren en aquella trobada, que tenia com a objectiu proporcionar un marc teòric i consistència filosòfica a l'actual debat sobre l'espai en l'àmbit de l'art.

En la conferència «Espais imaginaris de l'art i de la religió», reproduïda aquí, Bernhard Lypp reflexionà sobre el que uneix i diferencia els espais imaginaris de l'art i de la religió. Lypp entén l'espai, en general, com un «contínuum vagament unit» sobre el qual es van perfilant mons imaginaris. Segons ell, l'espai que es crea de manera màgica en associar-se art, religió i filosofia, és un paisatge simbòlic que reclama per a si mateix un estat incondicional. La plenitud i perfecció que suggereix genera una forta atracció que treu l'home del procés causal i de l'ordre de la vida quotidiana. Lypp intenta explicar aquesta atracció i relacionar-la amb els espais imaginaris de l'art i de la religió.

El punt de partida és la totalitat a la qual aspira l'home. Lypp sosté, en la línia de pensament de Hegel, que l'ésser humà anhela essencialment el «Tot de la vida», això és, una vida indissoluble en la qual es troben inserits tots els esdeveniments i totes les coses del món. En èpoques i estats de l'home en els quals predomina la submersió mística i la lliurança incondicional a una totalitat de la vida, o en paraules de Walter Benjamin: en què el món està cobert pel vel auràtic d'una llunyania propera, la religió i l'art van encara més lligats. En tots dos àmbits, la lliurança incondicional es realitza mitjançant una obra; però no pas en el sentit modern de l'obra d'art autònoma, sinó més aviat com un signe màgic que expressa una submersió i

veneració mística i simbolitza una totalitat indissoluble. No obstant això, art i religió es comencen a separar en el moment en què l'«espai d'una naturalesa espiritualitzada» perd el seu vel auràtic i es parteix en una realitat real i una d'ideal, deixant així al descobert mers objectes en llocs desèrtics i buits. L'espai està marcat ara pel trencament entre una vida humana contingent i una immensitat inconcebible. A la consciència religiosa, que pateix aquesta ruptura i la intenta superar, no li queda cap més remei que accentuar-la encara més i aprofundir en la ferida, tot negant-se a si mateixa, i transcendent el seu ésser-almón. L'art, per contra, cerca la sortida en la facticitat de la vida, acomodant-s'hi i representant les seves comèdies al mig de la vida comuna. En les seves formes més extremes, ignora la ruptura entre el món fàctic i la representació, i perd la seva qualitat artística, convertint-se així en un simple estímul per a la societat. Enfront d'aquesta decadència, que porta a la mera repetició, l'espai imaginari de l'art s'obre, segons Lypp, entre dos pols oposats i complementaris: el de la commoció i el de la transfiguració de la quotidianitat.

A «Límits i lindars. La paraula des de la imatge en els esbossos d'Antonio Buero Vallejo», Ana María Leyra tracta també dels límits de la vida humana que l'home anhela sobrepassar, tema central de Buero Vallejo. Per mostrar de quina manera apareix i quina evolució pren aquesta problemàtica existencial en l'obra del dramaturg, Leyra parteix de l'espai de la creació, això és, de l'artista creador més que de l'obra produïda. Buero, que de jove somnià esdevenir pintor, optà per l'escriptura després d'unes experiències vitals que visqué com a situacions límit. Però en l'àmbit del procés creatiu, afirma Leyra, mai no deixà de ser pintor. Durant el procés d'escriptura es continuà alimentant de la seva imaginació espacial per crear escenes i escenaris, fet del qual donen testimoni un gran nombre de dibuixos que realitzà per a les seves obres.

Els límits de l'existència humana, que dugueren Buero a

l'escriptura, formen la base del seu teatre i de la seva concepció de la tragèdia. Segons Leyra, els dibuixos que Buero realitza per a les seves obres l'ajuden a pensar l'espai tràgic on es disputen l'existència i l'acció humana. L'espai de què aquí es tracta no és pas, doncs, el d'unes meres indicacions per a escenaris; més aviat té a veure amb la perspectiva que adopta el dramaturg per representar l'acció humana en el context del drama. En aquest context, els espais viscuts i imaginats com a límit hi juguen un paper central. Aquest és el cas de l'escala d'una casa, lloc de pas entre l'avall i l'amunt, que Buero escull com a escenari per a la seva obra *Historia de una escalera*. Comparant dos dibuixos diferents que el dramaturg realitza en el procés de la creació de l'obra, Leyra mostra l'evolució que es produeix en introduir-se la imatge del llindar en l'espai de l'escala: així apareix l'oscil·lació entre l'interior i l'exterior, que simbolitza les constants transformacions de la vida humana. La figura espacial a la qual recorre Buero en la seva obra *Hoy es fiesta* és el terrat, espai límit entre la casa, la terra i el cel, on despunta l'esperança i es decideix el destí humà. Els esbossos que Buero realitza per a *El tragaluz* mostren un espai entre el món de sota, també en els seus matisos socials, i el de dalt. L'últim espai vital ideat per Buero, que Leyra contempla des del punt de vista de la seva funció com a límit i llindar, és el de la presumpta fundació per al desenvolupament de les arts i les ciències a l'obra *La fundación*, que resulta que és la cella existencial en què tot ésser humà espera la seva sentència vital.

Segons Hannes Böhringer, que en el seu text «Pressió, amenaça, espai» relaciona l'espai de l'art amb l'espai vital que necessita l'home, la vida sencera és un intent continu de guanyar i generar espai; és una lluita constant per un lloc propi, un espai on hom pugui satisfer les seves necessitats, complir els seus desitjos i atènyer els seus objectius. És lluita, perquè els altres també cerquen aquests espais i sovint ocupen els llocs als quals hom desitja o necessita arribar per aconseguir un cert grau de

llibertat. D'aquesta manera es crea pressió, la qual, al seu torn, genera l'amenaça. Per consegüent, la vida és un vaivé continu entre joc, esbarjo, moviment lliure, intercanvi distès i constrenyedor, pressió, amenaça, expulsió i violència. També es podria dir que la vida dels homes es disputa entre l'aire que necessiten per respirar i que els fa créixer, i l'ofec provocat per la manca d'oxigen, que produeix angoixa i atròfia. Com bé mostra Böhringer, l'atabalament, la lluita per l'espai i la consegüent pressió apareixen també en l'entramat d'interessos mercantils, competicions desenfrenades i esdeveniments consumits cegament, que regeixen el món de l'art d'avui. Però l'art no es redueix pas a les pressions, competicions i dominis d'un mercat que intenta controlar l'espai que se li ha concedit i reservat. Com ressalta Böhringer, «aspira a ser a primera fila, atreu l'atenció per fer lloc i concedir llibertat». Tanmateix, i malgrat tota pressió, constricció d'espai i falta d'aire, encara es poden trobar obres d'art que «delecten, il·lustren i commouen».

Hom podria preguntar-se què cal per a un encontre distès i fèrtil amb l'art. La resposta sembla clara: el que cal és espai lliure. Però l'espai no hi és; no ens espera ni està reservat en cap altre indret. Böhringer ens fa veure que s'ha de guanyar, s'ha d'aprendre a generar-lo, això és, a usar-lo sense consumir-lo, de manera que es pugui ampliar. Per aconseguir-ho, hom ha d'atrevir-s'hi i aprendre a moure's amb llibertat, a anar-se'n per poder tornar, a interrompre per tornar a ordenar i generar espai —aquest espai lliure que neix a partir d'un mateix i que l'art pot portar a descobrir si s'aconsegueix sostreure o abstreure, tot i que només sigui per uns moments, de les pressions, lluites i amenaces en les quals es veu involucrada la vida de l'home.

Espai lliure és el que descobreix, genera i amplia Picasso en entaular diàleg amb *Las Meninas* de Diego Velázquez, cosa que es proposa mostrar el text «L'espai posat en moviment: *Las Meninas* de Picasso» d'Ana María Rabe. El punt de partida és el fet que l'obra d'art, i encara més l'obra mestra, presenta un

espai que s'obre a la imaginació i al descobriment i es tanca, alhora, davant qualsevol intent d'aprehensió definitiva. Acceptar el repte que representa l'art significa —tant per al creador com per al contemplador— exposar-se a una aventura en la qual apareixen coses sense que se les pugui localitzar clarament, se'ns suggereixen perspectives sense que puguem fixar-les terminantment, i en la qual sorgeixen històries sense que en sapiquem detectar exactament ni el principi ni el final. La separació d'espai, temps i cos, tan necessària per a la física clàssica i útil per a fins pràctics, perd la seva vigència absoluta en l'art. Aquí regeix, doncs, un espai que en qualsevol moment es pot posar en moviment, acollint al seu si el temps i els cossos físics, que fins i tot exigeix ésser posat en moviment perquè puguin aparèixer tots aquells camins, enllaços i teixits que la raó instrumental no veu, però que promouen i alimenten les facultats perceptives, imaginatives i reflexives de l'home.

Com mostra Ana Maria Rabe, Picasso accepta el repte de l'espai seductor, ensems que inaprehensible, de la complexíssima obra mestra de Velázquez bo i fent-s'hi present i teixint amb tota la seva facultat imaginativa i creativa una xarxa spatiotemporal en la qual conflueixen passat i present, fons i cossos, les realitats i ficcions del pintor que creà el 1656 la seva obra mestra i les de l'artista modern que, 301 anys més tard, produeix 58 quadres en quatre mesos i mig. D'aquesta manera, Picasso crea un conjunt d'obres que convida l'espectador a descobrir innumerables inversions, metamorfosis, tancaments i obertures, i que fa aflorar la riquesa d'imatges i significats que es troba en aquest inesgotable i dinàmic espai que presenta l'obra de *Las Meninas*.

La transformació de què l'art és capaç és el tema de fons que investiga Kathrin Golda-Pongratz en el seu text «El poder transformador de l'art: l'escultura contemporània generadora de nous espais públics en zones metropolitanes europees». Com mostra l'autora, la vivència i la percepció de l'espai públic

no ha de dependre necessàriament dels plans urbanístics que s'hagin pogut realitzar a la ciutat. L'art —l'escultura pública— pot fer posar la mirada en detalls sorprenents, noves perspectives, el passat recent o llunyà de determinats indrets, en dimensions i destruccions d'estructures vitals consolidades, com també en decisions i evolucions polítiques, socials i econòmiques.

Per visualitzar i demostrar la transformació cognitiva i perceptiva que pot generar l'escultura pública, Golda-Pongratz recorre a set exemples artístics que presenta en el context urbà del present i del passat, on cal situar-los i del qual són part. Es tracta d'obres contemporànies que artistes de renom crearen en diferents ciutats europees. Així, per exemple, el *Rahmenbau*, creat pel grup Haus-Rucker-Co per a la *Documenta 1977* a Kassel, trenca els marcs i vistes tradicionals per promoure mirades i perspectives noves. *El lucero herido* de Rebecca Horn, una torre d'acer de 12 metres erigida a la platja de la Barceloneta, dirigeix, en canvi, la mirada cap al passat: rememora i homenatja l'ambient popular de les guinguetes que hi havia a l'antic barri de pescadors abans de la reestructuració urbanística que es produí per a les Olimpíades i que destruï els «espais urbans lliures i llocs no predeterminats pel dictat del disseny». Construcció i destrucció, massa i buit, trobades, visites, límits, història i memòria són els grans reptes que ha de qüestionar l'escultura pública i amb els quals s'ha d'enfrontar si vol generar autèntiques transformacions, això és, si no s'accontenta amb adornar merament els llocs i amb servir a fins que se li han imposat des de fora.

Commoure i transfigurar la quotidianitat, explorar i experimentar límits i llindars, generar, explorar i ampliar l'espai lliure, posar l'espai en moviment amb tot el que pugui oferir, fomentar les perspectives noves sobre la història i el present dels llocs públics, agitar, en fi, les estructures, les classificacions i les idees fixes per promoure la creació, la imaginació i la refle-

xió lliure, com intenten els textos del present volum, no és altra cosa que crear una íntima relació entre l'art i l'espai. Si és fèrtil, i esperem que la que aquí es crea ho sigui, podrà il·luminar, en la seva unió, ambdós costats: el de l'art i el de l'espai.

ANA MARÍA RABE

Madrid 2009

ESPAIS IMAGINARIS DE L'ART I DE LA RELIGIÓ

BERNHARD LYPP

I

Segurament, el vell Briest no hauria renunciat a fer el seu comentari preferit, en el qual es refugiava davant de situacions vitals difuses i de complicacions previsibles, respecte a la relació dels espais imaginaris de l'art i de la religió. Aquests espais imaginaris són un «vast camp», i sembla inevitable de vagar-hi. Intento moure-m'hi aprofitant marques terminològiques i línies reflexives que ja hi ha inscrites en els espais imaginaris de l'art i de la religió. En el transcurs d'aquestes exploracions, entenc l'espai, segons Luhmann, com un medi neutral, com un contínuum vagament unit, en el relleu del qual es van formant mons imaginaris i desenvolupant formes i camins reflexius que estan entrelligats, tot i que també es distingeixen els uns dels altres. Mitjançant aquestes combinacions de formes de tipus semàntic —vet aquí la suposició principal— ens descrivim i ens interpretem a nosaltres mateixos i descrivim i interpretem el món. En el procés d'aquestes interpretacions d'un mateix i del món, es generen paisatges simbòlics —formacions en certa manera patogràfiques a diferència de les geogràfiques— que s'estenen a l'àmbit merament fàctic del nostre ésser-al-món i el doten de sentit i significat.

La pregunta és ara: de quina manera estan relacionats entre si els paisatges simbòlics que, manifestant-se com art i religió, s'apoderen de les nostres condicions de vida i s'hi propaguen? La resposta d'aquesta pregunta només pot ésser un esbós de

tipus ideal que ens ajudi a concebre la relació dels espais imaginaris de l'art i de la religió com una coincidència d'identitat i diferència, de comunicació oberta o subliminar i de separació i lluita, de tal manera que en fer-ho estiguem inclosos en aquesta representació.

En el marc d'una òptica especulativa, la visió de la qual aprofito aquí, totes dues coses, art i religió, es dirigeixen vers la totalitat d'alguna manera imaginària de la vida i, fent-ho, s'associen amb la filosofia, amb la qual formen llavors un triangle màgic. En aquesta associació, la filosofia no és més que una reflexió distesa sobre la relació de les dues primeres. D'aquesta manera, l'espai circumscribit pel triangle màgic, o precisament el paisatge simbòlic, pot desenvolupar en si mateix la reflexió. Aquest espai màgicament delimitat reclama davant nostre, almenys quan ens l'imaginem i el representem amb unes ulleres especulatives, el dret de ser incondicional. Així delimita un Ésser, o com a mínim la imaginació d'un Ésser, de plenitud i perfecció, el qual genera una ressaca que ens extreu de la successió causal de les condicions a què estem lligats com a part d'un ordre natural de les coses i com a participants d'una vida comuna. Com s'explica aquesta ressaca i de quina manera es relaciona amb els espais imaginaris de l'art i de la religió?

L'impuls original per a representar-nos un espai que ens parli incondicionalment i per a lliurar-nos a la seva ressaca probablement es deu al desig inextingible que *s'uneixin*, almenys en algun indret, les múltiples coses i els diversos esdeveniments del món en què existim, així com els models de vida renyits que guien la nostra conducta, en una paraula: que el nostre ésser-al-món depassi totes les diferències *unint-se* en una totalitat basada en si mateixa. La característica general de tal confluència rau en el supòsit visionari que la totalitat no danya les parts que hi ha unides, sinó que aquestes realitzen la totalitat i en són sostingudes de manera natural. Una totalitat d'aquesta mena s'ha d'anomenar, en el sentit emfàtic, *vida*. Hegel parlà del «Tot de la vida» per distingir el llaç unificador

de la mera vida. En aquest «Tot de la vida» hi cap tot —és una llei en la qual tot hi entra, com diu Hölderlin. Aquest enunciat es basa en pensaments spinozistes segons els quals la naturalesa o Déu són la vida unida i sencera. Avui, per contra, segurament ens hem de representar la unitat de la vida unida i sencera més aviat com una experiència d'unitat d'allò diferent i, ensems, com una paradoxa que entra en vigor en els espais imaginaris de l'art i la religió.

Per orientar-se en els espais imaginaris de l'art i la religió, es pot emfasitzar la confluència que genera una totalitat, el Tot de la vida, o bé es poden pressuposar paradoxes ocultes actuant en aquests espais imaginaris; en tot cas, la realitat simple, la real, es divideix en una realitat real i en una d'imaginària. Al mig del món s'hi obre un tall i un abisme que fa que la realitat quotidiana resti separada d'una realitat ideal. Duem a terme una indicació metafísica d'aquesta separació quan fem una diferència terminològica entre una essència i els seus fenòmens.

Llavors, cal imaginar-se el Tot de la vida de què parla Hegel com una confluència de la separació entre realitat real i realitat imaginària. La simple vida hi deixaria allò que és fàctic i ascendiria a la idealitat simbòlica —per mi també a la seva idea. No està compromesa com a tal amb res més que amb si mateixa i ha esdevingut el seu propi destinatari.

Un Ésser d'aquesta mena es manté segons fantasies mítiques en la permanència de l'existència com un cos gros o un animal immortal. La perspectiva especulativa ens obliga a entendre els espais imaginaris de l'art i la religió, primerament, com a visions i versions, com a imatges i descripcions d'un Tot que se sosté a si mateix. Llavors també caldrà prendre-les directament com a formes expressives i simbòliques del mite antic segons el qual cal valorar el símbol com a marca identificadora d'allò que, malgrat estar esbocinat i dispers en múltiples fenòmens, forma per la seva essència un conjunt. En el posar-en-marxa aquesta unitat possiblement perduda d'un Ésser no s'hi troben criteris per diferenciar els espais imaginaris de l'art dels

de la religió. Són mitjans en les formes dels quals es realitza la confluència d'allò separat, la confluència de les parts de la vida, que d'alguna manera s'han perdut. Art i religió restitueixen un ésser en el sentit original —com a alliberament de l'estar separat. No importa si es duu a terme aquesta restitució, aquest rescat de la vida íntegra de manera natural i religiosa, com a veneració d'objectes naturals o com a fascinació artísticoreligiosa d'algun fetitxe o artefacte. Els mons que s'entreveuen aquí en el món són mons de la *santificació* (divinització) de la quotidianitat. L'aura, el nimbe de la proximitat de quelcom llunyà, amb la qual llavors queda envoltat el nostre ésser-al·món fàctic, pot esdevenir-se sempre i en qualsevol lloc. Aquest esdevenir-se es realitza com a propagació d'un ordre numinós en l'ordre comú i profà de les coses.

Transferida als contextos d'una racionalitat il·lustrada, la restitució del que és numinós, que es produeix en les visions i intuïcions de mons artístics i religiosos, s'ha d'interpretar primer com a transgressió d'unes limitacions de la nostra experiència, que s'han traçat de manera arbitrària. Cal entendre-la com un salt enfora realitzat immediatament, que deixa enrere l'espai viscut de la vida quotidiana, la qual segueix el seu curs segons les regles del bon gust i s'até als imperatius de la utilitat i l'eudemonisme de la raó. Art i religió practiquen el tall entre la realitat real i la realitat imaginària de manera indiferent, com el salt d'un tigre vers un univers que transcendeix la contingència del dia a dia —vers el Tot de la vida.

Hegel expressa el canvi de perspectiva produït per aquest salt de manera insuperable en unes reflexions que han romàs fragmentàries. Les pedres angulars d'aquestes reflexions apareixen sota els conceptes «concebre» i «estimar»:

Concebre és dominar. Donar vida als objectes [això és, obrir-se a través seu a l'experiència de l'univers, a l'experiència del Tot de la vida i deixar-la lliure. B. L.] és convertir-los en déus. Contemplar un rierol, com ha de baixar segons les lleis de la grave-

tat a les zones més baixes, com és limitat i estret pel sòl i les riberes, significa concebre'l, donar-li una ànima, prendre-hi part com quelcom que l'iguala, estimar-lo... significa convertir-lo en déu.

Per a la participació en allò que viu, en la qual es produeix el canvi de perspectiva entre l'ordre causal de la vida habitual i la restitució auràtica de la proximitat de quelcom llunyà —entre l'ordre del concebre i dominar i l'ordre completament diferent de l'inconcebible—, seria destructiu voler separar el subjecte i l'objecte de la participació. La participació ens duu a un estat en què han desaparegut la separació i la diferència entre subjecte i objecte. Ens podem representar l'anul·lació exemplar d'aquesta separació en la relació de l'amor. En la unió amorosa entre el subjecte i l'objecte de l'experiència queda rescatada la totalitat de la vida; el Tot de la vida es mostra i es manifesta de manera completament directa i sense cap mena de reflexió. Aquesta imatge ens permet d'entendre la relació en qüestió com a submersió mística i lliurança incondicional. En la mania de tal lliurança es transforma l'ordre natural de les coses en un univers animat. La religió i l'art són una sola i mateixa cosa i no es poden distingir mentre es presentin com a tal amor i lliurança maníaca a tot allò vivent.

Podem entendre els signes i símbols en què aquesta lliurança incondicional rep un significat materialitzat com a «obres», en sigui quina en sigui l'aparença i les formes sota les quals es manifestin. Qui realitzi una obra en la qual es lliuri incondicionalment al Tot de la vida, s'ha deslliurat completament de la preocupació per la conservació de si mateix, s'ha concentrat completament en la totalitat de la vida —s'ha convertit en un pur subjecte involuntari del coneixement—, així caracteritza Schopenhauer aquest abandó de la individuació, només que, segons aquesta formulació, la totalitat de la vida no és sinó el buit de l'absència de desig i voluntat. L'obra que en pugui sorgir en renunciar al coneixement individualitzat i voluntari se sos-

treu, per tant, de qualsevol reflexió i valoració externa. No es pot valorar ni es pot entendre segons els criteris de la utilitat i el bon gust, ni tampoc segons punts de vista morals. És una reflexió en si mateixa —una manifestació. Per consegüent, no es pot prendre com a producte artístic autònom. Cal entendre-la com un signe màgic de submersió i veneració mística, com a símbol d'una cosa que forma, pel seu caràcter, una unitat inseparable. Així, la vida es mostra aquí a partir de si mateixa i en la seva plenitud o buidor, tal vegada també en la seva preponderància.

Com a exemple de la veneració i la lliurança a la plenitud vital materialitzada en l'espai i el temps, pot servir la bella obra que realitza Maria Magdalena ungint Jesucrist, un exemple que, des del punt de vista especulatiu, probablement vol dir que en l'obra bella s'hi manifesta la vida unida i sencera en la seva abundància i el seu devessall, i que l'obra bella absorbeix d'aquesta manera tot el que n'està separat per crear l'experiència d'una presència sense extensió.

Si movem només un xic el significat que té tal obra com a signe de l'assimilació i de l'ésser absorbit, adquireix el caràcter d'un sacrifici en què la persona que se sacrifica es lliura al «Tot» de la vida i s'hi uneix extingint-se a si mateixa. Aquesta lliurança d'un mateix al Tot de la vida, o simplement veure-se'n com-mòs, s'ha caracteritzat en la tradició com allò «tremend» del terror, que esglaia l'home i el condueix vers l'abisme del «Tot-U»,¹ del qual, humanament, no hi ha retorn. No importa si la unió amb la totalitat de la vida i el fet d'ésser-ne absorbit es manifesta com a lliurança o com a sacrifici; en tant que totes dues coses són posades en marxa per una consciència religiosa o estètica, es poden entendre com una mimesi en el sentit original, com un interès que la vida dirigeix vers si mateixa en l'art

1. El terme filosòfic alemany «All-Eine», que ja apareix en escrits de Hegel, conté la substantivació de «tot» («alles») i d'«u» («ein»). [Nota d'Ana María Rabe]

i la religió; i així, la vida s'hauria convertit, en aquestes manifestacions, en una potència autoreferencial. És clar que aquesta mena de mimesi no té res a veure amb la imitació de la natura o de la vida. El tall entre l'ordre profà i l'ordre sagrat de les coses queda més aviat anul·lat en la mimesi en el sentit original, i s'ha anul·lat la diferència entre l'immanent i el transcendent.

La destrucció que la totalitat de la vida porta a cap en la consciència particular apareix en primer terme en el sacrifici, però no en la lliurança, i és per això que l'aniquilació adquireix la seva forma dramàtica en el sentit tragicoreligiós. El sacrifici i la lliurança, que es mostren com a transició a un espai irreal, es poden transformar possiblement en la relació intramundana del reconeixement d'obligacions mútues; però les connotacions religioses segurament continuen estant presents en aquesta relació mundana com a paradoxa de l'ésser-un-mateix en l'ésser-diferent. El mestre del descobriment d'aquestes paradoxes ocultes en la vida habitual fou Kierkegaard.

Les manifestacions en les quals es mostra i es fa patent la totalitat de la vida a partir de si mateixa es poden entendre, des del punt de vista simbolicoteòric, com a identificacions màgiques. El símbol, el rierol, no es pot concebre simplement com un signe que apunti o faci referència a quelcom extern a ell; és allò de què es tracta. Cal entendre tal símbol com un marcatge de l'inaccessible en l'accessible, de l'inobservable en l'observable, del Tot de la vida en el rierol; és aquesta unitat en tant que presència immediata i pren el seu significat com a aquesta presència d'allò absent. La confluència magicosimbòlica en la qual se'ns mostra el Tot de la vida en signes i símbols es realitza com a visió misticoestètica o com a adoració i veneració religiosa. Els espais simbòlics de l'art i de la religió es fonen indistintament en aquesta submersió dins la unitat, la plenitud o el buit de la vida. I la nostra consciència es lliura a aquest ésser-a-dins de la unitat, confiant-s'hi de manera mimètica. Només quan l'ésser-a-dins de la transcendència es desfà com a il·lusió, en el moment en què el rierol es presenta com a rierol i res més, l'art

i la religió poden i *han d'*agafar camins *separats* per expressar i representar la transfiguració o la commoció de la quotidianitat. I això només pot succeir si s'ha consolidat la sospita que els objectes idolatrats no són sinó simulacres, que el bosc sagrat no és altra cosa que una munió de fusta i el temple, res més que un piló de pedres, indrets desèrtics i buits on la consciència moderna deambula, ocupant-los amb significats arbitraris. El que hem de constatar aquí és, per dir-ho amb cert dramatisme, la descompensació d'un cosmos unitari que, amb tot, no deixa de tenir finalment un toc religiós, d'un espai simbòlicament clos que s'ha d'entendre en el cas de l'exemple d'entrada com l'espai d'una naturalesa espiritualitzada.

II

En la mesura en què es dissol la fe en l'ésser-a-dins de la transcendència en una mena de crepuscle dels ídols de la reflexió, en aquesta mesura, doncs, es presentarà la unitat del símbol amb allò simbolitzat com a fe en el fetitxe i com a servei cru a les imatges, a les quals coses se sotmet la consciència humana suspenent simplement el seu judici i la seva distància de si mateixa i del món. I aquí neix ara una altra història i un altre espai projectiu de la relació entre art i religió. El que importa en aquest espai simbòlic no és estar junts en la unitat, sinó la diferència i els camins en direccions de significat diferent. De totes maneres, és veritat que el judici de la consciència particular no es pot suspendre a la llarga en una visió i una adoració sense que la totalitat de la vida esdevingui amb això una pura obligació. Possiblement no podem renunciar a participar en la idea de la vida ni a sentir la presència auràtica de la reclamació incondicional que aquesta idea duu amb si mateixa. Però tampoc no podem renunciar a retrobar-nos i reconèixer-nos en l'incondicional d'aquesta reclamació com a consciència particular.

Si volem relacionar-nos com a consciència particular amb la totalitat de la vida, també ens n'hem de diferenciar. Fins i tot si

només ens esbalaïm de l'esbalaïment que probablement sentim davant de la presència auràtica de l'inobservable, ens movem ja a distància reflexiva d'aquesta presència per a després fer-la ressorgir, en la mesura que sigui possible, en algun suplement o alguna formació substitutiva. I llavors segurament es farà palès que els sistemes interpretatius de l'art i la religió tracten la divisió entre realitat real i realitat ideal de manera diferent. I llavors segurament tampoc n'hi haurà prou fent servir la simple oposició fonamental d'immanent/transcendent per marcar els espais imaginaris de l'art i de la religió. De la relació dels espais imaginaris de l'art i la religió, no se'n pot excloure la diferència —la diferència dels dos sistemes interpretatius mateixos i la diferència en la qual cobren significat per a nosaltres. Segurament restarà com a misteri la manera en què poden estar relacionades finalment la visió de la unitat i la percepció de la diferència.

Les condicions de vida guanyen un coneixement de si mateixes en l'art i en la religió, es descriuen i s'interpreten per mitjà de mons imaginaris. Si ens movem per camins de pensament especulatiu, ens podem explicar aquesta autorepresentació amb el model de l'autoconeixement. L'autoconeixement també és una manera de distanciar-se de si mateix i del món viscut. Així, la raó i la reflexió no poden excloure's de les duplicacions del món i de l'ésser-un-mateix, dels espais imaginaris de l'art i de la religió. En el fons, és només aquí on la filosofia adquireix un paper fonamental, com a instància de l'autodescripció dels espais imaginaris de l'art i de la religió. Per a la diferència de les direccions significatives vers les quals evolucionen l'art i la religió, Hegel trobà de nou una formulació indicadora:

L'art genera el món com a món espiritual i per a la *contemplació*, és el Bacus indi que no és l'esperit clar que es coneix a si mateix, sinó l'esperit *inspirat* que s'envolta de sensació i d'imatge, sota les quals s'oculta allò terrible.

La religió, per contra, rep la caracterització següent:

La religió, en canvi, és l'esperit representat, l'ésser propi que no aconsegueix unir la seva consciència pura amb la seva consciència real, al qual el contingut d'aquella [de la consciència pura; B. L.] no es presenta en aquesta [en la consciència real; B. L.] com una consciència diferent.

Art i religió es relacionen i alhora es diferencien en formacions terminològiques especulatives que no són immediatament comprensibles. Les caracteritzacions que apareixen en aquestes ocasions, no obstant això, permeten de reconèixer que ambdues coses són duplicacions de la vida fàctica, sense que s'hagi d'oblidar que el camp real i el camp imaginari de la vida estan fesos per una esquerdada. Però aquesta esquerdada, aquest abisme, s'oculta o com a mínim es cobreix en l'art, mentre que en la religió s'enforteix i s'hi obre de tal manera que la consciència mateix s'esquerda. Podem caracteritzar en un llenguatge més contemporani les diverses direccions en les quals es van formant els mons imaginaris de la consciència estètica i religiosa: en el sistema de l'art, el que és extraordinari esdevé normal en la mesura que es triomfa sobre el món o fins i tot s'hi passa per sobre mentint, en una espècie d'entusiasme. En la religió, en canvi, el món viscut com a extraordinari es propaga en el món real, la vida habitual es converteix en l'estat excepcional i en una cosa extraordinària, de manera que la consciència queda parada i cau en una confusió.

Contemplem primer la confusió i la desesperació de la consciència religiosa. La religió s'ha d'entendre essencialment com un món imaginari mitjançant el qual una consciència infeliç es fa present la totalitat de la vida, llevat que es presenti com a simple panteisme o es recreï en la deïficació de la natura en la qual el rierol es converteix, estèticament, en Déu. És infeliç la consciència la relació de la qual amb el món i amb si mateixa està dividida i tallada en si, una consciència que, com deïem

abans, no aconsegueix reunir la seva consciència pura i la seva consciència real i en la qual s'ha propagat la distinció directiva immanent/transcendent com a tall entre el cel i la terra. Com a consciència infeliç, hom queda subjecte al món real mentre fuig al mateix temps cap a un món fantasiejat. El món imaginari de la religió es compon de dos mons inconciliables, i la consciència que es representa a si mateixa en aquest món imaginari és per a si una contradicció i una dissonància contínua. La solució d'aquesta dissonància, d'aquest equilibri, sols és possible en la imaginació d'un més enllà buit o precisament ple. Però allà on hem fugit cap a un món d'enllà, estem subjectes en realitat al món d'ençà habitual, i allà on percebem aquest món d'ençà com a real, ens fixem en realitat en un món d'enllà.

Per curullar la mesura de la desesperació de la consciència infeliç, el seu desarrelament es realitza en inversions contínues. Aquesta realització es mostra de manera exemplar en la història del pecat original. El contingut religiós d'aquesta història es divideix en la compunció i la promesa vana. Aquesta idea possiblement pot desplegar la seva efectivitat com a narració i simulació de la realitat, però no es pot ni assimilar ni comprendre. La desunió inversora, per la qual l'home cau del cel de la innocència a la terra i a la culpa, només es pot anul·lar en una promesa vana i una assegurança sense substància. La història entra en vigor amb la seva promesa, malgrat que és evident que consisteix, en primer lloc, en una mera collecció de mots i oracions que poden desplegar llur efectivitat només com un món de fe. Cal diferenciar un món de fe d'un sistema de conviccions quotidianes. Com a món de fe, els mots i oracions s'oposen diametralment al coneixement. La consciència religiosa com a consciència infeliç no és capaç de desenvolupar maneres de pensar que superin aquest contrast.

En la inversió que es realitza entre el cel i la terra es fa efectiu el que és «terrible», tal com es denominà en el paràgraf suara citat; d'acord amb aquest mateix paràgraf, l'art estén un vel d'ignorància i d'innocència fingida sobre el que és terrible,

procurant que el que és extraordinari aparegui com una cosa completament normal i usual. Què ens hem d'imaginar, exactament, sota la terribilitat? És la inversió de la vida divina en la vida merament humana i contingent i, alhora, la vaporització de la vida humana en una immensitat inconcebible. En el primer cas, el Tot de la vida es manifesta com cada consciència particular, com el referir-se cadascú a si mateix i, en el segon cas, com a consciència que desapareix en la generalitat i que és destruïda per la generalitat. La consciència particular que ha caigut del cel a la contingència del món se n'ha d'apoderar, de la contingència del món. L'home ha de prendre possessió del món. Déu ha rebut la seva distinció com a món que està separat d'Ell per un tall. El món: un producte de la raó del qual fugí l'animació innocent. El rierol és un rierol i res més, la participació en aquest objectiu natural no mena enlloc. El bosc sagrat és una aglomeració de fusta que està exposada a una explotació arbitrària, els paratges sagrats degeneren en llocs museístics, i Déu no és més que un embolcall buit de paraules. La consciència religiosa vagareja en un espai imaginari buidat i cau en la desesperació o en l'indiferentisme.

En la visió de la proximitat auràtica de quelcom llunyà, en el Tot de la vida que se sosté a si mateix i que sosté les formes expressives sense esforç, hi ha irromput la negativitat. Des del punt de vista especulatiu, això vol dir que la totalitat de la vida, en què es pot participar en una submersió mística, s'ha girat sobre si i es presenta davant seu en mònades dissociades. Cadascuna d'aquestes mònades es manté aliena a l'altra, i la totalitat de la vida es presenta en elles de manera diferent. Cada cosa individual és ara per a si la totalitat, i tot el que no és el mateix s'ha de contemplar com una cosa que s'ha de destruir tendencialment i s'ha de punxar mitjançant una classificació. Girant-se sobre si, la totalitat de la vida es torna dolenta i plena de maldat en cada vida particular. I cada vida particular es veu obligada a imposar-se en la seva autoafirmació enfront de la naturalesa i l'altra existència; la seva dignitat serà més gran

com més detesti la vida natural i els objectes en què hom pugui tenir-hi un interès amorós. Així, la naturalesa que ofereix en el rierol animat el seu favor a l'home com a bondat de Déu està perduda. Aquesta irrupció de la negativitat es generalitza per a la consciència religiosa i es converteix en l'experiència del nihilisme. Tornant a la distinció entre consciència pura i consciència real, podem dir que la consciència pura es presenta en el nihilisme davant l'home i la seva consciència real com a transcendència buida, així com, al revés, la transcendència s'ha transformat en la mera facticitat de l'ésser-al-món. La consciència religiosa no té altre remei que integrar el buit i la reducció de la vida absoluta en el coneixement de si mateixa, realitzar dins seu la distinció entre immanent i transcendent i transformar aquesta distinció en l'experiència d'una paradoxa. Cal entendre llavors el coneixement de l'autoconeixement com un furgar la ferida, que equival a la curació mateixa, com es pot caracteritzar, recurrent a una antiga representació mítica, aquest estat de coses. Caldrà denominar la manera de procedir per la qual es denomina metòdicament aquesta relació l'art de la «dialèctica», un art que pretén resoldre fins i tot la irrupció del que és negatiu en l'experiència de la consciència religiosa. Dialèctica s'anomena, doncs, un procediment en el transcurs del qual s'arruïnen les característiques finites del nostre ésser-al-món i es transformen en el seu contrari: furgar la ferida significa guarir-la. L'essència d'aquesta paradoxa s'expressa llavors en la tesi del coneixement: «Tot finit és això: anullar-se a si mateix» i així realitzar el que és «terrible» de la veritat, això és, evaporar-se en la transcendència, en si mateix. Aquí queda denominat el desassossec de la manera més breu possible: caure de la consciència religiosa a «la dialèctica». Sols la consciència religiosa és capaç d'acollir aquesta experiència, només aquesta hi és castigada, mentre que l'art la cobreix simplement amb el vel de l'aparença i del no-saber.

III

La consciència infeliç, desassossegada per l'anul·lació de si mateixa, per la dissolució del coneixement mitjançant el coneixement —*docta ignorantia*— té la seva imatge oposada en les comèdies de la semblança entre l'art i la vida, en les quals l'art s'uneix sense voler amb la facticitat de la vida. Atès que en aquestes comèdies hom es pot divertir fins i tot amb les desgràcies pròpies i alienes, àdhuc amb l'embrutiment propi i aliè, aquesta convergència sempre tindrà conjuntura. I aquí surt a la llum una diferència destacada entre els espais imaginaris de l'art i de la religió. D'una banda, l'esquinçada de la consciència religiosa; d'altra banda, la sort o, més ben dit, la desgràcia, i la comoditat de la seu a la vida. Però, per a més errors i extraviaments, això no significa pas que sort i desgràcia no es puguin passar a l'altra banda. En llurs combinacions de formes i també en el cas de llur diferenciació i conversió en sistemes i espais imaginaris autònoms, totes dues coses, consciència religiosa i consciència estètica, encara es confonen.

La representació de les comèdies de la semblança entre art i vida és caracteritzada de manera única en l'oració: un mateix és l'Ésser absolut; per dir-ho així, el centre del món. Aquí també s'ha invertit una visió del món, només que aquesta no mena a l'esquinçada de la consciència infeliç; puix que cadascú, en el seu propi ésser, coincideix en aquest centre del món, perfectament i sense cerimònies, amb la vida que se'ns presenta habitualment. Les màscares i vestimentes que l'art es posa per passar mentint pel damunt de la vida habitual, i la consciència particular, desassossegada pels seus objectius, són exactament el mateix. L'última arriba en l'art al nucli del seu propi ésser. Aquest art de l'autoencontre i de l'autoescenificació no ens ha de dir en realitat altra cosa que el que ja ens mostra la contingència de la quotidianitat, el realisme de la vida habitual, es presenti en formes aristofàniques o postmodernes. El sentit transcendent, per a la presència del qual es consumeix la cons-

ciència religiosa en la seva cerca, s'ha retirat aquí completament en el seu propi humà-massa-humà de cadascú. Aquest ésser propi comença a residir en un ambient profanat en què es posa còmode. Almenys té preparada a temps l'expressió adequada de tal comoditat. Les comèdies de la semblança entre art i vida no són sinó l'afirmació de la «mera» vida, i la cerca d'una vida «ideal» queda a mercè del ridícul. Aquestes comèdies segurament són l'expressió adequada d'unes formes de vida que es presenten a si mateixes com a espectacle i hi adquireixen les formes expressives que els són apropiades. En aquestes formes expressives s'hi produeix la descomposició de l'art per l'art i la seva dissolució en la vida quotidiana i habitual. De l'art que s'ha descompost d'aquesta manera a si mateix també en desapareix finalment el tall entre el món fàctic i el món representat, desapareix la resistència que el «món en el món» com a art pugui oposar al món fàctic. L'art que s'ha descompost a si mateix esdevé un estimulant de la societat que al seu torn es comença a entendre com un espectacle i un parc d'atraccions. Probablement hi ha situacions històriques que sols es poden descriure a si mateixes d'aquesta manera i que només es poden interpretar en constants repeticions com un museu indolor, com un món d'adeptes.

Com es relaciona aquell enunciat segons el qual l'art oculta el que és terrible i permet que això es manifesti només sota un vel encobridor, amb l'art que es descompon a si mateix i que s'esgota en les seves repeticions? Què és allò terrible? Podem denominar-ho ara com una determinació de la relació entre els espais imaginaris de l'art i de la religió. És la inversió mútua la que es produeix en la consciència religiosa i la que fonamenta la seva esquinqada, la irrupció de la negativitat i del mal en la vida, la desolació de l'existència, la solitud de l'individu aïllat i alhora l'anul·lació d'aquesta negativitat i la cerca de redempció en entre-mons buidats.

L'art, si no es posa simplement còmode en les comèdies de la semblança entre l'art i la vida, aparta la vista d'aquesta inversió

i de l'abisme al voltant del qual s'ha construït la consciència religiosa tancant-se en la vida habitual i en la finitud, i cercant aquí i ara la redempció. Fingeix la redempció en la vida finita. Aquest aferrar-se a la finitud pot tenir com a conseqüència que l'artista obliidi que la seva obra és només la simulació de la vida plena i que s'hi desfogui colèricament en contra, perquè no es realitza i no arriba a pronunciar-se en l'obra, que la destrossi i la converteixi en el tors d'una unitat simbòlica. D'aquesta manera entra llavors la negativitat en la simulació de la vitalitat absoluta. I aquí especialment s'apropen els espais imaginaris de l'art i de la religió al màxim, es troben en una espècie de teologia negativa de la quotidianitat. En el moment que les arts avancen a tal espai imaginari, cal entendre-les com a continus intents d'apartar la vista d'ofertes de sentit transcendental, de romandre als deserts de l'existència, escodrinyant-hi, i de retenir el destí de la terrestritat com a paradigmes negatius del que és completament diferent.

Enfront de tot això, cal entendre la simulació estètica de la vitalitat com a *transfiguració* de la quotidianitat. L'art engendra aquí, per dir-ho així, la seva pròpia religió tancant-se directament en les nostres condicions de vida i en la contingència de la quotidianitat. La vida habitual es mostra llavors en les combinacions de les formes de l'art com a inversemblança. Heus ací la relació fonamental de la consciència estètica i la característica afirmativa de l'art. Gràcies a aquesta relació, l'art es diferencia realment de l'espiritualitat negadora de les formes de consciència religioses. S'oposa a la ressaca cap a un món transcendent, i així, la fórmula segons la qual l'art oculta i passa mentint per damunt del que és terrible, adopta el sentit de la redempció del món fenomenal: vet aquí el tret humà fonamental de l'art, que s'ha de diferenciar del deixar-se caure en la comoditat massa humana. Luhmann deduí fins i tot d'aquest tret fonamental pel qual l'art posa en marxa, en continus intents, la inversemblança d'un ordre —pel qual busca en continus intents els ornaments del mateix— que entre els sistemes autodescrip-

tius i interpretatius no n'hi ha cap que formi i construeixi el nostre sistema social al nivell en què es mou l'art.

De quina manera es pot relacionar aquest tret fonamental de l'art, en el qual l'últim passa mentint pel damunt del que hi ha de terrible en la veritat, amb l'altra caracterització mitjançant la qual l'hem diferenciat de la religió seguint Hegel, aquella caracterització segons la qual l'art es mou en un espai de deliri dionisiac i en una exaltació extàtica que el coneixement i l'anàlisi sobri no arriben a copsar?

Hem d'entendre aquest deliri com la imatge oposada a la transfiguració afirmativa de la vida i oposada a aferrar-se a la contingència de la quotidianitat, com una *commoció* el contraefecte de la qual és necessari perquè la transfiguració de la quotidianitat no declini en una simple comèdia de la semblança entre l'art i la vida i llurs repeticions arbitràries. Només si som capaços d'unir en el pensament *commoció* i transfiguració de la quotidianitat, només si els realitzem com a pols complementaris podem representar-nos l'espai imaginari de l'art en la seva planta general. I llavors cal entendre l'art com una unitat paradoxal d'aspiracions diferents: una tendència a anar vers l'indecís amb una altra tendència a amarrar aquest camí en l'indecís i en la dissolució de tots els contorns de la vida habitual en aquesta mateixa i a sotmetre'l a un ordre artificial. En la unió d'aquesta diferència és en el que consisteix el moviment i la vivor de l'art, tant si es mostra directament en una mena de gimnàstica ferotge com si es desplaça en suplements i formacions substitutives i simbòliques. La unió paradoxal del que és diferent actua a la base de tot sistema simbòlic estètic seriós, no només en les petrificacions que la vida experimenta en l'art sinó també en processar lingüísticament la consciència tràgica i còmica, en formes expressives en què l'infantilisme de l'home descobreix per a si espais imaginaris de la llibertat i de l'autoconeixement, però que també revelen el desequilibri en aquests espais imaginaris.

IV

En què podria consistir la base comuna dels espais imaginaris de l'art i de la religió, després que s'hagin separat en una mena de crepuscle dels ídols de la reflexió i que hagin evolucionat vers unes interpretacions de vida autònomes? Hi ha algun indret en els espais imaginaris de l'art i de la religió on es comuniquin íntimament i estableixin una relació sobre la base d'un parentesc combatiu? El que ambdós sistemes interpretatius tenen en comú és la divisió de la mera realitat d'una vida habitual en una realitat real i una d'imaginada. Multipliquen el món produint mons diferents en el món donat. La duplicació en un món real i un altre d'imaginari allibera llavors els camins pels quals l'art i la religió evolucionen en direccions de significat diferent, camins on ambdues coses no sols superen el món senzill de manera constructiva, sinó que el fan desaparèixer com a món fàctic. La base comuna d'aquesta divisió i duplicació de la realitat consisteix en un escepticisme general i en la ironia enfront del sentit comú i les formes de consciència naturals. Per mitjà de l'escepticisme i la mofa del món de l'hàbit natural ens posem, primerament, a una distància artificial de nosaltres mateixos i del món. Posem l'entorn social i ens posem a nosaltres mateixos entre cometes. Posem el primer món entre parèntesis per col·locar un segon món en lloc del primer. Amb la destrucció del món quotidià no n'hi ha pas prou per caracteritzar els espais imaginaris i els sistemes simbòlics de l'art i de la religió. En aquests espais l'escepticisme es transgredeix a si mateix cap a l'experiència d'una totalitat, la qual, tanmateix, només es fa disponible en la diferència respecte a aquesta totalitat. Estacions en el camí d'aquesta experiència de la diferència són les de la desesperació per la facticitat de la vida, però també per la seva transfiguració, estacions en què la percepció de nosaltres mateixos i del món es purifica o es descompon; en altres paraules: proves de foc i aigua. En els camins a través dels espais imaginaris de l'art i de la religió hi canvien, naturalment,

els dialectes en què parlem sobre nosaltres mateixos i sobre el món. El destí final del viatge, nogensmenys, queda en l'obscuritat.

LÍMITS I LLINDARS

La paraula des de la imatge en els esbossos d'Antonio Buero Vallejo

ANA MARÍA LEYRA

La centralitat és una propietat indispensable de qualsevol composició en les arts visuals. La interacció entre dos sistemes espacials (el còsmic, concèntric, i el local, la quadrícula cartesiana) genera formalment la complexitat de forma, color i moviment de cara al nostre sentit de la vista, i representa simbòlicament la relació entre la perfecció còsmica de la qual tot objecte o criatura participa en alguna mesura, i la lluita entre l'atracció cap ensota i l'impuls cap amunt que caracteritza el drama de la nostra conducta eterna.

(R. Arnheim: *El poder del Centro*) *

Esriptura i pintura

És conegut el canvi de rumb que experimentà la trajectòria creativa del qui durant molt de temps es caracteritzà per ésser el nom més representatiu en l'àmbit teatral de la segona meitat del passat segle xx a Espanya, Antonio Buero Vallejo. Per bé que els fragments biogràfics que fan al·lusió a la seva adolescència assenyalen ja una precoç inclinació per a les arts per part del més endavant Premi Cervantes de les Lletres, fent del teatre i la música aficions primerenques i descobrint narracions infantils conservades malgrat els anys, durant molt de temps, Buero es concebé pintor i somnià la llum i els colors

* Traducció al català *ad hoc*.

com a aliats per a endegar el seu indubtable potencial creatiu (fig. 1). Ens podem demanar, malgrat tot, què motivà un canvi tan radical en la seva determinació primera i també fins a quin punt l'escriptura dramàtica esborrà definitivament el dibuix i la pintura dels interessos del dramaturg. La resposta ens la proporciona l'autor mateix en nombrosos textos recollits a les pàgines de l'edició de la seva *Obra completa* a càrrec de Luis Iglesias Feijoo i Mariano de Paco. En aquesta obra s'hi inclou el text que hem elegit per reproduir aquí. Es tracta d'un fragment del seu escrit titulat *Me llamo Antonio Buero Vallejo*,² on Buero revela la dada biogràfica del canvi que suposà en la seva trajectòria intel·lectual la irrupció devastadora de la Guerra Civil a Espanya.

Sóc, doncs, escriptor, però vaig somiar de ser pintor. Encara no sé a què atribuir el canvi dels pinzells per la ploma. I consti que no és una figura retòrica; jo escric a mà. Quan en tenia vint-i-tres vaig pensar que jo hauria d'escriure, potser perquè la tremenda època que vivíem ja anava deixant en mi un pòsit d'experiència personal que semblava que requerís, més que l'expressió pictòrica, la literària. Sens dubte, també contribuïren a fixar la idea els deu anys durs que vaig passar entre guerra i postguerra, durant els quals l'aprenent que jo era es desentrenà decisivament perquè amb prou feines tenia ocasió de pintar. Però tal vegada la veritable raó fou que jo no era pintor i que ho vaig comprendre a temps. El cas és que em vaig posar a escriure teatre l'any 1946.

L'abandó del pinzell i la seva substitució per la feina de l'escriptura dramàtica explica d'alguna manera una profunda mutació en les relacions del futur dramaturg amb el llenguatge. Hi havia una explícita impossibilitat d'expressar mitjançant la pintura les experiències viscudes en situacions que podríem qualificar com a situacions límit: primer, la desaparició del

2. Antonio Buero Vallejo, *Obras completas*. Edició crítica de L. Iglesias Feijoo i M. de Paco, volum II, Madrid, 1994, p. 291. [Traducció al català *ad hoc*.]

pare en la marea de detencions i execucions que sembraren el caos els primers moments de l'aixecament del 18 de juliol del 1936; després, l'experiència de la guerra, en la qual participà com a sanitari, i, més tard, la detenció i la condemna a mort, amb l'estada en aquella fatídica galeria de condemnats, on en realitat habita tot ésser humà des que neix, però que es fa més conscient quan les circumstàncies de la violència generalitzada que esclata en una guerra ens transformen en subjectes lúcids davant del destí propi. Elegir entre llenguatge plàstic o dramàtic implicava optar per una de les dues arts a través de les quals desenvoluparia amb sinceritat una tasca creativa.

Definir-se com a escriptor és, en Buero, una forma d'exploració, d'autoconeixement a partir d'una mirada implacable sobre si mateix i sobre la condició humana. Bo i reflexionant sobre l'ocultació i la manifestació de l'autor, Buero Vallejo evoca unes ingènues pàgines de la seva adolescència en què adorava amb vehemència l'inici de la redacció d'unes «confessions». La mirada madura de l'escriptor veu en aquelles pàgines l'arrogància ignorant d'un xicot que no sap encara fins a quin punt les «memòries» reconstrueixen els nostres records, i les «confessions» són el relat modificat en el qual l'escriptor pot escamotejar la veritat sobre si mateix i sobre la seva vida. Serà més endavant, en un moment de la seva biografia en què l'experiència li haurà permès la mirada obliqua sobre els seus temes i la seva obra, que l'autor teatral expressarà l'ambigüitat de la tasca creativa, la manera en què, en manifestar-se en les ficcions que inventa, s'oculta alhora, fent reposar sobre aquest joc d'emascarar i desemmascarar el valor del text respecte de la ploma que el construeix:

És en l'intermedi, en el període de tensa creació teatral o novel·listica, que es mostra i crida amb apassionada franquesa el fons anímic del literat, ocult només a mitges pels arguments i els tipus de la ficció. És allà on cal buscar de quina manera és per dins, i allà el van a buscar els crítics més sagaços, menystenint memòries i confessions.

Allà és també on jo em busco i miro de veure-hi clar en mi mateix, com en una mena de gabinet psicoanalític on tractés d'esbrinar els meus propis somnis artístics. Perquè és en els seus somnis artístics, que hi ha l'escriptor; com en els seus somnis, que s'amaga i es revela l'home.³

L'escriptor, comprès en aquests termes, és un antropòleg, un ésser humà capaç d'enfrontar-se amb les seves vivències més íntimes, amb els seus desitjos més ocults per descriure'ls i, en anomenar-los, en fer-los comunicables, permetre que els altres els comparteixin o com a mínim els coneguin i qui sap si també que s'hi reconeguin. La cerca de l'ésser humà que l'escriptor és, implica la possibilitat de parlar als altres éssers humans a través dels temps i de les generacions. Si els problemes són intemporals, les troballes seran intemporals i cada època s'hi reconeixerà. El seu «gabinet psicoanalític» no és altra cosa que una interminable tasca d'interpretació, de recerca de sentit i ensembles de construcció de sentit mitjançant la tasca creadora. Donar sentit a allò que no en té, anomenar allò que no ha estat anomenat, fer veure allò que no ha estat vist, proposar altres mirades, altres sentits... tot plegat és funció de l'art, i l'artista es lliura amb passió a la tasca.

En el cas de Buero Vallejo, podem entendre gràcies a la seva explicació l'abandó dels pinzells i del llenç a canvi de la ploma i les quartilles. És clar que no es tracta de concedir una eficàcia i una valoració superiors a unes arts sobre unes altres, tampoc som davant d'un nou plantejament del tema *ut pictura poesis*, sinó que es tracta de reconèixer els efectes de les vivències tràgiques de l'autor sobre la seva pròpia capacitat expressiva. El tema estaria més aviat vinculat no pas a l'obra, a la *mimesi* i a la determinació de les lleis intrínseques de cada art, ja que la qüestió no és pas objectiva, en aquest cas, sinó a l'artista, a la

3. Antonio Buero Vallejo, *Ocultación y manifestación del autor*. Dins *Obras completas, ibidem*, volum II, p. 284. [Traducció *ad hoc*.]



1. Buero pintor. Fotografia de l'arxiu familiar. Gentilesa de Carlos Buero i Victoria Rodríguez.

poesis, a la creativitat, sempre irreductible a lleis, i al vincle d'aquesta mateixa creativitat amb la psicologia d'un subjecte creador. Entre l'*Eneida* i el grup del *Laocoont*, les diferències en les quals parà esment Lessing per dur a terme les seves anàlisis són sobretot formals: arts de l'espai enfront d'arts del temps, escultura enfront de poesia. A parer de Raimundo Lida, davant

de la superficial i damnosa identificació de poesia i pintura, Lessing estableix a partir de raons estètiques els límits entre ambdues arts. Ara bé, el teatre, l'escriptura dramàtica, constitueix una combinació del temps i l'espai, i el mateix Lessing, que n'era conscient, reafirma les relacions de les arts plàstiques amb l'escriptura dramàtica i no amb l'èpica: Virgili, en la seva *Eneida*, pot descriure el dolor i fer cridar Laocoont fins al paroxisme, mentre que l'autor del grup escultòric ha de contenir el gest perquè l'expressió de dolor no traspassi els límits que convertirien la faç de Laocoont en una ganyota. Lessing, en conseqüència, manifesta la proximitat entre pintura i escriptura dramàtica en aquests termes:

El drama, destinat a ser una pintura viva gràcies a la representació dels actors, podria adaptar-se millor, per aquesta raó, a les lleis de la pintura material.⁴

Potser per això mateix podem pensar que Buero mai no deixà de ser pintor escollint el teatre com a mitjà idoni per a les seves creacions; i que, en certa manera, pintava fent viure les paraules davant dels ulls dels seus espectadors, mentre continuava pintant bo i esbossant els decorats de les seves peces i continuava esculpint en estructurar i acotar l'espai per «espacialitzar-lo» amb els seus dibuixos i fer-hi viure els seus personatges.

El sentit de la tragèdia

Cada cop que Buero es planteja respondre als qui li pregunten per la seva manera de comprendre la tragèdia, les seves respostes coincideixen a manifestar, en la seva opinió, el caràc-

4. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, Buenos Aires, 1946, p. 39. [Traducció *ad hoc* del castellà.]

ter obert de les peces tràgiques, enfront de les opinions més comunes que coincideixen a descriure com un conflicte clos, sense sortida, el que dona lloc a les obres. La tragèdia no és per a ell altra cosa que un gènere literari la temàtica fonamental del qual versa sobre l'existència humana instal·lada en la tensió entre els límits que la tanquen i l'anhel de sobrepassar-los malgrat que resulti impossible. L'antiheroi tràgic, des que, en els orígens de la cultura occidental, sorgeix enfrontat a l'heroi de l'èpica, és l'encarnació d'un canvi, d'una recerca, no pas per utòpica, inútil. L'esperança de vèncer l'oracle, d'oposar-se al destí, de transformar les lleis arcaiques en noves formes de relació comunitària, batega en les peces tràgiques des de sempre i confereix al teatre posterior la seva herència viva d'eficàcia reflexiva. A Grècia, el protagonista de la tragèdia sofreix un destí de la duresa del qual és necessari retre compte. Els elements constitutius d'una tragèdia sempre representen aquesta força de la naturalesa que més tard o més d'hora converteix l'ésser humà en una joguina dels esdeveniments, i aquesta conducta fa de la vida una font d'errors concatenats les funestes conseqüències dels quals no podran ésser evitades. *Moirà* i *hamartía*, destí i error tràgic, són components indispensables primer de la tragèdia i després del teatre dramàtic, que n'hereta les inquietuds i els temes. Són els conceptes clau que assenyalen els límits que separen els déus dels éssers humans. Situat entre l'animal i el déu, l'home plora la seva mortalitat, ansieja la immortalitat i es comporta amb una racionalitat que de vegades perd, aproximant-se a l'animalitat i sucumbint-hi. Davant els límits estrictes de la criatura humana, l'antiheroi de la tragèdia és sempre un *hybristés*, algú que s'extralimita, que desitja anar més enllà, rompre les barreres: no ignorar, no patir, no morir; en suma, poder l'impossible.

Silè i Prometeu

Atesa la necessitat de comprendre's, de donar compte de la pròpia existència i de respondre a la pregunta davant del destí, l'escriptor tràgic proposa respostes buscant al fosc fons de les seves pròpies experiències, formulant a través del mite el relat que dóna compte de la seva manera de comprendre l'existència. Silè i Prometeu són dos intents de resposta, en certa manera, incompatibles i coexistents en la cultura grega. Per una part, la llegenda de Silè ens posa davant d'una saviesa que concilia l'espant davant la vida amb la jovialitat: no haver nascut i, en el cas d'haver nascut, morir aviat és el millor per a l'home, la manera mitjançant la qual evitarà el patiment, la decadència i la mort. Aquesta saviesa tràgica formulada en termes no tràgics és una de les maneres de pensar el propi destí. Així, la vida no necessita justificació, l'existència és innocent en la seva tragicitat, res no justifica el dolor, ni tampoc la condemna; el propi viure inclou el dolor i la mort, i fa de l'existència, sense palliatius, el més valuós de tot. D'altra banda, hi ha la visió prometeica, la que assenta el mitologema de l'existència humana sobre la pena, el càstig per una falta dels orígens. No pot ser altra, si no, la justificació per al dolor i la mort. Cadascun d'aquests elements constitutius de la tragèdia transcendeix el fons cultural del qual sorgiren per reconèixer-se en les maneres en què la literatura ha anat matisant les respostes en reformular les preguntes. En l'esperit de les tragèdies gregues hi conviuen amb major o menor evidència totes dues línies, la silènica i la prometeica, la que assumeix l'existència en el seu esdevenir innocent i la que la sent com a expiació d'una falta originària. El teatre grec vol expressar el sentit d'una existència que alhora el fascina i el turmenta, i estableix la línia per la qual discorreran les tensions existencials perquè siguin reformulades en l'escena una vegada i una altra pels segles dels segles.

Quan Calderón imagina Segismundo, el seu antiheroi tràgic, Silè i Prometeu hi han conjugat les seves respostes a la

pregunta per l'existència. A *La vida és sueño* («el major delictes de l'home és haver nascut»), la culpa no és culpa originària, no és pecat original, no és només una falta heretada segons la tradició judeocristiana; no n'hi ha prou amb el mite de la pena segons els efectes soteriològics de l'univers prometeic i messiànic per comprendre aquesta vida, que és somni, sinó que és aquesta vida en si la que comporta, sense cap altra justificació, el dolor d'existir. Que el major delictes de l'home sigui haver nascut fa de Segismundo una figura nova en la qual se sobreposen Silè i Prometeu, en la qual el delictes, la culpa, la falta o el pecat només són tals des de la perspectiva d'una existència donada i assumida tal com és, sense cap altra explicació o justificació que ella mateixa. Malgrat la lectura prejudicial que durant segles ha convertit Calderón en un autor les respostes del qual venien donades des de la religiositat cristiana, des del catolicisme de la Contrareforma, una lectura atenta ens mostra dues facetes que conviuen en les seves obres: la del pessimista que dubta, que busca en la raó el refugi per a la seva crisi, i la del sacerdot que confia i busca en la fe el que no troba enlloc més. La culpa, el delictes d'haver nascut apareix així a *La vida es sueño* tractat des d'una perspectiva d'indole ontològica, i amb la figura de Segismundo es perfila una línia peculiar en el teatre espanyol que influirà profundament en el pensament romàntic i en el teatre modern.⁵ Ampliant els horitzons en què s'obren noves perspectives sobre la tragèdia i el drama barroc, Benjamin observa que una de llurs característiques és la de dur fins a l'infinit la reflexió. En tot moment, amb qualsevol pretext i en qualsevol ocasió, el personatge calderonià reflexiona i, sobretot, reflexiona sobre el destí. Aquests són drames el món dels qual és un món tancat en si mateix.⁶

Primer apareixerà el debat que en el pensament alemany

5. Antonio Regalado, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, 2 vol., Barcelona, 1995.

6. Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, 1990.

pugna per aclarir les diferències i les similituds entre tragèdia i drama barroc (*Tragödie* i *Trauerspiel*); Schopenhauer i Nietzsche s'enfrontaran al problema de l'existència des de les seves pròpies filosofies tràgiques, aportant visions contraposades en consonància amb la seva pròpia concepció de l'art. En la mesura en què l'art és per a Schopenhauer allò que aquieta, que allibera de l'existència, que aquieta la Voluntat, la tragèdia s'ha d'entendre com el triomf de l'Esperit sobre la Voluntat. En aquest sentit, el triomf consisteix en un voler no voler, en la possibilitat d'afirmar negant, d'afirmar la negació de la Voluntat.⁷ Per la seva banda, Nietzsche entén l'art com l'estímul de la vida i la vida com una de les estructures de la Voluntat, entesa en tant que Voluntat de Poder. La tragèdia resulta llavors el fenomen en el qual convergeixen el *principium individuationis*, Apol·lo, i la marea de l'existència inextingible, Dionís. Per a Schopenhauer, la pregunta per l'existència exigeix com a única resposta l'ascesi, la negació de la Voluntat. Per a Nietzsche, la mateixa pregunta només té una resposta, un sí absolut, un rotund assentiment al destí. Nietzsche no valora el *Trauerspiel* enfront de la tragèdia clàssica; Schopenhauer no fa distincions i els aprecia al mateix nivell, si bé considera superior la tragèdia dels moderns en esguard de la clàssica.

El mateix esperit tràgic que trobem en Calderón en tant que transmissor de les inquietuds existencials de la tragèdia clàssica el trobem també en Buero, ja que sens dubte podem considerar aquest autor un continuador eminent de la millor dramàturgia espanyola. Als seus textos hi abunden els exemples les citacions dels quals s'allargarien innecessàriament per il·lustrar aquest treball sense altra finalitat que abundar en l'evident càr-

7. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, obra en 10 vol., Zuric, 1977 [*El món com a voluntat i representació*], Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Berlín, Nova York, 1967. [*El naixement de la tragèdia, Obres.*] Vid. també Massimo Cacciari, *Drama y duelo*, Madrid, 1989.

rega metafísicoexistencial del teatre buerià. Per això ens limitem a portar a la memòria les paraules d'una peça que no és de les més difoses: *Las cartas boca abajo. Tragedia española en dos actos y cuatro cuadros*, que posa en boca de dos dels personatges, Adela i Mauro, l'antic i dolorós desafiament de comprendre l'existència humana:

MAURO: També en això t'equivoques. Fa temps vaig fullejar un llibret molt curiós... T'agradaria llegir-lo. Deia que els ocells estan plens d'alegria al dematí perquè el sol surt i els espera una jornada que (suposen/jutgen) plena d'aventures delicioses... Són com nosaltres al matí de la nostra vida: uns atordits. Però a la tarda no canten.

ADELA: Que no els sents?

MAURO: No són pas cants, això: són crits.

ADELA: Què dius ara?

MAURO: Criden de terror. (*És al seu costat.*) Tot això que a tu et semblava un deliri de felicitat és un deliri de por... Al cap del dia han tingut temps de recordar que són sota la dura llei de la por i de la mort. I el sol se'n va, i dubten que torni. I llavors es busquen, i criden embogits, i miren d'atordir-se... Però ja no ho aconsegueixen. Volen cantar, i són crits que no els surten.

ADELA: No pot ser veritat!

MAURO: (*Torna al sofà per agafar la seva cartera.*) Millor digues que no ho sabem. En sabem molt poc, d'ells i de nosaltres mateixos. Però ho ha escrit algú que els va observar molt.⁸

Dibuixant l'espai de la reflexió

Creiem que els esbossos que Buero Vallejo dibuixà per a moltes de les seves obres, en alguns casos simples apunts, en altres, dibuixos més cuidats, tenen la finalitat de crear un espai tragicovirtual i que més enllà de les pures indicacions per a

8. Antonio Buero Vallejo, *Las cartas boca abajo*. A *Obra completa*, 2 vol., volum I «Teatro», Madrid, 1994, p. 756.

l'escenografia i la representació, constitueixen autèntiques matrius del seu pensament, estructures ideades al mateix temps que la peça s'anava gestant a fi d'espacialitzar, donar espai, o situar en l'espai l'acció tràgica.

Ens interessa assenyalar aquí alguns aspectes que Martin Heidegger planteja sobre el tema de l'espai en dues conferències: *Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum* (Observacions relatives a l'art, la plàstica, l'espai) i *Die Kunst und der Raum* (L'art i l'espai).⁹ Heidegger comença cercant respostes a partir de la mateixa manera en què la pregunta pot ésser plantejada i, per tant, oferta per a una laboriosa reflexió. Davant el desig de donar compte d'una noció com la noció d'espai, el primer pas és afrontar com a pregunta, com a cerca i exigència de resposta per al pensament, una noció que ens pugui semblar familiar. A més, cal que la pregunta per l'espai sigui pensada en relació amb l'art. La pregunta per l'espai i la pregunta per l'art van aquí unides:

S'intentarà —diu Heidegger—, tenint en compte l'exigida brevetat, dir algunes coses relatives a la pregunta per l'art (per l'art i l'espai). Les preguntes no deixen de ser propostes, pensaments per al pensar ulterior, quelcom que dóna un impuls, és a dir, que estimula i estranya, induint a un possible diàleg.¹⁰

La conferència es configura així des de l'horitzó del preguntar a fi més aviat de provocar la reflexió, de convidar a l'exercici del pensament sobre el tema de l'espai des de la perspectiva de l'art. Unes pàgines més endavant, Heidegger hi insisteix:

9. Martin Heidegger, *Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum. Die Kunst und der Raum* | *Observaciones relativas al arte, la plástica, el espacio. El arte y el espacio* | *Oharkizunak arteari, plastikari eta espazioari buruz. Artea eta espazioa*. Introducció i notes de Félix Duque, traducció al castellà de Mercedes Sarabia, Euskaratzailea, Pamplona, 2003. [Traducció al català *ad hoc*.]

10. *Ibidem*, p. 63.

I no obstant això: què és l'espai? Què significa que existeixi una controvèrsia entre l'artista i l'espai (una exteriorització d'ambdues posicions)? Qui ens respondrà aquestes preguntes? Caldrà confessar, a aquest respecte, que és l'artista mateix el més ben capacitat per a fer-ho.¹¹

Heidegger practica aquí la proposició nietzscheana que ens adverteix que l'art s'ha de comprendre des del punt de vista de l'artista. En aquest cas, interrogar-se sobre l'espai, pensar l'espai en relació amb l'art implica fer de l'artista l'interlocutor idoni. Ara bé, ¿com ens aproximarem a la noció d'espai, a això amb què «l'artista entra en controvèrsia»? És aquí que Heidegger fa intervenir el filòsof, concretament Aristòtil i les seves reflexions sobre l'espai en la Física, primer, i després Kant. Els dos vocables que usa Aristòtil, *topos* i *chora*, ens permeten distingir entre una noció d'espai que alludeix a l'espai que un cos ocupa: es tracta de l'espai dels cossos; enfront de l'altra noció, la que alludeix a l'espai que acull, que conté i «dóna lloc» als cossos, en el doble sentit d'acollir i de possibilitar. La noció kantiana d'espai afegeix a aquestes possibilitats anteriors de comprensió —l'espai dels cossos (*topos*) i l'espai que els acull i els conté (*chora*)— la idea d'un espai de la representació, un espai que fa possible que un subjecte es representi els objectes; l'espai, llavors, en aquest sentit, no existeix sinó en funció de la subjectivitat humana que el converteix en una forma pura d'intuïció.¹²

Què és l'espai en tant que espai? Respecte a aquesta pregunta, en últim terme, Heidegger suggereix la possibilitat de prendre consciència que hem d'entendre que l'espai *espaia* («*der Raum räumt*»). Considerem que el que en principi se'ns mostra com a tautologia és un intent d'abraçar de manera simultània les propostes anteriors.

11. *Ibidem*, p. 67.

12. *Ibidem*, p. 79.

En la mesura en què l'espai espaia, en què dóna llibertat a un àmbit lliure —segueix dient Heidegger—, concedeix en realitat per primera vegada, amb aquest lliure espai, la possibilitat de comarques, de rodalies i llunyanies, de *direccions i límits*, les possibilitats de distàncies i magnituds. [...] Un cap no és un cos dotat d'ulls i orelles, sinó un fenomen de la vida corporal encunyat per l'ésser-al-món que mira i escolta. Quan l'artista modela un cap, sembla que es limiti a reconfigurar les superfícies visibles, quan en realitat configura pròpiament el que és invisible, a saber, la manera en la qual aquest cap mira el món, la manera en què habita l'obertura de l'espai, i s'hi até, allà on és sol·licitat per homes i coses.¹³

Interrogant l'artista, entenent l'art des del punt de vista de l'artista, es fa palesa una eficàcia específica, el valor d'una tasca que no consisteix a reproduir o representar allò que es veu, sinó a fer visible allò que de per si roman no vist, no configurat, no formulat en el cas del poeta i de la seva matèria, el llenguatge. La frase «L'espai espaia», més enllà del que la lògica impugnaria, del seu aspecte formal, ens situa davant de la pregunta que ha de ser pensada: la pregunta per l'espai des de la perspectiva humana de l'artista.

Al llibre *La croisée du visible* (L'encreuament del visible),¹⁴ Jean-Luc Marion formula una paradoxa de la perspectiva: que el buit que posa en escena allò visible i real creix en proporció directa amb respecte a un buit de buit. L'invisible en la perspectiva torna mundà allò visible i real en una infinitud de visibles irreal i, per això, molt més aparents. En el cas dels esbossos de Buero Vallejo, el dramaturg intenta fer visible l'espai de la representació, adoptant, per a ell com a espectador i per al seu públic, una determinada perspectiva. Els seus dibuixos no són meres indicacions sobre una escenografia concreta. De fet, no és imprescindible que l'autor d'una obra teatral expressi minuciosament els detalls del mobiliari o del decorat, serà en tot cas

13. *Ibidem*, pp. 83-85. La cursiva és nostra.

14. Jean-Luc Marion, *El cruce de lo visible y lo invisible*, Castelló, 2006.

el director de l'obra qui imagini i visualitzi allò que el text indica i, en conseqüència, gairebé sempre, amb les simples dades de les acotacions n'hi ha prou per orientar la posada en escena. Però no creiem pas que sigui aquest el cas dels esbossos de Buero. Al contrari, entenem que l'autor treballa, al mateix temps que amb els mots, amb un pensament visual que acull el drama, l'acció humana en l'espai. En alguns textos que reproduïrem hi trobem pistes que l'autor mateix ofereix per respondre's i respondre el per què d'aquests dibuixos. Al *Libro de estampas*, en el qual es reproduïxen gran part dels dibuixos realitzats per Buero al llarg de més de cinc dècades, s'hi expressen les circumstàncies que vinculen el dibuix amb l'obra i s'hi descobreixen les intencions, l'atmosfera emocional privada o l'esforç d'estructuració davant l'obra «sense cap pretensió estètica».

COMENTARIS DEL *LIBRO DE ESTAMPAS*

En la escalera. A fi de refermar la figura femenina, ma germana va posar per a un apunt previ. La resta, sense model. No recordo si ja havia escrit l'obra amb la qual em vaig donar a conèixer; que ja la tenia pensada és segur. Aquesta escala no pretenia, però, mostrar la mateixa estructura que la del projecte teatral. Faltaven dos anys per a la primera estrena; ni remotament en podia preveure la proximitat.

Apunts per al decorat d'*Hoy es fiesta*. Emilio Burgos introduí a l'esbós definitiu realitzat per ell oportunes modificacions, però es mantingué força fidel a la meua idea. L'obra es desenvolupa en un sol dia: els meus dos apunts mostren com canviaria la llum del matí a la tarda. Era l'any 1956 i jo intimava amb la Victoria, una jove dama de la tragicomèdia i l'actriu que aquell any obtindria el Premi Nacional de Teatre en interpretació femenina.

Croquis per al decorat de *La Fundación*. El bell escenari de Vicente Vela superà amb escreix aquest esquema traçat per mi, sense cap pretensió estètica, com una mena de pla aclaridor de la meua pròpia acotació i de les necessitats de l'acció dramàtica.¹⁵

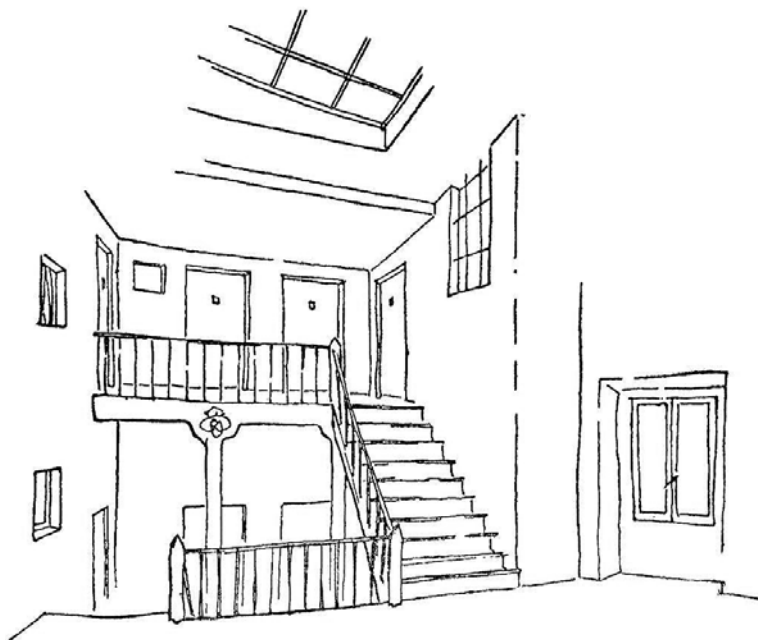
15. Antonio Buero Vallejo, *Libro de estampas*, Múrcia, 1993.

En el text que comenta el dibuix *En la escalera* (fig. 2), Buero ens adverteix sobre les diferències entre el dibuix i l'escenografia final de la representació (fig. 3). En efecte, veiem un tram d'escala i un replà al qual s'obre una finestra, i tres personatges, dos homes i una dona, una parella i algú més, no sabem si un veí o un visitant, que baixen d'un pis a l'altre. La diferència respecte a l'obra rau en el fet que l'escena es féu més complexa, ja que a l'escala s'hi obrien les diferents portes dels pisos habitats per les famílies que vivien a la casa. És interessant, en aquest cas, complementar l'obra *Historia de una escalera* amb l'esbós i amb el comentari, perquè observem que l'obra ja estava pensada gairebé al mateix temps que es duia a terme el dibuix, en una curiosa sintonia creativa; però és el text definitiu el que modifica el tractament de l'espai per part de l'autor, substituint una estructura que adoptava un eix vertical, simbolitzat per l'escala, amb prou feines il·luminada per la llum d'unes finestres, per una estructura en què, mantenint la verticalitat de l'eix de l'escala, s'hi afegeix l'horitzontalitat d'un espai suggerit: l'interior dels pisos, les portes dels quals se situen als diferents replans. La imatge final afegeix al sentit avall-amunt-avall el sentit interior-exterior-interior. L'escala és, d'una banda, el símbol de la pujada, i de l'altra, el símbol d'un espai interior íntim, la llar, comunicat amb un exterior, l'escala, que al seu torn es caracteritza per ésser interior en oposició a l'espai del carrer. De l'escala, podem dir doncs que Buero en fa no sols un personatge més, com ja s'ha dit, sinó un límit, una estructura simbòlica del límit en la qual els personatges desenvoluparan els seus afanys.

En filosofia, la noció de límit és una noció complexa, emprada en nombrosos casos i amb característiques molt diferents. A nosaltres ens interessen aquells aspectes implícits en el vocable grec *péras*: acotació física d'un cos, allò que l'acaba i el delimita respecte a un altre cos adjacent. I per la noció de límit tal com la desenvolupa Hegel en la seva filosofia, entenent que el límit és donat a fi de ser superat; el límit implica així el moment de la negació que possibilita l'afirmació i la superació en



2. En la escalera. *Ploma*, 1948.



3. *Escenografia d'Historia de una escalera.*

un moviment dialèctic. En aquest sentit, el pensament de Hegel complementa i aclareix la noció tràgica d'*hybris* (extralimitació), característica fonamental de l'antiheroi tràgic.

L'escala pot ésser pensada a la llum d'aquestes nocions com el límit entre un exterior i un interior. En l'ordre simbòlic, l'espai de l'escala ens permet veure el que és invisible: els sentiments, les inquietuds i les aspiracions dels inquilins de l'imoble, com també rompre l'escondiment d'unes vides íntimes que en molts casos romanen inconegudes i que a l'escala s'intercomuniquen amb els veïns i amb l'espectador. En un estudi ja clàssic, *Buero Vallejo y el antihéroe. Una crítica de la razón creadora*,¹⁶ l'autor fa de l'escala l'espai de l'empatia

16. Enrique Pajón Mecloy, *Buero Vallejo y el antihéroe. Una crítica de la razón creadora*. Ed. d'autor, Madrid, 1987.

(*Einfühlung*), ja que, de fet, i en aquest cas, la història no és només la història dels personatges del drama, dels éssers humans que habiten l'edifici al qual pertany l'escala, sinó que la *història* és d'una escala sobre la qual, primer l'autor i després els lectors i espectadors, projectaran les seves emocions i, vivificant-la, fent bategar amb l'alè d'una vida en el temps tot el que s'hi esdevé, converteixen l'escala en un ésser-viu-personatge més. Les coses parlen en Buero el llenguatge d'una realitat simbòlica. L'autor subratlla amb els objectes alguns matisos que desitja que no passin inadvertits durant la representació. L'escala configura així un límit tant espacial com existencial, ontològic, bo i fent dels personatges nous Sísifs que empenyen pedres penosament. Tragèdia i Mite, Literatura i Assaig conflueixen en la peça i li atorguen la dignitat d'una obra intemporal.

«Sempre davant la imatge som davant el temps.»¹⁷ L'afirmació paradoxal que ens situa davant de la necessitat de pensar quelcom espacial des de la perspectiva d'una ineludible temporalitat és per a l'autor d'*Ante el tiempo* un fet que exigeix la reflexió de l'historiador i també del crític d'art, ja que s'haurà d'assumir l'*anacronisme* com a punt de partida per a la comprensió de qualsevol mena d'imatges produïdes per l'ésser humà. En nombroses obres de Buero, la preocupació pel temps es formula d'una manera explícita. No només el títol de *la història* d'una escala ens adverteix d'un temps i uns esdeveniments precisos, sinó que l'obra mateix ens mostra, en el seu discórrer, el pas del temps i els seus efectes sobre els inquilins de l'immoble i, per extensió, sobre tot ésser vivent. L'espai de l'escala és la conjunció del límit entre el que es pot veure i el que no es pot veure, el món exterior i el dels desitjos i aspiracions, el dels sentiments. Però l'escala també visualitza el límit d'una temporalitat concebuda des del cercle, una temporalitat que

17. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, 2005, p. 11.

retorna a la diferència, alhora que la convivència de les generacions també ens parla del passat, del present i del futur, d'un temps lineal.

En certa manera, el transcurs de l'obra fa evolucionar el sentit de l'escala en tant que és una imatge del *límit* cap a la idea del *llindar*. S'entén el llindar com un espai de trànsit. La diferència entre el dibuix *En la escalera* i l'esbós per a l'escenografia de l'obra *Historia de una escalera* mostra el canvi en la concepció d'una escala la direccionalitat de la qual es manifesta en un únic sentit: la verticalitat, amunt/avall, cap a un eix horitzontal que, mitjançant les portes, evoca un exterior/interior. El dibuix expressa la inquietud de l'autor per mitjà d'imatges. Hi trobem el germen de l'obra; però l'esbós no és pas un simple dibuix, és la feina d'espacialització del drama humà que a Buero li interessa d'explorar. Aquestes portes són llindars, llocs de pas, espais d'intercanvi. Però l'escala també és un llindar, a la seva manera; un espai de pas entre l'interior dels habitatges i el carrer. L'eficàcia del teatre recolza en aquest joc espacial entre els límits i els llindars, quan l'escriptor, en fer-nos veure l'invisible, ens convida a córrer el risc de la transformació i, així, el lloc de pas pot ésser llavors un indret de canvi, un espai iniciàtic, una experiència transformadora (figs. 4 i 5).

En aquest esquema, i en els d'algunes obres més que ens interessa comentar aquí, hi reconeixem la configuració de la quadrícula cartesiana que estructura l'espai en dos eixos de coordenades que es creuen, localitzant l'acció humana en un espai mesurable, quantificable i, per tant, racional. En paraules d'Arnheim, el qual hem citat al principi:

La interacció entre els dos sistemes espacials (el còsmic, concèntric, i el local, la quadrícula cartesiana) genera formalment la complexitat de forma, color i moviment de cara al nostre sentit de la vista, i representa simbòlicament la relació entre la perfecció còsmica de la qual tot objecte o criatura participa en alguna me-



4. Historia de una escalera. *Estrena*, 1949.



5. Historia de una escalera. *L'autor saludant, estrena, 1949.*

sura i la lluita entre l'atracció cap ensota i l'impuls vers les altures que caracteritza el drama de la nostra conducta terrenal.¹⁸

El drama humà d'*Hoy es fiesta* ens ofereix un tractament espacial de característiques similars: la peça transcorre en un terrat d'un barri humil del Madrid de postguerra. Al terrat, com abans a l'escala, hi convergeixen les vides dels inquilins que habiten l'edifici, en aquest cas delerosos perquè un dècim de la loteria els pugui proporcionar el benestar que els manca. L'atzar, la fortuna, la sort són elements presents a l'obra que, de nou, fan del terrat un espai-límit entre la casa, el cel i la terra. L'amunt i l'avall de l'escala cobren ara el sentit ampliat d'interacció entre la localitat i el cosmos, entre immanència i trans-

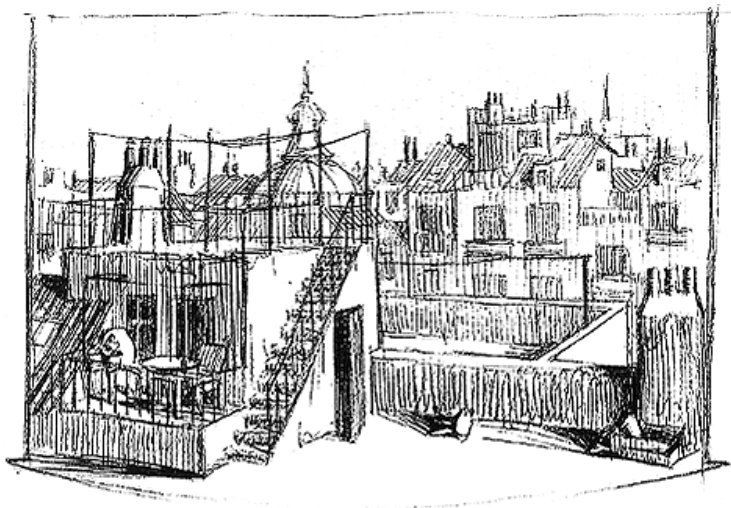
18. Rudolf Arnheim, *El poder del Centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Versió en castellà de Remigio Gómez Díaz, Madrid, 1984, p. 12. [Traducció al català *ad hoc*]

condència. Buero aconsegueix convertir el terrat en un espai sagrat per a l'esperança, un espai en què «la sort», bona o dolenta, dels seus habitants es manifesta, i mostra aquesta Fortuna/Destí en el simbolisme del terrat. Però el terrat també és un llindar, un lloc de pas on es viu i es mor. Des d'allà es beslluma un horitzó de teulats i terrats, un rusc que viu i s'agita amb els mateixos afanys; i més enllà s'intueix un aquí temporalment finit, el cel, l'espai còsmic. L'encreuament entre l'espai humà i el còsmic confereix al terrat una centralitat, en fa un centre del món, d'un microcosmos sostingut per l'esperança contra tota lògica. La frase de la tiradora de cartes: *Cal esperar... Esperar sempre... L'esperança mai no s'acaba... L'esperança és infinita...*¹⁹ sona al final de l'obra, després de la mort de la Pilar, com una constatació de la lluita humana per conciliar la tragèdia amb l'esperança.

Resulta interessant, endemés, parlar esment en el fet que Buero Vallejo crea dos esbossos per a la representació del drama i manifesta, ja ho hem vist, que el seu interès en dibuixar-los radica a mostrar les diferents llums, del matí o la tarda, amb les quals s'il·lumina l'escena (fig. 6). Amb els dos ombreigs diferents, Buero introdueix el temps a l'espai del terrat i el fa visible: el matí i la tarda de la vida escenifiquen el seu drama en un espai, límit i llindar, entre un aquí, temporalment finit, i un més enllà, inconegut, incognoscible, però cobejat com a eternitat.

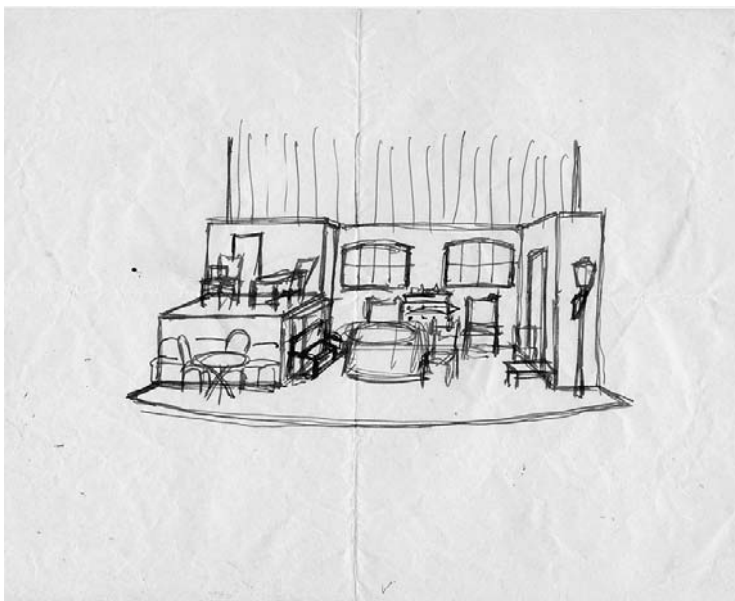
El fet que disposem dels dos dibuixos de l'obra ens ajuda a comprendre les intencions de l'autor, ens mostra el que el dramaturg ens vol fer veure en cada cas. És freqüent que en altres peces, com *El tragaluz*, *Las meninas*, *El sueño de la razón* o *Un soñador para un pueblo*, l'autor realitzi diversos esbossos que mostrin certs trets sobre la progressió de l'obra. En el cas d'*El tragaluz*, en tenim tres, d'esbossos, numerats 1, 2 i 3, en els quals s'observen sensibles diferències (figs. 7 a 9). El núm. 1 és

19. Antonio Buero Vallejo, *op. cit.*, p. 619.

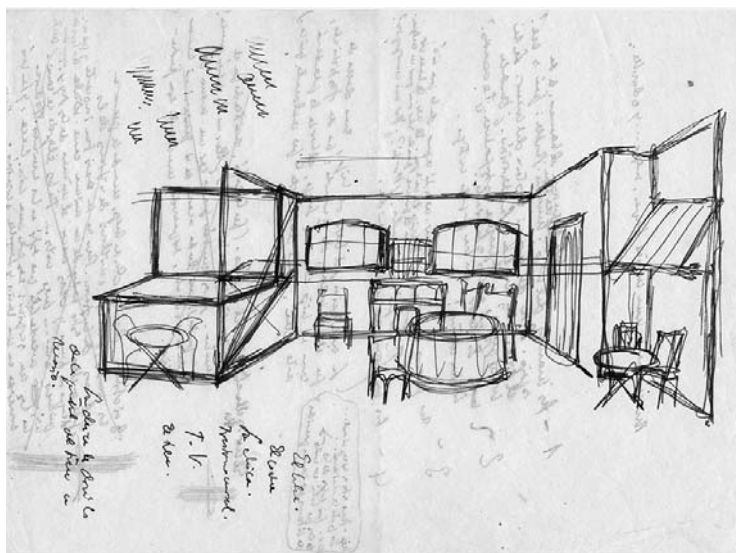


6. Hoy es fiesta.

el més rudimentari; els traços amb prou feines són un croquis per estructurar un espai i distribuir-hi els mobles de manera que es puguin oferir a l'espectador els quatre espais diferents en els quals transcorrerà l'acció. Aquests quatre espais queden molt més ben representats a l'esbós núm. 2: al centre i presidit per dues lluernes, l'espai de l'habitació familiar. A dalt a la dreta, l'oficina. A sota, el vetllador d'una cafeteria. A mà dreta, el carrer amb el fanal sota la llum del qual s'oculta i s'ofereix la prostituta. A l'esbós núm. 3, les lluernes han desaparegut i el



7-8. El tragaluz.



9. El tragaluz.

dramaturg s'escarrassa amb minuciositat a representar el mobiliari i accentuar l'articulació de les quatre estructures de manera que, durant la representació, puguin ésser visibles o invisibles, successivament, per al públic.

És important assenyalar que l'espai que Buero dibuixa aborda el problema de simultaniejar en una complexa síntesi l'exterior amb l'interior, la superfície amb el subsòl. Diríem que a través d'aquestes dues lluernes la llum exterior il·lumina un interior pregon, il·lumina simbòlicament la pregonesa humana, els sentiments i els desitjos, tant positius com negatius. Fent una lectura schopenhaueriana de l'obra, podríem dir el món com a voluntat i el món com a representació, les aparences i la realitat profunda del desig. Les lluernes mostren el límit entre aquest món de sota, el del subsòl, i el món de dalt amb tots els seus matisos, també els socials: els de dalt, els triomfadors, enfront dels de baix, els més desfavorits, i en el marc d'una postguerra civil com l'espanyola, els vencedors enfront dels vençuts.

Però, a més, l'últim esbós ens mostra els altres espais, ara espais quotidians on transcorre la nostra vida. Aquí, les lluernes han desaparegut, potser perquè l'interès ha de recaure en l'eficàcia d'uns decorats que han de fer sentir el trànsit a l'espectador, el pas d'uns espais a uns altres, les notes característiques del llindar, al mateix temps que el caràcter de simultaneïtat que adquireixen els esdeveniments del passat per a l'espectador d'un temps futur. Un altre cop l'espai i el temps s'articulen en la imatge des de l'eficàcia del dramaturg pintor.

L'últim dibuix que comentarem correspon a l'obra *La Fundación* (fig. 10). S'hi mostra una habitació acollidora si bé austera que sabem que correspon a l'allotjament per a investigadors d'una fundació per al desenvolupament de les arts i les ciències. El finestral i la porta del fons s'obren a un paisatge suau, agradable a la vista. Algú dorm al llit, potser somia. A la dreta de l'espectador, una llibreria atapeïda ens continua proporcionant dades de la persona que ocupa l'habitació. A primer



10. La Fundación.

pla, una taula amb cinc butaques configura l'espai de treball d'un possible equip de companys. En tot el conjunt només desentonava el penjador de l'esquerra, del qual pengen sis farcells, equipatge poc concorde amb el que es podria esperar de persones que, malgrat no ser riques, estan socialment acomodades.

Amb els farcells, Buero introdueix al dibuix l'ambigüitat en un espai orientat en aparença vers el disseny d'un ambient d'estudi i investigació. En el transcurs de l'obra, l'espectador anirà percebent com el que en principi és una estança per a investigadors es transforma en la cella d'un presó. Les ressonàncies de la literatura espanyola que reconeixem a l'obra són molt clares. El protagonista, l'home que dorm o potser somia, es diu Tomás, com en Tomás Rodaja, el Licenciado Vidriera de Cervantes. El protagonista de l'obra també delira, és algú que es creu en una Fundació, quan en realitat és un condemnat a mort i la seva habitació, la cella d'un presó. Les reminiscències calderonianes també fan cap a la nostra memòria, puix que la fundació/presó on somia un món regit per interessos positius, el món de la utopia, ens recorda la torre de Segismundo, on la vida i el somni es confonen. Altre cop ens trobem davant d'un espai límit, en aquest cas entre la vigília i el son, entre el deliri i la raó, entre la utopia i la realitat, entre la vida i la mort. Condemnats com en som tots, en realitat vivim en un espai Fundació o cella de condemnat a mort esperant que es compleixi la sentència. Altre cop, la imatge anticipa, en una síntesi espaciotemporal, els esdeveniments del drama humà.

És important assenyalar la intemporalitat volguda del dibuix. Volem dir que quan veiem l'esbós, un disseny avantguardista ens hauria situat en una època concreta i hauria provocat la lectura de l'obra des d'unes coordenades espaciotemporals determinades. Però l'asèpsia del mobiliari, el tractament de l'espai d'una manera tan escenogràfica, sense jugar amb estructures complexes, fent recaure l'interès de l'espectador exclusivament en allò que es veu amb la subtil al·lusió del dubte per mitjà dels farcells sobre les característiques del qui ocupa

l'habitació, ens permet dur a cap una lectura del drama al marge del moment històric en el qual Buero Vallejo estrena la peça (gener del 1974). Una lectura directa ens portaria a entendre-la des d'una crítica a les presons franquistes, però hom no pot limitar mai els textos buerians a circumstàncies històriques concretes, ben al contrari, com més propers semblen als esdeveniments històrics de l'Espanya de la segona meitat del segle xx, més intemporals resulten en el fons. De manera que a l'esbós de *La Fundación*, el que tenim en realitat és una utilització de l'espai a fi de fer-nos veure de manera simultània la nostra condició antropològica d'éssers humans condemnats a mort i, ensem, capaçs de les més grans transformacions socials i científiques i de les més excelses creacions artístiques.

L'habitació presó i l'habitació fundació no són més que espais de pas, sols expressen, presó o habitació, la dialèctica entre dos exteriors: el no-res que precedeix la vida, el naixement, i el no-res que la succeeix. Entre ambdues coses hi ha un interior, sala de condemnats o espai per a la utopia. Segons si ho considerem en un sentit o en l'altre, serà interior o llinard, i la condició del llinard és la condició del trànsit, així ho expressà Walter Benjamin al seu *Libro de los pasajes*.²⁰ En les societats primitives, és en el ritual de pas on es porten a cap les celebracions que marquen els moments més importants de la vida dels individus; moments de transformació, de canvi, en els quals la vida, en cert sentit, s'acaba, i enceta, renovada, una altra forma d'existència. Aquesta renovació transformadora confereix espaiaments, assenyalat límits, punts de referència, mostra llinards, suposa una posada en escena de l'esdeveniment, u o múltiple, que afecta l'ésser humà i la comunitat en conjunt. En l'escenificació dels problemes existencials de la condició humana que d'alguna manera el teatre significa, els dibuixos que realitza Buero Vallejo per a les seves obres dissenyen la imatge d'aquest espai escènic, no aleatori, no fortuït, sinó traçat com

20. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, 2005.

un taulell d'escacs, on les peces es mouen d'acord amb unes regles establertes i a fi d'anomenar i fer visibles un gavadal de tensions, d'entre les quals les nocions metafísiques del límit i del llindar, de l'instant i de l'esdeveniment, puguin no només ésser expressades amb la major intensitat per mitjà de la paraula, sinó també visualitzades amb la major precisió, conjugant-se així l'eficàcia de la paraula amb l'eficàcia de les arts visuals i també de la música, present en gairebé totes les seves peces. El seu teatre s'orienta així al conjunt de la sensibilitat de l'espectador, de qui es reclama la màxima atenció perquè tots els seus sentits siguin sol·licitats, instats a participar en la renovació per mitjà d'aquest ritu ancestral que és sempre el bon teatre.

PRESSIÓ, AMENAÇA, ESPAI

HANNES BÖHRINGER

SÓC AL MIG d'una gentada, estic sota pressió. Darrere meu passa gent donant cops i m'empnyen cap un cantó. No avanço prou. La gent de davant meu és encara més lenta. M'aturen. No deixen passar. No avanço ni mica. Empenyo i dono cops, perquè m'empnyen i em donen cops. Els que hi ha darrere meu em volen passar al davant, els que hi ha al davant no s'aparten. Haig d'estar al cas per no arribar tard o quedar-me enrere, per no ser l'últim. I tot està repartit, no n'ha quedat cap per a mi, tots els llocs estan ocupats.

En quina direcció podria esquivar la multitud? La sortida que se m'acut també la consideren els altres; ja són on aparec jo, em barren el pas i m'empnyen cap enrere. Cada cop queda menys espai. Aquí i allà les empentes i els cops ja es converteixen en trompades, trepitjades i cops de puny. Aviat hi ha morts a terra.

M'haig de posar a resguard. Haig de trobar un indret, un lloc on no em puguin atropellar, un lloc per a mi tot sol, si cal, preferiblement amb algunes persones amb qui em pugui comunicar. El lloc ens hauria d'oferir protecció, seguretat cap enfora i a dins llibertat, espai lliure²¹ on pugui quedar-m'hi i anar-me'n. M'haig de poder moure lliurement. Junts podríem aconseguir una cosa que ens concedeixi encara més seguretat cap enfora i llibertat per dins. Però així es crearia un espai de poder, amenaçador cap enfora i cap endins. La llibertat de mo-

21. El substantiu alemany compost *Spielraum*, que vol dir “espai lliure”, es compon dels mots *joc* (*Spiel*) i *espai* (*Raum*), de manera que la traducció literal seria “espai de joc”. [Nota d'Ana María Rabe.]

viment entraria en perill, em sentiria sota la pressió d'haver-me de mantenir ferm. Empenyerien i donarien cops. Ja no podria estar segur del meu lloc, la meva seguretat i llibertat.

Deixo una bufanda al meu lloc per assenyalar que està ocupat. Però què faré si algú que passa se me l'emporta mentre no hi sóc i després em trobo una altra persona al lloc que he hagut de perdre de vista per un instant? Què passarà si el paio es posa la meva bufanda i assegura que és seva? I als altres no els fa res, no hi han parat atenció, no s'hi volen ficar.

Tothom busca un lloc segur amb espai lliure. No n'hi ha per a tots. Però si agafo un lloc d'aquesta mena amb altres persones, augmenta la pressió per dins, comencen les empentes cap enfora i cap endins. M'haig d'assegurar, m'haig de defensar; si no, rellisco i perdo la meva posició. Cautament faig pressió perquè cap pesat ens separi. Si no vaig amb compte, jo mateix em faig pesat. Només m'ho imagino, potser, tot això? La pressió es transforma en impressió. Començo a pressionar-me a mi mateix.

Al principi la pressió em provava. Es repartia per tot el cos. Si cridava, la meva mare em prenia en braços. La pressió em consolava com el seu xiuxiueig familiar. No estava pas sol. Però més endavant varen aparèixer taques de pressió, zones, punts en què es fixava la pressió, llocs que es feien incòmodes, que feien mal, que demanaven alleujament.

La pressió salta dels llocs del cos a les situacions. Esdevé una amenaça. Si no deixes de picar de peus, si no calles d'una vegada i t'adorms, en una paraula: si no et portes bé, passa alguna cosa. Aviat ja no cal pronunciar amenaces ni imposar sancions. Vergonyes, càstigs, execucions... s'han convertit en una raó última, puix que ja em porto bé d'un temps ençà i cedeixo a les expectatives tàcites, intento fer-los contents a tots, complir amb tot. Però és massa. M'atabala, vaig passant la pressió. Amenaço els altres. Els extorsiono.

La pressió que percebo al cos passa de l'espai al temps. Com a amenaça, la pressió dilata l'espai i el converteix en espai-

temps. Res hi és simplement, tot esdevé, tot corre pressa, s'ha de comprimir tot en un espai-temps. Si no faig el que em diuen, apareix l'amenaça dels càstigs. No han arribat, encara, però ja vindran, es presentaran. Les sancions es converteixen en conseqüències que m'haig d'imputar a mi mateix. Ara no només amenacen éssers humans sinó també esdeveniments. Si no vaig amb compte, se m'escapa la sort, no em desenganxo d'aquí, no avanço gota, no trobo cap lloc on pugui alliberar-me de l'atabalament i les amenaces, on pugui quedar-me, però també passejar i seguir caminant.

Esdeveniments futurs amenacen amb conseqüències temudes. Malalties amenacen amb la mort. Apareix l'amenaça d'una catàstrofe climàtica si seguim contaminant l'aire. Ens amenacen guerres si l'aigua escasseja. Ens amenacen epidèmies, fam, empobriment, embrutiment, ruïna... si no hi fem res. A l'amenaça li correspon el temor. Em fa por que passi alguna cosa. Un temor en desencadena un altre. La vida és terror. Em sento aterrit i imposo el terror al meu entorn.

Amenaça i temor s'han convertit en dispositius fixos del meu hàbit, de la residència mòbil que duc a tot arreu i que no puc simplement deixar enrere, sempre de camí a un indret lliure, obert però protegit. Una vegada i una altra crec que n'he trobat un que no estreny. Una vegada i una altra torna la pressió i la gentada. La culpa la tenen les meves habituds. M'he instal·lat en la pressió i la gentada, en el temor i l'amenaça. Tot plegat redueix l'espai a vies estretes. La resta no s'usa i queda abandonat. Per això cal crear un ordre que generi espai.²²

Espai és llibertat de moviment. Espai de llibertat i espai lliure. Però una vegada i una altra torna a tancar-se, a reduir-se. Es genera pressió. La pressió prem el temps. El temps també es fa cada cop més curt. Ja no hi ha espai lliure per a la ganduleria,

22. El verb alemany *aufräumen* ("ordenar, endreçar") conté el substantiu *Raum* ("espai") per indicar que es tracta d'una manera d'ordenar que genera espai. [A. M. R.]

per a dilatades reflexions, somnis o absència d'intencions. En lloc d'això: cites, terminis, períodes reduïts. No escurcen la pressió, més aviat la perllonguen cada cop més. Terminis segueixen altres terminis. Haig de començar a ordenar en l'espai i el temps.

L'espai no hi és, es genera i s'esvaeix. L'espai s'esdevé. No és el lloc per jugar, la condició de poder-se moure lliurement, sinó la llibertat de moviment i espai lliure. Car moure's lliurement, jugar, és per si sol un ordenar que genera espai. Estic tombat a terra i jugo amb cubs de fusta. Sembla com si regnés un gran desordre a l'habitació dels nens. Però el joc és el principi de l'ordenació que genera espai. Desfaig un ordre i el recomponc de bell nou. L'espai ja no és el d'abans, quan els cubs de fusta estaven ficats a la caixa, quan s'han tornat a desar els instruments musicals o s'han posat els mobles de nou al seu lloc després de la nit de ball. La llibertat del joc no és arbitrarietat, sinó alliberament de pressió i gentada, és alliberar-se de la realitat habitual, l'abstracció de la regla, de l'equilibri, de flotar, del so, del moviment, la lleugeresa despresa de la pressió i la pesadesa.

El joc sempre és un joc compartit, malgrat que es realitzi sol; és una coordinació difícil, però lleugera d'impulsos, elements, parts o participants diferents, sovint contraris. El joc compartit irradia, penetra les activitats quotidianes, tant la feina com la vida social, i fa possible i alleugera la llibertat de moviment mútua, l'espai lliure en la convivència.

L'ordenació habitual sols és un fragment visible de l'activitat complexa de l'ordenació, de guanyar espai ordenat. L'ordenació habitual només indica que aquesta activitat complexa no resulta mai del tot perfecta, que sempre hi queda alguna cosa, que tot ordre exclou quelcom, que cap ordre és complet. Ordeno la meua oficina, el meu pis. Què llenço? Què hauria de tenir a mà, què hauria de ficar a l'armari? On trobo què? Cadascú té la seva manera d'ordenar. Un ordena sempre un xic, l'altre deixa créixer el desordre fins que ordena a consciència. Tots dos han

d'avenir-se, encara que cadascun suporta una mesura diferent de desordre.

Ordenar significa crear un ordre, transformar un ordre antic que s'ha tornat insuficient en un de nou, adaptar-lo a les condicions del moment, crear connexions entre l'ordre antic i el nou. Però tot continua essent insuficient. Qualsevol ordre és un compromís amb la varietat i el desordre de la vida. A un li convé, a l'altre el tortura. Quan de fet hauria de concedir un espai lliure per a tothom qui hi estigui integrat.

Llibertat és llibertat de què i llibertat per a què, llibertat de moviment i llibertat de temor, pressió i amenaça. Llibertat és valor. Pressió i amenaça mai no estan ben desades; els hàbits mai no estan ordenats del tot. Així s'acumula un desordre que tornarà a causar pressió i gentada fins que passi de mida i es restitueixi l'ordre. L'ordenació es realitza sota pressió del temps. Les coses repartides per l'habitació no se sotmeten a la idea deficient de l'ordre en què les volen ficar per la força els éssers deficients.

Si visqués al món tal com ho exigien els filòsofs antics, viuria en un ordre universal. Estaria serè, de bon humor i tot estaria en ordre. Tot estaria bé. Però el meu ordre s'ha construït sobre la impaciència i per això és violent. Llenço massa ràpid el que després em podria fer servei només per tornar a guanyar per un temps una mica de llibertat de moviment. No tinc prou espai lliure. Perquè estic en una gentada i sota pressió.

L'ordenació que genera espai significa il·lustrar. Il·lustració significava reconèixer l'activitat filosòfica complexa, el que és evident, aparentment clar, mai qüestionat com quelcom obscur, i aclarir la foscor per guanyar un nou espai lliure. Però la Il·lustració tendeix a suprimir allò que ella mateixa il·lustra: religió, govern, Déu o el Jo. Així llenço coses i al cap d'un temps busco a les escombraries el que he llençat, perquè ara ho haig de menester una altra vegada, ho he reconegut com a indispensable, per comptes de posar-ho des del principi al lloc corresponent. Així em poso a mi mateix en un destret ordenant per aquí

i per allà, traient i desant. Una cosa no desapareix només perquè la llenci. Només s'escapa de la meva vista, de la meva observació i abast. Volia aclarir-la i he tornat a deixar-la a les fosques i a exposar-la al descuit.

Estic sota pressió i aspiro a un lloc on pugui quedar-me i anar-me'n, moure'm lliurement. Haig d'ordenar primer per guanyar espai lliure. Intento apartar de l'economia del meu hàbit la pressió i l'amenaça, l'opressió, repressió, coacció i temor. Però segueixen apareixent i obstrueixen l'espai. ¿Els torno a treure de les deixalles o és que mai no he tingut la força de llençar-los? En la invisibilitat limiten la meva llibertat de moviment amb més poder que no pas en la claredat. Cal poder per tornar a guanyar espai.

Serè dins d'aquests límits, surto a fora, a l'aire lliure, surto de mi mateix i travesso el lindar entre l'interior i l'exterior, entre el que és privat i el que és públic. El que és públic està a disposició de la generalitat, és obert a tothom. Per consegüent, m'haig de posar una altra roba, haig de transformar-me, convertir-me en un ens general: un ciutadà. L'espai lliure que ja he guanyat m'ajuda a poder abstreure'm de mi, a contemplar-me des de fora, a evitar escàndols públics.

Servicialment, em vesteixo d'acord amb els hàbits de la societat. Només perquè conec les seves normalitats puc descuidar-les de tant en tant.

«Aire fresc!», exclama Nietzsche. A fora bufa un vent fresc: intercanvi, sociabilitat, les últimes notícies. Les opinions es descomponen en la conversa, les quatre parets de la llar pròpia s'airegen. A fora sóc sota el cel. «El cel estelat sobre mi» (Kant) permet intuir un ordre universal que m'alça des de la meva existència particular a la generalitat. M'allunyo dels meus propis interessos i no cerco el que és bo per a mi sinó per a tots nosaltres. Com a ciutadà (*citoyen*) —diu Rousseau—, haig de desitjar la generalitat: *la volonté générale*.

Surto a fora, a l'aire lliure, al carrer, al mercat. Allà m'hi trobo gent. La generalitat converteix la gent en un poble. *Públic*

ve de POPULUS (“poble”). El poble és la publicitat reunida a l'aire lliure. Les persones particulars s'alcen com a ciutadans lliures a la generalitat i decideixen sobre si mateixes com a poble. Surten de si mateixes cap enfora, a l'aire lliure, al que és obert, indeterminat, arriscat, i decideixen sobre llur benestar comú.

Al centre d'una ciutat europea, a la plaça del mercat, es troben l'ajuntament i l'església. Cada persona pertanyia a dos pobles, a un que es vol quedar i a un que se'n vol anar. Un es reuneix al voltant de l'ajuntament, l'altre, al voltant de l'església. L'última està a punt d'anar-se'n, de travessar el llinar entre el més ençà i el més enllà. Aquest món d'aquí transcorre. Passa i per això s'hi passa. Això em dona prou distància per suportar el que més o menys queda: repressió, opressió, constrenyiment. Puix que els homes també continuen essent tal com són, si continuen essent humans. La gran distància, no obstant això, m'ajuda a distingir entre l'inevitable i el millorable, a reconèixer els espais lliures per millorar.

L'espai públic sols es protegeix del poder amb poder. La il·lustració (premsa lliure) per si sola no aconsegueix mantenir lliure l'espai públic. Sempre apareixen també repressió, prohibició i proscripció d'allò que una comunitat percep com a amenaçant per a la seva existència. Recorre a l'amenaça, a la pressió i fins i tot a la violència física per preservar la seva publicitat dels cops, les empentes i les amenaces. I sempre està en perill de convertir-se, en el seu conjunt, en presa d'una banda que usurpi per a si mateixa el bé comú. Violència i intransigència mantenen l'ordre públic i determinen irremissiblement l'ordenació en l'espai públic.

Però aquestes són històries d'èpoques antigues: la ciutat com a exemple de l'Estat i de la democràcia, la distinció entre Església i Estat, economia i política, la doctrina de la casa i la de la comunitat, privacitat i publicitat. Les distincions ja s'han difuminat des de fa temps. Les fronteres dels estats es fan permeables, les muralles de les ciutats ja han caigut. De la creixent indiferència entre ciutat i camp, paisatge urbà i paisatge urba-

nitzat, n'ha sorgit una manera de viure més o menys concentrada, una aglomeració amb residus insulars i museístics de l'urbanisme.

La urbanització comportà l'electrificació. La ràdio, la televisió, el telèfon i Internet entraren a les cases amb la connexió elèctrica i suprimiren la identificació de «dins» amb «privat» i de «fora» amb «públic». Ja no haig de sortir de casa per a veure pel·lícules, escoltar concerts, veure teatre, seguir els debats parlamentaris, viure campionats esportius, vagar per altres països, anar a comprar, conèixer altres persones, visitar biblioteques... Em quedo a casa. Cada cop més, m'enduc la connexió al món de fora amb el mòbil, el portàtil i els auriculars. Tant a dins com a fora, estic atrapat en diverses xarxes: xarxa de trànsit, xarxa elèctrica, xarxa de dades... Amb la connexió a les xarxes m'assalten les impressions, les imatges i les informacions de tota mena que es transmeten a través seu. L'ordenació es converteix en una filtració per por d'una infiltració o d'una insinuació. Les diferències entre informacions vertaderes i falses es tornen invisibles, les diferències s'esvaeixen. El món es fon. La realitat es retira.

La xarxa encara es trama, es propaga, es torna sumptuosa fins que es trenca. Li falta el límit del qual es podria treure una mesura. Així, l'espai públic és dominat pel trànsit i el consum. Consum és la despesa que augmenta i que, pel seu augment, produiria sacietat i deperiria si no trobés una vegada i una altra una sortida en la variació. La despesa que augmenta per si mateixa només necessita la moda.

El consum no constreny, sedueix. Però no arribo a la despesa que augmenta. Perdo la connexió. D'altres m'avancen, m'avantatgen, em fan a un cantó. Haig de ser a la partida, fer deutes. Preocupacions econòmiques m'oprimeixen. Estic en un embús amb el cotxe que encara no he pagat.

Benvolgut Böhringer, abans no caigui per complet en una crítica de la cultura, no voldria pas dir almenys alguna cosa pel que fa a l'art en l'espai públic?

El goig de l'art està igualment sotmès a les condicions de consum: cada cop més obres d'art i més espais d'art. Masses de persones van empenyent-se per les exposicions. Han de produir gentada, altrament no es financen. L'espai públic es redueix, dins del museu i a fora a les places. L'art aspira al temps. Es converteix en una esdevinença, un esdeveniment, un espai temporal reduït pel qual s'empeny l'art i el públic cap al següent esdeveniment. Un esdeveniment en segueix un altre.

Experts aposten i colleccionistes especulen què en quedarà, de la massa. L'art és consum massiu i joc d'atzar mundà. El desgast és gros. Qui traurà de les deixalles el que s'ha llençat massa ràpid? Els historiadors de l'art volen figurar entre els guanyadors. També s'hi ordena, en l'art. El museu és encara el lloc on més segur està. Hi aspira. Puix que vol quedar-s'hi i no passar. I, malgrat tot, en moments feliços que encara queden quan la gentada deixa un forat, puc, ocult en la massa, topar amb obres d'art que em delecten, illustren i commouen.

Però què és l'art? Com el puc reconèixer? Quin efecte té? Em sedueix i m'envaeix, emplena l'espai i m'assetja, em sotmet i em lliga, em pren participació —lament i estremiment, diu Aristòtil— i em torna a deixar anar, em deixa serè, sense que hagi desaparegut. L'art és el principi de l'arquitectura. Aspira a ser a primera fila, atreu l'atenció per fer lloc i concedir llibertat. L'arquitectura és l'art que s'ha posat en segon lloc i que en la seva discreció proporciona permanentment un espai lliure.

Tot succeeix, tot passa. Què queda? Les velles distincions entre públic i privat, entre casa i ciutat es dissolen. Privatització del que és públic, publicació del que és privat. Les diferències i fronteres estan minades per les xarxes. Connectades a aquestes, tot apareix en un instant: energia, informació, comunicació, consum. En un instant sóc en un altre indret. L'espai com a distància està superat, queda l'absència de distància, com diu Heidegger. Dues persones seuen en un cafè. Una parla per telèfon, l'altra mira el buit.

El que amenaça la llibertat no és ni la necessitat ni la força,

sinó la pressió i l'amenaça. M'urgeixen perquè compleixi expectatives, sigui dòcil i hi estigui conforme. La vida es troba en pressions a dins i a fora. Gairebé tot corre pressa. No va prou ràpid. A tot arreu resto estancat i embussat. Necessito espai lliure, però el consumeixo. L'hauria d'usar de tal manera que s'ampliés. Si hi ha espai lliure, n'hi ha prou amb un mínim, gairebé gens, i tot hi és. Cap contrarietat reclama varietat. Es presenta sola, amb la vivacitat. L'espai lliure roman allà on puc quedar-me i anar-me'n, moure'm amb llibertat. També el fet de quedar-se passa. La vida és finita. Si es queda estancada en la gentada, reclama la distracció barroca i l'entreteniment, la fugacitat contínua de les distraccions per a suprimir l'*horror loci*.

Com que està connectada a les xarxes, la sensació inicial de poder i llibertat cedeix davant del coneixement de la dependència, d'estar tancat i capturat en les xarxes. Aquestes suggereixen una absència de fronteres. Les vies de trànsit no porten a cap punt final, la comunicació mai no cessa, les informacions són inescapables. Només el coneixement de la dependència afirma el sentit per a la llibertat de poder irrompre, aturar i ordenar de manera que es generi espai. Amb l'espai lliure apareixen distància, seny, gust segur i tolerància, tot el que cal sota pressió i enmig de la gentada.

EL PODER TRANSFORMADOR DE L'ART

L'escultura contemporània generadora de nous espais públics en zones metropolitanes europees

KATHRIN GOLDA-PONGRATZ

QUINA CIUTAT podria oferir un espai d'inspiració millor per a un seminari sobre art i espai, quina metròpoli europea podria proporcionar un lloc millor per reflexionar sobre la relació d'escultura i espai públic, si no Barcelona? Barcelona, la metròpoli el programa de metàstasi urbana de la qual cridà l'atenció arreu del món als anys vuitanta com «el programa d'escultura i parc més ambiciós de la seva mena que mai hagués llançat un govern del segle xx»²³ i que féu història com a marca de la transició catalana. Malgrat que no sempre es donà plena llibertat als artistes per crear espais, atès el marc de l'estricta dictat urbanístic de la capital catalana, sembla natural de reflexionar aquí sobre l'art en l'espai públic.

Els programes urbanístics i les decisions polítiques, en canvi, sols es tractaran de passada, quan calgui aclarir com i per quins mitjans es pogué realitzar la formació artística d'un espai urbà o la cessió d'aquest territori públic a un artista en l'indret i el moment corresponents. Es tractarà molt més la relació entre espai i art, entre espai urbà i escultura contemporània; no sols a Barcelona, sinó també a d'altres regions metropolitanes europees, allà on notables projectes artístics en espais públics canvien la percepció d'aquest espai, la posen en dubte o a prova, la reinterpreten, l'articulen de nou o la creen per primer cop.

23. Robert Hughes, *The spaces and sculptures*, dins: *Barcelona: Spaces and Sculptures* (1982-1986), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1987, p. 25.

Es formularan conceptes espacials partint de set intervencions artístiques públiques seleccionades per interpretar els treballs escultòrics en aquest marc conceptual. Es tracta d'obres que són properes a l'arquitectura i que, en el seu idioma artístic i posicionament espacial, tenen un paper gairebé urbànic, bo i sondejant el límit entre l'art i l'arquitectura.

I. Sondejar límits: espai, cos, paisatge

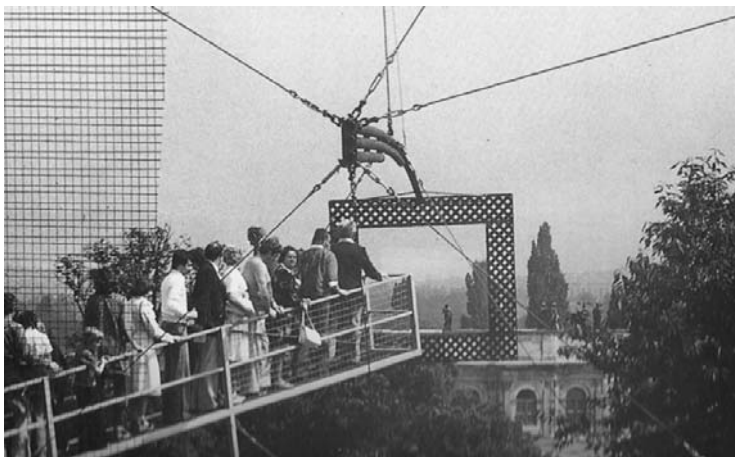
Haus-Rucker-Co: *Rahmenbau* (Construcció de marc),
Documenta Kassel (1977) (figs. 1 i 2)

Rahmenbau és una instal·lació del grup austríac d'arquitectes i artistes Haus-Rucker-Co (1967-1996) per a la Documenta 1997 que experimenta amb els límits entre l'espai, el cos de l'espectador i el paisatge.

El *Rahmenbau*, instal·lat a la *Schöne Aussicht* (Bella Vista), a un extrem de la ciutat de Kassel, a tocar dels prats de Karlsaue, qüestiona, transforma, trastorna i fins i tot manipula aquesta pintoresca vista. També és un exemple d'arquitectura provisional que desplega l'entramat de percepcions, experiències i vies potencials de reflexió que hi ha a l'interior d'aquest espai intermedi creat per la instal·lació. Tot apropant-s'hi, l'espectador veu una imatge emmarcada per una construcció metàl·lica de tretze metres per tretze metres. Com a part de la imatge, també veu altres espectadors que caminen per una rampa que arriba fins a un altre mirador; des d'allí hom pot veure una segona imatge, més petita, que enfoca el paisatge urbà com a través d'un teleobjectiu. Finalment, si l'espectador també passa per la rampa, esdevé ell mateix part de la imatge que suava contemplava, i esdevé àdhuc part de l'objecte observat. L'espectador mateix és doncs part de la imatge.²⁴

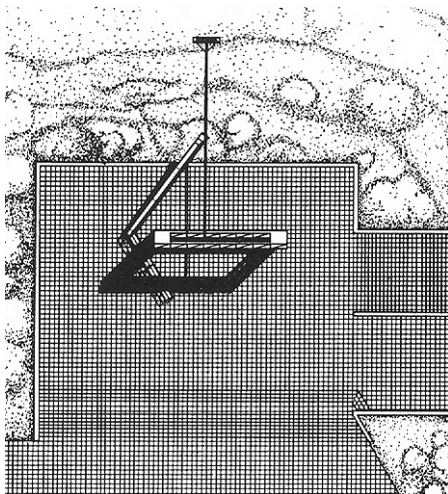
De la instal·lació també en forma part el paisatge com a es-

24. Dieter Bogner, *Haus-Rucker-Co. Denkräume – Stadträume 1967 – 1992*, Klagenfurt, 1992, p. 105. [Traducció *ad hoc*].



1. Haus-Rucker-Co,
Rahmenbau
(Construcció de marc).
Detall de la inauguració
de la Documenta de
Kassel, 1977, arxiu de
Haus-Rucker. De: Dieter
Bogner: Haus-Rucker-
Co, Viena, 1992, p. 104.

2. Plànol de Rahmenbau.
Arxiu de Haus-Rucker.
De: Dieter Bogner:
Haus-Rucker-Co, Viena,
1992, p. 105.



planada i fons de l'espai intermedi creat pel *Rahmenbau*. Del paisatge urbà se'n retalla una imatge detallista que, abans d'això, no semblava pas que existís com a tal. Al final de la passarella amb forma de rampa, on penja la versió reduïda del marc, l'esguard de l'espectador encara es veu més limitat, ja que és dirigit vers un detall del paisatge que és visible però no pas

percebut. Així es creen els límits que al mateix temps obren noves perspectives. Per mitjà dels límits traçats, dels marcs fixats, se superen aquests límits, de la mateixa manera que es qüestionen categories i referències històriques: la passarella que s'alça al paisatge des de Karlsau no respecta pas l'entorn barroc, mentre que el marc reprèn la idea clàssica del quadre emmarcat i transforma el paisatge emmarcat en una escena que ens fa pensar en Kaspar David Friedrich.

II. Sondejar límits: espai, massa construïda

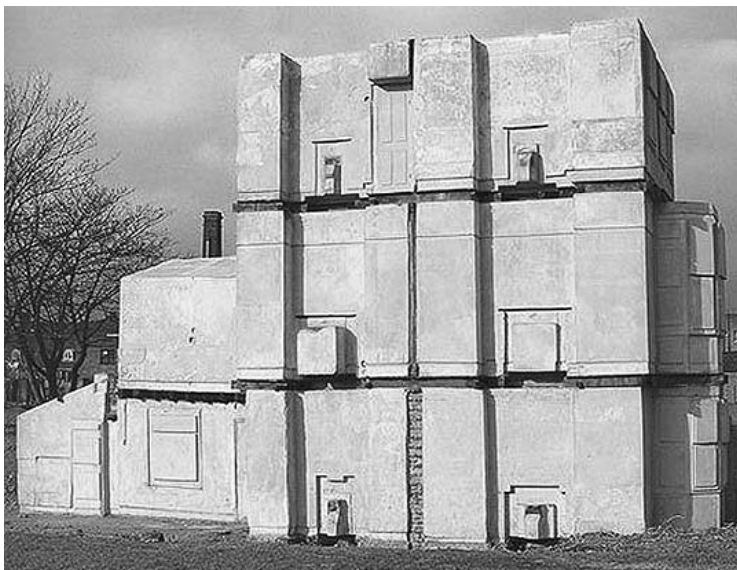
Rachel Whiteread: *House*, Londres (1993) (fig. 3)

L'essència de l'obra *House*, de l'artista londinenca Rachel Whiteread, és el qüestionament de regles donades i conceptes socials ja existents. Aquesta obra fou instal·lada a l'est de Londres el 1993 i fou destruïda el mateix any, en el marc del procés de renovació urbana que la feina de Whiteread posava en qüestió. *House* sondeja els límits entre una massa construïda i l'espai circumdant. Aquest espai és urbà: un espai dins d'un context edificat històric d'estratificacions espacials, temporals i socials i d'un indret d'actors ben diversos.

House és el buidatge de l'espai d'una casa del segle XIX situada a l'est de Londres; és la massa espacial fosa en formigó, la perfecta negació de la cella urbana més petita del seu entorn, exactament el de la casa. És ensems la visualització d'allò que en principi és privat, que roman ocult rere les façanes i invisible al públic. L'estructura de maó i fusta d'una casa ideada per a l'enderroc esdevé el motlle per a l'escultura de Whiteread. Després que fos eliminada, roman com una mena de monument a l'interior privat que de cop i volta s'obre al públic.

Vaig col·locar un passat familiar en l'espai-temps del present;
això féu visible una cosa que en realitat ja no hi era,

diu Rachel Whiteread.



3. Rachel Whiteread, *House*. Est de Londres, 1993, fotografia de John Davies.

Era l'espai d'una casa que ja no existia. Tanmateix, l'espai seguia funcionant espacialment: girava l'espai interior cap enfora. La privacitat passà a ser pública... La intimitat esdevingué un monument, tot ocultant, però, la seva intimitat.²⁵

L'artista posa en qüestió la força destructora dels processos especulatius de renovació urbana i la pèrdua del que fa casolà les llars en favor d'un pla superior. Al mateix temps, *House*, com a enderroc d'un espai inaccessible i perdut per sempre, destrueix tot sentiment de nostàlgia pel caliu casolà perdut.

25. Rachel Whiteread, citat a: James Lingwood (ed.), *Rachel Whiteread's House*, Londres, 1995, p. 36. [Traducció *ad hoc*].

III. Articular la destrucció de la memòria històrica

Rebecca Horn: *L'estel ferit*, Barcelona (1992) (figs. 4 i 5)

L'estructura *L'estel ferit* de l'escultora alemanya Rebecca Horn juga amb la nostàlgia, l'evoca, la converteix en un component tangible del paisatge urbà de la Barcelona postolímpica. L'artista articula la pèrdua d'espai urbà i la destrucció de la memòria col·lectiva, que s'hauria d'interrompre per mitjà de la seva escultura.

L'estel ferit és una torre d'acer que s'alça dotze metres a la platja de la Barceloneta, en un indret atapeït de guinguetes fins que es reorganitzà en el transcurs dels Jocs Olímpics del 92. Aquelles guinguetes de fusta on s'hi preparava marisc fresc, foren fins aquell moment un punt de referència culinari i un element important tant de la vida de la ciutat com del barri de la Barceloneta. Aquelles barraques i altres objectes informals hagueren de fer lloc al pla d'embelliment per a les olimpíades: més palmeres i el terraplè de sorra blanca i nova.

Respecte al que la seva escultura manifesta, commemora i representa, a qui vol recordar i de qui voldria mantenir viu el record, Rebecca Horn escriu:

Un ascensor que puja,
la setena habitació a l'Hotel Peninsular,
núm. 414. Lloc de llum i foc.
Barcelona, 7 d'abril de 1992.

Nit que esclata,
a dalt és a baix,
llamps que sorgeixen de nafrada terra,
pluja que amara sense fi,
paracaigudes i paraigües que no protegeixen.

El far de nit,
sa llum es passeja silent per l'horitzó,
projecta les nostres ombres gegantines
sobre muntanyes i mar.



4. Les guinguetes de la platja de la Barceloneta que hagueren de fer lloc al procés de renovació urbanística dels Jocs Olímpics del 1992.
 Fotografia: Arxiu Popular de la Barceloneta. Col·lecció Francisco López.
 De: Barceloneta, un quart de mil·lenni. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2003.



5. Rebecca Horn, L'estel ferit. Platja de la Barceloneta, Barcelona (1992).
 Fotografia: Kathrin Golda-Pongratz, 2007.

Llum
ejacula energia,
senyal de l'aldarull
del cim de la torre acerada.

Els petits restaurants,
altre temps anomenats *xiringuitos*,
ara d'acer, l'un sobre l'altre,
es converteixen en una torre de la memòria
d'un temps passat respirador.
Dels residus de la destrucció
se n'alça la nova carcassa de la llum.

Venes lluminoses per dins,
vies resplendents d'un arbre,
vetllen per ciutat i mar.

De ritme convuls
els rajos a l'interior,
sa dolça brisa
s'arremolina entorn l'edifici.

Una veu evocadora
des de la torre xiuxiueja els noms d'aquells
qui de la platja foren expulsats.

Foren sacrificats a les noves palmeres,
a la neta i blanca sorra,
núpcies de mort i renaixement.
L'estel ferit. Una torre.

R. H., *Barcelona*, juliol de 1992.²⁶

Ja no es pot pensar en el paisatge urbà de la Barcelona actual sense evocar l'escultura de l'*Estel ferit*. Avui en dia s'incorpora a una silueta urbana de blocs de pisos, oficines i hotels que es multipliquen, en la qual cada dia es torna més important el

26. Rebecca Horn, *The Glance of Infinity*, editat per Carl V. Haenlein, Zurich, 1997, pp. 220-221. [Traducció *ad hoc*].

discurs sobre la pèrdua d'espais lliures a les ciutats i indrets no determinats pel dictat del disseny. S'ha convertit, a més, en un nou punt de trobada, en un punt d'atracció a ran de mar i també en un centre de la lluita per la conservació de la memòria i l'oposició contra els plans municipals d'intervenció profunda a l'antic barri pesquer de la Barceloneta, tant des del punt de vista ciutadà com del privat. És així com la torre de la nostàlgia ha esdevingut una mena de símbol polític.

IV. Treballar els buits de la història

Gordon Matta-Clark: *Conical Intersect*, París (1975) (figs. 6 i 7)

L'artista americà Gordon Matta-Clark (1943-1978) s'ha ocupat en diverses ocasions de processos d'especulació urbanística i de l'interval que hi ha entre l'enderroc del que és vell i la construcció del que és nou. Amb accions provocatives ha fet visibles processos de transformació urbans. La seva intervenció *Conical Intersect* estava dedicada a un dels projectes de renovació urbana més importants i al seu moment més controvertits de tot Europa: la destrucció de diversos blocs de pisos a Beaubourg, al centre històric de París, per a aixecar-hi el centre comercial Les Halles i el centre cultural Centre Pompidou. El buit temporal a la ciutat vella que hi havia des de dues dècades abans de la construcció del nou centre cultural, «a Gaullist clearing»,²⁷ com en deia Matta-Clark, una mena de *Void* de la història, fou un camp d'experimentació per a l'artista, que el reinterpreta com a metàfora del lloc.

Un edifici vell, autoritzat ja per a l'enderroc, esdevé un *Object to be destroyed* i un telescopi temporal dirigit a allò que aleshores succeïa a la ciutat: Matta-Clark talla una obertura cònica a la façana nord de la casa 29 del carrer de Beaubourg

27. Pamela Lee, *Object to be destroyed. The work of Gordon Matta-Clark*, Massachusetts, 2000, p. 169.



6. *Gordon Matta-Clark, Conical Intersect. Paris 1975.*
De: Gordon Matta-Clark. Editat per Corinne Diserens,
Londres, Nova York, 2003, p. 94.



7. *Conical Intersect mentre era destruit, 1975. Fotografia: ibid., p. 98.*

per permetre la mirada a la nova construcció progressiva d'un cos urbà estrany. L'entrada, retallada a l'estructura enrunada de l'antic habitatge, també és per a Matta-Clark la metàfora d'una bola que és llançada a l'espai i s'obre pas espontàniament a través de superfícies. També és la metàfora de la bola d'una màquina demolidora, ja que la demolició de la construcció retallada era part del projecte.

El forat és la reproducció del forat molt més gros que s'obre a l'estructura de la ciutat. Gràcies a la provocació, *Conical Intersect* voldria dirigir la mirada de la població parisenca i també d'un públic més ampli vers un procés de transformació i transmetre la pèrdua que comporta en el context urbà.

Manholes Expose Edges
Of the Working Urban
Substrate—
A Cloud of Steam, a Burnout
Back Ups, Overflow, Explosion

GORDON MATTA-CLARK²⁸

V. Donar forma a l'espai històric

Eduardo Chillida: *Topos V*, Barcelona (1988) (figs. 8 i 9)

L'escultura *Topos V*, de l'escultor basc Eduardo Chillida, mort el 2002, representa una intervenció subtil, realment delicada, en un espai urbà tradicional. Pertany a una sèrie d'escultures de plataforma el títol de la qual es refereix al *topos* com a *espai-lloc*, concepte a partir del qual el filòsof Martin Heidegger discutí en els seus textos, i també amb Eduardo Chillida, sobre la conquesta de l'espai per part de l'escultura contemporània.

En un plaça històricament significativa que durant més de

28. Gordon Matta-Clark, targeta d'apunts sense data, 1975, citat a: *Ibid.*, p. 197.



8. Eduardo Chillida, *Topos V*, Barcelona. Fotografia: Kathrin Golda-Pongratz, 2007.



9. Eduardo Chillida, *Topos V*, Barcelona. Fotografia: Kathrin Golda-Pongratz, 2007.

tres segles fou l'indret on es lliurava la farina a la ciutat, *Topos V* hi ofereix una cantonada que abans no hi era i, ensems, una figura més compacta, un recolzament físic i una reformulació espacial que té, malgrat que sembli un gest artístic senzill, un gran efecte urbà i alhora escultòric.

Com a nou element de la Plaça del Rei, envoltada pel Palau Reial Major, el Mirador del Rei Martí (del s. XIV), la Capella palatina i el Palau del Lloctinent, que avui dia allotja l'Arxiu de la Corona d'Aragó, *Topos V* recull en si mateixa tots els moviments de la plaça de llambordins, lliga les línies de moviment i concentra en si la plaça, lleugerament inclinada i despoblada d'arbres.

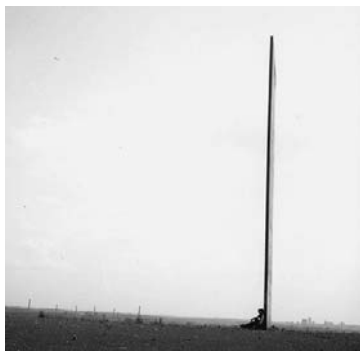
Sense haver-s'ho proposat, l'escultura parla la llengua dels edificis circumdants. Hi correspon sense tornar-se estrident; aplega pintors, músics, nens i espectadors de la Ciutat Vella al cim de la seva plataforma i centra les línies de força de l'espai a la cantonada que constitueix.

VI. Transformar el buit urbà en una superfície de vibració

Richard Serra: *Bramme für das Ruhrgebiet* (Desbast pla²⁹
per a la conca del Ruhr), Essen (1999) (figs. 10, 11 i 12)

L'escultura de Richard Serra *Bramme für das Ruhrgebiet* concentra l'immens espai buit d'un dipòsit d'escòria de carbó amb línies invisibles, podríem dir, transformant aquest buit urbà de la conca del Ruhr en una superfície de vibració. A la perifèria nord d'Essen s'alça l'escultura monumental: una placa d'acer laminat de 14,5 m d'alçada des del vèrtex d'un turó artificial fet de runes, el cim del qual fou allisat d'acord amb el projecte de l'escultor nord-americà, convertint-lo en una superfície immensa, lleugerament bombada i el·lipsoide. Cal entendre aquesta obra en el context més ampli de la transformació de la conca del Ruhr d'un antic paisatge industrial i de mines de carbó en un paisatge cultural i dins d'un projecte ambiciós de fixar *urban landmarks*.

29. El desbast pla és una planxa obtinguda per laminatge (desbast) d'acer o altre metall, de secció rectangular, que té un gruix igual o superior a 50 mm i l'amplària de la qual com a mínim en duplica el gruix. (N. del T.)



10, 11 i 12. *Richard Serra, Brame für das Ruhrgebiet, (Desbast pla per a la conca del Ruhr), Essen, 1999. Fotografia: Kathrin Golda-Pongratz, 2004.*

L'espectador capta la dimensió de l'estela quan s'hi atansa, després d'una pujada cansada entre mates i bardisses. Des del sud es presenta com una línia esvelta, com una xemeneia descomunal. Si hom va més cap a l'oest, es transforma en una llesca d'unes dimensions realment sobrehumanes. L'únic tret comú que posseeixen les vistes d'aquesta superfície aspra de tornassols gris fosc, és una atracció magnètica. La reducció extrema determina la forma de l'escultura de 70 tones de pes. La inclinació nord-sud de 3 graus accentua els seus llaços amb la terra i permet que el desbast s'enfonsi literalment sota el seu propi pes.³⁰

Si l'espectador desvia la seva mirada de l'escultura, se li obrirà l'ample paisatge industrial cultural de la conca del Ruhr, en la qual, ciutat i natura, buidor i densitat conflueixen i guanyen força gràcies a l'articulació artística de llurs trets propis. L'espectador pot observar en aquest desbast vibrant el que Richard Serra declarà en una entrevista al respecte del

30. Bernhard Mensch, Peter Pachnicke (ed.), *Routenführer Landmarken-Kunst*, Oberhausen, 2000.

principi de les seves obres: «Penso que si l'escultura té alguna virtut, és que es crea el seu propi lloc i el seu propi espai.»³¹

VII. Articular els no-espais i els buit urbans

Rita McBride: *Mae West*, Munic
(projecte per al 2009) (figs. 13 i 14)

En l'absència de particularitats d'un paisatge urbà tallat i fragmentat per les infraestructures del transport dels voltants de l'Effnerplatz de Munic, és a on l'escultora nord-americana Rita McBride voldria posar-hi un nou accent, articular aquest buit urbà de nou i crear-hi un lloc propi segons el principi de Richard Serra.

L'any 2002, l'artista, que és docent a l'Acadèmia de les Arts de Düsseldorf, guanyà un concurs amb el seu projecte d'una escultura de grans dimensions per a la plaça de l'Effnerplatz. McBride proposa una escultura d'acer de més de seixanta metres d'alçada com a abstracció geomètrica d'una silueta femenina amb forma de paraboloid hiperbòlic, un enllaç de línies de força en una estructura el nom de la qual, *Mae West*, recordarà una famosa ballarina. En el desordre de cases unifamiliars, edificis alts, precisos però inconnexos, i d'amples vies de transport, *Mae West* ha de centrar l'Effnerplatz i, talment com si fos un joc, deixar passar els cotxes de la rotonda i un tramvia a través seu. La idea és que sigui vista com la nova porta de la ciutat, en una intersecció urbana on l'Isarring (una artèria important), passarà per un túnel.

Mae West ha de proporcionar i reunir funcions i qualitats heterogènies de l'espai urbà.³² En la seva dimensió hi ha un efecte d'estranyesa que podria tenir com a conseqüència una intensificació de la vida quotidiana a la ciutat. Essent la dimen-

31. Citat segons Büro DC: *Mae West*, a: www.ritamcbride.net.

32. Iris Wien: *Mae West*, a: www.ritamcbride.net.



13. La plaça d'Effnerplatz de Munic, que el projecte Mae West de Rita McBride ha d'articular de nou. Fotografia: Kathrin Golda-Pongratz, 2007.

sió i la forma de l'escultura tema de debat públic, aquest efecte encara és pedra d'escàndol a Munic. Però la superfície de sobre el túnel ja està reforçada i tot indica que *Mae West* aviat emplenarà aquest no-espai urbà amb vida i significat com a ésser creador d'espai.

* * *

Totes les relacions obertes entre l'espai públic i l'escultura contemporània que s'han tractat aquí es basen en complexos debats sobre l'espai sense els quals no seria possible cap intervenció artística que configurés l'espai en un context urbà. En la transformació de la percepció espacial provocada per l'art, l'empatia té un paper important, a saber, tant la que l'artista sent amb el territori com aquella que els habitants i usuaris d'un espai urbà transformat per una intervenció escultural tenen amb la nova aparença i identitat de l'indret. D'aquesta manera sorgeix, més enllà de l'espai immòbil del món físic, un entramat dinàmic de relacions que parla de la vida en si mateixa i de les percepcions espacials de tots nosaltres.



14. Mae West de Rita McBride en un paisatge pintat per Glen Rubsamen. Fotografia: Glen Rubsamen. Detall de la targeta d'invitació a l'exposició «Hyperbolic Parabola» de la galeria Bernd Klüser, Munic, 2007.

L'ESPAI POSAT EN MOVIMENT: *LAS MENINAS* DE PICASSO³³

ANA MARÍA RABE

LA DISTINCIÓ entre espai i cos és un mitjà teòric que facilita força la comunicació quotidiana entre els homes. També és útil en aquest respecte de separar els fets importants de les circumstàncies que representen el marc o el rerefons de la situació que es vol explicar. Si volguéssim descriure amb precisió, basant-nos en la distinció entre espai i cos, l'escena de *Las Meninas*, segurament identificaríem primer com a espai la Sala del Príncep de l'antic Alcàsser de Madrid (fig. 1). Anomenaríem, d'altra banda, com a cossos diferents els personatges, això és, la infanta, el pintor, els bufons i els altres membres de la cort; després també el gos, el llenç, la porta amb l'escala i el mirall. Tampoc no ens costaria gaire diferenciar els fets importants de les dades secundàries. Si volguéssim reconstruir, per exemple, la Sala del Príncep a escala, estudiariem les proporcions exactes de les figures. També ens fixaríem en el fet que les finestres de la sala apareixen a la dreta i no a l'esquerra del quadre i que sempre hi ha la mateixa distància entre elles. Per a representar correctament la situació espacial de la sala, és de summa importància considerar, a més, l'efígie dels reis al fons de la sala; ja que si es tracta, tal com sembla, del reflex d'un mirall, l'aparició reial proporcionaria una dada important que no es podria ignorar a l'hora de reconstruir la sala i l'escena històrica.

33. Aquest text ja s'ha publicat, en una versió més àmplia amb referències bibliogràfiques, dins el llibre *Das Netz der Welt. Ein philosophischer Essay zum Raum von Las Meninas* de la mateixa autora, Ana María Rabe, Paderborn, Munic (Wilhelm Fink), 2008.



1. *Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, La familia de Felip IV (Las Meninas), 1656. Oli sobre llenç, Museu del Prado, Madrid.*

Per a fixar un estat de les coses objectiu, mesurable, cal partir de fets estables, unívocs, terminants, de coses que no deixin espai lliure per a la interpretació. Per a qui vulgui reconstruir la forma i la mida de la Sala del Príncep, per descomptat, no té cap importància que la majoria de les finestres estiguin tancades i que la major part de la sala estigui a les fosques. Aquestes circumstàncies són tan irrellevants com el fet que la infanta sigui rossa i que la composició del quadre contingui triangles.

Però deixem de considerar *Las Meninas* com a representació que documenta una escena de cort a la Sala del Príncep de l'antic Alcàsser de Madrid fa quatre segles i mig, i passem a contemplar-les com a art. Des del nou punt de partida, el quadre és traduïble només a primera vista a un model unívoc. Si ens lliurem a l'obra assumint-ne totes les conseqüències inesperades que la implicació en l'art ens pugui dur, és possible que perdem de vista en algun moment la distinció entre espai i cos i que ens comencem a embolicar en una història complexa i complicada en la qual ja no es pugui diferenciar clarament entre dades importants i fets secundaris. Car l'escena de *Las Meninas*, que sembla tan tranquil·la, equilibrada i natural, en realitat conté incomptables ambivalències, obertures, contradiccions i inversions. Així, el que fa un moment era una representació històrica, objectiva, mesurable, comença a cobrar vida i, amb ella, una infinitud de facetes, perspectives i relacions canviants.

En el marc d'aquesta dinàmica també es transforma la manera en què les figures miren cap enfora. Ja no es dirigeixen vers els reis, no es fixen més en el model del pintor i tampoc no es contemplen a si mateixes al mirall del davant. Tot podria ser tan senzill: el seu rol, el seu comportament, la seva mirada podrien interpretar-se sense grans problemes en el context d'una determinada situació si els reis no només hi fossin presents per a elles, sinó també per a nosaltres. Tot seria tan fàcil si apareguessin directament i no com a mer reflex en un mirall, si almenys el llenç no ens donés l'esquena i ens revelés la identitat del model, o si hi hagués, tal vegada, algun indici que delatés una barrera invisible entre l'escena i nosaltres, un mirall en el qual s'hi poguessin contemplar els personatges que miren cap enfora. Però el quadre que sembla que s'obri amb tanta franquesa davant la nostra mirada enclou una vida pròpia rebel. Com un peix que es deixa atrapar per a escapar-se just quan es va per ficar-lo al cove, el quadre en l'últim instant cada cop ens clava de nou un miquel. I així transmet la impressió de com si ens llancés a través de les seves figures una mirada tan seduc-

tora com mofeta, tan plena d'expectació com de provocació. En la seva heterogeneïtat, el grup sencer sembla que ens vulgui dir que no entendrem res si seguim a fora fent-ne una història limitada, un quadre tancat i manejable. Així doncs, ens hem d'aventurar, entrar al quadre i ser part d'un espai que es compon d'incomptables moments plens de vida.

Hi hagué qui visqué el poder seductor-mofaire de *Las Meninas* com un repte personal, potser com la provocació més grossa i insistent de la seva vida, a la qual havia de respondre amb tot el seu potencial creatiu. Aquesta persona era Pablo Picasso. Conscient que no atenyeria el poder d'aquesta obra endimoniada des de la distància, distingint clarament entre espai i cos, el pintor intentà, tres-cents un anys després de la creació de *Las Meninas*, apropar-s'hi com més millor. Sabia ben bé que, per a apropiat-se-la, havia de situar-se al bell mig de l'obra. La perspectiva interna que havia d'adoptar no podia estar lligada a una posició fixa. Només podia consistir en un seguiment i desplegament de tot moment i camí, tota forma o conglomeració que pogués aparèixer bo i vagant pel laberint de *Las Meninas*, en un procediment que no havia de diferenciar entre espai i cos, fets importants i dades secundàries, contemplador i autor, món fàctic i món imaginari, present i passat. D'aquesta manera s'havia d'aconseguir que es pronunciessin les incomptables imponderabilitats de l'inconcebible i capriciós espai de *Las Meninas*. Però havien d'articular-se en el llenguatge del pintor que havia acceptat el repte del quadre, en concret, en un llenguatge que correspongués a la fusió de l'impuls creatiu picassà amb l'espai de *Las Meninas*.

A l'edat de setanta-cinc anys, Picasso es comprometé durant diversos mesos amb l'obra més diabòlica creada pel seu compatriota més de tres segles enrere. Del 17 d'agost fins al 30 de desembre del 1957 es tancà amb poques interrupcions al segon pis del seu xalet «La Californie», a prop de Canes, per lliurar-se en cos i ànima a l'aventura de l'espai incert de *Las Meninas*. A la terrassa d'una de les habitacions que ocupà amb aquest fi hi

havia construït un colomer. Quan el mirava, se li obria, entre coloms que feien l'aleta, covaven els ous, entraven i sortien sense parar, una vista àmplia sobre palmeres i arbres d'eucaliptus, el mar i les illes de Lerin, que es trobaven entre casa seva i l'horitzó. Amb tot això, l'espai en què s'havia de realitzar la progressiva apropiació del quadre tenia les característiques essencials que fonamenten l'espai de *Las Meninas*. Buit, tancat i aïllat del món exterior, igual que la sala del Príncep de l'antic Alcàsser, l'estudi tenia, amb la seva terrassa convertida en un colomer, una sortida que presentava un límit i alhora una plataforma giratòria. Mitjançant la doble funció de la terrassa es generava una oscil·lació típica de *Las Meninas*, una constant inversió entre interior i exterior, presència i absència, aparició i desaparició.

En un període de quatre mesos i mig, Picasso crea cinquanta-vuit pintures a l'oli de diferents mides (entre 194 × 260 cm i 14 × 17,5 cm). No es tracta d'estudis que facin referència a un quadre acabat i perfecte, ni tampoc de variacions diferents d'un tema original, únic, que es compongué fa temps. No se sap si Picasso recorregué a la petita reproducció en blanc i negre que tenia del quadre. Els records, en canvi, degueren jugar amb seguretat un paper important: la impressió profunda que l'obra li causa ja en la seva primera visita al Prado l'any 1895, les observacions agudes que en reté dibuixant el 1897-98, les variacions, ambivalències i inversions que concep i guarda en la seva memòria visual. Picasso veu l'original per darrer cop el 1937, a Ginebra, on és dut, amb altres obres mestres del Prado, per a deixar-lo a resguard davant les turbulències de la Guerra Civil. Guarda la vivència del quadre al cor, al cervell i a la memòria; es queda, doncs, quelcom que depassa els límits d'una obra acabada i emmarcada.

Per consegüent, el pintor no s'enfronta, al segon pis del seu xalet, a una realitat exterior manejable. S'exposa més aviat a un espai que porta dins seu, que s'obre i es tanca contínuament, que el persegueix i no el deixa en pau. Només li queda una ma-

nera de reconciliar-s'hi: el pintor ha de produir-lo ell mateix, fer seves les imponderabilitats, opalescències i oscil·lacions, cristallitzar-les i conduir-les als propis canals visibles. Així, dels seus records, en treu fils per a la construcció d'una xarxa en la qual es pugui moure com li doni la gana, que pugui canviar, ampliar i renovar onsevulla que li plagui. Movent-se com una aranya, ça i lla, endavant i enrere, en una finíssima estructura de sedal, s'ocupa tant del teixit sencer com d'aquelles preses inserides que l'atreuen especialment. Amb aquesta situació mòbil, avançant i reculant, envolta estructures i figures que brillen amb els colors, tons i matisos més diferents, adés sota la llum d'una bombeta nocturna, adés sota els forts rajos del sol mediterrani.

Els quadres que Picasso pintà el 1957 a l'estudi-colomer de «La Californie» formaven una unitat que, a petició de l'autor, havia de ser indissoluble. Perquè no es descompongués com a tal, el maig del 1968 l'artista llegà tots cinquanta-vuit quadres al Museu Picasso que Jaume Sabartés havia fundat a Barcelona. Si ens ocupem a continuació de *Las Meninas* de Picasso, haurém de considerar, per tant, no només les pintures que demostren una relació clara amb l'obra mestra de Velázquez, sinó també aquelles en què aquest vincle és menys evident, especialment les que mostren el colomer instal·lat a la terrassa o els paisatges que Picasso pintà el desembre del 1957.

La xarxa en què es mou Picasso en l'estudi personal de *Las Meninas* s'ha d'entendre com una malla espaciotemporal trontollosa en la qual conflueixen passat i present, l'autor de llavors i el d'ara, llocs antics i actuals, figures i cossos. Tot el que hi passa es troba en un context complex i mòbil. No hi ha un desenvolupament en una sola direcció, més aviat hi ha múltiples metamorfosis que es despleguen i es ramifiquen, que duen endavant i enrere. Si en seguim alguns dels rastres, veurem que també els quadres de coloms i paisatges han nascut dins de l'àmplia xarxa que Picasso ha estès a partir de l'obra de *Las Meninas*.

Explorem, doncs, les facetes opalescents i canviants de l'espai de *Las Meninas* de Picasso basant-nos en una xarxa espaciotemporal. Els cinquanta-vuit quadres que ara estan entreteixits foren creats, nogensmenys, un rere l'altre. Són datats, i les dates demostren clarament la successió de les pintures. Però en concloure's el conjunt, ja no regeix cap ordre obligatori per a contemplar-lo. L'avanç lineal i uniforme del temps de què partim en la nostra vida quotidiana està, doncs, desconnectat de la xarxa picassiana. En aquesta xarxa s'hi superposen *Las Meninas* de Velázquez, els cinquanta-vuit quadres de Picasso, la sala del Príncep de l'Alcàsser, l'estudi-colomer de «La Califòrnie», els autors i els contempladors de *Las Meninas* de Velázquez i de Picasso, l'atmosfera de l'antic palau madrileny, la llum mediterrània i la brisa del mar que entra per les portes obertes de la terrassa del segon pis d'un xalet del sud de França.

Si s'entén el conjunt de *Las Meninas* de Picasso com a superposició d'imatges i no com a desplegament successiu d'una història o idea, no cal començar necessàriament pel primer quadre que fou pintat. La nostra recerca també pot començar pels últims quadres que foren pintats: el retrat de Jacqueline i el de la *menina* Isabel de Velasco. Com veurem, la superposició de la qual parlàvem abans es mostra amb tota claredat en el camp de tensió d'aquests dos quadres. Per a Picasso, per descomptat, devien suposar un cert final, un últim parèntesi amb el qual el pintor del segle xx féu les paus amb el rival del segle xvii. Ja que al final fa que es trobin, cara a cara, Jacqueline, la muller de Picasso, i una de les *menines* que donaren al quadre de Velázquez el seu títol posterior. Com la reina, que quatre segles enre-re havia seguit amb el rei el procés de creació de *Las Meninas* a la sala del Príncep, Jacqueline anà pujant a l'estudi-colomer per veure com avançava la feina. Retratant Jacqueline i integrant-la en el conjunt de *Las Meninas* (fig. 2), Picasso deixa una prova visible de la unió indissoluble entre el seu estudi-colomer i l'espai de *Las Meninas*. Com per afirmar aquest llaç, Isabel de Velasco saluda des d'un quadre petit. Girant un xic a



2. Pablo Picasso, Retrat de Jacqueline (núm. 57), 1957. Oli sobre llenç, 116 × 89 cm, Museu Picasso, Barcelona.
3. Collage: D. Velázquez, Las Meninas (detall) / P. Picasso, Las Meninas (núm. 58), 1957. Oli sobre llenç, 33 × 24 cm, Museu Picasso, Barcelona.
4. D. Velázquez, Las Meninas (detall).

l'esquerra, s'ha dirigit cap endavant per fer una reverència de cortesia (fig. 3). Amb això, poc abans del cap de l'any, l'espectacle ha pres per a Picasso un final feliç. Ara ja pot reclamar una part de la màgia de l'espai de *Las Meninas*.

Però no volem pas acabar el *tête-à-tête* de Jacqueline i Isabel de Velasco. Puix que, com ja hem dit, ens porta de dret al centre de la xarxa spatiotemporal que Picasso ha teixit per fer que es pronunciïn les imponderabilitats del quadre de *Las Meninas*. Comencem primer amb Jacqueline. El fet que Picasso la mostri en un marc pintat es pot entendre directament com una ocupació de l'espai real de *Las Meninas* per la pròpia esposa, i així, pel món picassià. No és pas casualitat que Picasso presenti Jacqueline amb el mateix mig perfil i amb la mateixa postura amb què apareix Mariana d'Àustria al mirall de Velázquez (fig. 4). Si hi afegim ara la *menina* de Picasso que fa una reverència, es donen les relacions spatiotemporals següents:

Des d'una sala de l'Alcàsser històric, a mitjan segle XVII, un membre de la cort espanyola dels Àustries saluda un públic que viu a mitjan segle XX. I aquest darrer està personificat en la dona de Picasso, que ha pujat al segon pis d'un xalet del sud de França per observar la metamorfosi de *Las Meninas*. En el precís instant que Jacqueline apareix a l'espai de l'espectacle, queda embolicada en els esdeveniments. De cop i volta, la xarxa en què ha caigut torna la seva efígie. Amb això s'ha convertit en part de l'escena canviant de *Las Meninas*. Com a element d'un món inestable, ja no pot mantenir la posició fixa d'observadora. L'espai de l'estudi en el qual ha entrat com a visitant la reflecteix al fons i li concedeix una presència vaga en una xarxa espaciotemporal canviant. Ara ja no es troba davant de la *menina* amable; és darrere seu, en un lloc que no es pot determinar exactament. Isabel de Velasco, que dóna l'esquena al reflex del mirall, ja no fa una reverència davant d'un públic. Juntament amb altres figures, entre les quals hi ha el pintor de la cort de Felip IV, observa el model que aquell està pintant. Mentrestant, la imatge del mirall darrere del grup delata la identitat de la persona retratada: es tracta de Jacqueline (fig. 5). La muller de Picasso ja no s'ha de conformar amb el rol d'un simple reflex. A continuació esdevé el personatge principal de l'escena. El seu retrat emmarcat deixa de ser una aparició emmirallada; ara és el retrat el que neix en el llenç. Amb això, Jacqueline s'ha tornat a col·locar davant de l'escena, naturalment ja no com a espectadora, sinó com a model retratat. Amb ostensió es col·loca davant de la part del darrere del llenç per mostrar el que aquest oculta (fig. 6).

Fins aquest moment, la seva figura ha fet diversos girs de 180°. Com a espectadora ha contemplat de cara l'escena; com a reflex d'un mirall ha mirat des de l'escena cap enfora; com a retrat en el llenç ha dirigit l'esguard a l'interior de la sala, i com a model que dóna l'esquena al llenç ha tornat a dirigir-se des de la sala cap enfora. Jacqueline es gira per última vegada. Bo i fent-ho, el trapezi negre del llenç de darrere seu es converteix



5. Collage: D. Velázquez, Las Meninas / P. Picasso, Retrat de Jacqueline.
6. D. Velázquez, Las Meninas / P. Picasso, Retrat de Jacqueline.



7. P. Picasso, Las Meninas (núm. 1), 1957. Oli sobre llenç, 194 × 260 cm, Museu Picasso, Barcelona.

en el respatllet d'una butaca giratòria. Ha tornat a ser una espectadora que s'ha posat còmoda per seguir l'espectacle teatral. I Isabel de Velasco li dóna la benvinguda amb una reverència de cortesia.

Però quin aspecte té l'escenari on es desenvolupa l'espectacle? Per mostrar el que la foscúria oculta, Picasso obre els porticons de la sala del Príncep (fig. 7).

La llum del sol mediterrani que entra amb força per les portes de la terrassa de «La Californie», obertes de bat a bat, inunda l'espai de *Las Meninas*. Bé es podria esperar que aclarís ara l'atmosfera i es generés un ambient alegre. Però succeeix just el contrari. L'espai es torna plumbós, s'emplena de tons grisos de tota mena; és més lúgubre que mai. Sota un gran pes s'estén cap a totes dues bandes. Com si volgués provar la seva superioritat i competir amb el seu propi quadre de gran format, el pintor comença a créixer. De sobte, pica de cap al sostre de la sala que no pot sobrepassar. L'aparició colossal, de totes maneres, ja s'està descomponent i fonent amb l'espai que ha volgut dominar amb la mirada examinadora, el bigoti digne, la gloriosa creu de Sant Jaume, la paleta preparada i els pinzells espargits. A continuació, passen altres protagonistes a primer pla, la *menina* María Agustina Saramiento i, sobretot, la petita infanta, la mirada tímida de la qual, presentada mig de gairell mig de cara és examinada detingudament (figs. 8 a 17).

El pintor de la cort desapareix completament del mapa (figs. 18 a 21).

De cop reapareix entreteixit en una teranyina laberíntica (fig. 22). Es torna a submergir en un espai aplanat, només per a inserir-se en una teranyina encara més densa (fig. 23). Constret en un pla triangular (fig. 24) es planta per última vegada en forma de carta de joc, un monjo l'hàbit del qual és travessat per una llarga creu de Sant Jaume que destaca clarament.

Tornem emperò a l'escenari pel qual preguntàvem abans. Com comentàvem al principi, l'obra de *Las Meninas* de Velázquez dóna lloc a una inversió constant entre presència i absèn-



8. P. Picasso, Las Meninas (núm. 2), 1957. Oli sobre llenç, 100 × 81 cm, Museu Picasso, Barcelona.



9. P. Picasso, Las Meninas (núm. 4), 1957. Oli sobre llenç, 100 × 81 cm, Museu Picasso, Barcelona.



10



11



12



13

10. P. Picasso, Las Meninas (núm. 5), 1957. Oli sobre llenç, 33 × 24 cm, Museu Picasso, Barcelona. | 11. P. Picasso, Las Meninas (núm. 6), 1957. Oli sobre llenç, 41 × 32,5 cm, Museu Picasso, Barcelona. | 12. P. Picasso, Las Meninas (núm. 7), 1957. Oli sobre llenç, 40,5 × 33 cm, Museu Picasso, Barcelona. | 13. P. Picasso, Las Meninas (núm. 8), 1957. Oli sobre llenç, 33 × 24 cm, Museu Picasso, Barcelona.



14



15



16



17

14. P. Picasso, Las Meninas (núm.. 9), 1957. Oli sobre llenç, 33 × 24 cm, Museu Picasso, Barcelona. | 15. P. Picasso, Las Meninas (núm. 10), 1957. Oli sobre llenç, 18 × 14 cm, Museu Picasso, Barcelona. | 16. P. Picasso, Las Meninas (núm. 11), 1957. Oli sobre llenç, 18 × 14 cm, Museu Picasso, Barcelona. | 17. P. Picasso, Las Meninas (núm. 12), 1957. Oli sobre llenç, 35 × 27 cm, Museu Picasso, Barcelona.



18. P. Picasso, Las Meninas (núm. 13), 1957. Oli sobre llenç, 35 × 27 cm, Museu Picasso, Barcelona.



19. P. Picasso, Las Meninas (núm. 14), 1957. Oli sobre llenç, 46 × 37,5 cm, Museu Picasso, Barcelona.



20. P. Picasso, Las Meninas (núm. 28), 1957. Oli sobre llenç, 129 × 161 cm, Museu Picasso, Barcelona.



21. P. Picasso, Las Meninas (núm. 30), 1957. Oli sobre llenç, 129 × 161 cm, Museu Picasso, Barcelona.



22. P. Picasso, Las Meninas (núm. 31), 1957. Oli sobre llenç, 129 × 161 cm, Museu Picasso, Barcelona.



23. P. Picasso, *Las Meninas* (núm. 33), 1957. Oli sobre llenç, 161 × 129 cm, Museu Picasso, Barcelona.



24. P. Picasso, *Las Meninas* (núm. 34), 1957. Oli sobre llenç, 129 × 161 cm, Museu Picasso, Barcelona.

cia, obertura i conclusió, dinàmica i equilibri, llunyania i proximitat, profunditat i pla. Si féssim una anàlisi detallada de la composició, veuríem que tots aquests successos complexos s'emmarquen dins de triangles i segments de cercles que superen les distàncies i generen relacions invisibles. Picasso adopta aquests triangles en in comptables plans triangulars, molts dels quals circumscrits per cercles, que juntament amb altres figures provoquen les més diverses inversions. Qui, per exemple, podria dir en el cas del quadre núm. 32 (fig. 25) què hi ha «davant» i què «darrere», què és espai i què és cos?

La infanta, situada al mateix nivell que les *meninas* que l'estan cuitant, es troba en relació triangular despuntada amb el personatge de la porta que flota damunt seu. Aquest últim comparteix el pla en el qual està inserit amb el mirall transformat en quadre monocrom vermell que ja no reflecteix res, i amb els dos *guardadamas* que es presenten com un tir de cavalls convertit en moble descomunal. Mentre el color dels ca-



25. P. Picasso, Las Meninas (núm. 32), 1957. Oli sobre llenç, 161 × 129 cm, Museu Picasso, Barcelona.

bells de la infanta es va vessant pel seu ample vestit de cort, el conjunt sencer de sobre el seu cap cau ara endavant ara enrere. Però si dirigim la mirada cap a la banda esquerra del quadre, tot aquest moviment queda en un estat indeterminat que sorgeix de la manera següent. El vermell que emmarca la porta i la parella-armari i que es perllonga entre les figures superiors i inferiors al trespòl i a terra es canalitza a l'esquerra en una banda diagonal ascendent, que tomba a l'esquerra poc abans d'arribar al marge superior del quadre. En la part inferior s'hi reflecteix aquesta banda en un to blanc. Amb això resta emmarcat en un pla negre que, apareixent a la banda esquerra del quadre, provoca instantàniament l'associació del llenç de *Las*

Meninas. Com a element frontal, atura el moviment cap enrere just al mig. No li permet a la banda blanca ser el marge que limiti el terra de les figures inferiors, ni a la banda vermella pertànyer a la paret superior. El llenç ho qüestiona tot. Què és imatge o figura i què és paret? No queda tot el negre relacionat en un pla indissoluble? En pensar-ho, es presenta de cop un buit absolut en el lloc del llenç, un fons impenetrable on queda integrada la vida fantasmagòrica de les figures-imatges. Sense adonar-nos-en hem trobat l'escenari de *Las Meninas*. Consisteix en un terra inconcebible, fosc, en el qual apareixen, es relacionen i se separen de nou múltiples imatges, drames, somnis i il·lusions.

Considerem a aquest respecte, verbigràcia, les dues *meninas* entre les quals es troba la infanta. L'espectre de possibilitats imaginàries que Picasso veu i fa visibles en aquest fragment de *Las Meninas* comprèn tant una servitud cerimoniosa i una aproximació cortesa a la filla del rei (fig. 7, la *menina* de l'esquerra, fig. 26) com disputes violentes entre les dames (fig. 20) que poden desembocar en aferrissades lluites per la supremacia (fig. 21).

A continuació, les *meninas* oscil·len entre consells maternals (figs. 27 i 28) i persuasions manipuladores, que de vegades delaten pèrfides malícies (fig. 7, *menina* de la dreta, fig. 25). En aquest intercanvi, la infanta, bombardejada per totes dues bandes, és un ésser desprotegit i indefens, que en un moment donat es voldria esfumar i que en un altre instant s'arrauliria espantada en veure's atacada per una bruixa dolenta sobre la qual pengen unes potes d'aranya sinistres —els reis transformats al mirall (fig. 21). Es queda petrificada (fig. 22) o es converteix en una nina que només reacciona de manera mecànica (fig. 25). Malgrat les contrarietats, aconsegueix sostreure's de cop a tot vaivé convertint-se en una aparició lluminosa carregada d'energia que sobresurt dels caps de les seves acompanyants (fig. 27). A l'instant, emperò, davant de la presó grisa i lúgubre on la retenen, perd força i mida (fig. 28). La llum solar de fora, que fa



26



27



28

26. P. Picasso, Las Meninas (núm. 37), 1957. Oli sobre llenç, 92 × 73 cm, Museu Picasso, Barcelona. | 27. P. Picasso, Las Meninas (núm. 46), 1957. Oli sobre llenç, 130 × 96 cm, Museu Picasso, Barcelona. | 28. P. Picasso, Las Meninas (núm. 47), 1957. Oli sobre llenç, 130 × 96 cm, Museu Picasso, Barcelona.

un moment la cridava bo i cobrint-li tot el cos, s'apaga a la sortida desitjada i aliena, custodiada per l'escarceller negre de sempre.

Les ganes de sortir a l'espai obert, a l'aire lliure, a la llum, són immenses. La infanta no acaba d'entendre ben bé què és el que passa, igual que la nana Maribárbola, absorta en alguna cosa incerta que té al davant (fig. 29). Després copia la postura del cos i del cap d'Isabel de Velasco i adopta en el seu vestit fins i tot el to verd de la vestimenta de la *menina* (fig. 30). Però des d'aquesta perspectiva tampoc no veu res que pogués entendre i emplenar-la d'alegria. La nena adquireix ara la cara rodona, galta plena, d'un retrat de Paloma que Picasso pintà el 1952, quan la seva filla tenia cinc anys (fig. 31). El color negre dels ulls grossos i oberts del retrat actual, en què es mesclen els trets de la infanta amb els de la filla menor del pintor i també amb els de la nana Maribárbola, es fon amb el fons fosc que envolta la nena.

El 6 de setembre, el mateix dia que Picasso crea els dos úl-



29. D. Velázquez, *Las Meninas* (detall) / P. Picasso, *Las Meninas* (núm. 15). Oli sobre llenç, 35 × 27 cm, Museu Picasso. Barcelona.



30. D. Velázquez, *Las Meninas* (detall) / P. Picasso, *Las Meninas* (núm. 16). Oli sobre llenç, 41 × 32,5 cm, Museu Picasso, Barcelona.

tims retrats de la infanta que hem mencionat, l'artista pinta els dos primers quadres de coloms. Es produeix així una metamorfosi de la sala de l'Alcàsser i dels seus protagonistes a l'estudi-colomer i dels seus respectius habitants. L'eix d'aquest canvi és la infanta tal com apareix al quadre número 17 (fig. 31). Co-



31. P. Picasso, Las Meninas (núm. 17). Oli sobre llenç, 46 × 37,5 cm, Museu Picasso, Barcelona / P. Picasso, Paloma, 1952, llapis i llapisseres de colors, 66 × 51 cm, Musée Picasso, París.



32. P. Picasso, Els coloms (núm. 18), 1957. Oli sobre llenç, 100 × 80, Museu Picasso, Barcelona.



33. P. Picasso, Els coloms (núm. 19), 1957. Oli sobre llenç, 100 × 80 cm, Museu Picasso, Barcelona.



34



35



36

34. D. Velázquez, *Las Meninas* (detall) | 35. P. Picasso, *Els coloms* (núm. 21), 1957. Oli sobre llenç, 100 × 80 cm, Museu Picasso, Barcelona | 36. P. Picasso, *Els coloms* (núm. 22), 1957. Oli sobre llenç, 80 × 100 cm, Museu Picasso, Barcelona.

berts d'un rosat lleuger, els tons grisos i blancs de la cara, els cabells i l'adorn del cap desemboquen directament en els coloms alegres aclofats als nius, a terra, en una mampara enreixada i en un petit arbre sense fulles de la terrassa (fig. 32).

¿Se n'ha aconseguit escapar, la infanta, de la seva presó fosca, a través de la sortida lluminosa al fons de la sala? S'ha pogut endur els seus companys d'infortuni? Almenys ha crescut prou la sortida que abans havia estat tan petita. Ara ofereix una vista sorprenent sobre el blau de la mar i del cel i sobre el verd fresc dels arbres, colors que s'havien anunciat en el vestit i els cabells de la infanta en l'últim retrat que hem considerat. Els coloms tenen via lliure cap enfora. Poden entrar i sortir tants cops com vulguin. Picasso, que reté aquesta situació en diferents quadres, fa ressonar així l'oscil·lació entre interior i exterior, que provoca la figura de José Nieto, col·locada al pas de la porta de *Las Meninas* de Velázquez (fig. 34).

En els primers quadres de coloms, l'ambivalència es mostra clarament en els ocells aclofats a l'arbre de la terrassa (figs. 32 i



37. P. Picasso, *Els coloms* (núm. 23), 1957. Oli sobre llenç, 129 × 97 cm, Museu Picasso, Barcelona.



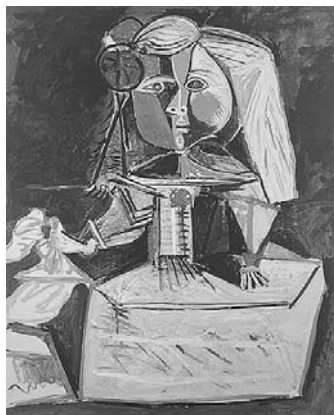
38. P. Picasso, *Els coloms* (núm. 24), 1957. Oli sobre llenç, 100 × 80 cm, Museu Picasso, Barcelona.

33). Atès que aquest pertany al primer pla, això és, a l'interior de la casa, els coloms s'haurien de trobar dins de casa. Nogensmenys, si hom es fixa en la part superior del quadre, sembla com si es trobessin al fons, és a dir, a l'aire lliure. Aquest vaivé es veu reforçat per la mampara enreixada i el colom negre que hi ha assegut (figs. 35, 36 i 37), que es podria interpretar com una reminiscència de la silueta fosca de José Nieto. La vibració més forta apareix en el quadre núm. 24 (fig. 38), a la cantonada inferior esquerra del qual es troba —recordant potser la paleta del pintor— un niu o una paleta amb ous de colors. Donant opalescència a incomputables imatges, plans, figures i estructures, la vista de fora avança cap endavant i provoca una fusió estimulante de moments espacials i corporals.

Amb els colors purs de l'últim quadre de coloms (fig. 39),



39. P. Picasso, Els coloms (núm. 26), 1957. Oli sobre llenç, 145 × 113 cm, Museu Picasso, Barcelona.



40. P. Picasso, Las Meninas (núm. 27), 1957. Oli sobre llenç, 100 × 81 cm, Museu Picasso, Barcelona.

Picasso torna a la infanta (fig. 40). A la cara, a l'adorn del cap i al vestit de la nena s'hi ha inscrit ara el blau del mar i del cel, el verd del paisatge, el groc de l'estudi-colomer i el roig d'un objecte indeterminable de la terrassa. També es dona una metamorfosi semblant entre la figura d'Isabel de Velasco, vestida de colors tardorencs, i el paisatge situat davant de «La Caloformie», cobert dels mateixos colors que la *menina* (fig. 41).

La xarxa de *Las Meninas* de Picasso conté moltes més ambivalències, vibracions, transicions i inversions. Podríem ressaltar, per exemple, el cridaner joc de mans l'ambigüitat del qual també apareix al quadre de Velázquez i que Picasso transforma de múltiples maneres. Però ens hem de conformar amb les observacions que suara hem fet. Valguin per a demostrar la riquesa



41. P. Picasso, Las Meninas (núm. 52), 1957. Oli sobre llenç, 24 × 19 cm / Las Meninas (núm. 53), 1957. Oli sobre llenç, 24 × 19 cm / Paisaje (núm. 54), 1957. Oli sobre llenç, 14 × 17,5 cm / Paisaje (núm. 55), 1957. Oli sobre llenç, 14 × 18 cm / Paisaje (núm. 56), 1957. Oli sobre llenç, 16 × 22 cm, Museu Picasso, Barcelona.

sa inesgotable de camins oberts i vius als quals Picasso porta l'espai de *Las Meninas*. Amb aquesta empresa, l'artista demostra indubtablement la seva immensa capacitat creativa. Però també descobreix amb ella la riquesa inesgotable d'imatges i significats que es troben en *Las Meninas*. Que Picasso creï o pugui crear tal quantitat de camins imaginaris a partir de *Las Meninas* té a veure, i no pas en últim lloc, amb el fet que l'obra mestra de Velázquez presenta un espai tan ple com obert, tan accessible com inaccessible, un espai que es posa en moviment, si un s'hi atreveix i n'accepta el repte.

Autors i traduccions

Autors

HANNES BÖHRINGER, catedràtic de filosofia a l'Escola Superior de Belles Arts de Braunschweig.

KATHRIN GOLDA-PONGRATZ, professora de la Universitat Clemson i la Universitat A&M Texas en el programa d'Arquitectura de Barcelona de la Universitat Politècnica de Catalunya.

ANA MARÍA LEYRA, professora titular d'estètica a la Facultat de Filosofia de la Universitat Complutense de Madrid.

BERNHARD LYPP, catedràtic emèrit de filosofia de l'Acadèmia de Belles Arts de Munic.

ANA MARÍA RABE, investigadora contractada a l'Institut de Filosofia del Centro de Ciencias Humanas y Sociales / Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid.

Traduccions

ANA MARÍA RABE

De l'alemany al castellà

Espais imaginaris de l'art i de la religió

Pressió, amenaça, espai

El poder transformador de l'art. L'escultura contemporània generadora de nous espais públics en zones metropolitanes europees
L'espai posat en moviment: Las Meninas de Picasso

Del castellà a l'alemany

Pròlegs

Introducció

Límits i llindars. La paraula des de la imatge en els esbossos d'Antonio Buero Vallejo

JOAN FERRARONS I LLAGOSTERA

Del castellà al català

Introducció

Espais imaginaris de l'art i de la religió

Límits i lindars. La paraula des de la imatge en els esbossos d'Antonio Buero Vallejo

Pressió, amenaça, espai

L'espai posat en moviment: Las Meninas de Picasso

De l'alemany al català

El poder transformador de l'art. L'escultura contemporània generadora de nous espais públics en zones metropolitanes europees

LAS ARTES EN LA ÉPOCA DEL ESPACIO

Índice

<i>A modo de presentación, por Francesc Farré y Luis Calvo .</i>	127
<i>Introducción de Ana María Rabe</i>	129
Espacios imaginarios del arte y de la religión	
BERNHARD LYPP	137
Límites y umbrales. La palabra desde la imagen en los bocetos de Antonio Buero Vallejo	
ANA MARÍA LEYRA	156
Presión, amenaza, espacio	
HANNES BÖHRINGER	180
El poder transformador del arte. La escultura contemporánea generadora de nuevos espacios públicos en zonas metropolitanas europeas	
KATHRIN GOLDA-PONGRATZ	190
El espacio puesto en movimiento: Las Meninas de Picasso	
ANA MARÍA RABE	202
<i>Autores y traducciones</i>	216

A MODO DE PRESENTACIÓN

FRANCESC FARRÉ (Director)

LUIS CALVO (Director científico-cultural)

Residencia de Investigadores CSIC-Generalitat de Catalunya

LA PREOCUPACIÓN por ahondar en las dimensiones del concepto de «espacio» ha presidido el pensamiento contemporáneo de manera casi omnipresente en un gran número de disciplinas. La ductibilidad del concepto y sus significativas implicaciones para el desarrollo de las sociedades humanas han propiciado un amplio abanico de reflexiones, tanto en su dimensión diacrónica como sincrónica: en este sentido, cabe recordar, a modo de ejemplo, que el fecundo diálogo entre «espacio», «geometría» y «matemática» ya se remonta a la antigüedad clásica. Cabe también tener en cuenta que el formato axiomático de la geometría plana euclidiana fue la base de lo que hoy se conoce como la «Geometría Elíptica» (Riemann) o la «Hiperbólica» (Bolyai-Lobatchevsky-Gauss), que nos condujeron, asimismo, por necesidades de la física moderna, a las geometrías no-euclidianas, sin las cuales difícilmente hubiera sido posible abordar la descripción del espacio y del tiempo curvo (Einstein), entidad gracias a la cual se han podido conocer un gran conjunto de elementos físicos del Universo.

Se puede decir que la idea de «espacio» ha sido, y es, un auténtico «topos» donde se encuentran, en un fructífero diálogo, las ciencias humanístico-sociales con las experimentales. Así, la interrelación entre las categorías de «arte» y «espacio» se convierte en una herramienta para acometer multitud de situaciones y problemas: la progresiva toma de consciencia del papel central de la idea de «espacio» ha propiciado una mejor y mayor comprensión de la necesidad de enfrentarse a la problemá-

tica del «espacio» desde diversos enfoques. Por ello, las múltiples interfaces que se producen entre «creación artística» y «espacio» son un magnífico instrumento para estudiar, de manera inteligente, todo lo relacionado con la reflexión, el conocimiento y la gestión del concepto de «espacio».

Pero, en relación al «espacio» y el «arte», inevitablemente surge la pregunta sobre cómo se puede concebir aquél en el ámbito de éste. Tanto en el «arte» como en otros campos, el concepto de «espacio» es usado en distintos sentidos. Con vistas a abordar dicha problemática, la Residencia de Investigadores CSIC-Generalitat de Catalunya y el Instituto Goethe de Barcelona organizaron, en octubre de 2007, un simposio internacional bajo el título de «Arte y Espacio», el cual quiso presentar algunas de las concepciones espaciales en el arte y colocar las mismas sobre una base teórica y filosófica.

Toda esta serie de aspectos se pueden apreciar, de manera precisa, en la presente edición, que, gracias a la coordinación de la Dra. Ana María Rabe, se constituye en un instrumento de primer orden para conocer y reflexionar sobre las citadas interrelaciones, así como sobre un gran número de aspectos colaterales que surgen del fructífero diálogo.

La Residencia de Investigadores y el Instituto Goethe de Barcelona se sienten especialmente orgullosos de haber organizado el citado ciclo de conferencias que ahora se plasma en esta obra, que permitirá a todos los estudiosos e interesados profundizar en esta temática, un problema que en las últimas décadas se ha convertido en objeto de pública discusión a través, por ejemplo, de la intervención de muchos artistas y arquitectos en el espacio público de nuestras ciudades, configurando nuevos usos de estos espacios.

INTRODUCCIÓN

EN LOS ÚLTIMOS AÑOS se ha puesto de moda el concepto del espacio. El descubrimiento del papel central que tiene esta noción en nuestro tiempo, ciertamente, no es del todo reciente, pues ya en 1967, Michel Foucault caracterizó el siglo xx como una «época del espacio». Lo que sí podemos constatar como novedoso es el uso inflacionario que se hace actualmente de la terminología espacial en todos los ámbitos de la vida y la ciencia. Problemas que conciernen a la sociedad, cultura, política e historia son tratados a menudo de manera topológica y topográfica. Pero es especialmente en el campo artístico donde la referencia a experiencias y representaciones espaciales aparece con más insistencia. Esta tendencia, desde luego, no sorprende, dado que la apertura de las fronteras materiales, ideales y estilísticas del arte, que se produjo a lo largo del siglo xx, hizo que se tomara generalmente conciencia del importante papel que desempeña el espacio en el ámbito del arte. Lo prueban claramente los múltiples enlaces que existen hoy en día entre las producciones de arte y los lugares y espacios más diversos.

Mas ¿cómo debe, cómo puede concebirse el espacio? Tanto en el arte como en otros ámbitos, el concepto del espacio es usado en distintos sentidos. El simposio «Arte y Espacio» que se celebró el 30 y el 31 de octubre de 2007 en la Residencia de Investigadores y el Instituto Goethe de Barcelona se propuso reflexionar sobre los presupuestos teóricos y filosóficos que fundamentan nuestros discursos sobre el espacio, especialmente del arte, y presentar algunas formas artísticas que articulan el espacio a partir de una determinada concepción.

El simposio no hubiera sido posible sin la gran ayuda y colaboración de la Residencia de Investigadores, especialmente del Dr. Francesc Farré Rius, del Dr. Luis Calvo Calvo y de Mar Bascuñana Sallent, ni sin el apoyo del Instituto Goethe en Barcelona, especialmente de Ulrich Braess, Ursula Wahl y Bettina Bremme. Mi agradecimiento a todos ellos.

En este volumen se recogen las conferencias de los filósofos y especialistas que intervinieron en aquel encuentro, cuyo objetivo era proporcionar un marco teórico y consistencia filosófica al actual debate sobre el espacio en el ámbito del arte.

En su conferencia «Espacios imaginarios del arte y de la religión», que se reproduce aquí, Bernhard Lypp reflexionó sobre lo que une y diferencia los espacios imaginarios del arte y de la religión. Lypp entiende el espacio, en general, como un «continuo vagamente unido» sobre el que se van perfilando mundos imaginarios. Según él, el espacio que se crea de manera mágica al asociarse arte, religión y filosofía, es un paisaje simbólico que reclama para sí mismo un estado incondicional. La plenitud y perfección que sugiere genera una atracción fuerte que extrae al hombre del proceso causal y el orden de la vida cotidiana. Lypp intenta explicar esa atracción y relacionarla con los espacios imaginarios del arte y de la religión.

El punto de partida es la totalidad a la que aspira el hombre. Lypp sostiene, en la línea del pensamiento de Hegel, que el ser humano anhela esencialmente el «Todo de la vida», esto es, una vida indisoluble en la que se encuentran insertados todos los acontecimientos y las cosas del mundo. En épocas y estados del hombre en los que predomina la sumersión mística y entrega incondicional a una totalidad de la vida, o dicho con Walter Benjamin: en los que el mundo está cubierto por el velo aurático de una lejanía cercana, la religión y el arte todavía van unidos. En los dos ámbitos, la entrega incondicional se realiza mediante una obra, mas no en el sentido moderno de la obra de arte autónoma, sino más bien como un signo mágico que ex-

presa una sumersión y veneración mística y simboliza una totalidad indisoluble. Religión y arte empiezan, sin embargo, a separarse en el momento en que el «espacio de una naturaleza espiritualizada» pierde su velo aurático y se parte en una realidad real y otra ideal dejando al descubierto meros objetos en lugares desérticos y vacíos. El espacio está marcado ahora por el quiebre entre una vida humana contingente y una inmensidad inconcebible. A la conciencia religiosa, que padece esa ruptura e intenta superarla, no le queda más remedio que acen-tuarla aun más y ahondar en la herida negándose a sí misma y trascendiendo su estar-en-el-mundo. El arte, en cambio, busca la salida en la facticidad de la vida acomodándose y represen-tando sus comedias en medio de la vida común. En sus formas más extremas ignora la ruptura entre el mundo fáctico y la re-presentación y pierde su calidad artística convirtiéndose en simple estímulo para la sociedad. Frente a esta decadencia en la mera repetición, el espacio imaginario del arte se abre, según Lypp, entre dos polos opuestos y complementarios: el de la con-moción y el de la transfiguración de lo cotidiano.

En «Límites y umbrales. La palabra desde la imagen en los bocetos de Antonio Buero Vallejo», Ana María Leyra tra-ta también los límites de la vida humana que el hombre anhe-la sobrepasar, tema central de Buero Vallejo. Para mostrar de qué manera aparece y qué evolución toma esta problemá-tica existencial en la obra del dramaturgo, Leyra parte del es-pacio de la creación, esto es, del artista creador más que de la obra producida. Buero, que de joven soñó con ser pintor, optó por la escritura tras unas experiencias vitales que vivió como situaciones límites. Mas en el ámbito del proceso crea-tivo, afirma Leyra, no dejó nunca de ser pintor. Durante el proceso de la escritura siguió alimentándose de su imaginación espacial para crear escenas y escenarios, hecho del que dan testimonio un gran número de dibujos que realizó para sus obras.

Los límites de la existencia humana, que llevaron a Buero a la escritura, forman la base de su teatro y de su concepción de la tragedia. Según Leyra, los dibujos que Buero realiza para sus obras le ayudan a pensar el espacio trágico en el que se disputan la existencia y la acción humanas. El espacio del que se trata aquí no es, pues, el de unas meras indicaciones para escenarios; más bien tiene que ver con la perspectiva que adopta el dramaturgo para representar la acción humana en el contexto del drama. En él, los espacios vividos e imaginados como límite juegan un papel central. Éste es el caso de la escalera de una casa, lugar de paso entre el abajo y el arriba, que Buero elige como escenario para su obra *Historia de una escalera*. Comparando dos dibujos diferentes que el dramaturgo realiza en el proceso de la creación de la obra, Leyra muestra la evolución que se produce al introducirse en el espacio de la escalera la imagen del umbral: con ella aparece la oscilación entre el interior y el exterior, que simboliza las constantes transformaciones de la vida humana. La figura espacial a la que Buero recurre en su obra *Hoy es fiesta* es la azotea, espacio límite entre la casa, la tierra y el cielo, donde se asoma la esperanza y se decide el destino humano. Los bocetos que Buero realiza para la obra *El tragaluz* muestran un espacio entre el mundo de abajo, también en sus matices sociales, y el de arriba. El último espacio vital ideado por Buero, que Leyra contempla en vista de su función como límite y umbral, es el de la presunta fundación para el desarrollo de las artes y las ciencias en la obra *La fundación*, que resulta ser la celda existencial en la que todo ser humano espera su sentencia final.

Según Hannes Böhringer, que en su texto «Presión, amenaza, espacio» relaciona el espacio del arte con el espacio vital que necesita el hombre, la vida entera es un intento continuo de ganar y generar espacio; es una constante lucha por un lugar propio, un espacio donde uno pueda satisfacer sus necesidades, cumplir sus deseos, lograr sus metas. Es lucha, porque los de-

más también buscan esos espacios y a menudo ocupan los lugares a los que uno desea o necesita llegar para lograr un cierto grado de libertad. De esta manera se crea presión, la cual a su vez genera la amenaza. Por consiguiente, la vida es un vaivén continuo entre juego, recreo, movimiento libre, intercambio distendido y constreñimiento, presión, amenaza, expulsión y violencia. También se podría decir que la vida de los hombres se disputa entre el aire que necesitan para respirar y que les hace crecer, y el sofoco provocado por la falta de oxígeno, que produce angustia y atrofia. Como muestra Böhringer, el agobio, la lucha por el espacio y la consiguiente presión aparecen también en el entramado de intereses mercantiles, competencias desenfrenadas y eventos consumidos ciegamente, que rigen el mundo del arte de hoy. Mas el arte no se reduce a las presiones, competencias y dominios de un mercado que intenta controlar el espacio que se le ha concedido y reservado. Como resalta Böhringer, «aspira a estar en primera fila, atrae la atención para hacer sitio y conceder libertad». En medio y a pesar de toda presión, constricción de espacio y falta de aire se pueden encontrar todavía obras de arte que «deleitan, ilustran y conmueven».

Cabría preguntarse qué se requiere para un encuentro distendido y fértil con el arte. La respuesta parece clara: lo que se necesita es espacio libre. Mas el espacio no está ahí; no nos espera ni está reservado en algún lugar. Böhringer nos hace ver que hay que ganarlo, aprender a generarlo, esto es, a usarlo sin consumirlo de manera que pueda ampliarse. Para lograrlo, uno tiene que atreverse y aprender a moverse con libertad, a irse para poder regresar, interrumpir para volver a ordenar y generar espacio —ese espacio libre que nace a partir de uno mismo y que el arte puede llevar a descubrir si se consigue sustraerse o abstraer, aunque sea por unos momentos, de las presiones, luchas y amenazas en las que se ve enredada la vida del hombre.

Espacio libre es lo que descubre, genera y amplía Picasso al entrar en diálogo con *Las Meninas* de Diego Velázquez, cosa que se propone mostrar el texto «El espacio puesto en movimiento: *Las Meninas* de Picasso» de Ana María Rabe. El punto de partida es el hecho de que la obra de arte, y más la obra maestra, presenta un espacio que se abre a la imaginación y el descubrimiento y se cierra a la vez ante cualquier intento de aprehensión definitiva. Aceptar el reto que supone el arte significa —tanto para el creador como para el contemplador— exponerse a una aventura en la que aparecen cosas sin que se las pueda localizar claramente, se nos sugieren perspectivas sin que podamos fijarlas terminantemente, y en la que surgen historias sin que sepamos detectar exactamente el principio y el final. La separación de espacio, tiempo y cuerpo, tan necesaria para la física clásica y útil para fines prácticos, pierde su vigor absoluto en el arte. Aquí rige, pues, un espacio que en cualquier momento se puede poner en movimiento acogiendo en su seno el tiempo y los cuerpos físicos, que incluso clama ser puesto en movimiento para que puedan aparecer todos aquellos caminos, enlaces y tejidos que la razón instrumental no ve, pero que promueven y alimentan las facultades perceptivas, imaginativas y reflexivas del hombre.

Como muestra Ana María Rabe, Picasso acepta el reto del espacio seductor y a la vez inaprensible de la complejísima obra maestra de Velázquez haciéndose presente en la misma y tejiendo con toda su facultad imaginativa y creativa una red espacio-temporal en la que confluyen pasado y presente, fondos y cuerpos, las realidades y ficciones del pintor que creó en 1656 su obra maestra y las del artista moderno que 301 años después produce en cuatro meses y medio 58 cuadros. De esta manera, Picasso crea un conjunto de obras que invita al espectador a descubrir innumerables inversiones, metamorfosis, cierres y aperturas, y que hace aflorar la riqueza de imágenes y significados que se halla en ese inagotable y dinámico espacio que presenta la obra de *Las Meninas*.

La transformación de la que es capaz el arte es el tema de fondo que investiga Kathrin Golda-Pongratz en su texto «El poder transformador del arte. La escultura contemporánea generadora de nuevos espacios públicos en zonas metropolitanas europeas». Como muestra la autora, la vivencia y percepción del espacio público no tiene que depender necesariamente de los planes urbanísticos que se hayan podido realizar en una ciudad. El arte —la escultura pública— puede motivar a poner la mirada en detalles sorprendentes, perspectivas nuevas, el pasado reciente o lejano de determinados lugares, en dimensiones y destrucciones de estructuras vitales consolidadas, así como en decisiones y evoluciones políticas, sociales y económicas.

Para visualizar y demostrar la transformación cognitiva y perceptiva que puede generar la escultura pública, Golda-Pongratz recurre a siete ejemplos artísticos que presenta en el contexto urbano del presente y del pasado, en el que hay que situarlos y al que pertenecen. Se trata de obras contemporáneas que artistas renombrados crearon en distintas ciudades europeas. Así, por ejemplo, *Rahmenbau*, creado por el grupo Haus-Rucker-Co para la *Documenta 1977* en Kassel, rompe con marcos y vistas tradicionales para promover miradas y perspectivas nuevas. *El lucero herido* de Rebecca Horn, una torre de acero de 12 metros erigida en la playa de la Barceloneta en Barcelona, dirige, en cambio, la mirada hacia el pasado: rememora y homenajea el ambiente popular de los chiringuitos que existían en el antiguo barrio pesquero antes de la reestructuración urbanística que se produjo para las Olimpiadas y que destruyó los «espacios urbanos libres y lugares no predeterminados por el dictado del diseño». Construcción y destrucción, masa y vacío, encuentros, vistas, límites, historia y memoria son los grandes retos con los que se tiene que enfrentar y los que tiene que cuestionar la escultura pública si quiere generar verdaderas transformaciones, esto es, si no se contenta con adornar meramente los lugares y de servir a fines que le han sido impuestos desde afuera.

Conmover y transfigurar lo cotidiano, explorar y experimentar límites y umbrales, generar, sondear y ampliar el espacio libre, poner el espacio en movimiento con todo lo que pueda ofrecer, fomentar las perspectivas nuevas sobre la historia y el presente de los lugares públicos, agitar, en fin, las estructuras, clasificaciones e ideas fijas para promover la creación, imaginación y reflexión libre, como intentan los textos del presente volumen, no es otra cosa que crear una íntima relación entre el arte y el espacio. Si es fértil, y esperamos que la que se crea aquí lo sea, podrá iluminar, en su unión, ambos lados: el del arte, y el del espacio.

ANA MARÍA RABE

Madrid 2009

ESPACIOS IMAGINARIOS DEL ARTE Y DE LA RELIGIÓN

BERNHARD LYPP

I

El viejo Briest seguramente no hubiera renunciado a hacer su comentario favorito, en el que se refugiaba ante situaciones vitales difusas y complicaciones previsibles, respecto a la relación de los espacios imaginarios del arte y de la religión. Tales espacios imaginarios son un «campo vasto», y parece inevitable vagar por ese campo. Intento moverme en él aprovechándome de marcas terminológicas y líneas reflexivas que ya están inscritas en los espacios imaginarios del arte y de la religión. En el transcurso de estas exploraciones entiendo el espacio, con Luhmann, como un medio neutral, como un continuo vagamente unido, en cuyo relieve se van formando mundos imaginarios y desarrollando formas y caminos reflexivos que están entrelazados, aunque también se distinguen unos de otros. Por medio de estas combinaciones de formas de tipo semántico —he aquí la suposición principal— nos describimos e interpretamos a nosotros mismos y describimos e interpretamos el mundo. En el proceso de estas interpretaciones de uno mismo y del mundo se generan paisajes simbólicos —formaciones en cierto modo patográficas a diferencia de las geográficas— que se extienden al ámbito meramente fáctico de nuestro estar-en-el mundo y lo dotan de sentido y significado.

La pregunta es ahora: ¿de qué manera están relacionados entre sí los paisajes simbólicos que, manifestándose como arte y religión, se apoderan de nuestras condiciones de vida y se

propagan en las mismas? La respuesta a esta pregunta sólo puede ser un esbozo de tipo ideal que nos ayuda a imaginarnos la relación de los espacios imaginarios del arte y de la religión como una coincidencia de identidad y diferencia, de comunicación abierta o subliminal y de separación y lucha, de tal manera que al hacerlo estamos incluidos en esa representación.

En el marco de una óptica especulativa, cuya visión aprovecho aquí, las dos cosas, arte y religión, se dirigen hacia la totalidad de alguna manera imaginaria de la vida y, haciéndolo, se asocian con la filosofía, con la que forman entonces un triángulo mágico. En esta asociación, la filosofía no es más que una reflexión distendida sobre la relación de las dos primeras. De esta manera, el espacio circunscrito por el triángulo mágico, o precisamente el paisaje simbólico, puede desarrollar en sí mismo la reflexión. Este espacio mágicamente delimitado reclama ante nosotros, al menos cuando nos lo imaginamos y representamos con unas gafas especulativas, el derecho de ser incondicional. De esta manera delimita un Ser o al menos la imaginación de un Ser de plenitud y perfección, el cual genera una resaca que nos extrae de la sucesión causal de las condiciones a la que estamos ligados como parte de un orden natural de las cosas y como participantes de una vida común. ¿Cómo ha de explicarse esta resaca y de qué manera ha de relacionarse la misma con los espacios imaginarios del arte y de la religión?

El impulso original para representarnos un espacio que nos habla incondicionalmente y para entregarnos a la resaca del mismo, probablemente se deba al deseo inextinguible de que se *unan*, al menos en algún lugar, las múltiples cosas y los diversos acontecimientos del mundo en el que existimos, así como los modelos de vida reñidos que guían nuestra conducta, dicho en una palabra: de que nuestro estar-en-el-mundo sobrepase todas las diferencias *uniéndose* en una totalidad basada en sí misma. La característica general de tal confluencia se halla en el supuesto visionario de que la totalidad no daña las partes que están unidas en ella, sino que éstas realizan la totalidad y son

sostenidas por la misma de manera natural. Una totalidad de este tipo ha de denominarse, en el sentido enfático, *vida*. Hegel habló del «Todo de la vida» para distinguir el lazo unificador de la mera vida. En este Todo de la vida cabe todo —es una ley en la que entra todo, como dice Hölderlin. Este enunciado se basa en pensamientos spinozistas según los cuales la naturaleza o Dios son la vida unida y entera. Hoy, en cambio, tendremos que representarnos seguramente la unidad de la vida unida y entera más bien como una experiencia de unidad de lo diferente y con ello como una paradoja que entra en vigor en los espacios imaginarios del arte y de la religión.

Para orientarse en los espacios imaginarios del arte y de la religión se puede enfatizar la confluencia que genera una totalidad, el Todo de la vida, o bien se pueden presuponer paradojas ocultas actuando en estos espacios imaginarios; la realidad simple, la real, se divide en todo caso en una realidad real y en otra imaginaria. En medio del mundo se abre un corte y un abismo que hace que la realidad cotidiana quede separada de una realidad ideal. Llevamos a cabo una indicación metafísica de esta separación cuando hacemos una diferencia terminológica entre una esencia y sus fenómenos.

Hay que imaginarse entonces el Todo de la vida, del que habla Hegel, como una confluencia de la separación entre realidad real y realidad imaginaria. La mera vida dejaría en ella lo fáctico y ascendería a la idealidad simbólica —por mí también a su idea. No está comprometida como tal con nada más que consigo misma y se ha convertido en su propio destinatario. Un Ser semejante se mantiene según fantasías míticas en la permanencia de la existencia como un cuerpo grande o un animal inmortal. La perspectiva especulativa nos obliga a entender los espacios imaginarios del arte y de la religión en primer lugar como visiones y versiones, como imágenes y descripciones de un Todo que se sostiene a sí mismo. Entonces habrán de tomarse directamente como formas expresivas simbólicas del mito antiguo según el cual hay que valorar el símbolo como marca

identificativa de aquello que, aunque despedazado y disperso en múltiples fenómenos, forma por su esencia un conjunto. En el poner-en-obra esta unidad posiblemente perdida de un Ser no se hallan criterios para diferenciar los espacios imaginarios del arte de los de la religión. Son medios en cuyas formas se realiza la confluencia de lo separado, la confluencia de las partes de la vida, que se han perdido de alguna manera. Arte y religión restituyen un ser en el sentido original —como liberación del estar separado. No importa si se lleva a cabo esta restitución, este rescate de la vida íntegra de manera natural-religiosa, como veneración de objetos naturales o como fascinación artístico-religiosa por algún fetiche o artefacto. Los mundos que se vislumbran aquí en el mundo son mundos de la *santificación* (divinización) de lo cotidiano. El aura, el nimbo de la cercanía de algo lejano, con la que queda envuelto entonces nuestro estar-en-el-mundo fáctico, puede suceder siempre y en cualquier lugar. Este suceder se realiza como propagación de un orden numinoso en el orden común y profano de las cosas.

Transferida a los contextos de una racionalidad ilustrada, la restitución de lo numinoso, que se produce en las visiones e intuiciones de mundos artísticos y religiosos, ha de interpretarse primero como transgresión de unas limitaciones de nuestra experiencia, que se han trazado de manera arbitraria. Hay que entenderla como un salto hacia afuera realizado inmediatamente, que deja atrás el espacio vivido de la vida cotidiana, la cual sigue su curso según las reglas del buen gusto y se atiene a los imperativos de la utilidad y el eudemonismo de la razón. Arte y religión realizan el corte entre realidad real y realidad imaginaria de manera indiferenciada, como salto de tigre hacia un universo que trasciende la contingencia de lo cotidiano —hacia el Todo de la vida.

Hegel expresa el cambio de perspectiva producido por este salto de manera insuperable en unas reflexiones que han quedado fragmentarias. Las piedras angulares de estas reflexiones aparecen bajo los conceptos «concebir» y «amar»:

Concebir es dominar. Dar vida a los objetos [esto es, abrirse a través de ellos a la experiencia del universo, a la experiencia del Todo de la vida y dejarla libre. B. L.] es convertirlos en dioses. Contemplar un riachuelo, cómo tiene que caer según las leyes de la gravedad a las zonas más bajas, cómo es limitado y apretado por el suelo y las orillas, significa concebirlo, darle un alma, tomar parte en él como algo que le iguala, amarlo... significa convertirlo en Dios.

Para la participación en lo viviente, en la que se produce el cambio de perspectiva entre el orden causal de la vida habitual y la restitución aurática de la cercanía de algo lejano —entre el orden del concebir y dominar y el orden completamente distinto de lo inconcebible—, sería destructivo querer separar sujeto y objeto de la participación. La participación nos lleva a un estado en el que ha desaparecido la separación y la diferencia entre sujeto y objeto. Podemos representarnos la anulación ejemplar de esta separación en la relación del amor. En la unión amorosa entre sujeto y objeto de la experiencia queda rescatada la totalidad de la vida, el Todo de la vida se muestra y se manifiesta de manera completamente directa y sin reflexión alguna. Esta imagen nos permite entender la relación en cuestión como sumersión mística y entrega incondicional. En la manía de tal entrega se transforma el orden natural de las cosas en un universo animado. La religión y el arte son una y la misma cosa y no se pueden distinguir mientras se presentan como tal amor y entrega maníaca a todo lo viviente.

Podemos entender los signos y símbolos, en los que esta entrega incondicional recibe un significado materializado, como «obras», cualquiera que sea la apariencia y sean las formas en las que se manifiestan. El que realice una obra en la que se entrega incondicionalmente al Todo de la vida, se ha librado enteramente de la preocupación por la conservación de sí mismo, se ha concentrado completamente en la totalidad de la vida —se ha convertido en puro sujeto involuntario del conocimiento—, así caracterizó Schopenhauer este abandono de la indivi-

duación, sólo que, según esta formulación, la totalidad de la vida no es otra cosa que el vacío de la ausencia de deseo y voluntad. La obra que pueda surgir al renunciar al conocimiento individualizado y voluntario, se sustrae, por tanto, de cualquier reflexión y valoración externa. No puede valorarse ni entenderse según los criterios de utilidad y buen gusto, ni tampoco según puntos de vista morales. Es una reflexión en sí misma —una manifestación. Por consiguiente, no puede tomarse como producto artístico autónomo. Hay que entenderla como un signo mágico de sumersión y veneración mística, como símbolo de algo que forma, por su carácter, una unidad inseparable. Así, la vida se muestra aquí a partir de sí misma en su plenitud o vacío, tal vez también en su preponderancia.

Como ejemplo de la veneración y entrega a la plenitud vital materializada en espacio y tiempo puede servir la obra bella que realiza María Magdalena ungiendo a Jesucristo, un ejemplo que, desde el punto de vista especulativo, probablemente quiera decir que en una obra bella se manifiesta la vida unida y entera en su abundancia y derroche y que la obra bella absorbe de esta manera todo lo que está separado de ella para crear la experiencia de una presencia sin extensión.

Si movemos sólo un poco el significado que tiene tal obra como signo de la asimilación y del ser absorbido, la misma adquiere el carácter de un sacrificio en el que la persona que sacrifica se entrega al «Todo» de la vida y se une a éste extinguiéndose a sí misma. Esta entrega de uno mismo al Todo de la vida, o el simple verse conmovido por él, se ha caracterizado en la tradición como lo «tremendo» del terror, que sobrecoge al hombre y le conduce hacia el abismo del «Todo-Uno»,¹ del que humanamente no hay regreso. No importa si la unión con la totalidad de la vida y el ser absorbido por ella se manifiesta

1. El término filosófico alemán «All-Eine», que ya aparece en los escritos de Hegel, contiene la substantivación de «todo» («alles») y de «uno» («ein»). [Nota de la traductora A. M. R.]

como entrega o como sacrificio; en tanto que los dos son puestos en obra por una conciencia religiosa o estética, pueden entenderse como una mimesis en el sentido original, como un interés que la vida dirige a sí misma en el arte y la religión; y así, la vida se habría convertido en estas manifestaciones en una potencia auto-referencial. Está claro que este tipo de mimesis no tiene nada que ver con la imitación de la naturaleza o de la vida. El corte entre el orden profano y el orden sagrado de las cosas queda más bien anulado en la mimesis en el sentido original, y se ha anulado la diferencia entre lo inmanente y lo trascendente.

La destrucción que la totalidad de la vida lleva a cabo en la conciencia particular aparece en primer plano en el sacrificio, pero no en la entrega, y por eso la aniquilación adquiere su forma dramática en el sacrificio trágico-religioso. El sacrificio y la entrega, que se muestran como transición a un espacio irreal, posiblemente puedan transformarse en la relación intramundana del reconocimiento de obligaciones mutuas; pero las connotaciones religiosas seguramente siguen estando presentes en esta relación mundana como paradoja del ser-uno-mismo en el ser-diferente. El maestro del descubrimiento de estas paradojas ocultas en la vida habitual fue Kierkegaard.

Las manifestaciones en las que se muestra y hace patente la totalidad de la vida a partir de sí misma pueden entenderse, desde el punto de vista simbólico-teórico, como identificaciones mágicas. El símbolo, el riachuelo, no puede concebirse simplemente como un signo que apunta o hace referencia a algo externo a él; es aquello de lo que trata. Hay que entender tal símbolo como una marcación de lo inaccesible en lo accesible, de lo inobservable en lo observable, del Todo de la vida en el riachuelo; es esta unidad en presencia inmediata y cobra su significado como esta presencia de lo ausente. La confluencia mágico-simbólica en la que se nos muestra el Todo de la vida en signos y símbolos se realiza como visión místico-estética o como adoración y veneración religiosa. Los espacios simbólicos

del arte y de la religión se funden indistintamente en esta sumersión en la unidad, la plenitud o el vacío de la vida. Y nuestra conciencia se entrega a este estar-dentro de la unidad confiándose al mismo de manera mimética. Sólo cuando el estar-dentro de la trascendencia se deshace como ilusión, en el momento en que el riachuelo se presenta como riachuelo y nada más, el arte y la religión pueden y *deben* tomar caminos *separados* para expresar y representar la transfiguración y conmoción de lo cotidiano. Y esto sólo puede suceder si se ha consolidado la sospecha de que los objetos idolatrados no son más que simulacros, que el bosque sagrado no es otra cosa que una reunión de madera y el templo nada más que un montón de piedras, lugares desérticos y vacíos en los que deambula la conciencia moderna ocupándolos con significados arbitrarios. Lo que hemos de constatar aquí es, por decirlo con cierto dramatismo, la descomposición de un cosmos unitario que, con todo, no deja de tener finalmente un toque religioso, de un espacio simbólicamente cerrado que ha de entenderse en el caso del ejemplo de entrada como el espacio de una naturaleza espiritualizada.

II

En la medida en que se disuelve la fe en el estar-dentro de la trascendencia en una especie de crepúsculo de los ídolos de la reflexión, en esa medida va a presentarse la unidad del símbolo con lo simbolizado como fe en el fetiche y servicio crudo a las imágenes, a las que se somete la conciencia humana suspendiendo simplemente su juicio y la distancia de sí misma y del mundo. Y aquí nace ahora otra historia y otro espacio proyectivo de la relación entre arte y religión. Lo que importa en este paisaje simbólico no es el estar juntos en una unidad, sino la diferencia y los caminos en direcciones de significado distintas. De todas formas es verdad que el juicio de la conciencia particular no puede suspenderse a la larga en una visión y adoración sin que la totalidad de la vida se convierta con ello en pura

obligación. Posiblemente no podamos renunciar a participar en la idea de la vida ni a sentir la presencia aurática de la reclamación incondicional que esta idea trae consigo. Pero tampoco podemos renunciar a reencontrarnos y reconocernos en lo incondicional de esta reclamación como conciencia particular.

Si queremos relacionarnos como conciencia particular con la totalidad de la vida, tenemos que diferenciarnos también de la misma. Incluso si sólo nos asombramos del asombro que probablemente sintamos ante la presencia aurática de lo inobservable, nos movemos ya en distancia reflexiva a esta presencia para luego hacerla resurgir en lo posible en algún suplemento o alguna formación sustitutiva. Y entonces seguramente se mostrará que los sistemas interpretativos del arte y de la religión tratan la división entre realidad real y realidad ideal de manera diferente. Y entonces seguramente tampoco bastará usar la simple oposición fundamental de inmanente/trascendente para marcar los espacios imaginarios del arte y de la religión. De la relación de los espacios imaginarios del arte y de la religión no se puede excluir la diferencia —la diferencia de los dos sistemas interpretativos mismos y la diferencia en la que cobran significado para nosotros. Seguramente quede como misterio la manera en la que puedan estar relacionadas finalmente la visión de la unidad y la percepción de la diferencia.

Las condiciones de vida ganan un conocimiento de sí mismas en el arte y en la religión, se describen y se interpretan a través de mundos imaginarios. Si nos movemos en caminos de pensamiento especulativos, nos podemos explicar esta auto-representación con el modelo del auto-conocimiento. El auto-conocimiento también es una manera de distanciarse de sí mismo y del mundo vivido. Así, la razón y la reflexión no pueden excluirse de las duplicaciones del mundo y del ser-uno-mismo, de los espacios imaginarios del arte y de la religión. En el fondo es sólo aquí donde la filosofía adquiere un papel fundamental, como instancia de la auto-descripción de los espacios imaginarios del arte y de la religión. Para la diferencia de

las direcciones significativas, hacia las que evolucionan el arte y la religión, encontró de nuevo Hegel una formulación indicadora:

El arte genera el mundo como mundo espiritual y para la *contemplación*; es el Baco indio que no es el espíritu claro que se conoce a sí mismo, sino el espíritu *inspirado* —que se envuelve en sensación e imagen, bajo los cuales se oculta lo terrible.

La religión, en cambio, recibe la siguiente caracterización:

La religión, en cambio, es el espíritu representado, el ser propio que no logra unir su conciencia pura y su conciencia real, al que el contenido de aquélla [de la conciencia pura; B. L.] no se presenta en ésta [en la conciencia real; B. L.] como una conciencia diferente.

Arte y religión se relacionan y al mismo tiempo se diferencian en formaciones terminológicas especulativas que no son inmediatamente comprensibles. Las caracterizaciones que aparecen en estas ocasiones, sin embargo, permiten reconocer que los dos son duplicaciones de la vida fáctica, sin que haya que olvidarse que el campo real y el campo imaginario de la vida están separados por una grieta. Mas esta grieta, este abismo se ciega o al menos se cubre en el arte, mientras que se fortalece en la religión y se abre allí de tal manera que la conciencia misma se agrieta. Podemos caracterizar en un lenguaje más contemporáneo las diferentes direcciones en las que se van formando los mundos imaginarios de la conciencia estética y religiosa: en el sistema del arte lo extraordinario se convierte en algo normal en la medida en que se triunfa sobre el mundo o incluso se pasa, en una especie de entusiasmo, por encima de él mintiendo. En la religión, en cambio, el mundo vivido como extraordinario se propaga en el mundo real, la vida habitual se convierte en el estado excepcional y en algo extraordinario, de manera que la conciencia se queda pasmada y cae en una confusión.

Contemplemos primero la confusión y desesperación de la conciencia religiosa. Hay que entender la religión esencialmente como un mundo imaginario mediante el cual a una conciencia infeliz se le hace presente la totalidad de la vida, a no ser que la religión se presente como simple panteísmo o se recree en el endiosamiento de lo natural en el que el riachuelo se convierte estéticamente en Dios. Es infeliz la conciencia cuya relación con el mundo y consigo misma está dividida y cortada en sí, una conciencia que, como decíamos antes, no logra reunir su conciencia pura y su conciencia real y en la que se ha propagado la distinción directiva inmanente/trascendente como corte entre tierra y cielo. Como conciencia infeliz, uno queda sujeto al mundo real mientras huye al mismo tiempo a un mundo fantaseado. El mundo imaginario de la religión se compone de dos mundos inconciliables, y la conciencia que se representa a sí misma en este mundo imaginario, es para sí una contradicción y una disonancia continua. La solución de esta disonancia, de este desequilibrio sólo es posible en la imaginación de un más allá vacío o precisamente pleno. Pero ahí donde hemos huido a un mundo del más allá, estamos sujetos en realidad al mundo inmediato habitual, y ahí donde percibimos este mundo inmediato como real, nos fijamos en realidad en un mundo del más allá. Para colmar la medida de la desesperación de la conciencia infeliz, su desgarramiento se realiza en inversiones continuas. Esta realización se muestra de manera ejemplar en la historia del pecado original. El contenido religioso de esta historia se divide en la compunción y la promesa vana. Tal idea posiblemente pueda desplegar su efectividad como narración y simulación de la realidad, pero no puede asimilarse ni comprenderse. La desunión inversora, por la que el hombre cae del cielo de la inocencia a la tierra y en la culpa, sólo puede anularse en una promesa vana y una aseguración sin sustancia. La historia entra en vigor con su promesa, aunque es evidente que consiste, en primer lugar, en una mera colección de palabras y oraciones que pueden desplegar su efectividad sólo como un

mundo de fe. Hay que diferenciar un mundo de fe de un sistema de convicciones cotidianas. Como mundo de fe, las palabras y oraciones se oponen tajantemente al conocimiento. La conciencia religiosa como conciencia infeliz no es capaz de desarrollar formas de pensar que superen este contraste.

En la inversión que se realiza entre cielo y tierra se hace efectivo lo «terrible», tal y como fue denominado en el párrafo que hemos citado antes; según ese mismo párrafo, el arte tiene un velo de ignorancia y de inocencia fingida sobre lo terrible procurando que lo extraordinario aparezca como algo completamente normal y usual. ¿Qué hemos de imaginarnos exactamente bajo lo terrible? Es la inversión de la vida divina en la vida meramente humana y contingente y a la vez, la vaporización de la vida humana en una inmensidad inconcebible. En el primer caso, el «Todo de la vida» se manifiesta como cada conciencia particular, como el referirse cada uno a sí mismo, y en el segundo caso como conciencia que desaparece en lo general y que es destruido por lo general. La conciencia particular que ha caído del cielo a la contingencia del mundo tiene que apoderarse de la misma. El hombre ha de tomar posesión del mundo. Dios ha recibido su distinción como mundo que está separado de él por un corte. El mundo: un producto de la razón del que huyó la animación inocente. El riachuelo es un riachuelo y nada más, la participación en este objeto natural no lleva a ningún lugar. El bosque sagrado es una aglomeración de madera que está expuesta a una explotación arbitraria, los parajes sagrados degeneran en lugares museísticos, y Dios no es más que un envoltorio vacío de palabras. La conciencia religiosa vagabundea en un espacio imaginario vaciado y cae en la desesperación o en el indiferentismo.

En la visión de la cercanía aurática de algo lejano, en el «Todo de la vida» que se sostiene a sí mismo y a sus formas expresivas sin esfuerzo, ha irrumpido la negatividad. Desde el punto de vista especulativo, esto significa que la totalidad de la vida, en la que se puede participar en una sumersión mística, se

ha vuelto sobre sí y se presenta ante sí en mónadas disociadas. Cada una de estas mónadas se mantiene ajena a la otra, y la totalidad de la vida se presenta a sí misma en ellas de manera diferente. Cada cosa individual es ahora para sí la totalidad, y todo lo que no es ella misma tiene que contemplarse como algo que ha de destruirse tendencialmente y punzarse mediante una clasificación. Volviéndose sobre sí, la totalidad de la vida se hace mala y se llena de maldad en cada vida particular. Y cada vida particular se ve obligada a imponerse en su auto-afirmación frente a la naturaleza y la otra existencia; su dignidad será mayor cuanto más deteste la vida natural junto con los objetos en los que uno pueda tener un interés amoroso. Así, la naturaleza que ofrece en el riachuelo animado su favor al hombre como bondad de Dios, está perdida. Esta irrupción de la negatividad se generaliza para la conciencia religiosa y se convierte en la experiencia del nihilismo. Volviendo a la distinción entre conciencia pura y conciencia real, podemos decir que la conciencia pura se presenta en el nihilismo ante el hombre y su conciencia real como trascendencia vacía, así como, al revés, la trascendencia se ha transformado en la mera facticidad del estar-en-el-mundo. La conciencia religiosa no tiene más remedio que integrar el vacío y la reducción de la vida absoluta en el conocimiento de sí mismo, realizar dentro de sí la distinción entre inmanente y trascendente y transformar esta distinción en la experiencia de una paradoja. Hay que entender entonces el conocimiento del auto-conocimiento como un golpear la herida, que equivale a la curación de la misma, como se puede caracterizar, recurriendo a una antigua representación mítica, este estado de cosas. Habrá que denominar la manera de proceder, por la que se domina metódicamente esta relación, como el arte de la «dialéctica», un arte que pretende resolver incluso la irrupción de lo negativo en la experiencia de la conciencia religiosa. Dialéctica se llama, pues, un procedimiento en cuyo transcurso se arruinan las características finitas de nuestro estar-en-el-mundo y se transforman en su contrario: golpear la

herida significa curarla. La esencia de esta paradoja se expresa entonces en la tesis del conocimiento: «Todo finito es esto, anularse a sí mismo» —y así realizar lo «terrible» de la verdad, esto es, el evaporarse en la trascendencia, en sí mismo. Aquí queda denominado el desasosiego de la manera más breve posible, el caer de la conciencia religiosa en lo «dialéctico». Sólo la conciencia religiosa es capaz de acoger esta experiencia, sólo ella está castigada con la misma, mientras que el arte la cubre simplemente con el velo de la apariencia y del no-saber.

III

La conciencia infeliz, desasosegada por la anulación de sí misma, por la disolución del conocimiento mediante el conocimiento —*docta ignorantia*— tiene su imagen opuesta en las comedias de la semejanza entre arte y vida, en las que el arte se une sin querer con la facticidad de la vida. Puesto que uno se puede divertir en estas comedias hasta con las desgracias propias y ajenas, e incluso con el embrutecimiento propio y ajeno, esta convergencia tendrá siempre coyuntura. Y aquí sale a la luz una diferencia destacada entre los espacios imaginarios del arte y de la religión. Por un lado, el desgarramiento de la conciencia religiosa, por otro lado, la suerte, o vale decir más bien la desgracia, y la comodidad de la sede en la vida. Pero para colmar los errores y extravíos, esto no significa que suerte y desgracia no puedan pasarse al otro lado. En sus combinaciones de formas y también en el caso de su diferenciación y conversión en sistemas y espacios imaginarios autónomos, las dos, conciencia religiosa y conciencia estética, todavía siguen fundiéndose.

La representación de las comedias de la semejanza entre arte y vida está caracterizada de manera única en la oración: uno mismo es el Ser absoluto, por decirlo así, el centro del mundo. Aquí también se ha invertido una visión del mundo, sólo que ésta no lleva al desgarramiento de la conciencia infe-

liz. Pues cada uno en su propio ser coincide en este centro del mundo perfectamente y sin ceremonias con la vida que se nos presenta habitualmente. Las máscaras y vestimentas que el arte se pone para pasar mintiendo por encima de la vida habitual, y la conciencia particular, desasosegada por sus objetivos, son exactamente lo mismo. La última llega en el arte al núcleo de su propio ser. Este arte del auto-encuentro y de la auto-es escenificación no tiene en realidad que decirnos otra cosa que lo que ya nos muestra la contingencia de lo cotidiano, el realismo de la vida habitual, preséntese éste en formas aristofánicas o posmodernas. El sentido trascendente, por cuya presencia se consume la conciencia religiosa en su búsqueda, se ha retirado aquí completamente en el ser propio humano-demasiado-humano de cada uno. Este ser propio empieza a residir en un ambiente profanado en el que se pone cómodo. Al menos tiene preparada a tiempo la expresión adecuada de tal comodidad. Las comedias de la semejanza entre arte y vida no son aquí otra cosa que la afirmación de la «mera» vida, y la búsqueda de una vida «ideal» queda a merced de la ridiculez. Estas comedias seguramente son la expresión adecuada de unas formas de vida que se presentan a sí mismas como espectáculo; en ellas adquieren las formas expresivas que les son apropiadas. En estas formas expresivas se produce la descomposición del arte por el arte y la disolución del mismo en la vida cotidiana y habitual. Del arte que se ha descompuesto de esta manera a sí mismo desaparece finalmente también el corte entre el mundo fáctico y el mundo representado, desaparece la resistencia que el «mundo en el mundo» como arte puede oponer al mundo fáctico. El arte que se ha descompuesto a sí mismo se convierte en un estimulante de la sociedad que a su vez empieza a entenderse como un espectáculo y un parque de atracciones. Probablemente haya situaciones históricas que sólo puedan describirse a sí mismas de esta manera e interpretarse en constantes repeticiones como un museo indoloro, como un mundo de adeptos.

¿Cómo se relaciona aquel enunciado, según el cual el arte

oculta lo terrible y permite que éste se manifieste sólo tras un velo encubridor, con el arte que se descompone a sí mismo y que se agota en sus repeticiones? ¿Qué es lo terrible? Podemos denominarlo ahora como una determinación de la relación entre los espacios imaginarios del arte y de la religión. Es la inversión mutua la que se produce en la conciencia religiosa y la que fundamenta su desgarramiento, la irrupción de la negatividad y del mal en la vida, la desolación de la existencia, la soledad del individuo aislado y a la vez la anulación de esta negatividad y la búsqueda de redención en entre-mundos vaciados.

El arte, si no se pone meramente cómodo en las comedias de la semejanza entre arte y vida, aparta la vista de esta inversión y del abismo alrededor del cual se ha construido la conciencia religiosa encerrándose en la vida habitual y en la finitud y buscando aquí y ahora la redención. Finge la redención en la vida finita. Este aferrarse a la finitud puede tener como consecuencia que el artista olvide que su obra es sólo la simulación de la vida plena, y se desahogue en cólera contra ésta, porque no se realiza y no llega a pronunciarse en la obra, que la destruya y la convierta en el torso de una unidad simbólica. De esta manera entra entonces lo negativo en la simulación de vitalidad absoluta. Y aquí especialmente se acercan los espacios imaginarios del arte y de la religión al máximo, se encuentran en una especie de teología negativa de lo cotidiano. En el momento en que las artes avanzan a tal espacio imaginario hay que entenderlas como continuos intentos de apartar la vista de ofertas de sentido trascendental, de permanecer en los desiertos de la existencia y en el rebuscar en los mismos y de retener el destino de lo terrestre como paradigmas negativos de lo completamente diferente.

Frente a esto hay que entender la simulación estética de la vitalidad como *transfiguración* de lo cotidiano. El arte engendra aquí, por decirlo así, su propia religión encerrándose directamente en nuestras condiciones de vida y la contingencia de lo

cotidiano. La vida habitual se muestra entonces en las combinaciones de las formas del arte como lo inverosímil. He aquí la relación fundamental de la conciencia estética y la característica afirmativa del arte. Gracias a ella, el arte se diferencia realmente de la espiritualidad negadora de las formas de conciencia religiosas. Se opone a la resaca hacia un mundo trascendente, y así, la fórmula según la cual el arte oculta y pasa mintiendo por encima de lo terrible, adopta el sentido de la redención del mundo fenomenal: he aquí el rasgo fundamental humano del arte, que hay que diferenciar del dejarse caer en la comodidad demasiado humana. Luhmann dedujo incluso de este rasgo fundamental por el que el arte pone en obra en continuos intentos lo inverosímil de un orden —por el que busca en continuos intentos los ornamentos del mismo— que entre los sistemas auto-descriptivos e interpretativos no hay ninguno que forme y construya nuestro sistema social al nivel en el que se mueve el arte.

¿De qué manera se puede relacionar este rasgo fundamental del arte, en el que el último pasa mintiendo por encima de lo terrible de la verdad, con la otra caracterización mediante la cual lo hemos diferenciado con Hegel de la religión, aquella caracterización según la cual el arte se mueve en un espacio de delirio dionisiaco y en una exaltación extática que el conocimiento y el análisis sobrio no llegan a entender. Hemos de entender ese delirio como la imagen opuesta a la transfiguración afirmativa de la vida y al aferrarse a la contingencia de lo cotidiano, como una *conmoción* cuyo contra-efecto es necesario para que la transfiguración de lo cotidiano no decline en una mera comedia de la semejanza entre arte y vida y sus repeticiones arbitrarias. Sólo si somos capaces de unir en el pensamiento *conmoción* y transfiguración de lo cotidiano, sólo si los realizamos como polos complementarios, podemos representarnos el espacio imaginario del arte en su planta general. Y entonces hay que entender el arte como una unidad paradójica de aspiraciones diferentes, de una tendencia de ir a lo indeciso

y de la otra tendencia de amarrar este camino en lo indeciso y en la disolución de todos los contornos de la vida habitual en ésta misma y someterlo a un orden artificial. En la unión de esta diferencia consiste el movimiento y la vivacidad del arte, se muestre directamente en una especie de gimnasia feroz o se desplace en suplementos y formaciones sustitutivas simbólicas. La unión paradójica de lo diferente obra en la base de todo sistema simbólico estético serio, tanto en las petrificaciones que la vida experimenta en el arte como en el procesar lingüístico de la conciencia trágica y cómica, en formas expresivas en las que el infantilismo del hombre descubre para sí espacios imaginarios de la libertad y del auto-conocimiento, pero que también revelan el desequilibrio en estos espacios imaginarios.

IV

¿En qué podría consistir la base común de los espacios imaginarios del arte y de la religión, después de que se hayan separado en una especie de crepúsculo de los ídolos de la reflexión y evolucionado hacia unas interpretaciones de vida autónomas? ¿Hay un lugar en los espacios imaginarios del arte y de la religión en el que se comunican íntimamente y establecen una relación sobre la base de un parentesco combatiente? Lo que ambos sistemas interpretativos tienen en común es la división de la mera realidad de una vida habitual en una realidad real y otra imaginada. Multiplican el mundo produciendo mundos diferentes en el mundo dado. La duplicación en un mundo real y otro imaginado libera entonces los caminos en los que el arte y la religión evolucionan en direcciones de significado diferentes, caminos en los que ambos no sólo superan el mundo sencillo de manera constructiva, sino que lo hacen desaparecer como mundo fáctico. La base común de esta división y duplicación de la realidad consiste en un escepticismo general y la ironía frente al sentido común y a las formas de conciencia naturales. Mediante el escepticismo y la mofa del mundo del

hábito natural nos colocamos, en primer lugar, en una distancia artificial a nosotros mismos y al mundo. Ponemos el entorno social y nos ponemos a nosotros mismos entre comillas. Ponemos el primer mundo entre paréntesis para colocar un segundo mundo en el lugar del primero. La destrucción del mundo cotidiano no basta para caracterizar los espacios imaginarios y los sistemas simbólicos del arte y de la religión. En ellos, el escepticismo se transgrede a sí mismo hacia la experiencia de una totalidad, la cual, sin embargo, sólo se hace disponible en la diferencia respecto a esta totalidad. Estaciones en el camino de esta experiencia de la diferencia son aquellas de la desesperación por la facticidad de la vida, pero también por la transfiguración de la misma, estaciones en las que la percepción de nosotros mismos y del mundo se purifica o se descompone, por decirlo así: pruebas de fuego y agua. En los caminos a través de los espacios imaginarios del arte y de la religión cambian naturalmente los dialectos en los que hablamos sobre nosotros mismos y sobre el mundo. El destino final del viaje, sin embargo, queda en la oscuridad.

LÍMITES Y UMBRALES

La palabra desde la imagen en los bocetos de Antonio Buero Vallejo

ANA MARÍA LEYRA

La centralidad es una propiedad indispensable de cualquier composición en las artes visuales. La interacción entre los dos sistemas espaciales (el cósmico, concéntrico, y el local, la cuadrícula cartesiana) genera formalmente la complejidad de forma, color y movimiento cara a nuestro sentido de la vista; y representa simbólicamente la relación entre la perfección cósmica de la que todo objeto o criatura participa en alguna medida y la lucha entre la atracción hacia abajo y el impulso hacia lo alto que caracteriza el drama de nuestra conducta terrena.

R. Arnheim: *El poder del Centro*

Escritura y pintura

Es conocido el cambio de rumbo que experimentó la trayectoria creativa de quien durante mucho tiempo se caracterizó por ser quizá el nombre más representativo en el ámbito teatral de la segunda mitad del pasado siglo xx en España, Antonio Buero Vallejo. Aunque los fragmentos biográficos que hacen alusión a su adolescencia señalan ya una temprana inclinación a las artes por parte del más tarde Premio Cervantes de las Letras, haciendo del teatro y de la música aficiones tempranas y descubriendo infantiles narraciones conservadas a pesar de los años, durante mucho tiempo Buero se concibió pintor y soñó con la luz y los colores como aliados para encauzar su indudable potencial creativo (fig. 1, p. 41). Podemos preguntarnos sin

embargo qué motivó un cambio tan radical en su determinación primera y también hasta qué punto la escritura dramática borró definitivamente el dibujo y la pintura de los intereses del dramaturgo. La respuesta nos la proporciona el propio autor en numerosos textos recogidos en las páginas de la edición de su *Obra Completa* a cargo de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco. En ella se incluye el texto que hemos elegido para reproducirlo aquí. Se trata de un fragmento de su escrito titulado *Me llamo Antonio Buero Vallejo*,² donde Buero desvela el dato biográfico del cambio que supuso en su trayectoria intelectual la irrupción devastadora de la Guerra Civil en España:

Soy, pues, escritor, pero soñé con ser pintor. Aún no sé a qué atribuir el cambio de los pinceles por la pluma. Y conste que no es una figura retórica; yo escribo a mano. A mis veintitrés años pensé que yo tendría que escribir, quizá porque la tremenda época en que vivimos iba ya dejando en mí un poso de experiencia personal que parecía requerir, más que la expresión pictórica, la literaria. Contribuyeron también sin duda a fijar la idea los diez años duros que pasé entre guerra y posguerra, durante los cuales el aprendiz que yo era se desentrenó decisivamente porque apenas tuvo ocasión de pintar. Pero tal vez la razón verdadera fuese que yo no era pintor y que lo comprendí a tiempo. El caso es que me puse a escribir teatro en 1946.

El abandono del pincel y su sustitución por el trabajo de la escritura dramática venía a explicar una profunda mutación en las relaciones del más tarde dramaturgo con el lenguaje. Había una explícita imposibilidad de expresar mediante la pintura las experiencias vividas en situaciones que podríamos calificar como situaciones límite: primero la desaparición del padre en la marea de detenciones y ejecuciones que sembraron el caos en los primeros momentos del levantamiento del 18 de julio de

2. Antonio Buero Vallejo, *Obras completas*. Edición crítica de L. Iglesias Feijoo y M. de Paco, tomo II, Madrid, 1994, p. 291.

1936, después la experiencia de la guerra en la que participó como sanitario, y, más tarde, la detención y la condena a muerte con la estancia en esa fatídica galería de condenados en la que en realidad habita todo ser humano desde que nace, pero que se hace más consciente cuando las circunstancias de la violencia generalizada que se desata en una guerra nos transforman en sujetos lúcidos ante su propio destino. Elegir entre lenguaje plástico o dramático implicaba optar por una de las dos artes a través de las cuales desarrollar con sinceridad la tarea creativa.

Definirse escritor es en Buero una manera de exploración, de autoconocimiento a partir de una mirada implacable sobre sí mismo y sobre la condición humana. Reflexionando sobre la ocultación y la manifestación del autor, Buero Vallejo evoca unas ingenuas páginas de su adolescencia en las que abordaba con vehemencia el inicio de la redacción de unas «confesiones». La mirada madura del escritor ve en aquellas páginas la arrogancia ignorante de un muchacho que no sabe todavía hasta qué punto las «memorias» reconstruyen nuestros recuerdos y las «confesiones» son el relato modificado en el que el propio escritor se puede escamotear la verdad sobre sí mismo y sobre su vida. Será más tarde, en un momento de su biografía en el que la experiencia le va a permitir la mirada oblicua sobre sus temas y su obra, cuando el autor teatral exprese la ambigüedad de la tarea creativa, el modo en que, al manifestarse en las ficciones que inventa, al mismo tiempo se oculta, haciendo reposar sobre este juego de enmascaramiento y desocultamiento el valor del texto con respecto a la pluma que lo construye:

Es en el intermedio, en el período de tensa creación teatral o novelística, donde se muestra y grita con apasionada franqueza el fondo anímico del literato, sólo a medias oculto por los argumentos y los tipos de la ficción. Allí es donde hay que buscar cómo es él por dentro; y allí van a buscarlo los críticos más sagaces desdiciendo memorias y confesiones.

Allí es también donde yo me busco y trato de ver claro en mí mismo, como en una especie de psicoanalítico gabinete donde tratase de desentrañar mis propios sueños artísticos. Porque es en sus sueños artísticos donde está el escritor, como en sus sueños donde se esconde y se revela el hombre.³

El escritor, comprendido en estos términos, es un antropólogo, un ser humano capaz de enfrentarse a sus más íntimas vivencias, a sus deseos más ocultos para describirlos, y al nombrarlos, al hacerlos comunicables, permitir que sus semejantes los compartan o al menos los conozcan y quizá también se reconozcan en ellos. La búsqueda del ser humano que el escritor es implica la posibilidad de hablar a los otros seres humanos a través de los tiempos y las generaciones. Si los problemas son intemporales, los hallazgos serán intemporales y en ellos se reconocerá cada época. Su «gabinete psicoanalítico» no es otra cosa que una interminable tarea de interpretación, de búsqueda de sentido y al mismo tiempo de construcción de sentido mediante la tarea creadora. Dar sentido a lo que no lo tiene, nombrar lo que no ha sido nombrado, hacer ver lo que no ha sido visto, proponer otras miradas, otros sentidos, todo ello es función del arte y el artista se entrega con pasión a su tarea.

En el caso de Buero Vallejo podemos entender con su explicación el abandono de los pinceles y del lienzo a cambio de la pluma y las cuartillas. Está claro que no se trata de conceder una superior eficacia y valoración a unas artes sobre otras, tampoco estamos ante un nuevo planteamiento del tema *ut pictura poesis*, sino de reconocer los efectos de las vivencias trágicas del autor sobre su propia capacidad expresiva. El tema estaría más bien vinculado no a la obra, a la *mimesis* y a la determinación de las leyes intrínsecas de cada arte, ya que la cuestión no es en este caso objetiva, sino al artista, a la *poesis*, a la creatividad,

3. Antonio Buero Vallejo, *Ocultación y manifestación del autor*. En *Obras completas, ibid.*, tomo II, p. 284.

siempre irreductible a leyes, y al vínculo de esa misma creatividad con la psicología de un sujeto creador. Entre *La Eneida* y el grupo de *Laocoonte*, las diferencias en las que repara Lessing para llevar a cabo sus análisis son sobre todo formales: artes del espacio frente a artes del tiempo, escultura frente a poesía. En opinión de Raimundo Lida, ante a la superficial y dañosa identificación de poesía y pintura Lessing establece a partir de razones estéticas los límites entre ambas artes. Ahora bien, el teatro, la escritura dramática, constituye una combinación de lo temporal y lo espacial, y Lessing mismo, consciente de ello, reafirma las relaciones de las artes plásticas con la escritura dramática y no con la épica: Virgilio en su *Eneida* puede describir el dolor y hacer gritar a Laocoonte hasta el extremo del paroxismo, mientras que el autor del grupo escultórico ha de contener el gesto para que la expresión del dolor no traspase los límites que convertirían la faz de Laocoonte en una mueca. Lessing, en consecuencia, manifiesta la proximidad entre pintura y escritura dramática en estos términos:

El drama, destinado a ser una pintura viva gracias a la representación de los actores, podría adaptarse mejor, por esta misma razón, a las leyes de la pintura material.⁴

Quizá por ello mismo podemos pensar que Buero nunca dejó de ser pintor al elegir el teatro como medio idóneo para sus creaciones y en cierto modo pintaba haciendo vivir las palabras ante los ojos de sus espectadores mientras seguía pintando al abocetar los decorados de sus piezas y seguía esculpiendo al estructurar y acotar el espacio para «espacializarlo» con sus dibujos y hacer vivir en él a sus personajes.

4. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*. Buenos Aires, 1946, p. 39.

El sentido de la tragedia

Cada vez que Buero se plantea responder a quienes le preguntan sobre su modo de comprender la tragedia, sus respuestas coinciden en manifestar, en su opinión, el carácter de abiertas de las piezas trágicas, frente a las opiniones más comunes que coinciden en describir como un conflicto cerrado, sin salida, el que da lugar a las obras. La tragedia no es para él otra cosa que un género literario cuya temática fundamental versa sobre la existencia humana instalada en la tensión entre los límites que la encierran y el anhelo por sobrepasarlos aunque ello mismo resulte imposible. El antihéroe trágico, desde que surge en los orígenes de la cultura occidental enfrentado al héroe de la épica, es la encarnación de un cambio, de una búsqueda, no por utópica, inútil. La esperanza de vencer al oráculo, de oponerse al destino, de transformar leyes arcaicas en nuevos modos de relación comunitaria, alienta en las piezas trágicas desde siempre y confiere al teatro posterior su herencia viva de eficacia reflexiva. El protagonista de la tragedia en Grecia sufre un destino de cuya dureza es necesario dar cuenta. Los elementos constitutivos de lo trágico representan siempre esa fuerza de la naturaleza que antes o después convierte al ser humano en un juguete de los acontecimientos y esa conducta que hace de la vida una fuente de errores concatenados cuyas consecuencias funestas no podrán ser evitadas. *Moira* y *hamartía*, destino y error trágico son componentes indispensables de la tragedia primero y del teatro dramático que hereda sus inquietudes y sus temas después. Son los conceptos claves que señalan los límites que separan a los dioses de los seres humanos. Situado entre el animal y el dios, el hombre llora su mortalidad, ansía la inmortalidad y se comporta con una racionalidad que en ocasiones pierde, aproximándose a la animalidad y sucumbiendo a ella. Ante sus estrictos límites de criatura humana, el antihéroe de la tragedia es siempre un *hybristés*, alguien que se extralimita, que desea ir más allá, romper las

barreras: no ignorar, no sufrir, no morir; en suma, poder lo imposible.

Sileno y Prometeo

Debido a la necesidad de comprenderse, de dar cuenta de su propia existencia y responder a la pregunta ante el destino, el escritor trágico propone respuestas buscando en el fondo oscuro de sus propias experiencias, formulando a través del mito, el relato que da cuenta de su modo de comprender la existencia. Sileno y Prometeo son dos intentos de respuesta, en cierto modo, incompatibles y coexistentes en la cultura griega. Por una parte, la leyenda de Sileno nos pone ante una sabiduría que concilia el espanto ante la vida con la jovialidad: no haber nacido y, en el caso de haber nacido, morir pronto es lo mejor para el hombre, el modo mediante el cual evitará el sufrimiento, la decadencia y la muerte. Es esta sabiduría trágica formulada en términos no trágicos, una de las maneras de pensar el propio destino. En ella la vida no necesita justificación, la existencia en su tragicidad es inocente, nada justifica el dolor, tampoco lo condena, el propio vivir incluye el dolor y la muerte haciendo de la existencia, sin paliativos, lo más valioso. Por otro lado está la visión prometeica, la que asienta el mitologema de la existencia humana sobre la pena, el castigo por una falta en los orígenes. No puede ser otra, si no, la justificación para el dolor y la muerte. Cada uno de estos elementos constitutivos de lo trágico trasciende el fondo cultural del que surgieron para reconocerse en las maneras en que la literatura ha ido matizando las respuestas al reformular las preguntas. En el espíritu de las tragedias griegas conviven con mayor o menor evidencia las dos líneas, la silénica y la prometeica, la que asume la existencia en su devenir inocente y la que la siente como expiación de una falta originaria. En el teatro el griego busca expresar el sentido de una existencia que a la vez le fascina y le atormenta y estable-

ce la línea por la que van a discurrir las tensiones existenciales para ser una y otra vez reformuladas en la escena a lo largo de los siglos.

Cuando Calderón imagina a Segismundo, su antihéroe trágico, Sileno y Prometeo han conjugado en él sus respuestas a la pregunta por la existencia. En *La vida es sueño*, «el mayor delito del hombre es haber nacido»; la culpa, no es culpa originaria, no es pecado original, no es sólo falta heredada según la tradición judeocristiana; el mito de la pena según los efectos soteriológicos del universo prometeico y mesiánico, no basta para comprender esta vida, que es sueño, sino que es esta vida en sí la que conlleva, sin otra justificación, el dolor de existir. Que el mayor delito del hombre sea haber nacido hace de Segismundo una figura nueva en la que se superponen Sileno y Prometeo, en la que el delito, la culpa, la falta o el pecado, sólo son tales desde la perspectiva de una existencia dada y asumida tal y como es, sin otra explicación o justificación que sí misma. A pesar de una lectura prejuiciosa que durante siglos ha hecho de Calderón un autor cuyas respuestas estaban dadas desde la religiosidad cristiana, desde el catolicismo de la Contrarreforma, una lectura atenta nos muestra conviviendo en sus obras dos facetas: la del pesimista que duda, que busca en la razón el refugio para sus crisis, y la del sacerdote que confía y busca en la fe lo que no encuentra en ninguna otra parte. La culpa, el delito de haber nacido aparece así en *La vida es sueño* tratada desde una perspectiva de índole ontológica y con la figura de Segismundo se perfila una línea peculiar en el teatro español que influirá profundamente en el pensamiento romántico y en el teatro moderno.⁵ Ampliando los horizontes en los que se abren nuevas perspectivas sobre la tragedia y el drama barroco, Benjamin observa que una de sus características es la de llevar hasta el infinito la reflexión. En todo momento, con cualquier pretext-

5. Antonio Regalado, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*. 2 vols., Barcelona, 1995.

to y en cualquier ocasión el personaje calderoniano reflexiona y, sobre todo, reflexiona sobre el destino. Estos son dramas cuyo mundo es un mundo cerrado en sí mismo.⁶

Primero aparecerá el debate que en el pensamiento alemán pugna por clarificar las diferencias y las similitudes entre tragedia y drama barroco (*Tragödie* y *Trauerspiel*), Schopenhauer y Nietzsche van a enfrentar el problema de la existencia desde sus propias filosofías trágicas, aportando visiones contrapuestas en consonancia con su propia concepción del arte. En la medida en que el arte es para Schopenhauer lo aquietador, lo que libera de la existencia, lo que aquieta la Voluntad, la tragedia debe ser entendida como el triunfo del Espíritu sobre la Voluntad. En este sentido, el triunfo consiste en un querer no querer, en la posibilidad de afirmar negando, de afirmar la negación de la Voluntad.⁷ Por su parte, Nietzsche entiende el arte como lo estimulante de la vida y la vida como una de las estructuras de la Voluntad, entendida en tanto que Voluntad de Poder. La tragedia resulta entonces el fenómeno en el que el *principium individuationis*, Apolo, y la marea de la existencia inextinguible, Dioniso, confluyen. Para Schopenhauer, la pregunta por la existencia exige como única respuesta la ascesis, la negación de la Voluntad. Para Nietzsche, la misma pregunta sólo tiene una respuesta, un absoluto sí, un rotundo asentimiento al destino. Nietzsche no valora el *Trauerspiel* frente a la tragedia clásica; Schopenhauer no hace distinciones entre ellos y los aprecia al mismo nivel, si bien considera superior la tragedia de los modernos frente a la clásica.

El mismo espíritu trágico que encontramos en Calderón en

6. Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, 1990.

7. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, obra en 10 volúmenes, Zurich, 1977 [*El mundo como voluntad y representación*], Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Berlín, Nueva York, 1967 [*El origen de la tragedia*]. Vid. también Massimo Cacciari, *Drama y duelo*, Madrid, 1989.

cuanto transmisor de las inquietudes existenciales de la tragedia clásica lo hallamos en Buero, ya que podemos considerar sin dudas a este autor como un continuador eminente de la mejor dramaturgia española. Sus textos abundan en ejemplos cuyas citas se alargarían innecesariamente para ilustrar este trabajo sin otra finalidad que abundar en la evidente carga metafísico-existencial del teatro bueriano. Por ello nos limitamos a traer a la memoria las palabras de una pieza no de las más difundidas, *Las cartas boca abajo. Tragedia española en dos actos y cuatro cuadros*, que pone en boca de dos de sus personajes, Adela y Mauro, el antiguo y doloroso desafío de comprender la existencia humana:

MAURO: También en eso te equivocas. Hace tiempo hojeé un librito muy curioso... Te gustaría leerlo. Decía que los pájaros están llenos de alegría por la mañana porque el sol sale y les espera una jornada que suponen llena de aventuras deliciosas... Son como nosotros en la mañana de nuestra vida: unos aturridos. Pero por la tarde no cantan.

ADELA: ¿No los oyes?

MAURO: Ésos no son cantos: son gritos.

ADELA: ¿Qué dices?

MAURO: Gritan de terror. (*Está a su lado*). Todo eso que a ti te parecía un delirio de felicidad es un delirio de miedo... Al cabo del día han tenido tiempo de recordar que están bajo la dura ley del miedo y de la muerte. Y el sol se va, y dudan de que vuelva. Y entonces se buscan, y giran enloquecidos, y tratan de aturdirse... Pero ya no lo consiguen. Quieren cantar, y son gritos los que les salen.

ADELA: ¡Eso no puede ser cierto!

MAURO: (*Vuelve al sofá para tomar su cartera*). Di mejor que no lo sabemos. Sabemos muy poco de ellos y de nosotros mismos. Pero lo ha escrito alguien que los observó mucho.⁸

8. Antonio Buero Vallejo, *Las cartas boca abajo*. En *Obra completa*, 2 vols., tomo I «Teatro», Madrid, 1994, p. 756.

Dibujando el espacio de la reflexión

Creemos que los bocetos que Buero Vallejo dibujó para muchas de sus obras, en algunos casos simples apuntes, en otros, dibujos más cuidados, tienen la finalidad de crear un espacio trágico-virtual y que más allá de las puras indicaciones para la escenografía y la representación, constituyen auténticas matrices de su pensamiento, estructuras ideadas al mismo tiempo que la pieza se iba gestando con el fin de espacializar, dar espacio, o situar en el espacio la acción trágica.

Nos interesa señalar aquí algunos aspectos que Martín Heidegger plantea sobre el tema del espacio en dos conferencias: *Observaciones relativas al arte, la plástica, el espacio y El arte y el espacio*.⁹ Heidegger parte de buscar respuestas a partir del modo mismo en el que la pregunta puede ser planteada y, por ello, ofrecida para una laboriosa reflexión. Ante el deseo de dar cuenta de una noción como la noción de espacio, el primer paso es afrontar como pregunta, como búsqueda y exigencia de respuesta para el pensamiento, una noción que nos puede parecer familiar. Además, la pregunta por el espacio debe en este caso ser pensada en relación con el arte. La pregunta por el espacio y la pregunta por el arte, van aquí unidas:

Se intentará —dice Heidegger— teniendo en cuenta la exigida brevedad, decir algo relativo a la pregunta por el arte (por el arte y el espacio). Las preguntas no dejan de ser propuestas, pensamientos para el pensar ulterior, algo que dé un impulso, es decir, que estimule y extrañe, induciendo a un posible diálogo.¹⁰

9. Martin Heidegger, *Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum. Die Kunst und der Raum | Observaciones relativas al arte, la plástica, el espacio. El arte y el espacio | Oharkizunak arteari, plastikari eta espazioari buruz. Artea eta espazioa*. Introducción y notas de Félix Duque, traducción al castellano de Mercedes Sarabia. Euskaratzaillea, Pamplona, 2003.

10. *Ibid.*, p. 63.

La conferencia se configura así desde el horizonte del preguntar con el fin más bien de provocar la reflexión, de invitar al ejercicio del pensamiento sobre el tema del espacio desde la perspectiva del arte. Unas páginas más adelante Heidegger insiste:

Y sin embargo: ¿qué es el espacio? ¿Qué significa que exista una controversia entre el artista y el espacio (una exteriorización de ambas posiciones). ¿Quién va a respondernos estas preguntas? Habrá que confesar, a este respecto, que es el artista mismo el mejor capacitado para ello.¹¹

Heidegger practica aquí la proposición nietzscheana que nos advierte de que el arte debe ser comprendido desde el punto de vista del artista. En este caso interrogarse sobre el espacio, pensar el espacio en relación con el arte implica hacer del artista el interlocutor idóneo. Ahora bien, ¿cómo aproximarnos a la noción de espacio, a eso con lo que «el artista entra en controversia»? Ahí es cuando Heidegger hace intervenir al filósofo, concretamente a Aristóteles y a sus reflexiones sobre el espacio en la Física, primero, y a Kant, después. Los dos vocablos que emplea Aristóteles, *topos* y *chora*, nos permiten distinguir entre una noción de espacio que alude al espacio que un cuerpo ocupa: se trata del espacio de los cuerpos, frente a la otra noción, la que alude al espacio que acoge, que contiene y «da lugar» a los cuerpos, en el doble sentido de acoger y posibilitar. La noción kantiana de espacio añade a esas posibilidades anteriores de comprensión —el espacio de los cuerpos (*topos*) y el espacio que acoge y contiene los cuerpos (*chora*)— la idea de un espacio de la representación, un espacio que posibilita que un sujeto se represente los objetos; el espacio, entonces, en este sentido, no existe sino en función de la subjetividad humana que lo convierte en una forma pura de la intuición.¹²

11. *Ibid.*, p. 67.

12. *Ibid.*, p. 79.

¿Qué es el espacio en cuanto espacio? Respecto a esta pregunta en último término Heidegger sugiere la posibilidad de tomar conciencia de que debemos entender que el espacio *espacia* (*der Raum räumt*). Consideramos que lo que en principio se nos muestra como una tautología es un intento de abarcar de manera simultánea las propuestas anteriores.

En la medida que el espacio espacia, en que da libertad a un ámbito libre —sigue diciendo Heidegger—, concede en verdad él por vez primera, con este libre espacio, la posibilidad de comarcas, de cercanías y lejanías, de *direcciones* y *límites*, las posibilidades de distancias y magnitudes. [...] Una cabeza no es un cuerpo dotado de ojos y oídos, sino un fenómeno de la vida corporal acuñado por el ser-en-el-mundo que mira y escucha. Cuando el artista modela una cabeza, parece que se limitara a reconfigurar las superficies visibles, cuando en verdad configura lo propiamente invisible, a saber, la manera en que esta cabeza mira al mundo, la manera que ella mora en lo abierto del espacio y a él se atiene, allí donde viene solicitada por hombres y cosas.¹³

Interrogando al artista, entendiendo el arte desde el punto de vista del artista, se hace patente una eficacia específica, el valor de una tarea que no consiste en reproducir o representar aquello que se ve, sino en hacer visible aquello que de por sí permanece no visto, no configurado, no formulado en el caso del poeta y de su materia, el lenguaje. La frase: «El espacio espacia», más allá de lo que la lógica impugnaría, su aspecto formal, nos sitúa frente a la pregunta que debe ser pensada: la pregunta por el espacio desde la perspectiva humana del artista.

En su libro *El cruce de lo visible*,¹⁴ Jean Luc Marion formula una paradoja de la perspectiva: que el vacío que pone en escena lo visible real crece en proporción directa con respecto a un vacío de vacío. Lo invisible en la perspectiva mundaniza lo vi-

13. *Ibid.*, pp. 83-85. El subrayado es nuestro.

14. Jean-Luc Marion, *El cruce de lo visible y lo invisible*, Castellón, 2006.

sible real en una infinidad de visibles irreales y, por ello, tanto más aparentes. En el caso de los bocetos de Antonio Buero Vallejo, el dramaturgo intenta hacer visible el espacio de la representación, adoptando, para él en cuanto espectador y para su público, una determinada perspectiva. Sus dibujos no son meras indicaciones sobre una escenografía concreta. De hecho, no es imprescindible que el autor de una obra teatral exprese minuciosamente los detalles del mobiliario o del decorado, será en todo caso el director de la obra el que imagine y visualice aquello que el texto le indica y, en consecuencia, casi siempre los simples datos de las acotaciones bastan para orientar la puesta en escena. Pero no creemos que sea éste el caso de los bocetos de Buero. Por el contrario, entendemos que el autor trabaja, al mismo tiempo que con las palabras, con un pensamiento visual que acoge en el espacio el drama, la acción humana. En algunos textos que vamos a reproducir encontramos pistas que el propio autor ofrece para responderse y responder al porqué de esos dibujos. En el *Libro de estampas*, en el que se reproducen gran parte de los dibujos realizados por Buero a lo largo de más de cinco décadas, se expresan las circunstancias que vinculan el dibujo con la obra, descubriendo las intenciones, la atmósfera emocional privada, o el esfuerzo de estructuración frente a la obra «sin ninguna pretensión estética».

COMENTARIOS EN *LIBRO DE ESTAMPAS*

En la escalera. Con el fin de afianzar la figura femenina, posó mi hermana para un apunte previo. Lo demás, sin modelo. No puedo recordar si había escrito ya la obra con la que me di a conocer: que la tenía ya pensada es seguro. Esta escalera no pretendía, sin embargo, mostrar la misma estructura que la del proyecto teatral. Dos años faltaban para mi primer estreno; ni remotamente preveía yo su proximidad.

Apuntes para el decorado de Hoy es fiesta. Emilio Burgos introdujo en el boceto definitivo por él realizado oportunas modificaciones, pero se mantuvo bastante fiel a mi idea. La obra se

desarrolla en un solo día: mis dos apuntes muestran cómo cambiaría la luz de la mañana a la tarde. Era el año 1956 y yo intimaba con Victoria, damita joven de la tragicomedia y actriz que obtendría aquel año el Premio Nacional de Teatro a interpretación femenina.

Bosquejo para el decorado de *La Fundación*. El bello escenario de Vicente Vela superó con creces este esquema trazado por mí, sin ninguna pretensión estética, como una especie de plano aclaratorio de mi propia acotación y de las necesidades de la acción dramática.¹⁵

Buero nos advierte en el texto que comenta el dibujo *En la escalera* (fig. 2, p. 53) sobre las diferencias entre el dibujo y la escenografía final de la representación (fig. 3, p. 54). En efecto, vemos un tramo de escalera y un rellano al que se abre una ventana y tres personajes, dos hombres y una mujer, una pareja y alguien, no sabemos si vecino o visitante, bajando de un piso a otro. La diferencia respecto a la obra estriba en que la escena se hizo más compleja, ya que a la escalera se abrían las diferentes puertas de los pisos habitados por las familias que vivían en la casa. Es interesante en este caso complementar la obra, *Historia de una escalera*, con el boceto y con el comentario, porque observamos que la obra estaba ya pensada casi al mismo tiempo que se llevaba a cabo el dibujo, en una curiosa sintonía creativa, pero es el texto definitivo el que modifica el tratamiento del espacio por parte del autor, sustituyendo una estructura que adoptaba un eje vertical, simbolizado por la escalera, iluminada apenas por la claridad de unas ventanas, por una estructura en la que manteniendo la verticalidad del eje escalera se añade la horizontalidad de un espacio sugerido, el interior de las viviendas cuyas puertas se sitúan en los diferentes rellanos. La imagen final añade al sentido abajo/arriba/abajo, el sentido interior/exterior/interior. La escalera es, por una parte el símbolo de la subida y por otra el símbolo de un interior íntimo, la

15. Antonio Buero Vallejo, *Libro de estampas*, Murcia, 1993.

vivienda, comunicado con un exterior, la escalera, que a su vez se caracteriza por ser interior frente al espacio de la calle. Podemos decir así que Buero hace de la escalera, no sólo un personaje más como ya se ha dicho, sino un límite, una estructura simbólica del límite en la que deberán desarrollar sus afanes todos los personajes.

La noción de límite es una noción compleja en filosofía, utilizada en numerosas ocasiones y con características muy distintas. A nosotros nos interesan aquellos aspectos implícitos en el vocablo griego *péras*: acotación física de un cuerpo, lo que lo termina y lo delimita de otro cuerpo contiguo. Y por la noción de límite tal como la desarrolla en su filosofía Hegel al entender que el límite es dado con el fin de ser superado; el límite implica así el momento de la negación que posibilita la afirmación y la superación en un movimiento dialéctico. En este sentido el pensamiento de Hegel complementa y clarifica la noción trágica de *hybris* (extralimitación), característica fundamental del antihéroe trágico.

La escalera puede ser pensada a la luz de estas nociones como el límite entre un exterior y un interior. En el orden simbólico, el espacio de la escalera nos permite ver lo invisible, los sentimientos, las inquietudes y las aspiraciones de los inquilinos del inmueble, así como romper el ocultamiento de unas vidas íntimas que permanecen en muchos casos desconocidas y que en la escalera se intercomunican con los vecinos y con el espectador. En un estudio ya clásico, *Buero Vallejo y el antihéroe. Una crítica de la razón creadora*,¹⁶ el autor hace de la escalera el espacio de la empatía (*Einfühlung*), ya que, de hecho, la historia no es en este caso sólo la historia de los personajes del drama, de los seres humanos que habitan en el edificio al que pertenece la escalera, sino que la *historia es* de una escalera sobre la que el autor primero, y los lectores y espectadores des-

16. Enrique Pajón Mecloy, *Buero Vallejo y el antihéroe. Una crítica de la razón creadora*. Ed. de autor, Madrid, 1987.

pués, van a proyectar sus emociones y, al vivificarla, al hacer latir con el aliento de una vida en el tiempo todo cuanto allí acontece, convierten a la escalera en un ser-vivo-personaje más. Las cosas hablan en Buero el lenguaje de una realidad simbólica. El autor subraya con los objetos algunos matices que desea que no pasen inadvertidos en la representación. La escalera configura así un límite tanto espacial como existencial, ontológico, haciendo de los personajes nuevos Sísifos que empujan penosamente sus piedras. Tragedia y Mito, Literatura y Ensayo confluyen en la pieza y le otorgan la dignidad de una obra intemporal.

«Siempre ante la imagen estamos ante el tiempo».¹⁷ La paradójica afirmación que nos sitúa ante la necesidad de pensar algo espacial desde la perspectiva de una ineludible temporalidad es para el autor de *Ante el tiempo* un hecho que exige la reflexión del historiador y también del crítico de arte, ya que se habrá de asumir el *anacronismo* como punto de partida para la comprensión de cualquier tipo de imágenes producidas por el ser humano. En numerosas obras de Buero la preocupación por el tiempo se formula de una manera explícita. No sólo el título de *la historia* de una escalera nos advierte de un tiempo y unos acontecimientos precisos, sino que la propia obra nos muestra en su discurrir el paso del tiempo y sus efectos sobre los inquilinos del inmueble y, por extensión, sobre todo ser viviente. El espacio de la escalera es la conjunción del límite entre lo que se puede ver y lo que no se puede ver, el mundo exterior y el de los deseos y aspiraciones, el de los sentimientos. Pero la escalera también visualiza el límite de una temporalidad concebida desde el círculo, una temporalidad que retorna en la diferencia, a la vez que la convivencia de las generaciones nos habla también de pasado, presente y futuro, de un tiempo lineal.

En cierto modo, el transcurso de la obra hace evolucionar el

17. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, 2005, p. 11.

sentido de la escalera en tanto imagen del *límite* hacia la idea del *umbral*. Se entiende el umbral como un espacio de tránsito. La diferencia entre el dibujo *En la escalera* y el boceto para la escenografía de la obra *Historia de una escalera* muestra el cambio en la concepción de una escalera cuya direccionalidad se manifiesta en un sentido único: la verticalidad, arriba/abajo hacia un eje horizontal que, mediante las puertas, evoca un exterior/interior. El dibujo expresa la inquietud del autor por medio de imágenes. En él encontramos el germen de la obra, pero el boceto no es ya sólo dibujo, es el trabajo de espacialización del drama humano que a Buero le interesa explorar. Esas puertas son umbrales, sitios de paso, espacios de intercambio. Pero también la escalera es a su modo un umbral, un espacio de paso entre el interior de las viviendas y la calle. La eficacia del teatro se apoya en este juego espacial entre límites y umbrales cuando el escritor, al hacernos ver lo invisible, nos invita a correr el riesgo de la transformación, y entonces el lugar de paso puede ser así lugar de cambio, espacio iniciático, experiencia transformadora (figs. 4 y 5, pp. 57 y 58).

Reconocemos en este esquema, y en los de algunas obras más que nos interesa comentar aquí, la configuración de la cuadrícula cartesiana que estructura el espacio en dos ejes de coordenadas que se cruzan, localizando la acción humana en un espacio medible, cuantificable y, por tanto, racional. En las palabras de Arnheim que hemos citado al comienzo:

La interacción entre los dos sistemas espaciales (el cósmico, concéntrico, y el local, la cuadrícula cartesiana) genera formalmente la complejidad de forma, color y movimiento cara a nuestro sentido de la vista; y representa simbólicamente la relación entre la perfección cósmica de la que todo objeto o criatura participa en alguna medida y la lucha entre la atracción hacia abajo y el impulso hacia lo alto que caracteriza el drama de nuestra conducta terrena.¹⁸

18. Rudolf Arnheim, *El poder del Centro. Estudio sobre la composición*

El drama humano de *Hoy es fiesta* nos ofrece un tratamiento espacial de características similares: la pieza se escenifica en una azotea de un barrio humilde del Madrid de posguerra. En la azotea, como antes en la escalera, convergen las vidas de los inquilinos que habitan el edificio, en este caso anhelantes porque un décimo de la lotería les proporcione el bienestar del que carecen. El azar, la fortuna, la suerte son elementos presentes en la obra que hacen de la azotea de nuevo un espacio-límite entre la casa, la tierra y el cielo. El arriba y el abajo de la escalera cobran ahora el sentido ampliado de interacción entre lo local y lo cósmico, entre inmanencia y trascendencia. Buero logra hacer de la azotea un espacio sagrado para la esperanza, un espacio en el que «la suerte», mala o buena, de sus habitantes se manifiesta, mostrando esa Fortuna/Destino en el simbolismo de la azotea. Pero la azotea también es un umbral, un lugar de paso donde se vive y se muere. Desde ella se vislumbra un horizonte de tejados y azoteas, una colmena que vive y se agita con los mismos afanes, y más allá se intuye un aquí temporalmente finito, el cielo, el espacio cósmico. El cruce entre el espacio humano y el cósmico confiere a la azotea una centralidad, hace de ella un centro del mundo, de un microcosmos sostenido por la esperanza contra toda lógica. La frase de la echadora de cartas: *Hay que esperar... Esperar siempre... La esperanza nunca termina...La esperanza es infinita...*¹⁹ suena al final de la obra, tras la muerte de Pilar, como una constatación de la lucha humana por conciliar la tragedia con la esperanza.

Resulta interesante, además, advertir que Buero Vallejo crea dos bocetos para la representación del drama, y manifiesta, ya lo hemos visto, que su interés al dibujarlos radica en mostrar las distintas luces, de la mañana o la tarde, con las que se ilumina la escena (fig. 6, p. 60). Con los dos sombreados diferentes

en las artes visuales. Versión española de Remigio Gómez Díaz, Madrid 1984, p. 12.

19. Antonio Buero Vallejo, *op. cit.*, p. 619.

Buero introduce el tiempo en el espacio de la azotea, haciéndolo visible: la mañana y la tarde de la vida escenifican su drama en un espacio, límite y umbral, entre un aquí, temporalmente finito y un más allá, desconocido, incognoscible, pero anhelado en cuanto eternidad.

El hecho de contar con los dos dibujos de la obra nos ayuda a comprender las intenciones del autor, nos muestra lo que el dramaturgo quiere hacernos ver en cada caso. Es frecuente que en otras piezas, como *El tragaluz*, *Las Meninas*, *El sueño de la razón* o *Un señorador para un pueblo* el autor realice varios bocetos que muestran ciertos rasgos sobre la progresión de la obra. En el caso de *El tragaluz* contamos con tres bocetos, numerados 1, 2, 3, en los que se observan sensibles diferencias (figs. 7 a 9, pp. 61 y 62).

El nº 1 es el más rudimentario; los trazos apenas son esbozos para estructurar un espacio y distribuir los muebles de manera que se puedan ofrecer al espectador cuatro espacios diferentes en los que va a transcurrir la acción. Estos cuatro espacios están mucho mejor representados en el boceto nº 2: en el centro y presidido por dos tragaluces, el espacio de la habitación familiar. Arriba a la derecha, la oficina. Debajo, el velador de una cafetería. A la derecha, la calle con el farol bajo cuya luz se oculta y se ofrece la esquinera. En el boceto nº 3 los tragaluces han desaparecido y el dramaturgo se aplica con minuciosidad en representar el mobiliario y acentuar la articulación de las cuatro estructuras de modo que sucesivamente puedan ser visibles o invisibles para el público durante la representación.

Es importante señalar que el espacio que Buero dibuja aborda el problema de simultanear en una compleja síntesis el exterior con el interior, la superficie con el subsuelo. Diríamos que a través de esos dos tragaluces la luz exterior ilumina un interior profundo, ilumina simbólicamente las profundidades humanas, los sentimientos y los deseos, tanto positivos como negativos. En una lectura schopenhaueriana de la obra se podría decir el mundo como voluntad y el mundo como representa-

ción, las apariencias y la realidad profunda del deseo. Los tragaluces muestran el límite entre ese mundo de abajo, del subsuelo, y el mundo de arriba con todos sus matices, también los sociales: los de arriba, los triunfadores, frente a los de abajo, los más desfavorecidos, y en el marco de una posguerra civil como la española, los vencedores frente a los vencidos. Pero, además, el último boceto nos muestra los otros espacios, ahora espacios cotidianos en los que transcurre nuestra vida. Aquí los tragaluces han desaparecido, quizás porque el interés debe recaer en la eficacia de unos decorados que tienen que hacer sentir al espectador el tránsito, el paso de unos espacios a otros, las notas características del umbral, a la vez que el carácter de simultaneidad que adquieren los acontecimientos del pasado para el espectador de un tiempo futuro. De nuevo, espacio y tiempo se articulan en la imagen desde la eficacia del dramaturgo pintor.

El último dibujo que vamos a comentar corresponde a la obra *La Fundación* (fig. 10, p. 63). En él se muestra una habitación acogedora si bien austera, que sabemos corresponde al alojamiento para investigadores de una fundación para el desarrollo de las artes y las ciencias. El ventanal y la puerta del fondo se abren a un paisaje suave, agradable para la vista. En la cama alguien duerme, quizás sueña. A la derecha del espectador una nutrida librería continúa proporcionándonos datos de la persona que ocupa la habitación. En primer plano, una mesa con cinco sillones configura un espacio de trabajo de un posible equipo de compañeros. En el conjunto sólo desentona el perchero de la izquierda del que cuelgan seis petates, equipaje poco acorde con el que se podría esperar en personas aunque no ricas, económicamente acomodadas.

Buero introduce con los petates en el dibujo la ambigüedad en un espacio, en apariencia orientado hacia el diseño de un ambiente de estudio e investigación. En el transcurso de la obra, el espectador irá percibiendo cómo lo que en principio es un cuarto para investigadores se transforma en la celda de una

cárcel. Las resonancias de la literatura española que reconocemos en la obra son muy claras. El protagonista, el hombre que duerme o quizá sueña, se llama Tomás, como Tomás Rodaja, el Licenciado Vidriera de Cervantes. El protagonista de la obra también delira, es alguien que se cree en una fundación, cuando en realidad es un condenado a muerte y su cuarto la celda de una cárcel. Las reminiscencias calderonianas también acuden a nuestra memoria, puesto que la fundación/cárcel en la que se sueña con un mundo regido por intereses positivos, con el mundo de la utopía, nos recuerda a la torre de Segismundo en la que la vida y el sueño se confunden. De nuevo nos encontramos ante un espacio límite, en este caso entre la vigilia y el sueño, entre el delirio y la razón, entre la utopía y la realidad, entre la vida y la muerte. Condenados todos, como somos, en realidad vivimos en un espacio Fundación o celda de condenado a muerte en espera de que se cumpla la sentencia. De nuevo la imagen anticipa en una síntesis espacio-temporal, los acontecimientos del drama humano.

Es importante señalar la voluntaria intemporalidad del dibujo. Queremos decir que cuando vemos el boceto, un diseño vanguardista nos hubiera situado en una época concreta, y habría provocado la lectura de la obra desde unas coordenadas espacio-temporales determinadas. Pero la asepsia del mobiliario, el tratamiento del espacio de una manera tan escenográfica, sin jugar con estructuras complejas, haciendo recaer el interés del espectador exclusivamente en lo que se ve con la sutil alusión de la duda por medio de los petates sobre las características de quién ocupa la habitación, nos permite llevar a cabo una lectura del drama al margen del momento histórico en el que Buero Vallejo estrena la pieza (enero de 1974). Una lectura directa nos llevaría a entenderla desde una crítica a las cárceles franquistas, pero los textos buerianos nunca se dejan limitar a circunstancias históricas concretas, muy al contrario, cuanto más próximos a los acontecimientos históricos de la España de la segunda mitad del siglo xx parecen, más intemporales resul-

tan en el fondo. De modo que en el boceto de *La Fundación*, con lo que contamos en realidad es con una utilización del espacio para hacernos ver de manera simultánea nuestra condición antropológica de seres humanos condenados a la muerte y, a la vez, capaces de las mayores transformaciones sociales y científicas y de las más excelsas creaciones artísticas.

La habitación cárcel y la habitación fundación no son más que espacios de paso, sólo expresan, cárcel o habitación, la dialéctica entre dos exteriores: la nada que precede a la vida, al nacimiento, y la nada que le sucede. Entre ambas un interior, sala de condenados o espacio para la utopía. Lo consideremos en uno u otro sentido, será un interior/umbral y la condición del umbral es la condición del tránsito, así lo expresa Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes*.²⁰ Es en el ritual de paso donde se llevan a cabo en las sociedades primitivas las celebraciones que marcan los momentos más importantes de la vida de sus individuos; momentos de transformación, de cambio, en los que la vida, en un sentido, termina, y da comienzo, renovada, otra forma de existencia. Esta renovación transformadora confiere espaciamentos, señala límites, puntos de referencia, muestra umbrales, supone una puesta en escena del acontecimiento, uno o múltiple, que afecta al ser humano y a la comunidad en su conjunto. En la escenificación de los problemas existenciales de la condición humana que el teatro viene a significar, los dibujos que realiza Buero Vallejo para sus obras diseñan la imagen de ese espacio escénico, no aleatorio, no fortuito, sino trazado como un tablero de ajedrez, donde las piezas se juegan de acuerdo con unas reglas establecidas y con el fin de nombrar y hacer visibles multitud de tensiones, de entre las cuales las nociones metafísicas del límite y del umbral, del instante y del acontecimiento, puedan no sólo ser expresadas con la mayor intensidad por medio de la palabra, sino también visualizadas con la mayor precisión, conjugándose de esta mane-

20. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, 2005.

ra la eficacia de la palabra con la eficacia de las artes visuales y también de la música, presente en casi todas sus piezas. Su teatro se orienta así hacia el conjunto de la sensibilidad del espectador, de quien se reclama la mayor atención para que todos sus sentidos sean solicitados, apremiados a participar en la renovación por medio de ese rito ancestral que es siempre el buen teatro.

PRESIÓN, AMENAZA, ESPACIO

HANNES BÖHRINGER

ESTOY ENTRE UN GENTÍO, estoy bajo presión. Detrás de mí pasa gente apretando y me empuja hacia un lado. No avanzo lo suficiente. La gente delante de mí es aún más lenta. Me detiene. No deja pasar. No avanzo ni un paso. Empujo y aprieto, porque me empujan y me aprietan. Los que están detrás de mí quieren adelantarme, los que están delante no se apartan. Tengo que estar atento para no llegar tarde o quedarme atrás, para no ser el último. Y todo está repartido, no ha quedado nada para mí, todos los sitios están ocupados.

¿En qué dirección podría esquivar a la muchedumbre? La salida que se me ocurre la consideran también los demás; están ya donde aparezco, me cierran el paso y me empujan desde atrás. Cada vez queda menos espacio. Aquí y allá los empujones y apretujones ya se convierten en codazos, pisotones y puñetazos. Pronto hay muertos en el suelo.

Tengo que ponerme a salvo. Tengo que encontrar un lugar, un sitio donde no puedan atropellarme, un lugar si hace falta para mí solo, preferiblemente con algunas personas con las que pueda comunicarme. El lugar tendría que ofrecernos protección, seguridad hacia fuera y en el interior libertad, espacio libre²¹ donde pueda quedarme e irme. Tengo que poder moverme libremente. Juntos podríamos lograr algo que nos conceda aún más seguridad hacia fuera y libertad por dentro. Pero con

21. El substantivo compuesto alemán «Spielraum», que significa «espacio libre», se compone de los substantivos «juego» («Spiel») y «espacio» («Raum»), de manera que la traducción literal sería «espacio de juego». [Nota de la traductora A. M. R.]

ello se crearía un espacio de poder, amenazante hacia fuera y hacia adentro. La libertad de movimiento entraría en peligro, me sentiría bajo la presión de tener que mantenerme firme. Empujarían y apretujarían. No podría estar más seguro de mi sitio, mi seguridad y libertad.

Pongo una bufanda en mi sitio para señalar que está ocupado. ¿Mas qué hago si alguien que pasa se la lleva mientras estoy ausente, y luego hay otra persona en el sitio que he tenido que perder de vista por un instante? ¿Qué pasa si el tipo se ha puesto mi bufanda y asegura que es suya? Y a los demás no les importa, no han prestado atención, no se quieren meter.

Todo el mundo busca un lugar seguro con espacio libre. No alcanza para todos. Pero si he pillado un lugar de este tipo con otras personas, aumenta la presión por dentro, comienzan los empujones hacia fuera y hacia dentro. Tengo que asegurarme, defenderme, si no, me resbalo y pierdo mi posición. Precavidamente hago presión para que ningún pesado nos separe. Si no tengo cuidado, me convierto yo mismo en un pesado. ¿Acaso sólo me lo estoy imaginando todo? La presión se transforma en impresión. Empiezo a presionarme a mí mismo.

Al principio, la presión me hacía bien. Se repartía por todo el cuerpo. Si gritaba, mi madre me cogía en brazos. La presión me consolaba como su susurro familiar. No estaba solo. Pero más tarde aparecieron manchas de presión, zonas, puntos en los que se fijaba la presión, lugares que se hacían incómodos, dolían, que pedían alivio.

La presión salta de los lugares del cuerpo a las situaciones. Se convierte en amenaza. Si no dejas de patear, si no te callas de una vez y te duermes, en una palabra: si no te portas bien, pasa algo. Pronto ya no hace falta pronunciar amenazas ni imponer sanciones. Vergüenzas, castigos, ejecuciones se han convertido en una razón última. Pues ya me porto bien desde hace tiempo y cedo a las expectativas tácitas, intento contentar a todos, cumplir con todo. Pero es demasiado. Me agobia, voy pasando la presión. Amenazo a los demás. Los extorsiono.

La presión que percibo en el cuerpo pasa del espacio al tiempo. Como amenaza, la presión dilata el espacio convirtiéndolo en espacio-tiempo. Nada está simplemente ahí, todo acontece, todo corre prisa, hay que comprimir todo en un espacio-tiempo. Si no hago lo que me dicen, aparece la amenaza de los castigos. No han llegado todavía, pero vendrán, se presentarán. Las sanciones se convierten en consecuencias que me tengo que imputar a mí mismo. Ahora no son sólo seres humanos los que amenazan sino también acontecimientos. Si no tengo cuidado, se me escapa mi suerte, no me despiego de aquí, no avanzo nada, no encuentro ningún lugar donde pueda soltar agobio y amenaza, donde pueda quedarme, pero también pasearme y seguir andando.

Acontecimientos futuros amenazan con consecuencias temidas. Enfermedades amenazan con la muerte. Aparece la amenaza de una catástrofe climática, si seguimos contaminando el aire. Amenazan guerras, si hay escasez de agua. Amenazan epidemias, hambrunas, empobrecimiento, embrutecimiento, ruina si no hacemos nada en contra. A la amenaza corresponde el temor. Temo que vaya a pasar algo. Un temor desata al otro. La vida es un terror. Me siento aterrorizado e impongo el terror a mi entorno.

Amenaza y temor se han convertido en dispositivos fijos de mi hábito, de la residencia móvil que llevo a todas partes y que no puedo dejar simplemente atrás, siempre de camino a un sitio libre, abierto, pero protegido. Una y otra vez creo haber encontrado uno que no aprieta. Una y otra vez vuelve la presión y el gentío. La culpa la tienen mis hábitos. Me he instalado en la presión y el gentío, en el temor y la amenaza. Todo ello reduce el espacio a vías estrechas. El resto no se usa y queda abandonado. Por eso hay que crear un orden que genere espacio.²²

22. El verbo alemán «aufräumen» («ordenar») contiene el sustantivo «Raum» («espacio») para indicar que se trata de una manera de ordenar que genera espacio. [A. M. R.]

Espacio es libertad de movimiento: espacio de libertad y espacio libre. Mas una y otra vez vuelve a cerrarse, a reducirse. Se genera presión. La presión aprieta el tiempo. El tiempo también se hace cada vez más corto. Ya no hay espacio libre para la holgazanería, para dilatadas reflexiones, sueños, ausencia de intenciones. En vez de ello: citas, plazos, periodos reducidos. No acortan la presión, más bien la prolongan cada vez más. Plazos siguen a otros plazos. Tengo que empezar a ordenar en el espacio y tiempo.

El espacio no está ahí, se genera y se desvanece. El espacio acontece. No es el lugar para jugar, la condición de poder moverse libremente, sino libertad de movimiento y espacio libre. Pues moverse libremente, jugar, es ya por sí un ordenar que genera espacio. Estoy echado en el suelo y juego con cubos de madera. Parece como si reinara un gran desorden en la habitación de los niños. Mas el jugar es el comienzo del ordenar que genera espacio. Deshago un orden y lo recompongo de nuevo. El espacio ya no es el de antes cuando los cubos de madera están metidos en la caja, cuando se han vuelto a guardar los instrumentos musicales o se han puesto los muebles de nuevo en su sitio después de la noche de baile. La libertad del juego no es arbitrariedad, sino liberación de presión y gentío, es estar libre de la realidad habitual, la abstracción de la regla, del equilibrio, del flotar, del sonido, del movimiento, la levedad desprendida de la presión y la pesadez.

El juego siempre es un juego compartido, aunque se realice solo; es una coordinación difícil, pero ligera de impulsos, elementos, partes o participantes diferentes, a menudo contrarios. El juego compartido irradia, penetra las actividades cotidianas, tanto el trabajo como la vida social, y hace posible y aligera la libertad de movimiento mutua, el espacio libre en la convivencia.

El ordenar habitual sólo es un fragmento visible de la actividad compleja de la ordenación, de ganar espacio ordenando. El ordenar habitual sólo indica que esta actividad compleja no

sale nunca del todo perfecta, que siempre queda algo, que todo orden excluye algo, que ningún orden es completo. Ordeno mi oficina, mi piso. ¿Qué tiro? ¿Qué tiene que estar a mano, qué debo meter en el armario? ¿Dónde encuentro qué cosa? Cada uno tiene su manera de ordenar. Uno ordena siempre un poco, el otro deja crecer el desorden hasta que ordena concienzudamente. Los dos tienen que llevarse bien, aunque cada uno soporta una medida diferente de desorden.

Ordenar significa crear un orden, transformar un orden antiguo que se ha vuelto insuficiente en uno nuevo, adaptarlo a las condiciones del momento, crear conexiones entre el orden antiguo y el nuevo. Mas todo sigue siendo insuficiente. Cualquier orden es un compromiso con la variedad y el desorden de la vida. A uno le conviene, al otro lo tortura. Cuando de hecho debería conceder un espacio libre para todo el que esté integrado en él.

Libertad es libertad de qué y libertad para qué, libertad de movimiento y liberación de temor, presión y amenaza. Libertad es valor. Presión y amenaza nunca están bien guardadas; los hábitos nunca están ordenados del todo. Así se acumula un desorden que volverá a causar presión y gentío hasta que se colme la medida y se restituya el orden. El ordenar se realiza bajo presión de tiempo. Las cosas repartidas por la habitación no se someten a la idea deficiente del orden en la que las quieren meter a la fuerza los seres deficientes.

Si viviera en el mundo tal y como lo exigían los filósofos antiguos, viviría en un orden universal. Estaría despejado, de buen humor y todo estaría en orden. Todo estaría bien. Pero mi orden se ha construido sobre la impaciencia y por eso es violento. Tiro demasiado rápido lo que podría servirme más tarde, sólo para volver a ganar por un tiempo algo de libertad de movimiento. No tengo bastante espacio libre. Pues estoy en un gentío y bajo presión.

El ordenar que genera espacio significa ilustrar. Ilustración significaba reconocer la actividad filosófica compleja, lo evi-

dente, aparentemente claro, nunca cuestionado como algo oscuro, y aclarar lo oscuro para ganar un nuevo espacio libre. Pero la Ilustración tiende a suprimir aquello que ella misma ilustra: religión, gobierno, Dios o el Yo. Así tiro cosas y busco después de un tiempo en los desperdicios lo que he tirado, porque ahora lo vuelvo a necesitar, lo he reconocido como indispensable, en vez de ponerlo desde el principio en el lugar correspondiente. Así me pongo a mí mismo en un aprieto ordenando por aquí y por allá, sacando y guardando. Una cosa no desaparece al haberla tirado. Sólo se escapa de mi vista, de mi observación y alcance. Quería aclararla y he vuelto a dejarla en la oscuridad y a exponerla al descuido.

Estoy bajo presión y aspiro a un sitio donde pueda quedarme e irme, moverme libremente. Tengo que ordenar primero para ganar espacio libre. Intento apartar de la economía de mi hábito la presión y amenaza, la opresión, represión, coacción y el temor. Pero siguen apareciendo y obstruyen el espacio. ¿Los vuelvo a sacar de los desperdicios o no he tenido nunca la fuerza de tirarlos? En la invisibilidad limitan mi libertad de movimiento con más poder que en la claridad. Se precisa poder para volver a ganar espacio.

Despejado dentro de tales límites salgo afuera, al aire libre, salgo de mí mismo y cruzo el umbral entre el interior y el exterior, entre lo privado y lo público. Lo público está a disposición de la generalidad, está abierto a todo el mundo. Por consiguiente, tengo que ponerme otra ropa, transformarme, convertirme en un ente general: un ciudadano. El espacio libre que ya he ganado me ayuda a poder abstraerme de mí, contemplarme desde afuera, evitar el escándalo público.

Servicialmente, me visto con los hábitos de la sociedad. Sólo porque conozco sus normalidades, puedo descuidarlas de vez en cuando.

«¡Aire fresco!», exclama Nietzsche. Afuera sopla un viento fresco: intercambio, sociabilidad, últimas noticias. Las opiniones se descomponen en la conversación, las cuatro paredes del

propio hogar se airean. Afuera estoy bajo el cielo. «El cielo estrellado sobre mí» (Kant) permite intuir un orden universal que me alza desde mi existencia particular a la generalidad. Me alejo de mis propios intereses y no busco lo que es bueno para mí, sino para todos nosotros. Como ciudadano (*citoyen*), dice Rousseau, tengo que desear la generalidad: *la volonté générale*.

Salgo afuera, al aire libre, a la calle, al mercado. Allí me encuentro con gente. La generalidad convierte la gente en un pueblo. Público viene de *POPULUS* (“pueblo”). El pueblo es la publicidad reunida al aire libre. Las personas particulares se alzan como ciudadanos libres a la generalidad y deciden sobre sí mismos como pueblo. Salen de sí mismos hacia afuera, al aire libre, a lo abierto, indeterminado, arriesgado, y deciden sobre su bienestar común.

En el centro de una ciudad europea, en la plaza del mercado, se halla el ayuntamiento y la iglesia. Cada persona pertenecía a dos pueblos, a uno que quiere quedarse y a otro que quiere irse. Uno se reúne alrededor del ayuntamiento, el otro alrededor de la iglesia. La última está a punto de marchar, cruzar el umbral entre el más acá y el más allá. Este mundo de aquí transcurre. Pasa y por eso se pasa por el mismo. Esto me da suficiente distancia como para soportar lo que más o menos queda: represión, opresión, aprieto. Pues también los hombres siguen siendo tal y como son, si siguen siendo humanos. La gran distancia, sin embargo, me ayuda a distinguir entre lo inevitable y lo mejorable, a reconocer los espacios libres para mejorar.

El espacio público sólo se protege del poder con poder. La ilustración (prensa libre) por sí sola no logra mantener libre el espacio público. Siempre aparecen también represión, prohibición y proscripción de aquello que una comunidad percibe como amenazante para su existencia. Recurre a la amenaza y a la presión y hasta a la violencia física para preservar su publicidad de los apretujones, los empujones y las amenazas. Y siempre está en peligro de convertirse en su conjunto en presa de

una banda que usurpa el bien común para sí misma. Violencia e intransigencia mantienen el orden público y determinan irremisiblemente la ordenación en el espacio público.

Pero éstas son historias de épocas antiguas: la ciudad como ejemplo del Estado y de la democracia, la distinción entre Iglesia y Estado, economía y política, la doctrina de la casa y de la comunidad, de privacidad y publicidad. Las distinciones ya se han difuminado desde hace tiempo. Las fronteras de los estados se hacen permeables, las murallas de las ciudades ya se han caído. De la creciente indiferencia entre ciudad y campo, paisaje urbano y paisaje urbanizado, ha surgido una manera de vivir más o menos concentrada, una aglomeración con residuos insulares y museísticos de lo urbano.

La urbanización trajo consigo la electrificación. La radio, la televisión, el teléfono e internet entraron con la conexión eléctrica en las casas y suprimieron la identificación de «dentro» con lo «privado» y de «fuera» con lo «público». Ya no tengo que salir de casa para ver películas, escuchar conciertos, ver teatro, seguir los debates parlamentarios, vivir campeonatos de deporte, vagar por otros países, ir a comprar, conocer a otras personas, visitar bibliotecas. Me quedo en casa. Cada vez más me llevo con el móvil, el portátil y los auriculares el estar conectado al mundo de afuera. Dentro como afuera, estoy atrapado en varias redes: red de tráfico, red eléctrica, red de datos. Con la conexión a las redes me asaltan las impresiones, imágenes, informaciones de todo tipo que se transmiten mediante las mismas. El ordenar se convierte en un filtrar por miedo a una infiltración e insinuación. Las diferencias entre informaciones verdaderas y falsas se hacen invisibles, las diferencias se desvanecen. El mundo se derrite. La realidad se retira.

La red sigue tramándose, se propaga, se hace suntuosa hasta que se rompe. Le falta el límite del que podría sacarse una medida. Así, el espacio público es dominado por el tráfico y el consumo. Consumo es el gasto que aumenta y que por su aumento produciría saciedad y perecería si no encontrara una y

otra vez una salida en la variación. El gasto que aumenta por sí solo precisa la moda.

El consumo no aprieta, seduce. Pero no alcanzo el gasto que aumenta. Pierdo la conexión. Otros me adelantan, me aventajan, me empujan hacia un lado. Tengo que ser de la partida, hacer deudas. Preocupaciones económicas me oprimen. Estoy en un atasco con mi coche que aún no he pagado.

Querido Böhringer, antes de que se deslice ya por completo en una crítica de la cultura, ¿no querría al menos decir algo respecto al arte en el espacio público?

El goce del arte está igualmente sometido a las condiciones de consumo: cada vez más obras y espacios de arte. Masas de personas se empujan por las exposiciones. Tienen que producir gentío, si no, no se financian. El espacio público se reduce, dentro del museo y afuera en las plazas. El arte aspira al tiempo. Se convierte en evento, acontecimiento, espacio temporal reducido por el que se aprieta el arte y al público hacia el siguiente evento. Un acontecimiento sigue a otro acontecimiento.

Expertos se apuestan, coleccionistas especulan lo que quedará de la masa. El arte es consumo masivo y juego de suerte mundano. El desgaste es grande. ¿Quién sacará de los desperdicios lo que se ha tirado demasiado rápido? Los historiadores del arte quieren figurar entre los ganadores. También se ordena en el arte. El museo es todavía el lugar donde más seguro está. A éste aspira. Pues quiere quedarse y no pasar. Y a pesar de ello, en momentos felices que todavía quedan cuando el gentío deja un hueco, puedo, oculto en la masa, encontrarme con obras de arte que me deleitan, ilustran y conmueven.

Mas ¿qué es el arte? ¿Cómo puedo reconocerlo? ¿Qué efecto tiene? Me seduce y me invade, llena el espacio y me acosa, me somete y me ata, me arrebató participación —lamento y estremecimiento, dice Aristóteles— y vuelve a soltarme, me deja despejado, sin que haya desaparecido. El arte es el comienzo de la arquitectura. Aspira a estar en primera fila, atrae la atención para hacer sitio y conceder libertad. La arquitectura es el arte

que se ha puesto en segundo lugar y que en su discreción procura permanentemente un espacio libre.

Todo ocurre, todo pasa. ¿Qué queda? Las viejas distinciones entre público y privado, entre casa y ciudad se disuelven. Privatización de lo público, publicación de lo privado. Las diferencias y fronteras están minadas por las redes. Conectadas a ellas aparece todo en un instante: energía, información, comunicación, consumo. En un instante estoy en otro lugar. El espacio como distancia está superado, queda la ausencia de distancia, como dice Heidegger. Dos personas están sentadas en un café. Una habla por teléfono, la otra mira al vacío.

Lo que amenaza la libertad no es ni la necesidad ni la fuerza, sino la presión y la amenaza. Me urgen para que cumpla expectativas, sea dócil y esté conforme. La vida se halla en presiones dentro como afuera. Casi todo corre prisa. No va lo suficientemente rápido. En todos los sitios me quedo estancado y atascado. Necesito espacio libre, mas lo consumo. Tendría que usarlo de tal manera que se ampliara. Si hay espacio libre, basta con un mínimo, casi nada, y todo está ahí. Ningún fastidio reclama la variedad. Se presenta sola, con la vivacidad. El espacio libre se da allí donde puedo quedarme e irme, moverme con libertad. También el quedarse pasa. La vida es finita. Si se queda estancada en el gentío, reclama la distracción barroca y el entretenimiento, la fugacidad continua de las distracciones para suprimir el *horror loci*.

Al estar conectada a las redes, la sensación inicial de poder y libertad cede ante el conocimiento de la dependencia, de estar encerrado y capturado en las redes. Las últimas sugieren una ausencia de fronteras. Las vías de tráfico no llevan a ningún punto final, la comunicación no cesa jamás, las informaciones son inagotables. Sólo el conocimiento de la dependencia afirma el sentido para la libertad de poder interrumpir, parar y ordenar de manera que se genere espacio. Con el espacio libre aparecen distancia, juicio, gusto seguro y tolerancia, todo lo que se precisa bajo presión y gentío.

EL PODER TRANSFORMADOR DEL ARTE

La escultura contemporánea generadora de nuevos espacios públicos en zonas metropolitanas europeas

KATHRIN GOLDA-PONGRATZ

¿ QUÉ CIUDAD podría ofrecer un mejor espacio de inspiración para un seminario sobre arte y espacio, qué metrópoli europea presentar un lugar más idóneo para reflexionar sobre la relación entre escultura y espacio público que Barcelona? Barcelona: metrópoli cuyo programa de metástasis urbanas estratégicas estuvo en el punto de mira mundial en los años ochenta como «el programa de escultura y parque más ambicioso de su género que un gobierno del siglo xx ha lanzado jamás»,²³ y que pasó a la historia como marca de la transición catalana. Aunque en el marco de un estricto dictado urbanístico de la capital catalana no siempre se les haya dado a los artistas plena libertad para la creación espacial, parece natural reflexionar aquí sobre arte en el espacio público.

Los programas urbanísticos y las decisiones políticas se tratarán, sin embargo, sólo de pasada, siempre que sea necesario explicar de qué manera y con qué medidas pudo realizarse la formación artística de un espacio urbano o bien la cesión de ese territorio público a un artista en el lugar o tiempo correspondiente. Se tratará, más bien, la relación entre espacio y arte, entre espacio urbano y escultura contemporánea, no sólo en

23. Robert Hughes, *The spaces and sculptures*, en *Barcelona: Spaces and Sculptures (1982-1986)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1987, p. 25.

Barcelona, sino también en las demás regiones metropolitanas europeas, allí donde notables proyectos artísticos en el espacio público transformen, cuestionen, pongan en prueba, reinterpreten, articulen de nuevo o creen la percepción de ese espacio.

Se formularán conceptos espaciales partiendo de siete intervenciones artísticas públicas escogidas para interpretar los trabajos esculturales dentro de ese marco conceptual. Son obras cercanas a la arquitectura, que en su lenguaje artístico y posicionamiento espacial desempeñan un papel casi urbanístico sondeando el límite entre arte y arquitectura.

I. Sondear límites: espacio, cuerpo, paisaje

Haus-Rucker-Co: *Rahmenbau* (Construcción de marco),
Documenta Kassel (1977) (figs. 1 y 2, p. 79)

Rahmenbau, una instalación del grupo austriaco de artistas y arquitectos Haus-Rucker-Co (1967-1996) para la *Documenta* 1977, experimenta con los límites entre el espacio, el cuerpo del espectador y el paisaje.

Rahmenbau, instalado en la *Schöne Aussicht* (Vista Bonita), margen de la ciudad al borde de la pradera de la *Karlsaue* en Kassel, cuestiona, transforma, trastorna y manipula justamente aquella vista pintoresca. También es un ejemplo de una arquitectura provisional que revela un entramado de percepciones, experiencias y vías reflexivas potenciales dentro del espacio intermedio creado por ella. Al acercarse, el espectador ve una imagen enmarcada por una construcción de metal que abarca 13 por 13 metros. Como parte de esa imagen percibe a otros espectadores andando por una rampa que les une con un punto de vista; desde allí se puede ver a su vez una segunda imagen más pequeña que enfoca el paisaje urbano como a través de un teleobjetivo. Si el espectador pisa también esa rampa, se convierte en una parte de aquella imagen entera

que acaba de contemplar y con ello en el objeto contemplado. Por consiguiente, el espectador es, él mismo, parte de la imagen.²⁴

También pertenece a la instalación el paisaje como explanada y fondo del espacio intermedio creado por el *Rahmenbau*. Del paisaje urbano se va recortando una imagen como un detalle que parece no haber existido anteriormente como tal. Al final de la pasarela en forma de rampa, donde está colgada la versión reducida del marco, la vista del espectador queda aún más limitada al ser dirigida hacia un detalle del paisaje que, aunque visible, no se percibe. De esta manera se crean límites que abren al mismo tiempo nuevas perspectivas. A través de los límites trazados, los marcos fijados, se transgreden límites, de la misma manera que se cuestionan categorías y referencias históricas: la pasarela que se levanta en el paisaje desde la *Karls-aue* no respeta la arquitectura barroca, mientras que el marco adopta la idea clásica del cuadro enmarcado transformando el paisaje enmarcado en una escena que recuerda a Kaspar David Friedrich.

II. Sondear límites: espacio, masa construida

Rachel Whiteread: *House*, Londres (1993) (fig. 3, p. 81)

El cuestionamiento de reglas establecidas e ideas sociales existentes es esencial en la obra *House* de la artista londinense Rachel Whiteread, instalada en 1993 en el este de Londres y destruida el mismo año en el curso de unos procesos urbanísticos innovadores puestos en cuestión por el trabajo de Whiteread. *House* sondea los límites entre una masa construida y el espacio circundante. Dicho espacio es urbano: un espacio dentro de un contexto construido histórico de diferentes niveles

24. Dieter Bogner, *Haus-Rucker-Co. Denkräume – Stadträume 1967 – 1992*, Klagenfurt, 1992, p. 105.

espaciales, temporales y sociales y lugar de actores muy diversos.

House es el vaciado del espacio cercado de una casa del este de Londres del siglo XIX, la masa espacial colada en hormigón, el negativo perfecto de la célula urbana más pequeña de su alrededor, precisamente el de la casa. Al mismo tiempo es la visualización de aquello que en realidad queda en privado, oculto tras las fachadas e invisible ante el público. La estructura de ladrillo y madera de una casa prevista a ser derribada se convierte en el molde para la escultura de Whiteread. Tras su eliminación queda en pie una especie de monumento del interior privado que se expone de pronto a lo público.

Coloqué un pasado familiar en el espacio-tiempo del presente; esto hizo que se viera algo que en realidad ya no estaba,

dice Rachel Whiteread.

Era el espacio de una casa que ya no existía. Pero además de esto, la obra funcionaba de manera espacial: volcó el espacio interior hacia fuera. Lo privado se hizo público... lo íntimo se convirtió en monumento y, sin embargo, ocultó su intimidad.²⁵

La artista pone en cuestión la fuerza destructiva de los procesos especulativos de innovación urbanística y la pérdida de lo casero a favor de un proyecto superior. Como molde de un espacio inaccesible e irrevocablemente perdido, *House* destruye al mismo tiempo cualquier sensación de nostalgia por el calor casero perdido.

25. Rachel Whiteread, citado en: James Lingwood (ed.), *Rachel Whiteread's House*, Londres, 1995, p. 36. [Traducción *ad hoc*].

III. Articular la destrucción de la memoria histórica

Rebecca Horn: *El lucero herido*, Barcelona (1992)
(figs. 4 y 5, p. 83)

La escultura *El lucero herido* de la escultora alemana Rebecca Horn juega con la nostalgia, la evoca, la convierte en parte constitutiva palpable del paisaje urbano de la ciudad postolímpica de Barcelona. La artista articula la pérdida del espacio urbano y la destrucción de la memoria colectiva que debe detenerse mediante su escultura.

El lucero herido, una torre de acero de 12 metros de altura, se erige en la playa de la Barceloneta, en un sitio donde se encontraban en fila múltiples chiringuitos hasta que se reestructuró el lugar en el curso de los Juegos Olímpicos de 1992. Estas barracas construidas de madera, en las que se preparaba marisco fresco, habían sido, hasta ese momento, un punto de referencia culinaria y parte constitutiva tanto de la vida urbana entera como de la del barrio de la Barceloneta, situado cerca del mar. Los chiringuitos y otros objetos informales en la playa tuvieron que ceder ante las medidas de embellecimiento para las Olimpiadas, ante nuevas palmeras y el terraplén de arena blanca fresca.

Con respecto a lo que manifiesta su escultura, lo que conmemora, representa, a quién quiere recordar y mantener en recuerdo vivo, dice Rebecca Horn:

Un ascensor que sube,
la séptima habitación en el Hotel Peninsular,
nº 414. Lugar de luz y fuego.
Barcelona, 7 de abril de 1992.

Noche reventando,
arriba es abajo,
relámpagos salen lanzados de tierra herida,
lluvia incesante penetra,
paracaídas, paraguas no protegen.

El faro en la noche,
su luz recorre en silencio el horizonte,
lanza nuestras sombras como gigantes
sobre montañas y mar.

Luz
eyacula energía,
señal de la revuelta
desde la cumbre de la torre de acero.

Los pequeños restaurantes,
en otros tiempos se llamaban chiringuitos,
amontonados de nuevo de acero,
se convierten en torre de la memoria
de un tiempo pasado que respira.
De la basura de la destrucción
crece la nueva carcasa de la luz.

Venas luminosas por dentro,
vías resplandecientes de un árbol,
velan sobre ciudad y mar.

En ritmo convulsivo
los relámpagos en el interior,
su brisa suave
sopla alrededor del edificio.

Una voz evocadora
susurra desde la torre los nombres de aquellos
que fueron expulsados de la playa.

Fueron sacrificados a las palmeras,
y a la arena blanca depurada,
boda de muerte y renacimiento.
El lucero herido. Una torre.

R. H., *Barcelona*, julio de 1992.²⁶

26. Rebecca Horn, *The glance of infinity*, editado por Carl V. Haenlein, Zurich, 1997, pp. 220-221. [Traducción *ad hoc*].

El paisaje urbano actual de Barcelona ya es inconcebible sin la escultura *El lucero herido*. Hoy por hoy se incorpora en una silueta de crecientes torres de pisos, hoteles y oficinas, entre las que cada día se precisa más el diálogo sobre la pérdida de espacios urbanos libres y lugares no predeterminados por el dictado del diseño. Es, además, un nuevo punto de encuentro, un punto de atracción en el litoral y también el centro de la lucha por la conservación de la memoria y la resistencia contra los proyectos complejos de intervenciones urbanísticas en el antiguo barrio pesquero de la Barceloneta, tanto por parte de la ciudad como de entidades privadas. Así, la torre de la nostalgia se ha convertido en una especie de símbolo político.

IV. Trabajar los vacíos de la historia

Gordon Matta-Clark: *Conical Intersect*, París (1975)

(figs. 6 y 7, p. 86)

El artista americano Gordon Matta-Clark (1943-1975) ha tratado en muchas ocasiones los procesos de especulación urbanística y los estados intermedios que preceden el derribo de lo antiguo y la construcción de lo nuevo. Mediante acciones provocadoras sacó a la luz procesos de transformación urbanística. Su intervención *Conical Intersect* trata de uno de los proyectos de renovación urbanística más importantes y en aquel tiempo más discutidos en Europa: la destrucción de varios bloques en Beaubourg en el centro histórico de París para construir el centro comercial *Les Halles* y el centro cultural Centre Pompidou. El vacío temporal, puesto en la ciudad antigua dos decenios antes de que se construyera el nuevo centro cultural, «a Gaullist clearing»,²⁷ como lo llama Matta-Clark, una especie de *Void* de la historia, se convierte en campo de

27. Pamela Lee, *Object to be destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*, Massachusetts, 2000, p. 169.

experimentación para el artista, que lo reinterpreta como metáfora del lugar.

Un edificio antiguo, cuyo derribo ya está autorizado, se convierte en *Object to be destroyed* y en un telescopio temporal dirigido hacia aquello que está pasando en esos momentos con la ciudad: Matta-Clark recorta una apertura en forma de cono en la fachada norte de la casa 29 de la calle Beaubourg para abrir la vista a la progresiva construcción nueva de un cuerpo urbano extraño. La apertura sacada de las estructuras ruinosas del antiguo edificio de viviendas también es para Matta-Clark la metáfora de una pelota lanzada al espacio, que va abriéndose espontáneamente paso a través de superficies. También es la metáfora de la bola de demolición, pues el derribo del edificio cortado forma parte del proyecto. El hueco es la reproducción del hueco mucho más grande que se abre en la estructura urbana. Mediante la provocación que representa, *Conical Intersect* quiere dirigir la mirada de la población, de los parisinos y también de un público más amplio hacia un proceso transformador y comunicar la pérdida causada de esta manera en el contexto urbano.

Manholes Expose Edges
Of the Working Urban
Substrate—
A Cloud of Steam, a Burnout
Back Ups, Overflow, Explosion

GORDON MATTA-CLARK²⁸

28. Gordon Matta-Clark, tarjeta de apuntes sin fecha, 1975, citado en: *Ibid.*, p. 197.

V. Formar el espacio histórico

Eduardo Chillida: *Topos V*, Barcelona (1988)
(figs. 8 y 9, p. 88)

La escultura *Topos V* del escultor vasco Eduardo Chillida, fallecido en 2002, representa una intervención sutil, incluso delicada, en un espacio urbano tradicional. Perteneció a una serie de esculturas de plataforma cuyo título alude al topos como *espacio-lugar* a partir del cual el filósofo Martin Heidegger discutió en sus textos y también con Eduardo Chillida la conquista del espacio por la escultura contemporánea.

Topos V le proporciona a una plaza de importancia histórica, en la que se suministraba la harina para la ciudad durante más de tres siglos, una esquina que no existía antes, lo cual le da una forma, un sostén físico y una nueva formulación espacial que, aunque parezca un gesto artístico sencillo, tiene un gran efecto urbanístico y a la vez escultural.

Como nuevo elemento de la *Plaça del Rei*, alrededor de la cual se encuentra el *Palacio Real Mayor*, el *Mirador del Rei Martí* (del siglo XIV), la *Capilla Palatina* y el *Palau del Lloctinent*, que alberga en la actualidad el Archivo de la Corona de Aragón, *Topos V* reúne todos los movimientos de la plaza empedrada, focaliza las líneas de movimiento y concentra en sí misma la plaza ligeramente inclinada y sin árboles.

La escultura recoge, sin proponérselo, el lenguaje de los edificios de su alrededor. Corresponde sin dar voces y reúne a pintores, músicos, niños y espectadores de la ciudad antigua en su plataforma, centra las líneas de fuerza del espacio en la esquina que representa.

VI. Transformar el vacío urbano en una superficie de vibración

Richard Serra: *Bramme für das Ruhrgebiet*
(Llantón para la cuenca del Ruhr), Essen (1999)
(figs. 10, 11 y 12, p. 90)

La escultura de Richard Serra *Bramme für das Ruhrgebiet* concentra mediante algo así como líneas invisibles el gigantesco espacio vacío de un escorial de carbón y transforma ese vacío urbano de la cuenca del Ruhr en una superficie vibrante. En la periferia norte de Essen se levanta la escultura monumental, una plancha de acero laminado de 14,5 m de altura sobre el vértice de una montaña creada artificialmente de zafra, cuya cumbre aplanada fue terraplenada según un boceto del escultor americano hasta convertirse en una superficie inmensa, ligeramente abombada de manera elíptica. Hay que entender la obra en el contexto más amplio de la transformación de la cuenca del Ruhr de una antigua zona industrial y carbonera en una región cultural y dentro de un proyecto ambicioso de fijar *urban landmarks*.

El espectador vive la dimensión de la estela cuando se acerca a ella tras una pesada subida a través de maleza y zarzillos. Desde el sur se presenta como una línea delgada, como una chimenea inmensa. Si uno sigue hacia el oeste, se transforma en un disco de una dimensión verdaderamente sobrehumana. Como único punto fijo en una superficie fluorescente de tono gris oscuro y áspera posee una fuerza de atracción magnética. La forma de la escultura de 70 toneladas está marcada por la reducción extrema, su pendiente hacia el norte y el sur de 3 grados acentúa su inherencia con la tierra y hace que el llantón de acero se hunda prácticamente bajo su peso.²⁹

Si el espectador aparta su mirada de la escultura, se abre

29. Bernhard Mensch, Peter Pachnicke (ed.), *Routenführer Landmarken-Kunst*, Oberhausen, 2000.

ante él la vastedad de la zona industrial cultural de la cuenca del Ruhr, en la que confluyen ciudad y naturaleza, vacío y densidad ganando fuerza mediante la articulación artística de sus características propias. En este llantón vibrante, el espectador puede vivir lo que dijo un día Richard Serra en una entrevista con respecto al principio de sus obras: «Pienso que la escultura, si es que tiene alguna virtud, posee la virtud de crear su propio lugar y su propio espacio». ³⁰

VII. Articular de nuevo no-espacios y vacíos urbanos

Rita McBride: *Mae West*, Múnich (proyecto para 2009)
(figs. 13 y 14, pp. 92 y 93)

En un paisaje urbano cortado y fragmentado por infraestructuras de tráfico alrededor de la plaza muniquesa del Effnerplatz, marcado por la ausencia de propiedades, la escultora americana Rita Mc Bride quiere poner un nuevo acento, articular ese vacío urbano de nuevo y crear un lugar propio según el principio de Serra.

La artista, que enseña en la Academia de Bellas Artes de Dusseldorf, ganó en el año 2002 un concurso para su proyecto de una escultura de grandes dimensiones para la plaza del Effnerplatz. Mc Bride propone una escultura de una altura de más de 60 metros como abstracción geométrica de una silueta femenina en forma de un paraboloides hiperbólico, una concentración de líneas de fuerza en una estructura cuyo nombre *Mae West* debe rememorar una bailarina famosa. En la confusión de casas unifamiliares, edificios altos concisos pero no relacionados entre sí y arterias anchas, *Mae West* debe centrar el Effnerplatz y permitir que los coches en la rotonda y un tranvía pasen por ella casi jugando. La idea es que se le perciba como nueva puerta de la ciudad, en un punto de intersección urbano

30. Citado según Büro DC: Mae West, en: www.ritamcbride.net

donde la arteria importante del *Isarring* que sale de la región desaparecerá en un túnel.

Mae West debe mediar y focalizar en sí funciones y propiedades heterogéneas.³¹ En su dimensión se halla un efecto de extrañamiento que podría intensificar a continuación la experiencia de la vida cotidiana urbana. Ese efecto, las dimensiones y la forma de la escultura forman todavía parte de un debate público, representan una piedra de escándalo en Múnich. Pero la plancha encima del túnel de tráfico ya está reforzada y todo indica que como entidad que crea espacio, *Mae West* llenará pronto de vida y significado nuevo un no-espacio urbano.

* * *

Todas las relaciones abiertas entre espacio público y escultura contemporánea que se han tratado aquí, se basan en complejos debates acerca del espacio sin los cuales no sería posible ninguna intervención artística que formara el espacio en el contexto urbano. A la hora de producirse una transformación de la percepción espacial provocada por el arte, la empatía juega un papel importante, a saber, tanto la que el artista siente con el territorio como aquella que los habitantes y usuarios de un espacio urbano transformado por una intervención escultural tienen con la nueva apariencia e identidad del lugar. De esta manera surge, más allá del espacio inmóvil del mundo físico, un entramado dinámico de relaciones que habla de la vida en sí y las percepciones espaciales de todos nosotros.

31. Iris Wien, *Mae West*, en: www.ritamcbride.net

EL ESPACIO PUESTO EN MOVIMIENTO: LAS MENINAS DE PICASSO³²

ANA MARÍA RABE

LA DISTINCIÓN entre espacio y cuerpo es un medio teórico que facilita bastante la comunicación cotidiana entre los hombres. También es útil a este respecto separar los hechos importantes de las circunstancias que representan el marco o el trasfondo de la situación que se quiere contar. Si quisiéramos describir con precisión, basándonos en la distinción entre espacio y cuerpo, la escena de *Las Meninas*, identificaríamos seguramente primero como espacio la Sala del Príncipe del antiguo Alcázar de Madrid (fig. 1, p. 96). Nombraríamos, por otro lado, como cuerpos los diferentes personajes, esto es, la infanta, el pintor, los bufones y demás miembros de la corte; luego también el perro, el lienzo, la puerta con la escalera y el espejo. Tampoco nos costaría mucho diferenciar los hechos importantes de los datos secundarios. Si quisiéramos reconstruir, por ejemplo, a escala la Sala del Príncipe, estudiaríamos las proporciones exactas de las figuras. También nos fijaríamos en el hecho de que las ventanas de la sala aparecen a la derecha y no a la izquierda del cuadro y que hay siempre la misma distancia entre ellas. Para representar correctamente la situación espacial de la sala es de suma importancia considerar, además, la efigie de los reyes al fondo de la sala. Pues si se trata, como parece, del refle-

32. Este texto se ha publicado ya, en una versión un poco más amplia y con referencias bibliográficas, en el libro *Das Netz der Welt. Ein philosophischer Essay zum Raum von Las Meninas* de la misma autora, Ana María Rabe, Paderborn, Múnich (Wilhelm Fink), 2008.

jo en un espejo, la aparición real proporciona un dato importante que no se puede ignorar a la hora de reconstruir la sala y la escena histórica.

Para fijar un estado de cosas objetivo, medible, tenemos que partir de hechos estables, unívocos, terminantes, de cosas que no dejan espacio libre para la interpretación. Para el que quiera reconstruir la forma y el tamaño de la Sala del Príncipe, desde luego, no tiene importancia que la mayoría de las ventanas estén cerradas y que la mayor parte de la sala esté sumergida en la oscuridad. Estas circunstancias son igual de irrelevantes que el hecho de que la infanta sea rubia y que la composición del cuadro contenga triángulos.

Mas dejemos de considerar *Las Meninas* como representación que documenta una escena de corte en la Sala del Príncipe del antiguo Alcázar de Madrid hace cuatro siglos y medio, y pasemos a contemplarlas como arte. Desde el nuevo punto de partida, el cuadro es traducible sólo a primera vista a un modelo unívoco. Si nos entregamos a la obra asumiendo todas las consecuencias inesperadas que la implicación en el arte pueda traer, es posible que perdamos de vista en algún momento la distinción entre espacio y cuerpo y que empecemos a enredarnos en una historia compleja y complicada en la que ya no se puede diferenciar claramente entre datos importantes y hechos secundarios. Pues la escena de *Las Meninas*, que parece tan tranquila, equilibrada y natural, en realidad contiene incontables ambivalencias, aperturas, contradicciones e inversiones. Así, lo que hace un momento era una representación histórica, objetiva, medible, empieza a cobrar vida y, con ella, una infinitud de facetas, perspectivas y relaciones cambiantes.

En el marco de esta dinámica también se transforma la manera en la que miran las figuras hacia afuera. Ya no se dirigen a los reyes, no se fijan más en el modelo del pintor, tampoco se contemplan a sí mismas en un espejo de enfrente. Todo podría ser tan sencillo, su rol, su comportamiento, su mirada podrían interpretarse sin grandes problemas en el contexto de una de-

terminada situación, si los reyes no sólo estuvieran presentes para ellas, sino también para nosotros. Todo sería tan fácil si aparecieran directamente y no como mero reflejo en un espejo, si al menos el lienzo no nos diera la espalda y nos revelara la identidad del modelo, o si hubiese, tal vez, algún indicio que delatara una barrera invisible entre la escena y nosotros, un espejo en el que pudiesen contemplarse los personajes que miran hacia afuera. Mas el cuadro que parece abrirse con tanta franqueza ante nuestra mirada alberga una vida propia rebelde. Como un pez que se deja atrapar sólo para escaparse en el mismo momento en que se intenta meterlo en un cubo, el cuadro nos da cada vez de nuevo un chasco en el último instante. Y así transmite la impresión como si nos echara a través de sus figuras una mirada tan seductora como mofadora, tan llena de expectación como de provocación. En su heterogeneidad, el grupo entero parece querer decirnos que no entenderemos nada si seguimos afuera haciendo de él una historia limitada, un cuadro cerrado y manejable. Tenemos, pues, que aventurarnos, entrar en el cuadro y ser parte de un espacio que se compone de incontables momentos llenos de vida.

Hubo alguien que vivió el poder seductor-mofador de *Las Meninas* como reto personal, tal vez como la provocación más grande e insistente de su vida, a la que tenía que responder con todo su potencial creativo. Esta persona era Pablo Picasso. Consciente de que no alcanzaría el poder de esta obra endiablada desde la distancia, distinguiendo claramente entre espacio y cuerpo, el pintor intentó, 301 años después de la creación de *Las Meninas*, acercarse lo más posible al cuadro. Sabía bien que para apropiársela, tenía que situarse en medio de la obra. La perspectiva interna que debía adoptar no podía estar atada a una posición fija. Sólo podía consistir en un seguimiento y despliegue de todo momento y camino, toda forma o conglomeración que pudiese aparecer al vagar por el laberinto de *Las Meninas*, en un procedimiento que no debía diferenciar entre espacio y cuerpo, hechos importantes y datos secundarios,

contemplador y autor, mundo fáctico y mundo imaginario, presente y pasado. De esta manera debía lograrse que se pronunciaran las incontables imponderabilidades del inconcebible y caprichoso espacio de *Las Meninas*. Pero debían articularse en el lenguaje del pintor que había aceptado el reto del cuadro, en concreto, en un lenguaje que correspondiera a la fusión del impulso creativo picassiano con el espacio de *Las Meninas*.

A la edad de 75 años, Picasso se comprometió durante varios meses con la obra diabólica creada por su compatriota más de tres siglos atrás. Del 17 de agosto hasta el 30 de diciembre de 1957 se encerró con pocas interrupciones en el segundo piso de su chalet «La Californie», en la proximidad de Cannes, para entregarse en cuerpo y alma a la aventura del espacio incierto de *Las Meninas*. En la terraza de una de las habitaciones que ocupó con ese fin había construido un palomar. Cuando miraba hacia él, se le abría, entre palomas que estaban empollando, arrullando, entrando y saliendo sin parar, una vista amplia sobre palmeras y árboles de eucalipto, el mar y las islas de Lerin, que se encontraban entre su casa y el horizonte. Con ello, el espacio en el que debía realizarse la progresiva apropiación del cuadro tenía las características esenciales que fundamentan el espacio de *Las Meninas*. Vacío, cerrado y aislado del mundo exterior, igual que la Sala del Príncipe del antiguo Alcázar, el estudio contaba, con su terraza convertida en palomar, con una salida que presentaba un límite y a la vez una plataforma giratoria. Mediante la doble función de la terraza se generaba una oscilación típica de *Las Meninas*, una constante inversión entre interior y exterior, presencia y ausencia, aparición y desaparición.

En un periodo de cuatro meses y medio, Picasso crea 58 pinturas al óleo de diferentes tamaños (entre 194 × 260 cm y 14 × 17,5 cm). No se trata de estudios que hagan referencia a un cuadro terminado y perfecto, ni tampoco de variaciones diferentes de un tema original, único, que se compuso hace tiempo. No se sabe si Picasso recurrió a la pequeña reproducción en

blanco y negro que tenía del cuadro. Los recuerdos, en cambio, jugarían con seguridad un papel importante: la impresión profunda que la obra le causa ya en su primera visita al Prado en 1895, las observaciones agudas que retiene dibujando en 1897-98, las variaciones, ambivalencias e inversiones que concibe y guarda en su memoria visual. Picasso ve el original por última vez en 1937, en Ginebra, adonde es llevado, junto con otras obras maestras del Prado, para ponerlo a salvo ante las turbulencias de la Guerra Civil. Guarda la vivencia del cuadro en su corazón, cerebro y memoria; se queda, pues, con algo que trasciende los límites de una obra acabada y enmarcada.

Por consiguiente, el pintor no se enfrenta, en el segundo piso de su chalet, a una realidad exterior, manejable. Se expone más bien a un espacio que lleva dentro de sí, que se abre y se cierra continuamente, lo persigue y no lo deja en paz. Sólo le queda una manera de reconciliarse con él: el pintor tiene que producirlo él mismo, hacer suyas sus imponderabilidades, opacidades y oscilaciones, cristalizarlas y conducir las hacia los propios canales visibles. Así saca de sus recuerdos hilos para la construcción de una red en la que pueda moverse como le da la gana, que pueda cambiar, ampliar y renovar dondequiera le apetezca. Moviéndose como una araña, de un lado a otro, hacia adelante y hacia atrás, en una finísima estructura sedal, se ocupa tanto del tejido entero como de aquellas presas insertadas que lo atraen especialmente. En su situación móvil, avanzando y retrocediendo, envuelve estructuras y figuras que brillan en los colores, tonos y matices más diferentes, una vez a la luz de una bombilla nocturna, otra vez bajo los rayos fuertes del sol mediterráneo.

Los cuadros que Picasso pintó en 1957 en el estudio-palomar de «La Californie» formaban una unidad que, a petición de su autor, debía ser indisoluble. Para que no se descompusiera como tal, el artista legó los 58 cuadros en mayo de 1968 al Museo Picasso que Jaime Sabartés había fundado en Barcelona. Si nos ocupamos a continuación de *Las Meninas* de Picasso,

hemos de considerar, por tanto, no sólo las pinturas que demuestran una relación clara con la obra maestra de Velázquez, sino también aquellas en las que este vínculo es menos evidente, especialmente las que muestran el palomar instalado en la terraza o los paisajes que Picasso pinta en diciembre de 1957.

La red en la que se mueve Picasso en su estudio personal de *Las Meninas* tiene que entenderse como una malla espacio-temporal tambaleante en la que confluyen pasado y presente, el autor de entonces y el de ahora, lugares antiguos y actuales, figuras y cuerpos. Todo lo que ocurre en ella se encuentra en un contexto complejo y móvil. No hay desarrollo de una sola dirección, más bien múltiples metamorfosis que se despliegan y ramifican, que llevan hacia adelante y hacia atrás. Si seguimos algunos de sus rastros, veremos que también los cuadros de palomas y paisajes han nacido dentro de la amplia red que Picasso ha extendido a partir de la obra de *Las Meninas*.

Exploremos, pues, las facetas opalescentes y cambiantes del espacio de *Las Meninas* de Picasso basándonos en una red espacio-temporal. Los 58 cuadros que ahora están entretejidos en esa red se crearon, bien es verdad, uno tras otro. Están datados, y las fechas demuestran claramente la sucesión de las pinturas. Mas al concluirse el conjunto, ya no rige ningún orden obligatorio para la contemplación del mismo. El avance lineal y uniforme del tiempo del que partimos en nuestra vida cotidiana está, pues, desconectado en la red picassiana. En ella se superponen *Las Meninas* de Velázquez, los 58 cuadros de Picasso, la Sala del Príncipe del Alcázar, el estudio-palomar de «La Californie», los autores y los contempladores de *Las Meninas* de Velázquez y de Picasso, la atmósfera del antiguo palacio madrileño, la luz mediterránea y la brisa del mar que entra por las puertas abiertas de la terraza en el segundo piso de un chalet al sur de Francia.

Si se entiende el conjunto de *Las Meninas* de Picasso como superposición de imágenes y no como despliegue sucesivo de una historia o idea, no hay que comenzar necesariamente con

el cuadro que se pintó primero. Nuestra pesquisa puede empezar también con los últimos cuadros que se pintaron: el retrato de Jacqueline y el de la menina Isabel de Velasco. Como veremos, la superposición de la que hablábamos antes se muestra con toda claridad en el campo de tensión de estos dos cuadros. Para Picasso, desde luego, habrán supuesto cierto final, un último paréntesis con el que el pintor del siglo xx expresa su pacto de paz con su rival del siglo xvii. Pues al final hace que se encuentren, cara a cara, Jacqueline, la mujer de Picasso, y una de las meninas que dieron al cuadro de Velázquez su título posterior. Como la reina, que cuatro siglos atrás había seguido, junto al rey, el proceso de creación de *Las Meninas* en la Sala del Príncipe, Jacqueline ha ido subiendo al estudio-palomar para ver cómo avanza el trabajo. Al retratar a Jacqueline e integrarla en su conjunto de *Las Meninas* (fig. 2, p. 102), Picasso deja una prueba visible de la unión indisoluble entre su estudio-palomar y el espacio de *Las Meninas*. Como para confirmar este lazo, Isabel de Velasco saluda desde un cuadro de pequeño tamaño. Girando un poco hacia la izquierda, se ha dirigido hacia adelante para hacer una reverencia de cortesía (fig. 3, p. 102). Con ello, poco antes de fin de año, el espectáculo ha tomado para Picasso un final feliz. Ahora ya puede reclamar su parte en la magia del espacio de *Las Meninas*.

Mas nosotros no queremos terminar con el *tête à tête* de Jacqueline e Isabel de Velasco. Pues nos lleva, como ya hemos dicho, directamente al centro de la red espacio-temporal que Picasso ha tejido para hacer que se pronuncien las imponderabilidades del cuadro de *Las Meninas*. Empecemos primero con Jacqueline. El hecho de que Picasso la muestre en un marco pintado puede entenderse directamente como una ocupación del espejo real de *Las Meninas* por la propia esposa, y así, por el mundo picassiano. No es casualidad que Picasso presente a Jacqueline en el mismo medio perfil y con la misma postura con la que aparece Mariana de Austria en el espejo de Velázquez (fig. 4, p. 102). Si añadimos ahora la menina de Picasso

haciendo una reverencia, se dan las siguientes relaciones espacio-temporales:

Desde una sala del Alcázar histórico, a mediados del siglo xvii, un miembro de la corte española de los Austrias saluda a un público que vive a mediados del siglo xx. El último está personificado en la esposa de Picasso, que ha subido al segundo piso de un chalet en el sur de Francia para observar la metamorfosis de *Las Meninas*. En el mismo instante en que Jacqueline aparece en el espacio del espectáculo, queda enredada en los sucesos. De pronto, la red en la que ha caído devuelve su efigie. Con ello se ha convertido en parte de la escena cambiante de *Las Meninas*. Como elemento de un mundo inestable, ya no puede mantener su posición fija de observadora. El espacio del estudio en el que ha entrado como visitante la refleja al fondo y le concede una presencia vaga en una red cambiante espacio-temporal. Ahora ya no se encuentra delante de la menina amable; está detrás de ella, en un lugar que no se puede determinar exactamente. Isabel de Velasco, que da la espalda al reflejo del espejo, ya no hace una reverencia ante un público. Junto con otras figuras, entre ellas el pintor de la corte de Felipe IV, observa al modelo que aquél está pintando. Mientras tanto, la imagen del espejo detrás del grupo delata la identidad de la persona retratada: se trata de Jacqueline (fig. 5, p. 104). La esposa de Picasso ya no tiene que contentarse con el rol de un mero reflejo. A continuación se convierte en el personaje principal de la escena. Su retrato enmarcado deja de ser una aparición espejeada; ahora es el retrato que está naciendo en el lienzo. Con ello, Jacqueline ha vuelto a colocarse delante de la escena, desde luego ya no como espectadora, sino como modelo retratado. Ostensivamente se coloca delante de la parte trasera del lienzo para mostrar lo que éste oculta (fig. 6, p. 104).

Hasta el momento, su figura ha hecho varios giros de 180°. Como espectadora ha contemplado de frente la escena; como reflejo de un espejo ha mirado desde la escena hacia afuera; como retrato en el lienzo ha dirigido la mirada al interior de la

sala, y como modelo que da la espalda al lienzo ha vuelto a dirigirse desde la sala hacia afuera. Jacqueline gira por última vez. Al hacerlo, el trapecio negro del lienzo detrás de ella se convierte en el respaldo de un sillón giratorio. Ha vuelto a ser una espectadora que se ha puesto cómoda para seguir un espectáculo teatral. Isabel de Velasco le da la bienvenida con una reverencia de cortesía.

Mas ¿qué aspecto tiene el escenario en el que se desarrolla el espectáculo? Para mostrar lo que oculta la oscuridad, Picasso abre las contraventanas de la Sala del Príncipe (fig. 7, p. 104).

La luz del sol mediterráneo que entra con fuerza por las puertas de la terraza de «La Californie», abiertas de par en par, inunda el espacio de *Las Meninas*. Se podría esperar que se aclarase ahora la atmósfera y se generase un ambiente alegre. Pero ocurre justo lo contrario. El espacio se hace plomizo, se llena de tonos grises de todo tipo; es más lúgubre que nunca. Bajo un gran peso se extiende hacia los dos lados. Como si quisiera probar su superioridad y competir con su propio cuadro de gran tamaño, el pintor empieza a crecer. De pronto, su cabeza da con el techo de la sala que no puede sobrepasar. La aparición gigantesca de todas formas ya se está descomponiendo y fundiendo con el espacio que ha querido dominar con su mirada examinadora, su bigote digno, su gloriosa cruz de Santiago, su paleta preparada y sus pinceles desparrancados. A continuación pasan otros protagonistas al primer plano, la menina María Agustina Sarmiento y, sobre todo, la pequeña infanta, cuya mirada tímida presentada medio de lado, medio de frente es examinada detenidamente (figs. 8 a 17, pp. 106 y 107).

El pintor de la corte desaparece completamente del mapa (figs. 18 a 21, pp. 107 y 108).

De pronto reaparece entretejido en una telaraña laberíntica (fig. 22, p. 108). Vuelve a sumergirse en un espacio aplanado, sólo para insertarse en una telaraña aún más densa (fig. 23, p. 109). Apretado en un plano triangular (fig. 24, p. 109) se planta por última vez, en forma de carta de juego, un monje cuyo há-

bito es atravesado por una larga cruz de Santiago que destaca claramente.

Pero volvamos al escenario por el que preguntamos antes. Como comentamos al principio, la obra de *Las Meninas* de Velázquez da lugar a una constante inversión entre presencia y ausencia, apertura y conclusión, dinámica y equilibrio, lejanía y cercanía, profundidad y plano. Si hiciéramos un análisis detallado de la composición, veríamos que todos estos sucesos complejos se enmarcan dentro de triángulos y segmentos de círculos que superan las distancias y generan relaciones invisibles. Picasso adopta estos triángulos en incontables planos triangulares, muchos de ellos circunscritos por círculos, que junto con otras figuras provocan las inversiones más diversas. ¿Quién, por ejemplo, podría decir en el caso del cuadro nº 32 (fig. 25, p. 110) qué es lo que está «delante» y qué «detrás», qué es espacio y qué cuerpo?

La infanta, situada al mismo nivel que las meninas que le están instando, se encuentra en relación triangular despuntada con el personaje de la puerta que flota encima de ella. Este último comparte el plano, en el que está insertado, con el espejo transformado en cuadro monocromo rojo que ya no refleja nada, y con los dos guardadamas que se presentan como un tiro de caballos convertido en mueble gigantesco. Mientras el color del cabello de la infanta se va derramando en su amplio vestido de corte, el conjunto entero sobre su cabeza cae una vez hacia adelante y otra vez hacia atrás. Mas si dirigimos la mirada hacia el lado izquierdo del cuadro, todo ese movimiento queda en un estado indeterminado que surge de la siguiente manera:

El rojo que enmarca la puerta y la pareja-armario y que se prolonga entre las figuras superiores e inferiores en el techo y el suelo, se canaliza a la izquierda en una banda diagonal ascendente, que tuerce a la izquierda poco antes de llegar al margen superior del cuadro. En la parte inferior se refleja esta banda en un tono blanco. Con ello queda enmarcado un plano negro que, al aparecer en el lado izquierdo del cuadro, provoca ins-

tantáneamente la asociación del lienzo de *Las Meninas*. Como elemento frontal detiene el movimiento hacia adelante y hacia atrás justo en el medio. No le permite a la banda blanca ser el margen que limita el suelo de las figuras inferiores, ni a la banda roja pertenecer a la pared superior. El lienzo lo cuestiona todo. ¿Qué es imagen o figura y qué es pared? ¿No está todo lo negro relacionado en un plano indisoluble? Al pensarlo, se presenta de pronto un vacío absoluto en el lugar del lienzo, un fondo impenetrable en el que queda integrada la vida fantasmagórica de las figuras-imágenes. Sin darnos cuenta hemos dado con el escenario de *Las Meninas*. Consiste en un suelo inconcebible, oscuro, en el que aparecen, se relacionan y se separan de nuevo múltiples imágenes, dramas, sueños e ilusiones.

Consideremos a este respecto por ejemplo las dos meninas entre las que se encuentra la infanta. El espectro de posibilidades imaginarias que Picasso ve y hace visibles en este fragmento de *Las Meninas* abarca tanto una servidumbre ceremoniosa y aproximación cortés a la hija del rey (fig. 7, p. 104, la menina de la izquierda, fig. 26, p. 112) como disputas violentas entre las damas (fig. 20, p. 108) que pueden desembocar en encarnizadas luchas por la supremacía. (fig. 21, p. 108).

A continuación, las meninas oscilan entre consejos maternos (figs. 27 y 28, p. 112) y persuasiones manipuladoras, que a veces delatan pérfidas malicias (fig. 7, p. 104, menina de la derecha, fig. 25, p. 110). En este intercambio, la infanta, bombardeada por los dos lados, es un ser desprotegido e indefenso, que en un momento dado querría esfumarse, y que en otro instante se encoge asustada al verse atacada por una bruja mala sobre la que cuelgan patas de araña siniestras —los reyes transformados en el espejo (fig. 21, p. 108). Se queda petrificada (fig. 22, p. 108) o se convierte en una muñeca que reacciona sólo de manera mecánica (fig. 25, p. 110). A pesar de las contrariedades logra sustraerse de pronto a todo vaivén convirtiéndose en una aparición luminosa cargada de energía, que sobresale las cabezas

de sus acompañantes (fig. 27, p. 112). Mas al instante, ante la prisión gris y lúgubre en la que está retenida, disminuye su fuerza y su tamaño (fig. 28, p. 112). La luz solar de afuera, que hace un segundo estaba llamándola y cubriendo su cuerpo entero, se apaga en la salida deseada y lejana, custodiada por el carcelero negro de siempre.

Las ganas de salir al espacio abierto, al aire libre, a la luz, son inmensas. La infanta, que no entiende muy bien lo que está pasando con ella, mira ahora, igual que la enana Maribárbola, absorta por algo incierto que tiene enfrente (fig. 29, p. 113). Después copia la postura del cuerpo y de la cabeza de Isabel de Velasco y adopta incluso en su vestido el tono verde de la vestimenta de la menina (fig. 30, p. 113). Pero desde esta perspectiva tampoco ve nada que pudiera entender y llenar de alegría. La niña adquiere ahora la cara redonda, mofletuda, de un retrato de Paloma que Picasso pintó en 1952, cuando su hija tenía cinco años (fig. 31, p. 114). El color negro de los ojos grandes y abiertos del retrato actual, en el que se mezclan los rasgos de la infanta con los de la hija menor del pintor y también con los de la enana Maribárbola, se funde con el fondo oscuro que envuelve a la niña.

El seis de septiembre, el mismo día que Picasso crea los dos últimos retratos de la infanta que hemos mencionado, el artista pinta los dos primeros cuadros de palomas. Se produce así una metamorfosis de la sala del Alcázar y sus protagonistas al estudio-palomar y sus respectivos habitantes. El eje de este cambio es la infanta tal y como aparece en el cuadro número 17 (fig. 31, p. 114). Cubiertos de un ligero rosado, los tonos grises y blancos de su cara, cabello y adorno de su cabeza desembocan directamente en las palomas alegres sentadas en nidos, el suelo, una mampara enrejada y un pequeño árbol sin hojas de la terraza (fig. 32, p. 114).

¿Ha logrado escaparse, la infanta, de su prisión oscura a través de la salida luminosa al fondo de la sala? ¿Ha podido llevarse a sus compañeros de infortunio? Al menos ha crecido

bastante la salida que antes había sido tan pequeña. Ahora ofrece una vista sorprendente sobre el azul del mar y del cielo y el verde fresco de los árboles, colores que se habían anunciado en el vestido y cabello de la infanta en el último retrato que hemos considerado. Las palomas tienen vía libre hacia afuera. Pueden entrar y salir las veces que les de la gana. Picasso, que retiene esta situación en diferentes cuadros, hace resonar así la oscilación entre interior y exterior, que provoca la figura de José Nieto, colocada en el umbral de la puerta en *Las Meninas* de Velázquez (fig. 34, p. 115).

En los primeros cuadros de palomas, la ambivalencia se muestra claramente en los pájaros sentados en el árbol de la terraza (figs. 32 y 33, p. 114). Puesto que éste pertenece al primer plano, esto es, al interior de la casa, las palomas tendrían que encontrarse dentro de la casa. Si uno se fija, sin embargo, en la parte superior del cuadro, parece como si se encontraran al fondo, esto es, al aire libre. Este vaivén se ve reforzado por la mampara enrejada y la paloma negra sentada en ella (figs. 35 a 37, pp. 115 y 116), que se podría interpretar como reminiscencia de la silueta oscura de José Nieto. La vibración más fuerte aparece en el cuadro nº 24 (fig. 38, p. 116), en cuya esquina izquierda inferior se encuentra —recordando tal vez la paleta del pintor— un nido o una paleta con huevos o colores. Al opalizar incontables imágenes, planos, figuras y estructuras, la vista de afuera avanza hacia adelante provocando así una fusión estimulante de momentos espaciales y corporales.

Con los colores puros del último cuadro de palomas (fig. 39, p. 117) Picasso vuelve a la infanta (fig. 40, p. 117). En la cara, el adorno de la cabeza y el vestido de la niña se ha inscrito ahora el azul del mar y del cielo, el verde del paisaje, el amarillo del estudio-palomar y el rojo de un objeto indeterminable de la terraza. Una metamorfosis parecida se da también entre la figura de Isabel de Velasco, vestida de colores otoñales, y el paisaje situado delante de «La Californie», cubierto de los mismos colores que la menina (fig. 41, p. 118).

La red de *Las Meninas* de Picasso contiene muchas más ambivalencias, vibraciones, transiciones e inversiones. Podríamos resaltar, por ejemplo, el llamativo juego de manos, cuya ambigüedad aparece también en el cuadro de Velázquez y que Picasso transforma de múltiples maneras. Pero tenemos que contentarnos con las observaciones que hemos hecho hasta ahora. Valgan para mostrar la riqueza inagotable de caminos abiertos y vivos a los que Picasso lleva el espacio de *Las Meninas*. Con esta empresa, el artista demuestra indudablemente su inmensa capacidad creativa. Pero también descubre con ella la riqueza inagotable de imágenes y significados que se halla en *Las Meninas*. El hecho de que Picasso cree o pueda crear tal cantidad de caminos imaginarios a partir de *Las Meninas* tiene que ver, no en último lugar, con que la obra maestra de Velázquez presenta un espacio tan pleno como abierto, tan accesible como inconcebible, un espacio que se pone en movimiento, si uno se atreve y acepta el reto.

Autores y traducciones

Autores

HANNES BÖHRINGER, Catedrático de Filosofía en la Escuela Superior de Bellas Artes de Braunschweig

KATHRIN GOLDA-PONGRATZ, Profesora de la Clemson University y la Texas A&M University en el programa de Arquitectura de Barcelona de la Universitat Politècnica de Catalunya

ANA MARÍA LEYRA, Profesora Titular de Estética en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid

BERNHARD LYPP, Catedrático emérito de Filosofía de la Academia de Bellas Artes de Múnich

ANA MARÍA RABE, Investigadora contratada en el Instituto de Filosofía del Centro de Ciencias Humanas y Sociales / Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid

Traducciones

ANA MARÍA RABE

Del alemán al castellano

Espacios imaginarios del arte y de la religión

Presión, amenaza, espacio

El poder transformador del arte. La escultura contemporánea generadora de nuevos espacios públicos en zonas metropolitanas europeas

El espacio puesto en movimiento: Las Meninas de Picasso

Del castellano al alemán

Prólogo

Introducción

*Límites y umbrales. La palabra desde la imagen en los bocetos de
Antonio Buero Vallejo*

JOAN FERRARONS I LLAGOSTERA

Del castellano al catalán

Introducción

Espacios imaginarios del arte y de la religión

*Límites y umbrales. La palabra desde la imagen en los bocetos de
Antonio Buero Vallejo*

Presión, amenaza, espacio

El espacio puesto en movimiento: Las Meninas de Picasso

Del alemán al catalán

*El poder transformador del arte. La escultura contemporánea
generadora de nuevos espacios públicos en zonas metropolita-
nas europeas*

DIE KÜNSTE IN DER EPOCHE DES RAUMES

Inhalt

<i>Vorwort von Francesc Farré und Lluís Calvo</i>	223
<i>Einführung von Ana María Rabe</i>	225
Vorstellungsräume von Kunst und Religion	
BERNHARD LYPP	234
Grenzen und Schwellen. Vom Bild zum Wort in den Skizzen Antonio Buero Vallejos	
ANA MARÍA LEYRA	254
Druck, Drohung, Raum	
HANNES BÖHRINGER	281
Die verändernde Kraft der Kunst. Die zeitgenössische Skulptur als Erzeugerin neuer öffentlicher Räume in europäischen Metropolitanregionen	
KATHRIN GOLDA-PONGRATZ	292
Der in Bewegung gesetzte Raum: Die <i>Meninas</i> von Picasso	
ANA MARÍA RABE	304
<i>Autoren und Übersetzungen</i>	319

GELEITWORT

FRANCESC FARRÉ (Direktor)
LUIS CALVO (Direktor für den Kultur-
und Wissenschaftsbereich)

Residencia de Investigadores CSIC-Generalitat de Catalunya

DER VERSUCH, die Dimensionen des Begriffs des „Raumes“ zu ergründen, ist im zeitgenössischen Denken fast allgegenwärtig und in einer großen Anzahl von Disziplinen vorzufinden. Die Dehnbarkeit des Begriffs, sowie seine wichtige Bedeutung für die Entwicklung der menschlichen Gesellschaften haben ein breites Spektrum von Reflexionen in diachronischer wie in synchronischer Hinsicht hervorgebracht: In diesem Sinne sei beispielsweise daran erinnert, dass der fruchtbare Dialog zwischen „Raum“, „Geometrie“ und „Mathematik“ bis in die klassische Antike zurückreicht. Man beachte auch, dass das axiomatische Format der ebenen, euklidischen Geometrie die Grundlage für das schuf, was wir heute als „Elliptische Geometrie“ (Riemann) oder „Hyperbolik“ (Bolyai-Lobachevsky-Gauss) bezeichnen; letztere haben uns wiederum im Zuge der Erfordernisse der modernen Physik zu den nicht-euklidischen Geometrien geführt, ohne die man die gekrümmte Raum-Zeit (Einstein) schwerlich hätte beschreiben können, eine Größe, die es möglich gemacht hat, eine große Einheit physischer Bestandteile des Universums kennenzulernen.

Die Idee des „Raumes“ war und ist – so kann man sagen – ein wahrer „topos“, in dem sich die geisteswissenschaftlichen/sozialen und die experimentellen Wissenschaften in einem fruchtbaren Dialog begegnen. So gestaltet sich auch die Wechselbeziehung zwischen „Kunst“ und „Raum“ zu einem Instrument, mit dem eine Vielzahl von Situationen und Problemen behandelt werden kann: Das zunehmende Bewusstsein der zen-

tralen Rolle, die die Idee des „Raumes“ besitzt, hat ein besseres und größeres Verständnis für die Notwendigkeit hervorgebracht, das Problem des „Raumes“ aus unterschiedlichen Perspektiven zu analysieren. Die unzähligen Schnittstellen, die sich zwischen der „künstlerischen Produktion“ und dem „Raum“ ergeben, stellen ein ausgezeichnetes Instrument dar, um auf intelligente Weise alles zu ergründen, was mit der Reflexion zum Begriff des „Raumes“, seiner Kenntnis, sowie dem Umgang mit ihm zusammenhängt.

Doch in Bezug auf das Verhältnis von „Raum“ und „Kunst“ stellt sich unvermeidlich die Frage, wie jener im Umfeld der letzteren verstanden werden kann. In der „Kunst“ wie auch in anderen Bereichen wird der Begriff des „Raumes“ in unterschiedlichen Bedeutungen gebraucht. Mit dem Ziel, sich dieser Problematik zu widmen, haben die Residència d'Investigadors CSIC-Generalitat von Katalonien und das Goethe Institut Barcelona im Oktober 2007 ein internationales Symposium zum Thema „Kunst und Raum“ organisiert, dessen Ziel es war, einige Raumkonzeptionen in der Kunst zu präsentieren und dieselben auf eine theoretische und philosophische Grundlage zu stellen.

Alle diese Aspekte liegen im vorliegenden Band in präziser Weise vor, der dank der Zusammenstellung von Dr. Ana María Rabe ein Instrument ersten Ranges liefert, um die genannten Wechselbeziehungen, sowie eine Vielzahl von Nebenaspekten, die aus dem fruchtbaren Dialog hervorgehen, kennenzulernen und über sie nachzudenken.

Die Residència d'Investigadors und das Goethe-Institut von Barcelona sind ausdrücklich stolz darauf, dass sie die genannte Vortragsreihe organisiert haben, die sich nun in diesem Werk niederschlägt, das allen Forschern und Bürgern die Möglichkeit liefert, sich vertieft auf dieses Thema einzulassen, ein Problem, das in den letzten Jahrzehnten – z. B. durch die Intervention vieler Künstler und Architekten im öffentlichen Raum unserer Städte und die damit einhergehende Schaffung neuer Verwendungsformen der öffentlichen Räume – zum Gegenstand öffentlicher Debatten geworden ist.

EINLEITUNG

IN DEN LETZTEN JAHREN ist der Begriff des Raumes in Mode gekommen. Die Entdeckung der zentralen Rolle, die dieser Begriff in unserer Zeit spielt, ist sicherlich nicht ganz neu, hatte doch Michel Foucault schon 1967 das 20. Jahrhundert als „Epoche des Raumes“ bezeichnet. Was wir dagegen als neuartig feststellen können, ist der inflationäre Gebrauch, den man heute von der räumlichen Terminologie auf allen Gebieten des Lebens und der Wissenschaft macht. Probleme, die die Gesellschaft, Kultur, Politik und Geschichte betreffen, werden häufig auf topologische und topographische Weise behandelt. Es ist vor allem aber der künstlerische Bereich, wo die Bezugnahme auf Raum-Erfahrungen und -darstellungen mit dem größten Nachdruck erscheint. Diese Tendenz überrascht in der Tat nicht, bewirkte doch die Öffnung der materiellen, ideellen und stilistischen Grenzen der Kunst, die sich im Laufe des 20. Jahrhunderts vollzog, dass man sich allgemein der bedeutenden Rolle bewusst wurde, die der Raum auf künstlerischem Gebiet spielt. Das bezeugen deutlich die zahlreichen Verbindungen, die es heute zwischen den Kunstschöpfungen und den unterschiedlichsten Räumen gibt.

Doch wie muss, wie kann der Raum aufgefasst werden? Sowohl in der Kunst als auch in anderen Bereichen wird der Begriff des Raumes in unterschiedlichen Hinsichten gebraucht. Das Symposium „Kunst und Raum“, das am 30. und 31. Oktober 2007 in der Residència d'Investigadors und dem Goethe-Institut von Barcelona stattfand, nahm sich vor, über die theoretischen und philosophischen Voraussetzungen nachzuden-

ken, die unseren Diskursen über den Raum – speziell in der Kunst – zugrunde liegen und dabei einige künstlerische Formen vorzustellen, die den Raum von einer bestimmten Konzeption her artikulieren.

Das Symposium wäre nicht möglich gewesen ohne die Unterstützung der Residència d'Investigadors, vor allem von Dr. Francesc Farré Rius, Dr. Lluís Calvo Calvo und Mar Bascuñana Sallent, für deren große Hilfe und gute Zusammenarbeit ich hier meinen Dank aussprechen möchte, sowie des Goethe-Instituts in Barcelona, besonders von Ulrich Braeß, Ursula Wahl und Bettina Bremme, denen ich ebenfalls herzlich für die gute Zusammenarbeit danken möchte. Am Symposium nahmen Philosophen und Fachleute aus Deutschland und Spanien teil, deren Vorträge die vorliegende Publikation wiedergibt, um von einem Ereignis Zeugnis abzulegen, das das Ziel hatte, der gegenwärtigen Debatte zum Raum im künstlerischen Umfeld einen theoretischen Rahmen und philosophische Konsistenz zu geben.

In seinem Vortrag „Vorstellungsräume von Kunst und Religion“, der hier abgedruckt wird, stellte Bernhard Lypp Überlegungen zu der Frage an, was die Vorstellungsräume der Kunst und Religion miteinander verbindet und wie sie sich voneinander unterscheiden. Lypp versteht den Raum allgemein als ein „lose verbundenes Kontinuum“, vor dem sich Vorstellungswelten abzeichnen. Seiner Auffassung nach ist der Raum, der auf magische Weise geschaffen wird, wenn Kunst, Religion und Philosophie miteinander in Verbindung treten, eine symbolische Landschaft, die für sich selbst einen unbedingten Zustand erfordert. Die Fülle und Perfektion, die sie nahelegt, erzeugt eine starke Anziehungskraft, die den Menschen aus dem kausalen Ablauf und der Ordnung des täglichen Lebens heraushebt. Lypp versucht diese Anziehungskraft zu erklären und sie mit den Vorstellungsräumen der Kunst und der Religion zu verbinden.

Ausgangspunkt ist die Ganzheit, nach der sich der Mensch sehnt. Hegelschen Gedanken folgend behauptet Lypp, dass der Mensch sich wesentlich nach dem „All des Lebens“ sehnt, d. h. nach einem unteilbaren Leben, in dem alle Ereignisse und Dinge der Welt eingebunden sind. In Zeiten und Zuständen des Menschen, in denen die mystische Versenkung und bedingungslose Hingabe an das Ganze des Lebens vorherrscht, oder mit Walter Benjamin gesagt: in dem die Welt durch den auratischen Schleier eines nahen Fernen verhüllt ist, gehen Religion und Kunst noch einen gemeinsamen Weg. In beiden Gebieten äußert sich die vorbehaltlose Hingabe mittels eines Werkes, doch nicht im modernen Sinn eines autonomen Kunstwerks, sondern vielmehr als ein magisches Zeichen, das eine mystische Versenkung und Verehrung zum Ausdruck bringt und eine untrennbare Ganzheit symbolisiert. Religion und Kunst beginnen jedoch in dem Augenblick eigene Wege zu gehen, in dem der „Raum einer spiritualisierten Natur“ seinen auratischen Schleier verliert und sich in eine reale und eine ideale Realität spaltet, so dass bloße Gegenstände in wüstenhaften und leeren Orten erscheinen. Der Raum ist jetzt durch die Spaltung in ein kontingentes menschliches Leben und eine unfassbare Unendlichkeit gekennzeichnet. Dem religiösen Bewusstsein, das unter diesem Riss leidet und versucht, ihn zu überwinden, bleibt nichts anderes übrig als ihn noch mehr zu betonen und weiter in die Wunde zu dringen, indem es sich selbst negiert und sein In-der-Welt-Sein transzendiert. Die Kunst dagegen sucht den Ausweg in der Faktizität des Lebens, indem sie es sich in ihr bequem macht und ihre Komödien mitten im gewöhnlichen Leben aufführt. In ihren extremsten Formen ignoriert sie den Riss zwischen der faktischen Welt und der Vorstellung und verliert ihren künstlerischen Wert, während sie zu einem reinen Stimulans für die Gesellschaft wird. Diesem Abgleiten in die bloße Wiederholung steht die Vorstellungswelt einer Kunst gegenüber, die sich nach Lypp zwischen zwei gegensätzlichen und komplementären Polen

öffnet: dem der Erschütterung und dem der Verklärung des Alltäglichen.

In „Grenzen und Schwellen. Vom Bild zum Wort in den Skizzen Antonio Buero Vallejos“ behandelt Ana María Leyra ebenfalls die Grenzen des menschlichen Lebens, die der Mensch zu überschreiten trachtet – ein zentrales Thema Buero Vallejos. Um zu zeigen, in welcher Form diese Daseinsproblematik im Werk des Dramaturgen erscheint und welche Entwicklung sie nimmt, geht Leyra vom schöpferischen Raum aus, d. h. mehr vom schöpferischen Künstler als vom hergestellten Werk. Buero, der als junger Mann davon träumte, Maler zu werden, entschied sich für das Schreiben nach Lebenserfahrungen, die er als Grenzsituationen erlebte. Wie Leyra feststellt, hörte er jedoch auf dem Gebiet des schöpferischen Prozesses niemals auf Maler zu sein. Während des Schreib-Prozesses nährte er sich weiterhin von seiner räumlichen Vorstellungskraft, um Szenen und Bühnenbilder zu entwerfen, ein Umstand, von dem zahlreiche für seine Werke geschaffene Zeichnungen Zeugnis ablegen.

Die Grenzen des menschlichen Daseins, die Buero zum Schreiben brachten, bilden die Grundlage seines Theaters und seiner Auffassung der Tragödie. Nach Leyra sind die Zeichnungen, die Buero für seine Werke herstellt, für ihn Hilfen, um über den tragischen Raum nachzudenken, in dem Existenz und Handeln des Menschen ausgetragen werden. Denn der Raum, um den es hier geht, soll keine bloßen Hinweise für Bühnenbilder liefern; er hat vielmehr mit dem Standpunkt zu tun, den der Dramatug einnimmt, um das menschliche Handeln im Kontext des Dramas darzustellen. In ihm spielen die als Grenze erlebten und vorgestellten Räume eine zentrale Rolle. Das ist der Fall beim Treppenhaus eines Gebäudes, einem Durchgangsort zwischen „Oben“ und „Unten“, den Buero als Schauplatz für sein Werk *Historia de una escalera* wählt. Mittels eines Vergleichs zwei verschiedener Zeichnungen, die der

Dramaturg während der Schaffung des Werks anfertigt, zeigt Leyra die Entwicklung an, die mit Einbezug des Bildes der Schwelle im Raum des Treppenhauses geschieht: es erscheint nun ein Schwanken zwischen Innen- und Außenraum, das die ständigen Veränderungen im menschlichen Leben symbolisiert. Die Raumfigur, zu der Buero in seinem Werk *Hoy es fiesta* greift, ist die Dachterrasse, Grenzraum zwischen Haus, Erde und Himmel, in dem sich die Hoffnung zeigt und das Schicksal des Menschen entschieden wird. Die Skizzen, die Buero für sein Werk *El tragaluz* zeichnet, zeigen einen Raum zwischen der Welt von unten – auch in ihren sozialen Nuancen – und der von oben. Der letzte von Buero entworfene Lebensraum, den Leyra mit Hinblick auf seine Grenz- und Schwellenfunktion in Betracht zieht, ist die angebliche Stiftung zur Entwicklung der Künste und Wissenschaften im Werk *La Fundación*, die sich als Daseins-Zelle entpuppt, in der alle menschlichen Lebewesen auf ihr endgültiges Urteil warten.

Nach Hannes Böhringer, der in seinem Text „Druck, Drohung, Raum“ den Raum der Kunst mit dem vom Menschen benötigten Lebensraum in Verbindung bringt, ist das gesamte Leben ein ständiger Versuch, Raum zu gewinnen und zu schaffen; es ist ein unentwegter Kampf um einen eigenen Ort, einen Raum, in dem man seine Bedürfnisse befriedigen, seine Wünsche erfüllen, seine Ziele erreichen kann. Es handelt sich um einen Kampf, weil die anderen ebenfalls diese Räume suchen und oft schon die Orte besetzen, an die man gelangen möchte oder müsste, um einen gewissen Freiheitsgrad zu erreichen. So entsteht Druck, der wiederum Drohung hervorruft. Die Folge ist, dass das Leben ein ständiges Hin und Her zwischen Spiel, Entspannung, freier Bewegung, lockerem Austausch und Zwang, Druck, Drohung, Vertreibung und Gewalt darstellt. Man könnte auch sagen, dass das Leben der Menschen zwischen der Luft, die sie zum Atmen brauchen und sie wachsen lässt, und der durch das Fehlen von Sauerstoff hervorgerufenen

Atemnot ausgetragen wird, die zu Beklemmung und Schwund führt. Wie Böhringer zeigt, tauchen Stress, Kampf um Raum und der folgende Druck auch im Geflecht von Marktinteressen, hemmungslosen Wettbewerben und blind konsumierten Ereignissen auf, die die Kunstwelt von heute beherrschen. Doch die Kunst lässt sich nicht auf Druck, Wettbewerb und Beherrschung eines Marktes reduzieren, der den ihr gewährten und übrig gelassenen Raum zu kontrollieren versucht. Wie Böhringer hervorhebt, „drängt“ sie „sich vor, zieht Aufmerksamkeit auf sich, um Platz zu machen und Freiheit einzuräumen“.

Man könnte fragen, was zu einem entspannten und fruchtbaren Treffen mit der Kunst erforderlich ist. Die Antwort scheint klar zu sein: was man braucht, ist Freiraum. Doch der Raum ist nicht einfach da; er wartet nicht auf uns und ist auch nicht an irgendeinem Ort reserviert. Böhringer zeigt, dass man ihn gewinnen muss, dass man lernen muss ihn zu schaffen, d. h. ihn zu gebrauchen ohne ihn zu verbrauchen, so dass er sich vergrößern kann. Um das zu erreichen, muss man sich trauen und lernen, sich frei zu bewegen, wegzugehen, um zurückkehren zu können, zu unterbrechen, um neu zu ordnen und Raum hervorzubringen – jenen Freiraum, der in einem selbst entsteht und zu dessen Entdeckung die Kunst beiträgt, wenn man es schafft, von Druck, Kampf und Drohung, in die das Leben des Menschen verwickelt ist, frei zu kommen oder zu abstrahieren, selbst wenn dies nur für wenige Augenblicke geschieht.

Dass auch Picasso in seinem Dialog mit *Las Meninas* von Diego Velázquez Freiraum entdeckt, erzeugt und vergrößert, möchte der Text „Der in Bewegung gesetzte Raum: *Las Meninas* von Picasso“ von Ana María Rabe zeigen. Ausgangspunkt ist die Tatsache, dass das Kunstwerk – und in noch stärkerem Maße das Meisterwerk – einen Raum darbietet, der sich der Vorstellung und Entdeckung öffnet und sich gleichzeitig jedem Versuch einer endgültigen Erfassung verschließt. Die Herausforderung der Kunst anzunehmen, bedeutet sowohl für den

Schöpfer als auch für den Betrachter, sich einem Abenteuer auszusetzen, in dem Dinge erscheinen, die nicht eindeutig lokalisiert werden können, in dem Perspektiven angeboten werden, die nicht endgültig festzumachen sind, und Geschichten entstehen, von denen weder Anfang noch Schluss exakt ausgemacht werden können. Die Trennung von Raum, Zeit und Körper, die für die klassische Physik so notwendig und für praktische Zwecke noch nützlich ist, verliert in der Kunst ihren absoluten Status. Hier herrscht nämlich ein Raum, der sich in jedem Augenblick in Bewegung zu setzen und in seinen Schoß die Zeit und physischen Körper aufzunehmen vermag, der sogar eindringlich danach verlangt, in Bewegung gesetzt zu werden, damit all jene Wege, Verknüpfungen und Webereien, die die instrumentelle Vernunft nicht sieht, erscheinen können, die jedoch die Fähigkeit des Menschen zur Wahrnehmung, Vorstellung und Reflexion anregen und nähren.

Wie Ana María Rabe zeigt, nimmt Picasso die Herausforderung des verführerischen und zugleich unfassbaren Raumes des höchst komplexen Meisterwerks von Velázquez an, indem er selbst in ihm gegenwärtig wird und mit seiner ganzen Vorstellungskraft und schöpferischen Fähigkeit ein raum-zeitliches Netz webt, in dem Vergangenheit und Gegenwart, Hintergründe und Körper, Realitäten und Fiktionen des Malers, der 1656 sein Meisterwerk schuf, und diejenigen des modernen Künstlers, der 301 Jahre danach innerhalb von vier ein halb Monaten 58 Bilder erzeugt, zusammenfließen. Auf diese Weise schafft Picasso eine Werkgruppe, die den Betrachter einlädt, unzählige Umkehrungen, Metamorphosen, Verschließungen und Öffnungen zu entdecken, und die den Bilder- und Bedeutungsreichtum jenes unerschöpflichen und dynamischen Raumes erblühen lässt, den das Werk von *Las Meninas* enthält.

Die Transformationen, zu denen die Kunst fähig ist, ist das Hauptthema, das Kathrin Golda-Pongratz in ihrem Text „Die verändernde Kraft der Kunst. Die zeitgenössische Skulptur als

Erzeugerin neuer öffentlicher Räume in europäischen Metropolitanregionen“ untersucht. Wie die Autorin zeigt, muss das Erleben und die Wahrnehmung des öffentlichen Raumes nicht unbedingt von den städtebaulichen Plänen abhängen, die möglicherweise in der Stadt verwirklicht wurden. Die Kunst – die Skulptur im öffentlichen Raum – kann dazu beitragen, den Blick auf überraschende Details, neue Perspektiven, die nahe oder ferne Vergangenheit bestimmter Orte, auf Dimensionen und Zerstörungen konsolidierter Lebensstrukturen, sowie auf politische, soziale und wirtschaftliche Entscheidungen und Entwicklungen zu lenken.

Um die Veränderung im Bereich der Erkenntnis und Wahrnehmung, die die Skulptur im öffentlichen Raum bewirken kann, zu veranschaulichen und vorzuführen, nimmt Golda-Pongratz sieben Beispiele zu Hilfe, die sie im gegenwärtigen und vergangenen städtischen Kontext vorstellt, in dem sie gesehen werden müssen und dem sie angehören. Es handelt sich um zeitgenössische Werke, die bekannte Künstler in verschiedenen europäischen Städten geschaffen haben. So verabschiedet sich etwa der von der Gruppe Haus-Rucker-Co für die *Documenta 1977* in Kassel produzierte *Rahmenbau* von traditionellen Rahmen und Aussichten, um neue Blicke und Perspektiven anzuregen. *El lucero herido* von Rebecca Horn, ein 12 Meter hoher, am Strand der Barceloneta in Barcelona errichteter Stahlurm, lenkt dagegen den Blick in die Vergangenheit: er ist eine Erinnerung und Hommage an das volkstümliche Ambiente der als Hütten erbauten Kioske, die im ehemaligen Fischer-Viertel vor jener städtischen Neugestaltung existierten, welche für die Olympischen Spiele vorgenommen wurde und die „städtischen Freiräume und nicht vom Design-diktat bestimmten Orte“ zerstörte. Konstruktion und Destruktion, Masse und Leere, Funde, Aussichten, Grenzen, Geschichte und Gedächtnis sind die großen Herausforderungen, mit denen sich die Skulptur im öffentlichen Raum konfrontieren und die sie in Frage stellen muss, wenn sie wirkliche Verän-

derungen bewirken möchte, d. h. wenn sie sich nicht damit begnügt, Orte lediglich zu dekorieren und Zwecke zu erfüllen, die ihr von außen auferlegt wurden.

Den Grundthemen und Perspektiven, die die Texte des vorliegenden Bandes behandeln und aufzeigen – die Erschütterung und Verklärung des Alltäglichen; die Erforschung und Erfahrung von Grenzen und Schwellen; die Erzeugung, Sondierung und Vergrößerung des Freiraums; der Versuch, den Raum mit allem, was er zu bieten vermag, in Bewegung zu setzen; das Ziel, neue Perspektiven auf die Geschichte und Gegenwart der öffentlichen Orte anzuregen – überhaupt dem Versuch, feste Strukturen, Klassifikationen und Ideen mit dem Ziel zu erschüttern, die Schöpfungskraft, das Vorstellungsvermögen und die freie Reflexion zu fördern, liegt die Herstellung einer innigen Beziehung zwischen Kunst und Raum zugrunde. Ist diese Beziehung fruchtbar – und wir hoffen, dass die hier geschaffene es ist –, wird sie auf beide in Einheit gebrachten Seiten ein Licht werfen: auf die Kunst und auch auf den Raum.

ANA MARÍA RABE
Madrid 2009

VORSTELLUNGSRÄUME VON KUNST UND RELIGION

BERNHARD LYPP

I

Dem Verhältnis der Vorstellungsräume von Kunst und Religion hätte der alte Briest seine Lieblingsbemerkung, in der er vor undurchsichtigen Lebenslagen und absehbaren Verwicklungen Schutz suchte, wohl kaum verweigert. Solche Vorstellungsräume sind ein „weites Feld“ und das Herumirren auf diesem Felde scheint unvermeidlich. Ich versuche mich auf ihm zu bewegen, indem ich mir begriffliche Markierungen und Gedankengänge zunutze mache, die in die Vorstellungsräume von Kunst und Religion schon eingeschrieben sind. Raum verstehe ich im Verlaufe dieser Erkundungen mit Luhmann als ein neutrales Medium, als ein lose verbundenes Kontinuum, auf dessen Folie sich Vorstellungswelten herausbilden und sich miteinander verflochtene, aber auch voneinander unterschiedene Formen und Denkwege entwickeln. Mittels dieser Formkombinationen semantischer Art, so lautet die hier leitende Annahme, beschreiben und deuten wir uns selbst und die Welt. Im Prozess dieser Selbst- und Weltdeutungen entstehen symbolische Landschaften – gleichsam pathographische im Unterschied zu geographischen Formationen –, die auf die bloße Faktizität unseres In-der-Welt-Seins übergreifen und diese mit Sinn und Bedeutung besetzen.

Die Frage lautet nun: Wie sind die symbolischen Landschaften aufeinander bezogen, die als Kunst und Religion sich unserer Lebensverhältnisse bemächtigen und auf diese übergreifen. In der Antwort auf diese Frage kann es sich hier nur

um eine idealtypische Skizze handeln, mittels derer wir uns das Verhältnis der Vorstellungsräume von Kunst und Religion als ein solches der Identität und des gleichzeitigen Unterschiedenseins, der offenen oder unterschwelligen Kommunikation sowie des Voneinander-Abscheidens und des Streites in einer Weise vergegenwärtigen können, dass wir, die solches unternehmen, in diese Vergegenwärtigung selbst eingeschlossen sind.

Im Rahmen einer spekulativen Optik, deren Sichtweise ich mir hier zunutze mache, sind beide, Kunst und Religion auf das wie immer imaginäre Ganze des Lebens gerichtet und sie schließen sich dabei mit der Philosophie zu einem magischen Dreieck zusammen. In diesem Zusammenschluss hat man die letztere als nichts anderes zu verstehen als eine auseinandergezogene Reflexion über das Verhältnis der beiden ersteren. So kann der von diesem magischen Dreieck umgrenzte Raum oder eben diese symbolische Landschaft ihre eigene Reflexion in sich entfalten. Dieser magisch umgrenzte Raum stellt nun an uns, jedenfalls dann, wenn wir uns diesen mit einer spekulativen Brille vor Augen führen und vergegenwärtigen, den Anspruch der Unbedingtheit. Dergestalt umgrenzt er ein Wesen oder wenigstens die Imagination eines Wesens der Fülle und Mannigfaltigkeit, das einen Sog entfaltet, welcher uns aus dem kausalen Ablauf der Bedingungen hinauszieht, dem wir als Teile einer natürlichen Ordnung der Dinge und als Teilnehmer gewöhnlichen Lebens verhaftet sind. Wie lässt sich dieser Sog verständlich machen und auf die Vorstellungsräume von Kunst und Religion beziehen?

Der ursprüngliche Anstoß, sich einen Raum unbedingten Angesprochenenseins zu vergegenwärtigen und sich dem Sog in diesen zu überlassen, geht wohl auf den unzerstörbaren Wunsch zurück, irgendwo wenigstens möchten sich die mannigfaltigen Dinge und Ereignisse der Welt, in der wir existieren, sowie die miteinander streitenden Lebensentwürfe, nach denen wir handeln, kurz unser In-der-Welt-sein über alle Differenzen hinweg zu einem sich selbst tragenden Ganzen *verei-*

nigen. Das durchgängige Kennzeichen einer derartigen Vereinigung liegt in der visionären Annahme, dass die Teile des im Ganzen Verbundenen von diesem nicht beschädigt werden, sondern das Ganze auf zwanglose Art selbst verkörpern, dieses tragen und von diesem getragen sind. Ein solches Ganzes muss man ‚Leben‘ im emphatischen Sinne nennen. Hegel hat, um ein solches Band der Vereinigung vom bloßen Leben zu unterscheiden vom ‚All des Lebens‘ gesprochen. In ein solches All des Lebens passt alles hinein – es ist ein Gesetz, in das alles hineingeht, heißt es bei Hölderlin. Diese Aussage ist von spinozistischen Gedanken getragen, nach denen die Natur oder Gott das eine und ganze Leben sind. Demgegenüber müssen wir uns heute die Einheit des einen und ganzen Lebens wohl eher als eine Erfahrung der Einheit des Differenten und damit als ein Paradox vergegenwärtigen, das in den Vorstellungsräumen von Kunst und Religion wirksam ist.

Ob man nun zur Orientierung in den Vorstellungsräumen von Kunst und Religion den Nachdruck auf die Vereinigung zu einem Ganzen, dem All des Lebens nimmt, oder eher in diesen Vorstellungsräumen verdeckte Paradoxa am Werke sieht, in jedem Fall spaltet sich in ihnen die einfache, die reale Realität in eine reale und eine imaginäre Realität. Inmitten der Welt tut sich ein Riss und ein Abgrund auf, durch den die alltägliche Realität von einer idealen Realität getrennt ist. Die metaphysische Anzeige dieser Trennung vollziehen wir, wenn wir den begrifflichen Unterschied zwischen einem Wesen und seinen Erscheinungen machen.

Das All des Lebens, von dem Hegel spricht, hat man sich dann als eine Vereinigung der Trennung von realer und imaginärer Realität vorzustellen. In ihr wäre das bloße Leben aus seiner Faktizität zur symbolischen Idealität, meinetwegen auch zu seiner Idee erhoben. Als ein solches ist es nichts anderem als sich selbst verpflichtet und zu seinem eigenen Adressaten geworden. Mythischen Phantasien gemäß hält sich ein solches Wesen als ein großer Leib oder als ein unsterbliches Tier in der

Dauer der Existenz. In spekulativer Perspektive müssen wir die Vorstellungsräume von Kunst und Religion zunächst einmal als Visionen und Versionen, als Abbilder und Beschreibungen eines sich solcher Art selbst tragenden Ganzen verstehen. Dann sind sie geradezu als symbolische Ausdrucksformen der alten Mythe zu nehmen, wonach das Symbol als ein Erkennungszeichen dessen zu werten ist, was, obgleich in vielfältige Erscheinungen zersplittert und zerstreut, seinem Wesen nach zusammengehört. Im Ins-Werk-Setzen dieser möglicherweise verlorenen Einheit eines Wesens sind die Vorstellungsräume von Kunst und Religion voneinander nicht zu unterscheiden. Sie sind Medien, in deren Formen sich die Vereinigung des Getrennten, die Vereinigung der Teile des Lebens, die sich irgendwie verloren haben, vollzieht. Kunst und Religion restituieren ein Sein im ursprünglichen Sinne – als Erlösung vom Getrenntsein. Ob sich diese Restitution, diese Wiederbringung ungeteilten Lebens naturreligiös, als Verehrung natürlicher Objekte oder als kunstreligiöses Gefangensein durch irgendwelche Fetische und Artefakte vollzieht, ist nicht von Bedeutung. Die hier visionierten Welten in der Welt sind solche der *Sakralisierung* (der Vergöttlichung) des Alltäglichen. Die Aura, der Heiligenschein der Nähe eines Fernen, mit der unser faktisches In-der-Welt-sein dabei umgeben wird, kann sich immer und überall ereignen. Dieses Ereignen vollzieht sich als Übergreifen einer numinosen Ordnung auf die gewöhnliche und profane Ordnung der Dinge.

In die Kontexte aufklärerischer Rationalität gesetzt, ist die Freigabe des Numinosen, die sich in den Visionen und Intuitionen künstlerischer und religiöser Vorstellungswelten ereignet, zunächst einmal als Überschreitung willkürlich gezogener Begrenzungen unserer Erfahrung zu verstehen. Sie ist zu verstehen als ein unmittelbar vollzogener Sprung aus dem Erfahrungsraum alltäglichen Lebens hinaus, das nach den Regeln guten Geschmacks seinen Gang geht und auf die Imperative der Nützlichkeit und den Eudämonismus des Verstandes fest-

gelegt ist. Den Riss zwischen der realen und der imaginären Realität vollziehen Kunst und Religion ununterscheidbar als Tigersprung in ein der Kontingenz des Alltäglichen enthobenes Universum – in das All des Lebens.

Den Perspektivenwechsel, der mit diesem Sprung einhergeht, bringt Hegel in fragmentarisch gebliebenen Reflexionen unübertrefflich zum Ausdruck. Die Eckpunkte dieser Reflexionen sind durch die Ausdrücke ‚begreifen‘ und ‚lieben‘ bezeichnet:

Begreifen ist beherrschen. Die Objekte beleben [d. i. sich anhand ihrer auf die Erfahrung des Universum, auf die Erfahrung des All des Lebens zu öffnen und diese freizugeben. B. L.], ist sie zu Göttern machen. Einen Bach betrachten, wie er nach Gesetzen der Schwere in die tiefern Gegenden fallen muss, und von dem Boden und den Ufern eingeschränkt und gedrückt wird, heißt ihn begreifen – ihm eine Seele geben, als an seines Gleichen Anteil an ihm nehmen – (ihn lieben) – heißt ihn zum Gotte machen.

Für die Anteilnahme am Lebendigen, in der sich der Perspektivenwechsel zwischen der kausalen Ordnung gewöhnlichen Lebens und der auratischen Freigabe der Nähe eines Fernen, zwischen der Ordnung des Begreifens und Beherrschens und der ganz anderen Ordnung des Unbegreiflichen vollzieht, wäre es zerstörerisch, wollte man Subjekt und Objekt der Anteilnahme voneinander trennen. Die Anteilnahme versetzt uns in einen Zustand, in dem die Trennung und das Unterschiedensein von Subjekt und Objekt verschwunden sind. Die exemplarische Aufhebung dieser Trennung können wir uns am Verhältnis der Liebe vergegenwärtigen. In der liebenden Vereinigung von Subjekt und Objekt der Erfahrung ist das Ganze des Lebens freigegeben, das All des Lebens zeigt und offenbart sich auf eine gänzlich unmittelbare und reflexionslose Art und Weise. Insofern darf dieses Verhältnis als eines mystischer Versenkung und vorbehaltloser Hingabe verstanden werden. In

der Manie solcher Hingabe verwandelt sich die natürliche Ordnung der Dinge in ein beseeltes Universum. Als solcherart Liebe und manischer Hingabe an alles Lebendige sind Religion und Kunst eins und ununterscheidbar.

Die Zeichen und Symbole, in denen diese vorbehaltlose Hingabe eine verkörperte Bedeutung erhält, können wir als ‚Werke‘ verstehen, in welcher Gestalt und in welchen Formen immer diese vorkommen mögen. Wer ein Werk vorbehaltloser Hingabe an das All des Lebens vollbringt, hat sich ganz aus der Sorge um die eigene Selbsterhaltung gelöst, er hat sich auf das Ganze des Lebens hin versammelt – er ist reines, willenloses Subjekt der Erkenntnis geworden – so hat dieses Ablassen von der Individuation Schopenhauer benannt, nur dass dieser Formulierung nach das Ganze des Lebens nichts anderes ist als die Leere der Wunsch- und Willenlosigkeit. Das Werk, das in der Preisgabe individuierten und willentlichen Bewusstseins entstehen mag, ist demgemäß jeder äußeren Reflexion und Beurteilung entzogen. Es kann nicht nach Kriterien der Nützlichkeit und des guten Geschmacks sowie nach moralischen Gesichtspunkten beurteilt und verstanden werden. Es ist eine Reflexion in sich selbst – eine Manifestation. Somit ist es nicht als ein autonomes Kunstgebilde zu nehmen. Es ist als ein magisches Zeichen mystischer Versenkung und Verehrung, als ein Symbol dessen zu verstehen, was seinem Wesen nach unzertrennlich zusammengehört. So zeigt sich das Leben in seiner Fülle oder Leere, möglicherweise auch in seiner Übermacht hier von ihm selbst her.

Als ein Beispiel der Verehrung und der Hingabe an die raumzeitliche Verkörperung der Fülle des Lebens kann man das schöne Werk ansehen, das Maria Magdalene vollbringt, indem sie Jesus salbt, ein Beispiel, das, spekulativ betrachtet, wohl sagen soll, in einem schönen Werk offenbare sich das eine und ganze Leben in seinem Überfluss und seiner Verschwendung, es absorbiere auf diese Weise alles von ihm Geschiedene zur Erfahrung ausdehnungsloser Präsenz.

Verschiebt man die Bedeutung nur leicht, die ein solches Werk als Zeichen der Einverleibung und des Absorbiertseins hat, dann erhält es den Charakter eines Opfers, in dem sich der Opfernde dem ‚All‘ des Lebens überlässt und sich in der Selbstauslöschung mit diesem vereint. In der Tradition ist diese Selbstpreisgabe an das All des Lebens oder das schlichte Ergriffenwerden von diesem als das ‚Ungeheure‘ des Schreckens benannt worden, das den Menschen ergreift und in den Abgrund des All-Einen hineinzieht, aus dem es menschlicherweise keine Rückkehr gibt. Ob sich die Vereinigung mit dem Ganzen des Lebens und das Absorbiertwerden von diesem nun als Hingabe oder als Opfer kundtut, man kann beide, sofern sie vom religiösen oder ästhetischen Bewusstsein ins Werk gesetzt werden, als eine Mimesis im ursprünglichen Sinne verstehen, als eine Anteilnahme, die das Leben in Kunst und Religion an sich selber nimmt, und so wäre es in diesen Kundgebungen zu einer selbstbezüglichen Macht geworden. Dass diese Art der Mimesis nichts mit der Nachahmung der Natur oder des Lebens zu tun hat, ist klar. In der Mimesis im ursprünglichen Sinne ist vielmehr der Riss zwischen der profanen und der sakralen Ordnung der Dinge getilgt und die Differenz von immanent/transzendent ist zum Verschwinden gebracht.

Im Opfer tritt anders als in der Hingabe das Vernichtetwerden je einzelnen Bewusstseins durch das Ganze des Lebens in den Vordergrund und darum erhält dieses seine dramatische Form im tragisch-religiösen Opfer. Opfer und Hingabe als Übergang in einen irrealen Raum mögen sich in das innerweltliche Verhältnis der Anerkennung wechselseitiger Verpflichtungen transformieren lassen, aber die religiösen Konnotationen bleiben wohl als das Paradox des Selbstseins im Andersein auch in diesem weltlichen Verhältnis anwesend. Der Meister im Aufdecken solcher im gewöhnlichen Leben verdeckten Paradoxa ist Kierkegaard gewesen.

In symboltheoretischer Hinsicht können wir die Manifestationen, in denen sich das Ganze des Lebens von ihm selbst her

zeigt und offenbart, als magische Identifikationen auffassen. Das Symbol, der Bach kann nicht einfach als ein Zeichen genommen werden, das auf etwas ihm Externes verweist oder Bezug nimmt, es ist das, wovon es handelt. Ein solches Symbol ist als eine Markierung des Unzugänglichen im Zugänglichen, des Unbeobachtbaren im Beobachtbaren, des All des Lebens im Bach zu nehmen; es ist diese Einheit in unmittelbarer Präsenz und gewinnt als diese Anwesenheit des Abwesenden seine Bedeutung. Die magisch-symbolische Vereinigung, in der sich uns das All des Lebens in Zeichen und Symbolen zeigt, vollzieht sich als mystisch-ästhetische Vision oder als religiöse Anbetung und Verehrung. In dieser Versenkung in das Eine, die Fülle oder die Leere des Lebens gehen die symbolischen Räume von Kunst und Religion unterscheidungslos ineinander über. Und unser Bewusstsein überantwortet sich diesem In-Sein des Einen, indem es sich diesem mimetisch überlässt. Erst in dem Augenblick, in dem das In-Sein der Transzendenz als eine Illusion zerfällt, in dem Augenblick in dem sich der Bach als Bach und sonst nichts erweist, können und müssen Kunst und Religion *getrennte* Wege gehen, um Verklärung und Erschütterung des Alltäglichen zum Ausdruck und zur Darstellung zu bringen. Und solches kann erst geschehen, wenn sich der Verdacht festgesetzt hat, es könnte sich bei den vergöttlichten Objekten um Simulakren handeln, der heilige Hain sei nichts anderes als eine Ansammlung von Hölzern und der Tempel nichts anderes als ein Haufen von Steinen, wüste und leere Stätten, in denen sich das moderne Bewusstsein herumtreibt und die es mit beliebigen Bedeutungen besetzt. Was wir hier zu konstatieren haben, ist, um es ein wenig dramatisch zu sagen, die Auflösung eines letztlich doch religiös tingierten Einheitskosmos, eines symbolisch geschlossenen Raumes, der im Falle des Eingangsbeispiels als der Raum einer spiritualisierten Natur zu verstehen ist.

II

In dem Maße wie sich in einer Art Götzendämmerung der Reflexion der Glaube an das In-Sein der Transzendenz zersetzt, in dem Maße wird die Einheit des Symbols mit dem Symbolisierten als Fetischglauben und als kruder Bilderdienst erscheinen, denen sich das menschliche Bewusstsein unterwirft, indem es seine Urteilsfähigkeit und die Distanz zu sich selbst und der Welt einfach suspendiert. Und hier nun ergibt sich eine andere Geschichte und ein anderer Projektionsraum des Verhältnisses von Kunst und Religion. In dieser symbolischen Landschaft geht es nicht um das Zusammengehen der beiden in einer Einheit, sondern es geht um Differenz und die Wege in voneinander unterschiedene Bedeutungsrichtungen. Ohnehin trifft es ja zu, dass sich die Urteilsfähigkeit je einzelnen Bewusstseins nicht auf Dauer in Vision und Anbetung suspendieren lässt, ohne dass sich dabei das Ganze des Lebens in reinen Zwang verwandelt. Die Teilhabe an der Idee des Lebens und das Gefühl auratischer Präsenz und Gegenwärtigkeit unbedingten Anspruches, den diese Idee mit sich führt, mögen für uns unverzichtbar sein. Aber ebenso unverzichtbar ist es für uns, dass wir uns als je einzelnes Bewusstsein in der Unbedingtheit dieses Anspruchs wiederfinden und wiedererkennen können.

Wollen wir uns als je einzelnes Bewusstsein zum Ganzen des Lebens in ein Verhältnis setzen, dann müssen wir uns auch von diesem unterscheiden können. Schon wenn wir über das Staunen, das uns angesichts auratischer Präsenz des Unbeobachtbaren ergreifen mag, staunen, bewegen wir uns in reflexiver Distanz zu dieser Präsenz, um diese dann der Möglichkeit nach in irgendwelchen Supplementen und Ersatzbildungen wiedererstehen zu lassen. Und dann wird es sich wohl auch zeigen, dass die Deutungssysteme der Kunst und der Religion in je unterschiedener Weise mit der Spaltung in eine reale und eine ideale Realität umgehen. Und dann wird es auch nicht

ausreichen, die einfache Basisopposition von immanent/transzendent zur Kennzeichnung der Vorstellungsräume von Kunst und Religion zu gebrauchen. Aus dem Verhältnis der Vorstellungsräume von Kunst und Religion kann die Differenz nicht ausgeschlossen werden – die Differenz der beiden Deutungssysteme selbst und die Differenz, in der sie für uns bedeutsam werden. Wie Einheitsvision und Differenzwahrnehmung zuletzt aufeinander bezogen sein mögen, bleibt dabei wohl ein Rätsel.

In Kunst und Religion gewinnen Lebensverhältnisse ein Wissen von sich, sie beschreiben und deuten sich anhand imaginärer Welten selbst. Bewegen wir uns in spekulativen Denkbahnen, dann können wir uns diese Selbstvergegenwärtigung am Modell der Selbsterkenntnis verständlich machen. Die Selbsterkenntnis ist auch eine Weise sich in Distanz zu sich und der erfahrenen Welt zu setzen. So können aus den Verdoppelungen der Welt und des Selbstseins, aus den Vorstellungsräumen von Kunst und Religion Verstand und Reflexion nicht ausgeschlossen werden. Eigentlich erhält erst hier die Philosophie eine tragende Rolle, als Instanz der Selbstbeschreibung der Vorstellungsräume von Kunst und Religion nämlich. Für die Differenz der Bedeutungsrichtungen, in die sich Kunst und Religion entwickeln, hat wiederum Hegel eine wegweisende Formulierung gefunden:

Die Kunst erzeugt die Welt als geistige und für die A n s c h a u u n g – sie ist der indische Bacchus, der nicht der klare sich wissende Geist ist, sondern der b e g e i s t e r t e Geist – der sich in Empfindung und Bild einhüllende, worunter das Furchtbare verborgen ist.

Die Religion dagegen erfährt folgende Charakterisierung:

Die Religion aber ist der vorgestellte Geist, das Selbst, das sein reines Bewußtseyn und sein wirkliches nicht zusammen bringt, dem der Inhalt von jenem [des reinen Bewusstseins, B. L.] in die-

sem [dem wirklichen Bewusstsein, B. L.] als ein anderes gegenübertritt.

Hier werden Kunst und Religion in spekulativen, nicht so leicht verständlichen Begriffsbildungen aufeinander bezogen und zugleich voneinander unterschieden. Die Kennzeichnungen, die dabei gebraucht werden, lassen jedoch erkennen, dass beide imaginäre Verdoppelungen faktischen Lebens sind, wobei das wirkliche und das imaginäre Feld des Lebens durch einen Spalt voneinander getrennt sind. Aber in der Kunst wird dieser Spalt, dieser Abgrund zugeschüttet, oder zumindest verdeckt, während er in der Religion verstärkt und in einer Weise aufgerissen wird, dass sich das Bewusstsein selbst spaltet. Die verschiedenen Richtungen, in die sich die Vorstellungswelten ästhetischen und religiösen Bewusstseins ausbilden, können wir in einer zeitgemäßerer Sprache folgendermaßen bezeichnen: Im Kunstsystem wird das Außergewöhnliche zur Normalität, insofern über die gewöhnliche Welt triumphiert oder sogar in einer Art Begeisterung hinweggelogen wird. In der Religion dagegen greift die als außergewöhnlich erfahrene Welt auf die wirkliche über, das gewöhnliche Leben verwandelt sich in den Ausnahmezustand und ins Außerordentliche, so dass dem Bewusstsein Hören und Sehen vergeht und es in die Verwirrung stürzt.

Wenden wir uns zunächst der Verwirrung und Verzweiflung religiösen Bewusstseins zu. Die Religion, sofern sie nicht als simpler Pantheismus auftritt oder sich in der Vergöttlichung des Natürlichen ergeht, in welcher der Bach ästhetisch zum Gotte wird, diese Religion ist wesentlich als eine Vorstellungswelt zu verstehen, mittels derer sich ein unglückliches Bewusstsein das Ganze des Lebens vergegenwärtigt. Unglücklich ist ein Bewusstsein, dessen Welt- und Selbstverhältnis in sich gespalten und zerrissen ist, das, wie es oben heißt, sein reines und sein wirkliches Bewusstsein nicht zusammenbringt, auf das die Leitunterscheidung immanent/transzendent als ein

Riss zwischen Erde und Himmel übergriffen hat. Als unglückliches Bewusstsein sitzt man in der wirklichen Welt fest und ist zugleich in eine phantasierte geflohen. Die Vorstellungswelt der Religion besteht aus zwei Welten, die nicht miteinander in Einklang gebracht werden können, und das Bewusstsein, das sich in dieser Vorstellungswelt gegenwärtig wird, ist sich selbst ein Widerspruch und eine fortgehende Dissonanz. Die Auflösung dieser Dissonanz, dieses Missverhältnisses ist nur in der Vorstellung eines leeren oder eben erfüllten Jenseits möglich. Wo wir aber in ein Jenseits geflohen sind, sitzen wir in Wahrheit im gewöhnlichen Diesseits fest und wo wir dieses Diesseits als wirklich empfinden, sind wir in Wahrheit an ein Jenseits fixiert. Um das Maß der Verzweiflung unglücklichen Bewusstseins voll zu machen, realisiert sich seine Zerrissenheit in permanenten Verkehrungen. Eine exemplarische Ausführung erhält diese Realisation in der Geschichte vom Sündenfall. Der religiöse Inhalt dieser Geschichte fällt in die Zerknirschung und das leere Versprechen auseinander. Eine derartige Vorstellung kann wohl als Erzählung und als Realitätsvortäuschung ihre Wirksamkeit entfalten, aber sie kann nicht eingesehen und begriffen werden. Die verkehrende Entzweiung, aufgrund derer der Mensch vom Himmel der Unschuld auf die Erde herab und in Schuld fällt, lässt sich nicht anders aufheben als in einem leeren Versprechen und einer substanzlosen Versicherung. Dabei ist es doch evident, dass diese Geschichte zunächst einmal aus nichts anderem als einer Ansammlung von Worten und Sätzen besteht, die erst als eine Welt des Glaubens ihre Wirksamkeit entfalten können. Eine Welt des Glaubens ist von einem System alltäglicher Überzeugung zu unterscheiden. Als Welt des Glaubens stehen sie zur Erkenntnis in einem unaufhebbaren Gegensatz. Dem religiösen Bewusstsein als unglücklichen ist es nicht möglich, Denkformen zu entwickeln, die diesen Gegensatz überwinden.

In der sich realisierenden Verkehrung von Himmel und Erde vollzieht sich das ‚Furchtbare‘ wie es in der oben zitierten

Textpassage genannt wird, über das nach ebendieser Textpassage die Kunst einen Schleier des Nichtwissens und der vorge-täuschten Unschuld legt, indem sie das Außerordentliche als ganz normal und gewöhnlich erscheinen lässt. Was genau haben wir uns unter dem Furchtbaren vorzustellen? Es ist die Verkehrung göttlichen Lebens in das bloß menschliche und kontingente Dasein und die gleichzeitige Verdunstung des menschlichen Lebens in einer unfassbaren Unendlichkeit. Hier erweist sich das ‚All des Lebens‘ als je einzelnes Bewusstsein, als je einzelnes Aufsichselbstbezogensein und dort als eines, das im Allgemeinen verschwindet und von diesem vernichtet wird. Vom Himmel in die Kontingenz der Welt gefallen, muss sich das je einzelne Bewusstsein dieser Kontingenz bemächtigen. Der Mensch hat die Welt in Besitz zu nehmen. Gott hat seine Unterscheidung als Welt erhalten, welche durch einen Riss von ihm getrennt ist. Die Welt – ein Verstandesprodukt, aus dem die unschuldige Beseelung entflohen ist. Der Bach ist ein Bach und sonst nichts, die Anteilnahme an diesem natürlichen Objekt läuft schlicht ins Leere. Der heilige Hain ist ein Haufen von Hölzern, der beliebigen Verwertbarkeit anheimgefallen, die sakralen Orte degenerieren zu musealen Stätten und Gott ist nichts anderes als eine leere Worthülse. Das religiöse Bewusstsein vagabundiert in einem entleerten Vorstellungsraum herum und fällt der Verzweiflung oder dem Indifferen-tismus anheim.

In die Vision der auratischen Nähe eines Fernen, in das ‚All des Lebens‘, das sich selbst und seine Ausdrucksformen mühelos trägt, ist die Negativität eingebrochen. Spekulativ heißt dies, dass das Ganze des Lebens, dessen man in mystischer Versenkung teilhaftig werden mag, in sich gegangen ist und sich nun in abgespaltenen Monaden gegenübertritt. Jede dieser Monaden verhält sich in Fremdheit zu der je anderen, und das Ganze des Lebens wird sich in ihnen ein anderes. Jedes Einzel-ne ist sich jetzt selbst das Ganze und alles, was es nicht ist, muss als tendenziell zu vernichtendes angesehen und klassifi-

katorisch aufgespießt werden. Insichgehend wird das Ganze des Lebens im je einzelnen Leben böse und von Bosheit erfüllt. Und das je einzelne Leben sieht sich gezwungen, sich in seiner Selbstbehauptung gegen die Natur und das andere Dasein durchzusetzen, seine Würde wird umso größer sein je mehr es das natürliche Leben mitsamt der Objekte, an denen man liebend Anteil nehmen kann, verachtet. So ist die Natur, die dem Menschen als Güte Gottes in dem beseelten Bache ihre Gunst erweist, verloren. Für das religiöse Bewusstsein verallgemeinert sich dieser Einbruch der Negativität zur Erfahrung des Nihilismus. Im Nihilismus tritt dem Menschen und seinem wirklichen Bewusstsein sein reines, um die Unterscheidung von reinem und wirklichen Bewusstsein wieder aufzunehmen, als leere Transzendenz gegenüber, wie sich umgekehrt die Transzendenz in die bloße Faktizität des In-der-Weltseins transformiert hat. Dem religiösen Bewusstsein bleibt nichts anderes als die Leere und Reduktion absoluten Lebens in das Erkennen seiner selbst hineinzunehmen, in sich selbst die Unterscheidung von immanent und transzendent zu realisieren und diese Unterscheidung in die Erfahrung eines Paradoxons zu verwandeln. Die Erkenntnis als Selbsterkenntnis ist dann als ein Schlagen der Wunde zu verstehen, das gleichbedeutend mit ihrer Heilung ist, wie man diesen Befund anhand einer alten mythischen Vorstellung ausdrücken kann. Die Verfahrensweise, in der dieses Verhältnis methodisch bewältigt wird, muss man wohl die Kunst der ‚Dialektik‘ nennen, eine Kunst, die noch mit dem Einbruch des Negativen in die Erfahrung religiösen Bewusstseins fertig zu werden vorgibt. Dialektik nämlich heißt ein Procedere, in dessen Verlauf sich die endlichen Charakteristika unseres In-der-Weltseins selbst ruinieren und in ihr Entgegengesetztes übergehen: Das Schlagen der Wunde ist die Heilung. Das Wesen dieses Paradoxons ist dann in dem Satz der Erkenntnis ausgedrückt: „Alles Endliche ist dies, sich selbst aufzuheben.“ – und so das ‚Furchtbare‘ der Wahrheit, nämlich in der Transzendenz zu verdunsten, an sich

selbst zu vollziehen. Hier ist das Umgetriebensein, das dem ‚Dialektischen‘ Anheimgefallensein religiösen Bewusstseins, aufs kürzeste benannt. Nur dem religiösen Bewusstsein wird diese Erfahrung zuteil, nur es ist mit ihr geschlagen, während die Kunst darüber einfach den Schleier des Scheins und des Nichtwissens legt.

III

Das unglückliche Bewusstsein, das ja von seiner eigenen Aufhebung, von der Auflösung der Erkenntnis durch die Erkenntnis – *docta ignorantia* – umgetrieben ist, erhält sein Gegenbild in den Komödien der Ähnlichkeit von Kunst und Leben, in denen die Kunst mit Faktizität des Lebens *nolens volens* zusammengeht. Da man sich in diesen Komödien noch an den eigenen und den fremden Missgeschicken, ja sogar an der eigenen und der fremden Verblödung ergötzen kann, wird dieses Zusammengehen immer Konjunktur haben. Und hier kommt ein markanter Unterschied zwischen den Vorstellungsräumen von Kunst und Religion zum Vorschein. Die Zerrissenheit religiösen Bewusstseins auf der einen, das Glück, oder soll man sagen das Unglück, und das Wohlbehagen des Sitzes im Leben auf der anderen Seite. Das kann aber nicht heißen, um das Maß der Irrungen und Wirrungen voll zu machen, Glück und Unglück könnten nicht die Seiten wechseln. In ihren Formenkombinationen gehen religiöses und ästhetisches Bewusstsein auch im Falle ihrer Ausdifferenzierung zu selbständigen Systemen und Vorstellungsräumen stets noch ineinander über.

Die Aufführung der Komödien der Ähnlichkeit zwischen Kunst und Leben ist unnachahmlich in dem Satz bezeichnet: Das Selbst ist das absolute Wesen, sozusagen der Mittelpunkt der Welt. Auch hier hat sich eine Weltsicht verkehrt, nur nicht eine, die in die Zerrissenheit unglücklichen Bewusstseins führt. In diesem Mittelpunkt der Welt fallen nämlich das Selbst und das uns gewöhnlich angebotene Leben umstandslos und

deckungsgleich zusammen. Die Masken und Kleider, die sich die Kunst anlegt, um über das gewöhnliche Leben hinwegzuliegen, und das einzelne von seinen Zwecksetzungen umgetriebene Bewusstsein sind ein und dasselbe. Das Selbst findet in der Kunst ganz zu sich selbst. Diese Kunst der Selbstfindung und Selbstinszenierung hat uns eigentlich nichts anderes zu sagen als uns die Kontingenz des Alltäglichen schon zeigt, den Realismus des gewöhnlichen Lebens, ob nun in aristophanischen oder postmodernen Formen präsentiert. Hier hat sich der transzendente Sinn, nach dessen Anwesenheit sich das religiöse Bewusstsein suchend verzehrt, ganz und gar in das menschlich-allzumenschliche Selbst verkrochen. Dieses Selbst haust sich in eine profanisierete Umwelt ein und lässt es sich darin wohlergehen. Jedenfalls hat es den adäquaten Ausdruck solchen Wohlergehens zur rechten Zeit parat. Hier sind die Komödien der Ähnlichkeit zwischen Kunst und Leben nichts anderes als die Affirmation ‚bloßen‘ Lebens, und die Suche nach einem ‚idealen‘ ist der Lächerlichkeit preisgegeben. Diese Komödien sind wohl der passende Ausdruck von Lebensformen, die sich selbst als Spektakel präsentieren, in ihnen gewinnen sie die ihnen angemessenen Ausdrucksformen. In diesen Ausdrucksformen vollzieht sich die Entkunstung der Kunst und ihre Auflösung im alltäglichen und gewöhnlichen Leben. Aus der solchermaßen entkunsteten Kunst verschwindet schließlich auch die Spaltung zwischen der faktischen und der dargestellten Welt, es verschwindet der Widerstand, den die ‚Welt in der Welt‘ als Kunst der faktischen Welt entgegensetzen kann. Die entkunstete Kunst wird zu einem Stimulans der Gesellschaft, die sich selbst schon als ein Spektakel und als ein Erlebnispark begreift. Es gibt wohl historische Situationen, die sich nur auf diese Weise selbst beschreiben und in immer erneuten Wiederholungen als ein schmerzloses Museum, als eine Jünger-Welt deuten können.

Wie verhält sich zu dieser entkunsteten, sich in ihren Wiederholungen erschöpfenden Kunst diejenige Aussage, nach

welcher sie das Furchtbare verbirgt und nur in einem Schleier der Verhüllung offenbar werden lässt? Was ist das Furchtbare? Nun können wir es als eine Verhältnisbestimmung der Vorstellungsräume von Kunst und Religion benennen. Es ist die wechselweise Verkehrung, die sich im religiösen Bewusstsein vollzieht und dessen Zerrissenheit ausmacht, der Einbruch der Negativität und des Bösen in das Leben, die Verwüstung des Daseins, die Einsamkeit des vereinzelt Individuums und zugleich die Aufhebung dieser Negativität und die Suche nach Erlösung in entleerten Intermundien.

Die Kunst, sofern sie es sich in den Komödien der Ähnlichkeit von Kunst und Leben nicht einfach wohlergehen lässt, sieht von dieser Verkehrung und von dem Abgrund weg, um den herum das religiöse Bewusstsein gebaut ist, indem sie sich in das gewöhnliche Leben und in die Endlichkeit einschließt und hier und jetzt die Erlösung sucht. Sie täuscht die Erlösung im endlichen Leben vor. Dieses Festhalten der Endlichkeit kann schon dazu führen, dass der Künstler vergisst, dass sein Werk nur die Vortäuschung des erfüllten Lebens ist, und dann die Wut darüber, dass sich dieses in dem Werk nicht realisiert und zum Sprechen kommt, an ihm auslässt, es zerschlägt und zum Torso einer symbolischen Einheit macht. Auf diese Weise wandert dann das Negative in die Vortäuschung absoluter Lebendigkeit ein. Und hier zumal nähern sich die Vorstellungsräume von Kunst und Religion auf engste einander an, sie begegnen sich in einer Art negativer Theologie des Alltäglichen. Sobald die Künste in einen derartigen Vorstellungsraum vorstoßen, sind sie als fortlaufende Versuche zu verstehen, im Wegsehen von transzendenten Sinnangeboten in den Wüsten des Daseins und im Herumwühlen in diesen zu verharren und als negative Paradigmen des ganz Anderen das Schicksal des Irdischen zu bannen.

Demgegenüber ist die ästhetische Vortäuschung der Lebendigkeit als *Verklärung* des Alltäglichen zu verstehen. Hier bringt die Kunst sozusagen ihre eigene Religion hervor, indem

sie sich in unsere Lebensverhältnisse und die Kontingenz des Alltäglichen geradezu einschließt. In den Formenkombinationen der Kunst erweist sich dann das gewöhnliche Leben selbst als das Unwahrscheinliche. Das ist das Grundverhältnis ästhetischen Bewusstseins und der affirmative Charakterzug der Kunst. Durch diesen ist sie von der negativistischen Spiritualität religiöser Bewusstseinsformen wirklich unterschieden. Sie widersetzt sich dem Sog in eine transzendente Welt, und so nimmt die Formel, nach welcher die Kunst das Furchtbare verdeckt und über es hinwegtäuscht, den Sinn der Rettung der phänomenalen Welt an: Das ist der humane Grundzug der Kunst, und dieser ist vom Abgleiten in das allzumenschliche Wohlbehagen zu unterscheiden. Luhmann folgert sogar aus diesem Grundzug, aufgrund dessen die Kunst in immer erneuten Versuchen die Unwahrscheinlichkeit einer Ordnung ins Werk setzt, in immer erneuten Versuchen nach Ornamenten dieser Unwahrscheinlichkeit fahndet, dass sie sich wie kein anderes Selbstbeschreibungs- und Deutungssystem auf der Höhe der Bildung und Konstruktion unseres Gesellschaftssystems bewegt.

Wie lässt sich dieser Grundzug der Kunst, in dem sie über das Furchtbare der Wahrheit endlichen Lebens hinwegtäuscht, mit der anderen Bestimmung zusammenbringen, anhand derer wir sie mit Hegel von der Religion unterschieden haben, jener Bestimmung nämlich, nach welcher sie sich in einem Raum des dionysischen Taumels und ekstatischen Außersichseins bewegt, der sich dem Wissen und der nüchternen Analyse nicht zugänglich machen lässt. Diesen Taumel haben wir als Gegenbild zu der affirmativen Verklärung des Lebens und dem Festhalten an der Kontingenz des Alltäglichen zu verstehen, als eine *Erschütterung*, ohne deren Gegenwirkung die Verklärung des Alltäglichen zu einer bloßen Komödie der Ähnlichkeit von Kunst und Leben und deren beliebiger Wiederholungen verflachen würde. Erst wenn wir Erschütterung und Verklärung des Alltäglichen zusammenzudenken in der Lage sind, erst wenn

wir sie als Gegenwärtigkeit realisieren, können wir uns den Vorstellungsraum der Kunst in seinem Grundrisse vergegenwärtigen. Und dann ist die Kunst als eine paradoxe Einheit differenter Strebungen zu verstehen, einer Tendenz ins Unbestimmte zu gehen und der anderen, diesen Gang ins Unbestimmte und in die Auflösung aller Konturen gewöhnlichen Lebens in diesem selbst zu verankern und einer artifiziellen Ordnung zu unterwerfen. Die Einheit dieser Differenz macht die Bewegung und die Lebendigkeit der Kunst aus, ob sich diese nun in einer Art wilder Gymnastik unmittelbar zeigt oder sich in Supplemente und symbolische Ersatzbildungen verschiebt. Die paradoxe Einheit des Differenten ist auf dem Grund jedes ernsthaften ästhetischen Symbolsystems wirksam, in den Versteinerungen sowohl, die das Leben in der Kunst erfährt, als im sprachlichen Prozessieren tragischen und komischen Bewusstseins, in Ausdrucksformen, in denen sich die Infantilität des Menschen Vorstellungsräume der Freiheit und der Selbsterkenntnis erschließt, die aber auch das Missverhältnis in diesen Vorstellungsräumen sichtbar werden lassen.

IV

Worin kann die Gemeinsamkeit der Vorstellungsräume von Kunst und Religion liegen, nachdem sie sich ja in einer Art Götzendämmerung der Reflexion voneinander getrennt und zu selbständigen Lebensdeutungen ausgebildet haben? Gibt es eine Stelle in den Vorstellungsräumen von Kunst und Religion, an der sie innerlich miteinander kommunizieren und sich in streitender Verwandtschaft zueinander verhalten? Gemeinsam ist beiden Deutungssystemen die Spaltung der bloßen Wirklichkeit gewöhnlichen Lebens in eine reale und eine imaginäre Realität. Sie vervielfältigen die Welt zu unterschiedenen Welten in der gegebenen Welt. Die Verdoppelung in eine wirkliche und eine vorgestellte Welt gibt dann die Wege frei, auf denen Kunst und Religion sich in unterschiedliche Bedeutungsrich-

tungen entwickeln und die einfache Welt nicht nur konstruktiv überbieten, sondern als faktisch vorgefundene zum Verschwinden bringen. Die gemeinsame Grundlage dieser Realitätsspaltung und Verdoppelung der Wirklichkeit liegt in einem durchgängigen Skeptizismus und der Ironie gegenüber dem common sense und natürlichen Bewusstseinsformen. Im Skeptizismus und im Spott über die Welt der natürlichen Gewohnheit setzen wir uns zunächst einmal in eine artifizielle Distanz zu uns selbst und der Welt. Wir setzen die gesellschaftliche Umwelt und uns selbst in Anführungszeichen. Wir klammern die erste Welt ein, um eine zweite an die Stelle der ersten zu setzen. Die Destruktion der Alltagswelt reicht nicht hin, um die Vorstellungsräume und die Symbolsysteme von Kunst und Religion zu kennzeichnen. In ihnen überschreitet sich der Skeptizismus auf die Erfahrung eines Ganzen hin, das sich aber nur in der Differenz zu ebendiesem Ganzen verfügbar machen lässt. Stationen auf dem Wege dieser Differenzerfahrung sind solche der Verzweiflung an der Faktizität des Lebens aber auch seiner Verklärung, Stationen, auf denen sich die Wahrnehmung unserer selbst und der Welt läutert oder der Zerrüttung anheimfällt, sozusagen Feuer- und Wasserproben. Auf den Wegen durch die Vorstellungsräume von Kunst und Religion ändern sich natürlich auch die Mundarten, anhand derer wir über uns selbst und die Welt sprechen. Wohin die Reise dabei letztlich geht, bleibt aber im Dunkeln.

GRENZEN UND SCHWELLEN

Vom Bild zum Wort in den Skizzen

Antonio Buero Vallejos

ANA MARÍA LEYRA

... deswegen ist Zentriertheit auch eine unentbehrliche Eigenschaft jeder künstlerischen Komposition. Das Wechselspiel zwischen den beiden räumlichen Systemen erzeugt im Formalen die Vielfaltigkeit von Form, Farbgebung und Bewegung, die unser Gesichtssinn so hoch schätzt. Symbolisch gesehen bezeichnet es die Beziehung zwischen der kosmischen Vollkommenheit, die jedes Wesen bis zu einem gewissen Grade besitzt, und dem Widerstreit zwischen dem Zug nach unten und dem Streben nach oben, der dem Drama unserer irdischen Existenz zugrunde liegt.

(R. Arnheim, *Die Macht der Mitte*)

Schreiben und Malerei

Der Kurswechsel ist bekannt, den der Schaffensprozess jenes Autors erfuhr, der lange Zeit dadurch hervortrat, vielleicht der repräsentativste Name der Theaterwelt der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Spanien zu sein: Antonio Buero Vallejo. Auch wenn die seine erste Jugend betreffenden biographischen Fragmente, die frühe Neigungen zum Theater und zur Musik aufzeigen und über die Jahre erhaltene kindliche Erzählungen entdecken lassen, bereits eine frühe Hinwendung des späteren Cervantes-Preisträgers zu den Künsten anzeigen, sah sich Buero lange Zeit als Maler und träumte von einer Verbündung mit dem Licht und den Farben, die sein unbestreitbares kreatives Potenzial lenken sollte (Abb. 1, S. 41). Wir können

uns jedoch fragen, was einen so radikalen Kurswechsel in seiner ursprünglichen Bestimmung hervorgerufen hat und auch bis zu welchem Grad das dramatische Schreiben die Interessen des Dramaturgen bestimmt und die Zeichnung und Malerei verdrängt hat. Die Antwort liefert uns der Autor selber in zahlreichen Texten, die sich in den Seiten der von Luis Iglesias Feijoo und Mariano de Paco herausgegebenen vollständigen Werkausgabe wiederfinden. Sie enthält auch den Text, den wir ausgewählt haben, um ihn hier wiederzugeben. Es handelt sich um ein Fragment seiner „Ich heiße Buero Vallejo“ betitelten Schrift,¹ in der Buero den biographischen Umstand des Einschnitts verrät, den der verheerende Einbruch des Bürgerkriegs in Spanien für seinen intellektuellen Werdegang darstellte:

Ich bin also Schriftsteller, doch ich träumte davon, Maler zu sein. Noch immer weiß ich nicht, welchem Umstand ich den Wechsel von den Pinseln zur Feder zuzuschreiben habe. Und es sei hervorgehoben, dass es keine rhetorische Figur ist; ich schreibe mit der Hand. Als ich dreiundzwanzig Jahre alt war, dachte ich, dass ich schreiben müsse, vielleicht weil die entsetzliche Zeit, in der wir lebten, bereits in mir einen persönlichen Erfahrungsground hinterließ, der eher den literarischen als den malerischen Ausdruck zu fordern schien. Zweifellos hatten bei der Konkretisierung der Idee auch jene zwischen Krieg und Nachkriegszeit von mir erlebten zehn Jahre einen Anteil, in denen der Lehrling, der ich war, auf entscheidende Weise aus der Übung kam, da er kaum Gelegenheit zum Malen hatte. Aber vielleicht lag der eigentliche Grund in dem Umstand, dass ich kein Maler war und es rechtzeitig erkannte. Tatsache ist, dass ich im Jahre 1946 begann, für das Theater zu schreiben.

Die Aufgabe des Pinsels und seine Ersetzung durch die Arbeit des dramatischen Schreibens erklärte die tiefgreifende

1. Antonio Buero Vallejo, *Obras completas*. Kritische Werkausgabe von L. Iglesias Feijoo und M. de Paco, Bd. II, Madrid, 1994, S. 291 [Übersetzung des Zitats: A. M. R.]

Veränderung, die das Verhältnis des späteren Dramaturgen zur Sprache erfuhr. Es gab ein explizites Hindernis, das es unmöglich machte, durch die Malerei die Erfahrungen zum Ausdruck zu bringen, die in Situationen auftauchten, welche als Grenzsituationen bezeichnet werden können: zunächst das Verschwinden des Vaters in der Flut der Festnahmen und Exekutionen, die das Chaos in den ersten Momenten des Aufstandes vom 18. Juli 1936 säten; dann die Erfahrung des Krieges, an dem er als Sanitäter teilnahm; und später die Festnahme und das Todesurteil mit dem Aufenthalt in jener unseligen Galerie der Verurteilten, in der in Wahrheit jedes Lebewesen seit seiner Geburt wohnt, die aber stärker zu Bewusstsein kommt, wenn die Umstände einer allgemeinen Gewalt, die in einem Krieg ausbricht, uns in Subjekte verwandeln, die ihr eigenes Schicksal vorhersehen. Zwischen der plastischen oder dramatischen Sprache zu wählen bedeutete, sich für eine der beiden Künste zu entscheiden, die eine wahrhafte Entwicklung des schöpferischen Werks befördern konnten.

Für Buero ist die Bestimmung zum Schriftsteller eine Art Erforschung und Selbsterkenntnis, die von einem schonungslosen Blick auf sich selbst und das menschliche Wesen ausgeht. Indem er über die Verbergung und das Hervortreten des Autors nachdenkt, ruft Buero Vallejo einige naive Seiten seiner Jugendzeit in Erinnerung, in denen er stürmisch eine „Beichte“ niederzuschreiben begann. Der reife Blick der Schriftstellers sieht in jenen Seiten die ignorante Arroganz eines Jünglings, der noch nicht weiß, in welchem Ausmaß die „Memoiren“ unsere Erinnerungen rekonstruieren und die „Beichte“ die modifizierte Erzählung ist, in der der Schriftsteller selbst die Wahrheit über sich und sein Leben verschleiern kann. Erst später, in einem Moment seiner Biographie, in dem die Erfahrung einen Seitenblick auf seine Themen und sein Werk erlaubt, wird der Theaterautor die Mehrdeutigkeit des schöpferischen Werks zum Ausdruck bringen, die Art und Weise, in der sie sich im selben Moment verbirgt, in dem sie sich in den Fiktionen zeigt,

die er ausdenkt, und er wird den Wert des Textes in Bezug auf die Feder, die ihn hervorbringt, auf dieses Spiel von Maskierung und Entbergung zurückführen:

Genau in der Mitte, in der angespannten Periode theatralischen und novellistischen Schaffens, zeigt sich und schreit der Seelengrund des Literaten mit leidenschaftlicher Aufrichtigkeit, nur halb verdeckt durch die Argumente und die Fiktionstypen. Hier erst muss man nach seiner inneren Verfasstheit suchen; und hier werden die scharfsinnigsten Kritiker ihn suchen, indem sie Memoiren und Beichten zurückweisen.

Auch ich suche mich dort und versuche, in mich klar hineinzusehen, wie in einer Art psychoanalytischen Kabinett, wo ich versucht habe, meine eigenen künstlerischen Träume zu ergründen. Denn gerade in den künstlerischen Träumen findet sich der Schriftsteller, wie sich der Mensch in den Träumen versteckt und enthüllt.²

Solchermaßen verstanden ist der Schriftsteller ein Anthropologe, ein Mensch, der fähig ist, sich seinen intimsten Erlebnissen, seinen verborgensten Wünschen zu stellen, um sie zu beschreiben und im selben Moment, in dem er sie benennt und kommunizierbar macht, erlaubt er, dass seine Mitmenschen sie teilen oder zumindest kennenlernen und sich vielleicht selbst in ihnen erkennen. Die Suche nach dem Menschen, der der Schriftsteller ist, impliziert die Möglichkeit, mit den anderen Menschen über die Zeit und die Generationen hinweg zu sprechen. Wenn die Probleme atemporal sind, dann werden auch die Funde atemporal sein und in ihnen wird sich jede Epoche wiedererkennen. Sein „psychoanalytisches Kabinett“ ist nichts anderes als ein unaufhörliches Werk der Interpretation, der Suche nach Sinn und gleichzeitig der Erzeugung von Sinn durch das schöpferische Werk. All dem Sinn zu geben, was

2. Antonio Buero Vallejo, *Ocultación y manifestación del autor*. In: *Obras completas*, ebda., Bd. II, S. 284 [Übersetzung des Zitats vom Span.: A. M. R.]

keinen besitzt, das zu benennen, was nicht benannt worden ist, das sichtbar zu machen, was nicht gesehen worden ist, andere Sichtweisen, andere Sinngehalte anzubieten – das alles ist Funktion der Kunst, und der Künstler gibt sich mit Leidenschaft seiner Aufgabe hin.

Im Fall Buero Vallejos können wir mit Hilfe seiner Erklärung die Aufgabe des Pinsels und der Leinwand zugunsten der Feder und des Manuskriptblattes verstehen. Es ist klar, dass es nicht darum geht, einigen Künsten eine höhere Wirksamkeit und Wertung gegenüber gewissen anderen zuzurechnen; wir haben es auch nicht mit einer neuen Auflage des Themas *ut pictura poesis* zu tun, sondern es geht darum, die Auswirkungen der tragischen Erlebnisse des Autors auf seine eigene Fähigkeit zum Ausdruck zu erkennen. Das Thema würde weniger an das Werk, die *mimesis* und die Bestimmung der jeder Kunst eigenen Gesetze anschließen, da es in diesem Fall um keine objektive Angelegenheit geht, sondern vielmehr an den Künstler, die *poesis*, die in keine Gesetze überführbare Kreativität und an die Verbindung derselben Kreativität mit der Psychologie eines schöpferischen Subjektes. Die Unterschiede zwischen der *Aeneis* und der Gruppe des *Laokoon*, die Lessing hervorhebt, um seine Analyse durchzuführen, sind vor allem formal: Raumkünste versus Zeitkünste, Skulptur versus Poesie. Nach Raimundo Lidas Ansicht begründet Lessing angesichts der oberflächlichen und schmerzlichen Identifikation von Dichtung und Malerei die Grenzen zwischen beiden Künsten auf ästhetische Weise. Nun stellt das Theater, die dramatische Dichtung, eine Verbindung des Zeitlichen mit dem Räumlichen dar, und Lessing selbst, der sich dessen bewusst ist, bestätigt die Beziehungen zwischen den plastischen Künsten und dem dramatischen, nicht aber dem epischen Schreiben: Vergil kann in seiner *Aeneis* den Schmerz beschreiben und Laokoon bis zur höchsten Steigerung schreien lassen, während der Schöpfer der Skulpturengruppe die Geste zurückhalten muss, damit der Ausdruck des Schmerzes nicht die Grenzen über-

schreitet, die Laokoons Antlitz verzerren würden. Folgerichtig stellt Lessing die Nähe zwischen Malerei und dramatischer Dichtung in folgenden Worten dar:

Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen.³

Das ist vielleicht genau der Grund, der uns nahe legt, Buero habe nicht aufgehört, Maler zu sein, als er das Theater als das für seine Schöpfungen geeignete Mittel wählte; und in gewisser Weise malte er, wenn er die Worte vor den Augen seiner Zuschauer zum Leben erweckte; er malte weiter, wenn er die Bühnenbilder seiner Stücke entwarf, und er bildhauerte weiter, wenn er den Raum strukturierte und absteckte, um ihn mit seinen Zeichnungen zu „verräumlichen“ und in ihm seine Figuren leben zu lassen.

Der Sinn der Tragödie

Immer wenn Buero sich anschickt, denen zu antworten, die ihn nach seiner Auffassung von der Tragödie fragen, enthalten seine Antworten jeweils die Bekräftigung des seiner Meinung nach offenen Charakters der tragischen Stücke, ein Standpunkt, der den geläufigen Ansichten entgegensteht, die jeweils das, was den Werken zugrunde liegt, als einen geschlossenen, ausgeweglosen Konflikt beschreiben. Die Tragödie ist für ihn nichts anderes als eine literarische Gattung, deren Grundthematik das menschliche Dasein ist, welches sich in einer Spannung zwischen den das Dasein einschließenden Grenzen und der Sehnsucht befindet, diese zu überwinden, auch wenn das

3. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, mit einem Nachwort von Ingrid Kreuzer, Stuttgart, 1994, S. 28.

unmöglich ist. Seit der tragische Antiheld in den Anfängen der westlichen Kultur in Konfrontation zum Helden der Epik auftritt, ist er die Verkörperung eines Wandels, einer Suche, die – nicht weil sie utopisch ist – vergeblich ist. Die Hoffnung, das Orakel zu besiegen, sich dem Schicksal entgegenzustellen, archaische Gesetze in neue Formen gemeinschaftlicher Beziehung umzuwandeln, atmet von jeher in den tragischen Stücken und gibt dem späteren Theater sein lebendiges Erbe einer reflexiven Wirksamkeit. Die Hauptfigur der Tragödie erleidet in Griechenland ein Schicksal, von deren Härte zu berichten ist. Die konstitutiven Elemente des Tragischen stellen immer jene Macht der Natur dar, die früher oder später den Menschen zu einem Spielball der Ereignisse macht, und jenen Lebenswandel, der das Leben zu einer Quelle miteinander verbundener Irrtümer macht, deren unheilvolle Folgen unvermeidlich sind. *Moirai* und *hamartía*, Schicksal und tragischer Irrtum sind unerlässliche Bestandteile zuerst der Tragödie und dann des dramatischen Theaters, der später ihre Anliegen und Themen erbt. Es sind die Schlüsselideen, die die Grenzen andeuten, welche die Götter von den Menschen trennen. Der Mensch, der zwischen dem Tier und dem Gott angesiedelt ist, beweint seine Sterblichkeit, sehnt sich nach Unsterblichkeit und verhält sich mit einer Rationalität, die er zuweilen verliert, wenn er sich dem Tierischen annähert und ihm unterliegt. Angesichts der strengen Grenzen der menschlichen Kreatur ist der Antiheld der Tragödie immer ein *hybristés*, jemand, der die Grenzen überschreitet, der weiter gehen und die Schranken niederreißen möchte: nicht ignorieren, nicht leiden, nicht sterben; kurzum: das Unmögliche können.

Silenus und Prometheus

Aus dem Bedürfnis heraus sich selbst zu verstehen, von seiner eigenen Existenz Rechenschaft abzulegen und auf die Frage nach dem Schicksal zu antworten, schlägt der tragische Schriftsteller Antworten vor, indem er im dunklen Grund seiner eigenen Erfahrungen sucht und durch den Mythos, die Erzählung spricht, die über sein Daseinsverständnis Rechenschaft ablegt. Silenus und Prometheus sind zwei in der griechischen Kultur in gewisser Weise unvereinbare und koexistente Versuche einer Antwort. Auf der einen Seite setzt uns die Legende von Silenus eine Weisheit vor, die den Schrecken vor dem Leben mit der Jovialität versöhnt: nicht geboren worden zu sein, und falls man doch geboren wird, bald zu sterben, ist das beste für den Menschen, die Art und Weise, auf der ihm Leiden, Verfall und Tod erspart bleiben. Diese tragische Weisheit, die in nicht tragischen Worten formuliert ist, ist eine Form des Nachdenkens über das eigene Schicksal. In ihr braucht das Leben keine Rechtfertigung, das Dasein ist in seiner Tragik unschuldig, nichts rechtfertigt den Schmerz und verurteilt ihn auch nicht, das Leben selbst enthält den Schmerz und den Tod, und so wird die Existenz ohne Linderungsmittel zum wertvollsten Gut. Auf der anderen Seite befindet sich die prometheische Sichtweise, die das Mythologem der menschlichen Existenz aufgrund eines Vergehens in den Anfängen auf Schuld und Strafe gründet. Es kann sich nur um die Rechtfertigung des Schmerzes und Todes handeln. Jedes dieser konstitutiven Elemente des Tragischen überschreitet den kulturellen Grund, dem sie entspringen sind, um sich in den Weisen wiederzuerkennen, in denen die Literatur die Antworten beim erneuten Formulieren der Fragen geformt hat. Im Geiste der griechischen Tragödien existieren mehr oder weniger deutlich die beiden Linien gleichzeitig, die silenische und die prometheische, diejenige, die das Dasein in seinem unschuldigen Werden übernimmt, und jene, die es als Sühne für ein ursprüngliches Vergehen empfindet.

Im Theater versucht der Grieche, den Sinn einer Existenz zum Ausdruck zu bringen, die ihn gleichzeitig fasziniert und quält, und er zieht die Linie, auf der die existentiellen Spannungen verlaufen werden, um sie im Laufe der Jahrhunderte auf der Bühne immer wieder neu zu formulieren.

In dem Moment, in dem Calderón seinen Segismundo, seinen tragischen Antihelden, ersinnt, haben Silenus und Prometheus in ihm ihre Antworten auf die Frage nach dem Dasein miteinander vereint. In *La vida es sueño* („Das Leben ist Traum“) „besteht das größte Vergehen des Menschen darin, geboren worden zu sein“; die Schuld ist nicht nur ursprüngliche Schuld, keine Erbsünde, nicht nur eine gemäß der jüdisch-christlichen Tradition weitervererbte Verfehlung; der Mythos der Sühne reicht nach den soteriologischen Auswirkungen des prometheischen und messianischen Universums nicht aus, um dieses Leben, das Traum ist, zu verstehen; es ist vielmehr dieses Leben an sich, welches ohne jegliche Rechtfertigung den Daseinsschmerz mit sich führt. Die Tatsache, dass das größte Vergehen des Menschen darin besteht, geboren worden zu sein, macht aus Segismundo eine neue Figur, in der sich Silenus und Prometheus überlagern und in der das Vergehen, die Schuld, die Verfehlung oder die Sünde nur von der Perspektive eines gegebenen und ohne jegliche Erklärung oder Rechtfertigung als es selbst unmittelbar angenommenen Daseins erscheinen. Im Gegensatz zu einer von Vorurteilen ausgehenden Lektüre, die Jahrhunderte lang aus Calderón einen Autor machte, dessen Antworten einer christlichen Religiosität, einem Katholizismus der Gegenreformation, entsprangen, zeigt uns eine aufmerksame Lektüre zwei Facetten, die in seinem Werk zusammen bestehen: die des Pessimisten, der zweifelt, der in der Vernunft die Zufluchtsstätte für seine Krisen sucht, und diejenige des Priesters, der vertraut und im Glauben das sucht, was er an keinem anderen Ort findet. Die Schuld, das Vergehen, geboren worden zu sein, wird so in *La vida es sueño* („Das Leben ist Traum“) von einer ontologisch gearteten Pers-

pektive behandelt, und mit der Figur des Segismundo zeichnet sich eine eigene Linie im spanischen Theater ab, die einen tief reichenden Einfluss auf das romantische Denken und das moderne Theater ausüben wird.⁴ Den Horizont erweiternd, in dem sich neue Perspektiven auf die Tragödie und das barocke Drama eröffnen, stellt Benjamin fest, dass eines seiner Kennzeichen darin besteht, die Reflexion ins Unendliche zu treiben. In jedem Moment, mit jeglichem Vorwand und bei jeder Gelegenheit denkt Calderóns Figur nach, und vor allem denkt er über das Schicksal nach. Das sind Dramen, deren Welt eine in sich geschlossene Welt ist.⁵

Zunächst erscheint die Diskussion, die im deutschen Denken dafür kämpft, die Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen Tragödie und Trauerspiel zu klären; Schopenhauer und Nietzsche werden das Problem der Existenz von ihren eigenen tragischen Philosophien aus angehen und von entgegengesetzten Sichtweisen vorbringen, die im Einklang mit ihrer jeweiligen Kunstauffassung stehen. In dem Maße, in dem die Kunst für Schopenhauer das Beruhigende – das, was von der Existenz befreit und den Willen besänftigt – darstellt, muss die Tragödie als Triumph des Geistes über den Willen verstanden werden. In diesem Sinne besteht der Triumph in dem Willen nicht zu wollen, in der Möglichkeit negierend zu bejahen, die Negation des Willens zu bejahen.⁶ Nietzsche seinerseits versteht die Kunst als Stimulans des Lebens und das Leben als eine der Strukturen des Willens, insofern er Willen zur Macht ist. Die Tragödie zeigt sich so als das Phänomen, in dem das *principium individuationis* – Apoll – und die Flut der unauslöschlichen

4. Antonio Regalado, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, 2 Bde., Barcelona 1995.

5. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 2007.

6. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Werke in zehn Bänden, Zürich 1977. F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Berlin, New York 1967; vgl. auch Massimi Cacciari: *Drama y duelo*, Madrid 1989.

Existenz – Dionysios – zusammenfließen. Nach Schopenhauers Ansicht fordert die Frage nach der Existenz als einzige Antwort die Askese, die Negation des Willens. Nietzsche gemäß hat dieselbe Frage nur eine Antwort, ein absolutes Ja, eine unumwundene Zustimmung zum Schicksal. Nietzsche wertet das Trauerspiel nicht gegenüber der klassischen Tragödie auf; Schopenhauer macht keinen Unterschied zwischen beiden und schätzt sie in gleichem Maße, auch wenn er die Tragödie der Modernen höher bewertet als die klassische.

Denselben tragischen Geist, den wir bei Calderón als Übermittler der existentiellen Sorgen der klassischen Tragödie finden, finden wir bei Buero, da wir diesen Autor zweifellos als herausragenden Fortführer der besten spanischen dramatischen Kunst ansehen können. Seine Texte sind voll von Beispielen, deren Zitate zu lang würden, wollte man diese Arbeit lediglich mit dem Ziel illustrieren, das übermäßige, deutlich metaphysisch-existentielle Gewicht von Bueros Theaters zu zeigen. Wir begnügen uns daher damit, die Worte eines der nicht so verbreiteten Stücke in Erinnerung zu rufen, und zwar *Las cartas boca abajo. Tragedia española en dos actos y cuatro cuadros* („Die nach unten gelegten Karten. Spanische Tragödie in zwei Akten und vier Bildern“), das zwei seiner Figuren, Adela und Mauro, die alte und schmerzhafteste Herausforderung, das menschliche Dasein zu verstehen, in den Mund legt:

MAURO: Auch darin irrst du dich. Vor einiger Zeit blätterte ich in einem ziemlich seltsamen Büchlein... Seine Lektüre würde dir gefallen. Es hieß darin, dass die Vögel morgens voll Freude sind, da die Sonne aufgeht und ein Tag auf sie wartet, den sie voller reizender Abenteuer wännen... Sie sind wie wir am Morgen unseres Lebens: Unbesonnene. Am Abend aber singen sie nicht.

ADELA: Hörst du sie nicht?

MAURO: Das sind keine Gesänge: es sind Schreie.

ADELA: Was sagst du?

MAURO: Sie schreien vor Schrecken. (*Er ist an seiner Seite*). All

das, was dir ein Glücksrausch zu sein schien, ist ein Angstdelirium... Im Laufe des Tages hatten sie Zeit sich daran zu erinnern, dass sie dem harten Gesetz der Angst und des Todes unterliegen. Und die Sonne geht fort, und sie zweifeln daran, dass sie wiederkehrt. Und dann suchen sie sich und schreien wie toll und versuchen sich zu betäuben... Doch sie schaffen es nicht mehr. Sie wollen singen, und was herauskommt, sind Schreie.

ADELA: Das kann nicht wahr sein!

MAURO: (*Er kehrt zum Sofa zurück, um seine Brieftasche an sich zu nehmen*) Sag lieber, dass wir es nicht wissen. Wir wissen sehr wenig von ihnen und von uns selbst. Das aber hat jemand geschrieben, der sie lange beobachtet hat.⁷

Den Raum der Reflexion zeichnen

Wir sind der Meinung, dass die Skizzen, in einigen Fällen einfache Notizen, in anderen sorgfältigere Zeichnungen, die Buero Vallejo für viele seiner Werke angefertigt hat, den Zweck haben, einen tragisch-virtuellen Raum zu schaffen, und dass sie nicht so sehr reine Hinweise für die Inszenierung und Aufführung sind, sondern vielmehr wahre Nährböden für sein Denken darstellen, Strukturen, die während der Austragung des Stückes mit dem Ziel erdacht wurden, die tragische Handlung zu verräumlichen, ihr Raum zu geben oder sie im Raum zu verorten.

Wir möchten an dieser Stelle gerne auf einige Aspekte hinweisen, die Martin Heidegger in zwei Vorträgen über das Thema des Raumes vorstellt: *Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum* und *Die Kunst und der Raum*.⁸ Heidegger beginnt, Ant-

7. Antonio Buero Vallejo, *Las cartas boca abajo*. In: *Obra completa*, 2 Bde., Bd. I "Teatro", Madrid 1994. S. 756 [Übersetzung des Zitats: A. M. R.]

8. Martin Heidegger, *Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum*. *Die Kunst und der Raum. Observaciones relativas al arte – la plástica – el espa-*

worten zu suchen, indem er von der Art und Weise ausgeht, in der die Frage gestellt und so einer schwierigen Reflexion dargeboten werden kann. Angesichts des Wunsches, einen Begriff wie den des Raumes zu behandeln, besteht der erste Schritt darin, einen Begriff, der uns vertraut erscheinen mag, als Frage, als Suche und Forderung einer Antwort für das Denken zu behandeln. Außerdem muss die Frage nach dem Raum in diesem Fall in Bezug auf die Kunst gedacht werden. Die Frage nach dem Raum und die Frage nach der Kunst werden hier zusammengebracht:

Es sei versucht – sagt Heidegger –, in der gebotenen Kürze einiges zur Frage nach der Kunst (Kunst und Raum) zu sagen. Die Fragen bleiben Vorschläge; Gedanken für das Nachdenken, Anstößiges, d. h. Anregendes und Befremdendes für ein mögliches Gespräch.⁹

Der Vortrag baut sich so vom Horizont des Fragens aus mit dem Ziel auf, eher die Reflexion zu befördern, die Übung des Nachdenkens über das Thema des Raumes von der Perspektive der Kunst aus anzuregen. Einige Seiten weiter hebt Heidegger mit Nachdruck hervor:

Doch: Was ist der Raum? Was heißt Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Raum? Wer soll uns diese Fragen beantworten? Man wird darauf bestehen, dass hierüber der Künstler selbst am besten unterrichtet sei.¹⁰

Heidegger wendet hier den Satz Nietzsches an, der uns ermahnt, die Kunst vom Standpunkt des Künstlers aus zu verste-

cio. *El arte y el espacio. Oharkizunak arteari, plastikari eta espazioari buruz. Artea eta espazioa*, Einführungen und Anmerkungen von Félix Duque, Übersetzung ins Spanische von Mercedes Sarabia. Euskaratzailea, Pamplona 2003.

9. Ebda., S. 62.

10. Ebda., S. 66.

hen. In diesem Fall bedeutet die Erforschung des Raumes, das Nachdenken über den Raum im Zusammenhang mit der Kunst, den Künstler zum geeigneten Gesprächspartner zu machen. Wie aber sollen wir uns dem Begriff des Raumes nähern, demjenigen, „mit dem der Künstler sich auseinandersetzt“? Hier lässt Heidegger den Philosophen, konkret zuerst Aristoteles und seine Gedanken zum Raum in der Physik, und dann Kant zu Wort kommen. Die beiden Vokabeln, die Aristoteles verwendet, *topos* und *chora*, erlauben uns, zwischen einem Raumbegriff, der auf den Raum hindeutet, den ein Körper besetzt – es handelt sich hier um den Raum der Körper – und dem anderen Begriff, der auf den Raum anspielt, der aufnimmt, die Körper enthält und einen „Ort gibt“ – im doppelten Sinn des Aufnehmens und Ermöglichens – zu unterscheiden. Der kantische Begriff des Raumes fügt diesen vorherigen Verständnismöglichkeiten – der Raum der Körper (*topos*) und der Raum, der aufnimmt und die Körper enthält (*chora*) – die Idee eines Raumes der Vorstellung, hinzu, eines Raumes, der es möglich macht, dass ein Subjekt sich die Objekte vorstellt; der in diesem Sinne verstandene Raum existiert einzig in der Funktion der menschlichen Subjektivität, die ihn in eine reine Form der Anschauung verwandelt.¹¹

Was ist der Raum, insofern er Raum ist? Was diese Frage betrifft, so schlägt Heidegger in letzter Instanz die Möglichkeit vor, sich dessen bewusst zu werden, dass wir verstehen müssen, dass der Raum *räumt*. Wir sind der Meinung, dass das, was sich zu Beginn als eine Tautologie zeigt, ein Versuch ist, die vorherigen Antworten im gleichen Maße zu enthalten.

Insofern der Raum räumt, Freies freigibt, gewährt er erst mit diesen Freien die Möglichkeit von Gegenden, von Nähen und Fernen, von *Richtungen und Grenzen*, die Möglichkeiten von Abständen und Größen. [...] Ein Kopf ist kein mit Augen und

11. Ebda. 78.

Ohren behafteter Körper, sondern vom blickenden und hörenden In-der-Welt-sein geprägtes Leibphänomen. Wenn der Künstler einen Kopf modelliert, so scheint er nur die sichtbaren Oberflächen nachzubilden; in Wahrheit bildet er das eigentlich Unsichtbare, nämlich die Weise, wie dieser Kopf in die Welt blickt, wie er im Offenen des Raumes sich aufhält, darin von Menschen und Dingen angegangen wird.¹²

Wenn man den Künstler befragt und die Kunst vom Standpunkt des Künstlers aus versteht, wird eine besondere Wirksamkeit offensichtlich, der Wert einer Aufgabe, die nicht darin besteht, dasjenige, was man sieht, zu reproduzieren oder darzustellen, sondern jenes sichtbar zu machen, das von sich aus ungesehen, nicht konfiguriert, im Fall des Dichters und seines Materials, der Sprache, nicht formuliert bleibt. Der Satz: *Der Raum räumt*. Jenseits dessen, was die Logik bestreiten würde, setzt uns sein formaler Aspekt die Frage vor, die gedacht werden muss: die Frage nach dem Raum von der menschlichen Perspektive des Künstlers aus.

In seinem Buch *La croisée du visible*¹³ formuliert Jean Luc Marion ein Paradox der Perspektive: und zwar, dass die Leere, die das reale Sichtbare in Szene setzt, im gleichen Maße wächst wie ein Leeres des Leeren. Das Unsichtbare in der Perspektive verweltlicht das reale Sichtbare in eine unendliche Anzahl irrealer und daher umso stärker erscheinender Sichtbarkeiten. Im Falle der Skizzen Antonio Buero Vallejos versucht der Dramaturg, den Raum der Vorstellung sichtbar zu machen, indem er für sich als Zuschauer und für sein Publikum eine bestimmte Perspektive einnimmt. Seine Zeichnungen sind keine bloßen Angaben für eine konkrete Bühnendekoration. In der Tat muss der Autor eines Theaterstücks nicht unbedingt minutiös jedes Detail der Ausstattung oder des Bühnenbildes zum Ausdruck

12. Ebda. S. 82-86. Die Hervorhebung stammt von der Autorin, A. M. L.

13. Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, Paris 1991.

bringen; auf jeden Fall wird es der Regisseur des Werkes sein, der sich dasjenige, was der Text andeutet, vorstellt und zur Anschauung bringt, so dass fast immer die einfachen Grenzdaten genügen, um die Inszenierung auszurichten. Doch wir glauben nicht, dass das bei den Skizzen Bueros der Fall ist. Im Gegensatz gehen wir davon aus, dass der Autor nicht nur mit den Worten, sondern gleichzeitig mit einem visuellen Denken arbeitet, das das Drama, die menschliche Handlung, im Raum aufnimmt. In einigen der Texte, die wir wiedergeben werden, finden wir Fährten, die der Autor selbst anbietet, um sich selbst eine Antwort zu geben und auf das Warum dieser Zeichnungen zu antworten. Im *Libro de estampas* („Buch der Drucke“), in dem ein großer Teil der von Buero im Laufe von mehr als fünf Jahrhunderten angefertigten Zeichnungen wiedergegeben ist, kommen die Umstände zum Ausdruck, die die Zeichnung mit dem Werk verbinden, wobei die Absichten, die private emotionale Atmosphäre oder das Bemühen um Strukturierung im Gegensatz zum Werk „ohne jeden ästhetischen Anspruch“ entdeckt werden.

KOMMENTARE IM „BUCH DER DRUCKE“

En la escalera („Im Treppenhaus“) Um die weibliche Figur zu fixieren, stand meine Schwester für eine Vorskizze Modell. Das übrige ohne Modell. Ich kann mich nicht entsinnen, ob ich das Stück bereits geschrieben hatte, mit dem ich bekannt wurde: es steht fest, dass ich es bereits ersonnen hatte. Diese Treppe jedoch sollte nicht dieselbe Struktur zeigen wie die des Theaterprojektes. Es waren noch zwei Jahre hin bis zu meiner Erstaufführung; ich sah ihre Nähe nicht im entferntesten voraus.

Notizen für das Bühnenbild von „Hoy es fiesta“ („Heute ist Feiertag“). Emilio Burgos fügte in die von ihm angefertigte endgültige Skizze angemessene Modifikationen ein, doch hielt er sich ziemlich treu an meine Idee. Das Stück spielt an einem einzigen Tag: meine beiden Notizen zeigen, wie sich das Licht vom Morgen bis zum Abend verändern würde. Es war das Jahr 1956

und ich hatte eine intime Beziehung mit Victoria, einer jungen Dame der Tragikomödie und Schauspielerin, die in jenem Jahr den Nationalen Theaterpreis für eine weibliche Rolle erhalten sollte.

Entwurf für das Bühnenbild von „La Fundación“ („Die Stiftung“). Die schöne Bühne von Vicente Vela übertraf bei weitem das von mir gezeichnete Schema, ohne jeden ästhetischen Anspruch, wie eine Art erhellender Plan meiner eigenen Abgrenzung und der Anforderungen der dramatischen Handlung.¹⁴

In dem Text, der die Zeichnung *En la escalera* („Im Treppenhaus“) (Abb. 2, S. 53) kommentiert, mahnt Buero die Unterschiede zwischen der Zeichnung und des endgültigen Bühnenbildes an (Abb. 3, S. 54). In der Tat sehen wir einen Abschnitt des Treppenhauses und einen Treppenabsatz, zu dem sich ein Fenster hin öffnet, sowie drei Figuren, zwei Männer und eine Frau, ein Paar und jemand, von dem wir nicht wissen, ob es ein Nachbar oder ein Besucher ist und der von einem Stockwerk zum nächsten heruntersteigt. Der Unterschied zum Stück besteht darin, dass die Szene komplexer wurde, da sich zum Treppenhaus hin die verschiedenen Türen der Wohnungen öffneten, in denen die Familien wohnten, die in dem Haus lebten. In diesem Fall ist es interessant, dem Stück, *Historia de una escalera* („Geschichte eines Treppenhauses“), die Skizze und den Kommentar hinzuzufügen, da wir feststellen, dass das Stück in bemerkenswerter kreativer Harmonie fast zur gleichen Zeit ersonnen wurde als die Zeichnung angefertigt wurde; doch erst der endgültige Text verändert die Behandlung des Raumes durch den Autor, indem er eine Struktur, die eine vertikale, durch die Treppe symbolisierte, von der Helligkeit einiger Fenster spärlich beleuchtete Achse annahm, durch eine Struktur ersetzte, in der unter Beibehaltung der Vertikale der Treppenachse die Horizontale eines angedeuteten Raumes hin-

14. Antonio Buero Vallejo, *Libro de estampas*, Murcia 1993.

zugefügt wird: das Innere der Wohnungen, deren Türen sich auf den verschiedenen Treppenabsätzen befinden. Das endgültige Bild fügt der Richtung Unten/Oben/Unten die Richtung Innen/Außen/Innen hinzu. Das Treppenhaus ist einerseits das Symbol des Aufsteigens und andererseits das Symbol eines intimen Innenraums, der Wohnung, der mit dem Außenraum, dem Treppenhaus, kommuniziert, das seinerseits dadurch gekennzeichnet ist, dass es im Vergleich zum Straßenraum ein Innenraum ist. Wir können daher sagen, dass Buero aus dem Treppenhaus nicht nur – wie bereits gesagt wurde – eine weitere Figur macht, sondern auch eine Grenze, eine symbolische Struktur der Grenze, in der alle Figuren ihren Geschäften nachgehen sollen.

Der Begriff der Grenze ist in der Philosophie ein komplexer Begriff, der zu zahlreichen Anlässen und mit sehr unterschiedlichen Kennzeichen verwendet wird. Uns interessieren jene Aspekte, die in dem griechischen Wort *péras* enthalten sind: physische Begrenzung eines Körpers, was ihn abschließt und von einem anderen, benachbarten Körper abgrenzt, sowie der Begriff der Grenze so wie ihn Hegel in seiner Philosophie entwickelt, wo er davon ausgeht, dass die Grenze da ist, um überwunden zu werden; die Grenze enthält so das Moment der Negation, das die Affirmation und Überwindung in einer dialektischen Bewegung ermöglicht. In diesem Sinne ergänzt und klärt das Denken Hegels den tragischen Begriff der *Hybris* (Extralimitation), das Hauptkennzeichen des tragischen Antihelden.

Das Treppenhaus kann im Lichte von Begriffen wie der Grenze zwischen einem Außen- und einem Innenraum verstanden werden. Auf symbolischem Gebiet erlaubt uns der Raum des Treppenhauses das Unsichtbare zu sehen, die Gefühle, die Sorgen und Sehnsüchte der Mieter des Gebäudes, sowie die Verbergung intimer Lebensgeschichten zu durchbrechen, die in vielen Fällen unbekannt bleiben und im Treppenhaus mit den Nachbarn und dem Zuschauer in Verbindung

treten. In einer bereits klassischen Studie, *Buero Vallejo y el antihéroe. Una crítica de la razón creadora*¹⁵, macht der Autor das Treppenhaus zu einem Raum der Einfühlung, da in der Tat die Geschichte in diesem Fall nicht nur die Geschichte der Figuren des Dramas ist, der Menschen, die in dem Gebäude leben, dem das Treppenhaus angehört, sondern die *Geschichte ist* die eines Treppenhauses, auf die zuerst der Autor und dann die Leser und Zuschauer ihre Gefühle projizieren und die sie zu einer weiteren lebendigen Figur machen, indem sie sie zum Leben erwecken und allem, was dort geschieht, mit dem Atem eines Lebens in der Zeit ein pochendes Herz verleihen. Die Dinge sprechen bei Buero die Sprache einer symbolischen Realität. Der Autor hebt mit den Dingen einige Nuancen hervor, die in der Aufführung nicht unbeachtet bleiben sollen. Das Treppenhaus bildet so eine sowohl räumliche wie auch existentielle, ontologische Grenze, indem sie aus den Figuren neue Sysphusse macht, die mühsam ihre Felsbrocken vor sich herschieben. Tragödie und Mythos, Literatur und Essay fließen in dem Stück zusammen und geben ihm die Würde eines zeitlosen Werkes.

„Immer wenn wir uns vor einem Bild befinden, stehen wir der Zeit gegenüber.“¹⁶ Die paradoxe Behauptung, die uns vor die Notwendigkeit stellt, von der Perspektive einer unentrinnbaren Zeitlichkeit aus ein Räumliches zu denken, stellt für den Autor von *Devant le temps* eine Tatsache dar, die die Reflexion des Historikers und auch des Kunstkritikers fordert, da der *Anachronismus* als Ausgangspunkt für das Verständnis jeglichen, vom Menschen hergestellten Bildes übernommen werden muss. In zahlreichen Werken Bueros kommt die Sorge um die Zeit explizit zum Ausdruck. Nicht nur der Titel der *Geschichte*

15. Enrique Pajón Mecloy, *Buero Vallejo y el antihéroe. Una crítica de la razón creadora*, hg. vom Autor, Madrid 1987.

16. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000.

eines Treppenhauses macht uns auf eine genaue Zeit und genaue Ereignisse aufmerksam, sondern das Werk selbst zeigt uns auch von sich aus in seinem Verlauf das Vorübergehen der Zeit und dessen Auswirkungen auf die Mieter des Gebäudes, sowie darüber hinaus auf alle Lebewesen. Der Raum des Treppenhauses ist die Verbindung der Grenze zwischen dem, was man sehen kann, und dem, was man nicht sehen kann, der äußeren Welt und derjenigen der Wünsche und Sehnsüchte, der Welt der Gefühle. Doch das Treppenhaus macht auch die Grenze einer Zeitlichkeit sichtbar, die vom Kreis her gedacht ist, einer Zeitlichkeit, die im Unterschied zurückkehrt, während uns gleichzeitig das Zusammenleben der Generationen auch von der Vergangenheit, der Gegenwart und Zukunft, von einer linearen Zeit, erzählt.

In gewisser Weise führt der Verlauf des Werks den Sinn des Treppenhauses vom Bild der *Grenze* zur Idee der *Schwelle* fort. Die Schwelle wird als Raum des Übergangs verstanden. Der Unterschied zwischen der Zeichnung *En la escalera* und dem Entwurf für das Bühnenbild des Werks *Historia de una escalera* zeigt die veränderte Auffassung von einem Treppenhaus, dessen Gerichtetheit sich in einer einzigen Hinsicht manifestiert: der Vertikalen, dem Oben/Unten, zu einer horizontalen Achse, die mit Hilfe von Türen ein Äußeres/Inneres beschwört. Die Zeichnung drückt über die Vermittlung von Bildern die Bemühung des Autors aus. In ihr finden wir den Keim des Werks; doch der Entwurf ist keine bloße Zeichnung mehr, er ist die Arbeit an der Verräumlichung des menschlichen Dramas, dessen Erforschung Buero interessiert. Diese Türen sind Schwellen, Durchgangsorte, Räume des Austauschs. Doch auch das Treppenhaus ist auf seine Weise eine Schwelle, ein Durchgangsort zwischen dem Inneren der Wohnungen und der Straße. Die Wirksamkeit des Theaters stützt sich auf dieses Spiel zwischen Grenzen und Schwellen, wenn der Schriftsteller uns dadurch, dass er uns das Unsichtbare sehen lässt, auffordert, das Risiko des Wandels einzugehen; und dann kann der

Durchgangsort zu einem Ort der Veränderung, einem initiatischen Raum, einer transformierenden Erfahrung werden (Abb. 4 und 5, S. 57 und 58).

Wir erkennen in diesem Schema und in denen weiterer Werke, die wir hier kommentieren möchten, die Bildung des cartesischen Rasters, das den Raum in zwei sich kreuzenden Koordinatenachsen strukturiert und die menschliche Handlung in einem messbaren, quantifizierbaren und insofern rationalen Raum lokalisiert. Mit den Worten Arnheims gesprochen, die wir am Anfang zitiert haben:

Das Wechselspiel zwischen den beiden räumlichen Systemen erzeugt im Formalen die Vielfältigkeit von Form, Farbgebung und Bewegung, die unser Gesichtssinn so hoch schätzt. Symbolisch gesehen bezeichnet es die Beziehung zwischen der kosmischen Vollkommenheit, die jedes Wesen bis zu einem gewissen Grade besitzt, und dem Widerstreit zwischen dem Zug nach unten und dem Streben nach oben, der dem Drama unserer irdischen Existenz zugrunde liegt.¹⁷

Das menschliche Drama in *Hoy es fiesta* („Heute ist Feiertag“) bietet uns eine räumliche Behandlung mit ähnlichen Merkmalen: das Stück spielt sich auf einer Dachterasse eines einfachen Madrider Stadtviertels der Nachkriegszeit ab. Wie zuvor im Treppenhaus kommt auch auf der Dachterasse das Leben der Mieter, die im Gebäude wohnen, zusammen, diesmal das von Menschen, die sich sehnlichst wünschen, ein Lottoanteil möge ihnen den Wohlstand bescheren, den sie entbehren. Der Zufall, das Schicksal, das Glück sind im Werk vorhandene Elemente, die die Dachterasse erneut zu einem Grenz-Raum zwischen dem Haus, der Erde und dem Himmel machen. Das Oben und Unten des Treppenhauses erhalten jetzt den erweiterten Sinn einer Wechselwirkung zwischen

17. Rudolf Arnheim, *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*, aus dem Amerikan. übers. vom Verf., Köln 1983, S 9f.

dem Lokalen und dem Kosmischen, der Immanenz und Transzendenz. Buero schafft es, die Dachterrasse zu einem Raum zu machen, der für die Hoffnung heilig ist, einem Raum, in dem sich „das Schicksal“ – das Glück oder Pech – seiner Bewohner zeigt, wobei diese Fortuna, dieses Schicksal, in der Symbolik der Dachterrasse auftritt. Doch die Dachterrasse ist auch eine Schwelle, ein Durchgangsort, an dem man lebt und stirbt. Von ihr aus erspät man einen Horizont aus Dächern und Dachterrassen, einen Bienenstock, der mit denselben Sorgen lebt und sich bewegt; und weiter hinten ahnt man ein zeitlich begrenztes Hier, den Himmel, den kosmischen Raum. Die Kreuzung von menschlichem und kosmischem Raum verleiht der Dachterrasse eine Zentralität, macht aus ihr einen Mittelpunkt der Welt, eines Mikrokosmos, der gegen jede Logik von der Hoffnung getragen wird. Der Satz der Kartenlegerin: *Man muss warten... Immer warten... Die Hoffnung hört nie auf... Die Hoffnung ist unendlich...*¹⁸ ertönt am Ende des Werkes, nach dem Tod Pilars, wie eine Bestätigung des menschlichen Kampfes zur Versöhnung der Tragödie mit der Hoffnung.

Wir möchten außerdem darauf hinweisen, dass Buero Vallejo zwei Skizzen für die Aufführung des Dramas entwirft und – wie wir bereits gesehen haben – erklärt, dass sein Interesse beim Zeichnen darin besteht, die verschiedenen Lichteinfälle zu zeigen, mit denen die Szene morgens und abends beleuchtet wird (Abb. 6, S. 60). Mit den beiden unterschiedlichen Schattierungen führt Buero die Zeit im Raum der Dachterrasse ein und macht sie so sichtbar: der Morgen und der Abend des Lebens inszenieren ihr Drama in einem Raum, einer Grenze und Schwelle, zwischen einem Hier, das zeitlich begrenzt ist, und einem unbekannten, unerkennbaren, doch als Ewigkeit ersehten Jenseits.

Die Tatsache, dass wir auf die beiden Zeichnungen des Werkes zurückgreifen können, hilft uns, die Absichten des Autors

18. A. Buero Vallejo, *Obra completa*, Bd. I, a.a.O., S. 619.

zu verstehen; sie zeigt uns, was der Dramaturg uns jedes Mal vor Augen führen möchte. In anderen Stücken, etwa in *El tragaluz* („Das Kellerfenster“), *Las Meninas*, *El sueño de la razón* („Der Schlaf der Vernunft“) oder *Un soñador para un pueblo* („Ein Träumer für ein Volk“), stellt der Autor gerne mehrere Skizzen her, die gewisse den Fortgang des Werkes betreffende Züge aufweisen. Im Fall von *El tragaluz* stehen uns drei von 1 bis 3 nummerierte Skizzen zur Verfügung, die feine Unterschiede erkennen lassen (Abb. 7-9, S. 61 und 62).

Nr. 1 ist die rudimentärste; die Linien geben nur eine flüchtige Skizze ab, die einen Raum zu strukturieren und die Möbel so zu verteilen vermag, dass dem Zuschauer vier unterschiedliche Räume gezeigt werden, in denen die Handlung stattfinden wird. Diese vier Räume sind in der Skizze Nr. 2 viel besser dargestellt: In der Mitte befindet sich unter dem Vorsitz zweier Kellerfenster der Raum des Zimmers der Familie, oben rechts das Büro, darunter ein Café-Tischchen, rechts die Straße mit der Straßenlaterne, unter deren Licht sich der Ecktisch verbirgt und zeigt. In der Skizze Nr. 3 sind die Kellerfenster verschwunden; der Dramaturg legt es minutiös darauf an, das Mobiliar darzustellen und die Gliederung der vier Strukturen zu verdeutlichen, so dass sie während der Aufführung für das Publikum sukzessive sichtbar und unsichtbar werden.

Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass der von Buero gezeichnete Raum das Problem behandelt, in einer komplexen Synthese die Außen- mit der Innenwelt, die Oberfläche mit dem Untergrund zusammenzubringen. Wir können sagen, dass über die beiden Kellerfenster das Licht von außen einen tiefen Innenraum beleuchtet, dass es die menschlichen Tiefen, die Gefühle und Wünsche – sowohl die positiven als auch die negativen – symbolisch beleuchtet. In einer von Schopenhauer inspirierten Lektüre des Werks könnte man von der Welt als Wille und der Welt als Vorstellung, den bloßen Erscheinungen und der tiefen Realität des Wunsches, sprechen. Die Kellerfenster zeigen die Grenze zwischen dieser unteren Welt, dem

Untergrund, und der oberen Welt mit allen ihren Zügen, auch den sozialen: die von oben, die Sieger, gegenüber denjenigen von unten, den am meisten Benachteiligten, und im Rahmen einer zivilen Nachkriegszeit wie der spanischen: die Sieger gegenüber den Besiegten. Doch die letzte Skizze zeigt uns überdies die anderen Räume, nunmehr alltägliche Räume, in denen unser Leben verläuft. Hier sind die Kellerfenster verschwunden, vielleicht weil sich das Interesse auf die Wirksamkeit einer Bühnenausstattung verlegen muss, die den Zuschauer das Vorübergehen, den Übergang von gewissen Räumen zu anderen Räumen, die charakteristischen Kennzeichen der Schwelle, sowie den Charakter der Gleichzeitigkeit, die die Ereignisse der Vergangenheit für den Zuschauer einer in der Zukunft liegenden Zeit nahebringen soll. Von neuem kommen durch Leistungsstärke des Maler-Dramaturgen Raum und Zeit im Bild zum Ausdruck.

Die letzte Zeichnung, die wir besprechen möchten, gehört zum Werk *La Fundación* („Die Stiftung“, Abb. 10, S. 63). Sie zeigt ein gemütliches, wenn auch nüchternes Zimmer, das – wie wir wissen – die Unterkunft für Forscher einer Stiftung zur Entwicklung der Künste und Wissenschaften darstellt. Das große Fenster und die Tür im Hintergrund öffnen sich einer lieblichen, dem Auge angenehmen Landschaft. Im Bett schläft jemand, vielleicht träumt er. Rechts vom Zuschauer liefert uns eine gut ausgestattete Bücherwand weitere Hinweise zu der Person, die das Zimmer besetzt. Im Vordergrund bildet ein Tisch mit fünf Sesseln einen Arbeitsraum eines möglichen Kollegenteams. Aus dem Gesamtbild fallen nur die Garderobenhaken auf der linken Seite heraus, an denen sechs Seesäcke hängen, Gepäckstücke, die nicht sehr gut zu denjenigen passen, die man von zwar nicht reichen, doch wirtschaftlich gut situierten Menschen erwarten würde.

Mit den Seesäcken führt Buero in der Zeichnung die Vieldeutigkeit in einen Raum ein, der scheinbar zur Schaffung einer Studien- und Forschungsatmosphäre angelegt ist. Im Ver-

lauf des Werkes wird der Zuschauer erfahren, wie das, was zu Beginn ein Zimmer für Wissenschaftler ist, zur Gefängniszelle wird. Die Widerhalle der spanischen Literatur, die wir im Werk erkennen, sind sehr deutlich. Die Hauptperson, der Mann, der schläft und vielleicht träumt, heißt Tomás, wie Tomás Rodaja, der Lizentiat Vidriera, von Cervantes. Die Hauptfigur des Werkes fantasiert auch, es ist jemand, der glaubt, in einer Stiftung zu sein, während er in Wirklichkeit ein zum Tode Verurteilter und sein Zimmer eine Gefängniszelle ist. Nachklänge Calderóns werden ebenfalls in uns geweckt, da die Gefängnis-Stiftung, in der man von einer von positiven Interessen regierten Welt, der Welt der Utopie, träumt, uns an Segismundos Turm erinnert, in dem das Leben und der Traum zusammenfließen. Wir werden von neuem mit einem Grenzraum konfrontiert, dieses Mal zwischen Wachen und Träumen, dem Delirium und der Vernunft, zwischen der Utopie und der Wirklichkeit, zwischen dem Leben und dem Tod. Wir alle, die wir verurteilt sind, leben in Wahrheit in einem Raum einer Stiftung oder einer Todeszelle und warten darauf, dass unser Urteil vollstreckt wird. Von neuem nimmt das Bild in einer räumlich-zeitlichen Synthese die Ereignisse des menschlichen Dramas vorweg.

Es ist wichtig, die bewusste Zeitlosigkeit der Zeichnung zu betonen. Wir wollen damit sagen, dass beim Betrachten der Skizze ein avantgardistischer Entwurf uns in eine konkrete Epoche versetzt hätte und uns das Werk von bestimmten räumlich-zeitlichen Koordinaten aus hätte auslegen lassen. Doch die Asepsis des Mobiliars, die so bühlenbildmäßige Behandlung des Raumes, die nicht mit komplexen Strukturen spielt und so das Interesse des Zuschauers ausschließlich auf das lenkt, was man mit der leichten, durch die Seesäcke angeregten Andeutung des Zweifels sieht, wie auch auf die Eigenschaften desjenigen, der das Zimmer besetzt, erlaubt uns, das Drama unabhängig vom historischen Moment, in dem Buero das Stück uraufführt (Januar 1974), zu interpretieren. Eine di-

rekte Interpretation würde uns dazu führen, es von einer Kritik an den Gefängnissen Francos her zu verstehen; doch Bueros Texte kann man nie auf konkrete historische Umstände beschränken, ganz im Gegenteil: Je enger sie mit den historischen Ereignissen Spaniens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verknüpft zu sein scheinen, desto zeitloser werden sie letztlich. Womit wir es bei der Skizze von *La Fundación* also in Wahrheit zu tun haben, ist die Verwendung eines Raumes, der uns unsere anthropologische Verfasstheit als Menschen vor Augen führt, die zum Tod verurteilt, gleichzeitig aber zu den größten sozialen und wissenschaftlichen Umwälzungen und den außergewöhnlichsten künstlerischen Schöpfungen fähig sind.

Das Gefängnis-Zimmer und das Zimmer der Stiftung sind lediglich Durchgangsräume; als Gefängnis oder als Zimmer drücken sie nur die Dialektik zwischen zwei Außenräumen aus: das Nichts, das dem Leben, der Geburt vorausgeht, und das Nichts, das ihm folgt. Zwischen beiden ein Innenraum, ein Saal der Verurteilten oder Raum für die Utopie. Ob wir es in dem einen oder anderen Sinn betrachten, es wird ein Schwellen-Innenraum sein und die Bedingung der Schwelle ist die Bedingung des Durchgangs, so drückt es Walter Benjamin in seinem *Passagen-Werk* aus.¹⁹ Gerade in den Übergangsritualen werden in den primitiven Gesellschaften die Feierlichkeiten durchgeführt, die die wichtigsten Momente im Leben seiner Individuen darstellen; Augenblicke der Wandlung, Veränderung, in denen das Leben in einer Hinsicht aufhört, um erneuert eine andere Art Dasein hervorzubringen. Diese transformierende Erneuerung gewährt Raumbildungen, gibt Grenzen, Bezugspunkte an, zeigt Schwellen auf, stellt eine Inszenierung des einen oder multiplen Ereignisses dar, das den Menschen und die Gemeinschaft in ihrem Zusammenhang betrifft. In der

19. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Gesammelte Schriften, Bde. V 1 + 2, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1991.

Inszenierung der existentiellen Probleme des menschlichen Daseins, die das Theater bedeutet, entwerfen die Zeichnungen, die Buero Vallejo für seine Werke schafft, das Bild dieses nicht aleatorischen, nicht zufälligen, sondern wie ein Schachbrett gezogenen Bühnenraums, in dem nach festgesetzten Regeln mit den Figuren gespielt wird, um eine Unzahl von Spannungen zu benennen und sichtbar zu machen, von denen die metaphysischen Ideen der Grenze und Schwelle, des Augenblicks und Ereignisses, nicht nur mittels des Wortes mit größerer Intensität ausgedrückt, sondern auch mit höchster Präzision vor Augen geführt werden können, so dass auf diese Weise die Wirksamkeit des Wortes sich mit derjenigen der visuellen Künste und auch der Musik, die in fast allen seinen Stücken anwesend sind, verbindet. Sein Theater richtet sich so auf die Einheit der Sensibilität des Zuschauers, von dem die größte Aufmerksamkeit verlangt wird, damit alle seine Sinnesfähigkeiten gefordert sind, indem sie dazu angehalten werden, mittels dieses uralten Ritus, den das gute Theater stets darstellt, an der Erneuerung teilzunehmen.

DRUCK, DROHUNG, RAUM

HANNES BÖHRINGER

ICH BIN IM GEDRÄNGE, ich bin in Druck. Hinter mir drängen Leute an mir vorbei und drücken mich zur Seite. Ich bin nicht schnell genug. Die Leute vor mir sind noch langsamer. Sie halten mich auf. Sie machen nicht Platz. Ich komme nicht vom Fleck. Ich drücke und dränge, denn ich werde gedrückt und gedrängt. Die hinter mir wollen an mir vorbei, die vor mir gehen nicht zur Seite. Ich muss aufpassen, dass ich nicht zu spät oder zu kurz komme, nicht als letzter ankomme. Und alles ist vergeben, nichts mehr übriggeblieben für mich, alle Plätze besetzt.

Wohin könnte ich der Menge ausweichen? Auf den Ausweg, der mir einfällt, kommen auch die anderen, sind schon da, wo ich auftauche, versperren mir den Weg und drängen mir nach. Es wird enger und enger. Da und dort geht das Drücken und Drängeln schon in ein Schubsen, Treten und Schlagen über. Bald liegen Tote auf dem Boden.

Ich muss mich in Sicherheit bringen. Ich muss einen Ort finden, eine Stelle, wo ich nicht überrannt werde, einen Ort zur Not für mich allein, am besten mit einigen Anderen, mit denen ich mich verständigen kann. Der Ort müsste uns Schutz, Sicherheit nach außen geben und im Inneren Freiheit, Spielraum, wo ich bleiben und gehen kann. Ich muss mich frei bewegen können. Gemeinsam könnten wir etwas zustande bringen, das uns noch mehr Sicherheit nach außen und Freiheit im Inneren gewährt. Doch damit entstünde ein Machtraum, bedrohlich nach außen und innen. Die Bewegungsfreiheit geriete in Gefahr, ich wäre unter Druck, mich behaupten zu müssen. Es würde geschubst und gedrängelt. Meiner Stelle, meiner Sicherheit und Freiheit könnte ich nicht mehr sicher sein.

Ich lege einen Schal auf meinen Platz, um zu zeigen, dass er besetzt ist. Doch was mache ich, wenn ihn jemand in meiner Abwesenheit im Vorübergehen mitnimmt, und ein anderer sitzt auf dem Platz, den ich kurz aus den Augen lassen musste? Was, wenn der Kerl meinen Schal umgebunden hat und behauptet, es sei seiner? Und die anderen scheren sich nicht darum, haben nicht aufgepasst, wollen sich nicht einmischen.

Jeder sucht einen sicheren Platz mit Spielraum. Für alle reicht es nicht. Doch wenn ich einen solchen Platz mit anderen ergattert habe, steigt der Druck im Inneren, beginnt das Hin- und Hereindrängen. Ich muss mich absichern, verteidigen, sonst rutsche ich ab und verliere meine Stellung. Vorsorglich mache ich Druck, dass ein Störenfried uns nicht auseinanderbringt. Wenn ich nicht aufpasse, werde ich selbst zum Störenfried. Bilde ich mir vielleicht alles nur ein? Der Druck wird Eindruck. Ich beginne, mich selbst unter Druck zu setzen.

Am Anfang tat mir der Druck wohl. Er verteilte sich auf den ganzen Körper. Wenn ich schrie, nahm mich meine Mutter auf den Arm. Der Druck tröstete mich wie ihr vertrautes Gemurmel. Ich war nicht allein. Doch dann entstanden Druckstellen, Zonen, Punkte, auf die sich der Druck fixierte, Stellen, die unbequem wurden, weh taten, die nach Erleichterung verlangten.

Von den Stellen am Körper springt der Druck über zu Situationen. Aus Druck wird Drohung. Wenn du nicht aufhörst zu zappeln, wenn du nicht endlich Ruhe gibst und einschläfst, kurzum: wenn du nicht artig bist, passiert etwas. Bald brauchen die Drohungen nicht mehr ausgesprochen, Sanktionen gar nicht mehr verhängt werden. Blamagen, Strafen, Hinrichtungen sind eine ultima ratio geworden. Denn ich bin längst artig und füge mich den unausgesprochenen Erwartungen, versuche, es allen recht zu machen, allem gerecht zu werden. Doch das ist zu viel. Es bedrückt mich, ich gebe den Druck weiter. Ich drohe den anderen. Ich erpresse sie.

Der Druck, den ich am Körper spürte, dringt vom Raum in die Zeit ein. Als Drohung weitet der Druck den Raum zum Zeitraum. Alles ist nicht einfach da, alles passiert, alles passiert, alles muss in einen Zeitraum gepresst werden. Wenn ich nicht tue, was man mir sagt, drohen Strafen. Sie sind noch nicht da, aber sie kommen, sie werden eintreffen. Die Sanktionen werden zu Konsequenzen, die ich mir selbst zuzuschreiben habe. Jetzt drohen nicht nur Menschen, sondern auch Ereignisse. Wenn ich nicht aufpasse, verpasse ich mein Glück, komme ich nicht weg von hier, komme nicht weiter, finde keinen Ort, wo ich Bedrückung und Bedrohung abwerfen, wo ich bleiben, aber auch herum- und weitergehen kann.

Künftige Ereignisse drohen mit befürchteten Konsequenzen. Krankheiten drohen mit dem Tod. Eine Klimakatastrophe droht, wenn wir die Luft weiterhin verschmutzen. Kriege drohen, wenn das Wasser knapp wird. Seuchen drohen, Hungersnöte, Verarmung, Verrohung, Niedergang, wenn wir nichts dagegen unternehmen. Der Drohung entspricht die Furcht. Ich fürchte, dass etwas passieren wird. Eine Furcht löst die andere ab. Das Leben ist ein Schrecken. Ich fühle mich terrorisiert und dränge den Schrecken meiner Umgebung auf.

Drohung und Furcht sind zu festen Einrichtungen meiner Gewohnheit geworden, der mobilen Wohnung, die ich überallhin mitnehme und nicht einfach hinter mich lassen kann, immer unterwegs nach einer freien, offenen, aber geschützten Stelle. Immer wieder glaube ich, eine gefunden zu haben, die nicht drückt. Immer wieder stellen sich Druck und Gedränge ein. Schuld daran sind meine Gewohnheiten. Ich habe mich im Druck und Gedränge, in Furcht und Drohung eingerichtet. Sie verengen den Wohnraum auf schmale Bahnen. Der Rest wird nicht benutzt und verwahrlost. Deshalb muss ich aufräumen.

Raum ist Bewegungsfreiheit: Freiraum und Spielraum. Doch immer wieder wächst er zu, verengt er sich. Druck entsteht. Der Druck drückt auf die Zeit. Auch die Zeit wird knapp. Kein Spielraum mehr für Nichtstun, langes Nachdenken, Träu-

men, Absichtsloses. Statt dessen Termine, Fristen, enge Zeiträume. Sie begrenzen nicht den Druck, sondern setzen ihn immer weiter fort. Fristen folgen auf Fristen. Ich muss anfangen, in Raum und Zeit aufzuräumen.

Der Raum ist nicht, er entsteht und vergeht. Der Raum passiert. Er ist nicht der Platz zum Spielen, die Bedingung, sich frei bewegen zu können, sondern Bewegungsfreiheit und Spielraum. Denn sich frei zu bewegen, zu spielen ist selbst schon ein Aufräumen. Ich liege auf dem Boden und spiele mit Bauklötzen. Es sieht so aus, als herrsche im Kinderzimmer eine große Unordnung. Doch das Spielen ist der Anfang des Aufräumens. Ich nehme eine Ordnung auseinander und füge sie neu zusammen. Der Raum ist nicht mehr der alte, wenn die Bauklötze in der Kiste verstaut, wenn die Musikinstrumente wieder eingepackt oder die Möbel nach dem Tanzabend wieder zurecht gerückt worden sind. Die Freiheit des Spiels ist nicht Willkür, sondern Befreiung von Druck und Gedränge, Freiheit von der gewöhnlichen Wirklichkeit, die Abstraktion der Regel, des Gleichgewichts, des Schwebens, des Klangs, der Bewegung, die aus Druck und Schwere losgelöste Leichtigkeit.

Spiel ist immer Zusammenspiel, auch wenn es allein betrieben wird, schwierige, aber mühelos gewordene Koordination unterschiedlicher, oft gegensätzlicher Impulse, Elemente, Teile oder Teilnehmer. Das Zusammenspiel strahlt aus, es durchdringt die Alltagstätigkeiten, Arbeit wie Geselligkeit und ermöglicht und erleichtert die gegenseitige Bewegungsfreiheit, den unerlässlichen Spielraum im Zusammenleben.

Das gewöhnliche Aufräumen ist nur ein sichtbarer Ausschnitt der umfassenden Tätigkeit aufzuräumen, im Aufräumen Raum zu gewinnen. Das gewöhnliche Aufräumen ist nur ein Zeichen dafür, dass diese umfassende Tätigkeit nie ganz gelingt, dass immer etwas übrig bleibt, dass jede Ordnung etwas ausschließt, dass keine Ordnung umfassend ist. Ich räume mein Büro, meine Wohnung auf. Was werfe ich weg? Was brauche ich griffbereit, was kommt in den Schrank? Wo finde

ich was wieder? Jeder hat seine Art aufzuräumen. Der eine räumt immer ein bisschen auf, der andere lässt die Unordnung wachsen, bis er gründlich aufräumt. Beide müssen miteinander auskommen, obwohl jeder ein anderes Maß an Unordnung erträgt.

Aufräumen heißt, Ordnung zu schaffen, eine alte, unzulänglich gewordene in eine neue zu überführen, sie den veränderten Verhältnissen anzupassen, Anschlüsse zwischen der alten und der neuen herzustellen. Doch alles bleibt ungenügend. Jede Ordnung ist ein Kompromiss mit der Vielfalt und dem Durcheinander des Lebens. Dem einen kommt sie entgegen, den anderen quält sie. Dabei müsste sie Spielraum für jeden gewähren, der in sie einbezogen ist.

Freiheit ist Freiheit wovon und Freiheit wofür, Bewegungsfreiheit und Befreiung von Furcht, Druck und Bedrohung. Freiheit ist Mut. Druck und Drohung sind nie gut verstanden, die Gewohnheiten nie richtig aufgeräumt. So sammelt sich ein Durcheinander, das Druck und Gedränge wieder hervorrufen, bis das Maß voll ist und Ordnung hergestellt wird. Das Aufräumen geschieht unter Zeitdruck. Die herumliegenden Dinge fügen sich nicht der unzulänglichen Ordnungsvorstellung, in die unzulängliche Wesen sie pressen wollen.

Wohnte ich in der Welt, wie es die alten Philosophen forderten, lebte ich in einer universalen Ordnung. Ich wäre aufgeräumt, ich wäre heiter und alles in Ordnung. Alles wäre gut. Doch meine Ordnung ist auf Ungeduld gebaut und deshalb gewaltsam. Zu schnell werfe ich weg, was ich später noch gut gebrauchen könnte, nur um für kurze Zeit wieder etwas Bewegungsfreiheit wiederzugewinnen. Ich habe zu wenig Spielraum. Denn ich bin im Gedränge und in Druck.

Aufräumen heißt aufklären. Aufklärung hieß die umfassende philosophische Tätigkeit, das Selbstverständliche, scheinbar Klare, nie in Frage Gestellte als Dunkles zu erkennen und das Dunkel aufzuhellen, um neuen Spielraum zu gewinnen. Doch die Aufklärung neigt zur Abschaffung dessen, was

sie aufklärt: Religion, Herrschaft, Gott oder das Ich. So werfe ich weg und suche nach einiger Zeit im Abfall, was ich weggeworfen habe, weil ich es jetzt wieder benötige, als unabdingbar erkannt habe, statt es von vorn herein an den angemessenen Platz gestellt zu haben. So bringe ich mich selbst ins Gedränge, indem ich hin- und her- und aus- und einräume. Etwas ist nicht verschwunden, indem ich es weggeworfen habe. Es ist nur aus meinen Augen, aus meiner Beobachtung und Reichweite. Ich wollte es aufklären und habe es ins Dunkel zurückgestellt und der Verwahrlosung ausgesetzt.

Ich bin im Druck und dränge nach einer Stelle, wo ich bleiben und gehen, mich frei bewegen kann. Die muss ich erst einmal aufräumen, um Freiraum zu gewinnen. Ich versuche, Druck und Drohung, Bedrückung, Unterdrückung, Bedrohung und Furcht aus dem Haushalt meiner Gewohnheit beiseite zu schaffen. Doch sie stellen sich immer wieder ein und verstellen den Raum. Hole ich sie aus dem Abfall wieder hervor, oder hatte ich nie die Kraft, sie wegzuworfen? In der Unsichtbarkeit sind sie mächtiger als im Hellen, meine Bewegungsfreiheit einzuschränken. Macht ist nötig, mir wieder Raum zu verschaffen.

In solchen Grenzen aufgeräumt trete ich nach draußen ins Freie, gehe ich aus mir heraus und überquere die Schwelle zwischen drinnen und draußen, zwischen privat und öffentlich. Das Öffentliche steht der Allgemeinheit frei, ist offen für jedermann. Ich muss mich also umziehen, verwandeln, allgemein werden: ein Bürger. Der Spielraum, den ich bereits gewonnen habe, hilft mir, von mir absehen, mich von außen betrachten, öffentliches Ärgernis vermeiden zu können. Höflich schlüpfe ich in die Gewohnheiten der Gesellschaft. Nur weil ich ihre Üblichkeiten kenne, kann ich sie gelegentlich missachten.

„Frische Luft!“ ruft Nietzsche. Draußen weht ein frischer Wind: Austausch, Geselligkeit, neueste Nachrichten. Die Meinungen werden im Gespräch zerzaust, die eigenen vier Wände gelüftet. Draußen bin ich unter freiem Himmel. „Der gestirnte

Himmel über mir“ (Kant) läßt eine universelle Ordnung ahnen, die mich über meine partikuläre Existenz zum Allgemeinen erhebt. Ich entferne mich von meinen eigenen Interessen und suche nicht, was für mich gut ist, sondern für uns alle. Als Bürger (citoyen) muß ich, sagt Rousseau, das Allgemeine wollen: die *volonté générale*.

Ich gehe nach draußen ins Freie auf die Straße, auf den Markt. Dort treffe ich Leute. Die Allgemeinheit macht aus den Leuten ein Volk. Public kommt von *populus* (Volk). Das Volk ist die im Freien versammelte Öffentlichkeit. Als freie Bürger erheben sich die Einzelnen zur Allgemeinheit und entscheiden über sich als Volk. Sie treten aus sich heraus ins Freie nach draußen, ins Offene, Unbestimmte, Riskante und bestimmen über ihr Gemeinwohl.

In der Mitte einer europäischen Stadt am Marktplatz stehen Rathaus und Kirche. Der Einzelne gehörte zwei Völkern an, einem, das bleiben, und einem, das gehen will. Das eine sammelt sich um das Rathaus, das andere um die Kirche. Sie ist im Aufbruch, die Schwelle von diesseits und jenseits zu überqueren. Diese Welt hier geht vorüber. Sie passiert und wird deshalb passiert. Das gibt mir genügend Abstand, das zu ertragen, was mehr oder weniger bleibt: Unterdrückung, Bedrückung, Drangsal. Denn auch die Menschen bleiben so, wie sie sind, wenn sie menschlich bleiben. Der große Abstand verhilft mir jedoch, das Unvermeidliche von dem Verbesserbaren zu unterscheiden, die Spielräume für Verbesserungen zu erkennen.

Der öffentliche Raum wird nur mit Macht vor Macht geschützt. Aufklärung (freie Presse) allein reicht nicht, den öffentlichen Raum frei zu halten. Hinzukommen immer auch Unterdrückung, Verbot und Ächtung dessen, was ein Gemeinwesen als existenzgefährdend empfindet. Drohung und Druck bis zur physischen Gewalt setzt es ein, um seine Öffentlichkeit vor Drücken, Drängen und Drohen zu bewahren. Und immer schwebt es in Gefahr, als Ganzes Beute einer Bande zu werden, die das Gemeinwohl für sich usurpiert. Gewalt und Unduld-

samkeit stützen die öffentliche Ordnung und bestimmen unweigerlich das Aufräumen im öffentlichen Raum.

Doch das sind Geschichten aus alten Zeiten: die Stadt als Vorbild des Staates und der Demokratie, die Unterscheidung von Kirche und Staat, von Ökonomie und Politik, die Lehre vom Haus und vom Gemeinwesen, von Privatheit und Öffentlichkeit. Die Unterscheidungen sind längst diffus geworden. Die Grenzen der Staaten werden durchlässig, die Stadtgrenzen sind schon gefallen. Aus der zunehmenden Indifferenz von Stadt und Land, von Stadtlandschaft und verstädterter Landschaft, ist ein mehr oder weniger verdichtetes Wohnen entstanden, eine Agglomeration mit insularen, musealisierten Restbeständen des Städtischen.

Der Verstädterung ging die Elektrifizierung einher. Mit dem elektrischen Anschluss kamen Rundfunk, Fernsehen, Telefon und Internet in jeden Haushalt und haben die Gleichsetzung von drinnen mit privat und draußen mit öffentlich aufgehoben. Ich muss nicht mehr die Wohnung verlassen, um Filme anzuschauen, Konzerte zu hören, Theater zu sehen, Parlamentsdebatten zu verfolgen, Sportwettkämpfe mitzuerleben, fremde Länder zu durchstreifen, einzukaufen, andere Leute kennenzulernen, Bibliotheken zu besuchen. Ich bleibe zu Hause. Mehr und mehr nehme ich mit Handy, Laptop und Walkman das Angeschlossensein mit nach draußen. Drinnen wie draußen bin ich in mehreren Netzen gefangen: Verkehrsnetz, Stromnetz, Datennetz. Mit dem Anschluss an die Netze bedrängen mich die von ihnen übermittelten Eindrücke, Bilder, Informationen aller Art. Das Aufräumen wird zu einem Filtern aus Sorge vor Infiltration und Insinuation. Die Unterschiede zwischen wahren und falschen Informationen werden unerkennbar, die Unterschiede verschwimmen. Die Welt wird flüssig. Die Realität entzieht sich.

Das Netz spinnt sich fort, es wuchert, luxuriert, bis es reißt. Ihm fehlt die Grenze, aus der ein Maß gewonnen werden könnte. So wird der öffentliche Raum von Verkehr und Konsum

beherrscht. Konsum ist der Verbrauch, der sich vermehrt und durch seine Vermehrung Überdruß erzeugt und zugrunde ginge, wenn er nicht immer wieder in der Abwechslung einen Ausweg fände. Der selbst vermehrende Verbrauch braucht die Mode.

Der Konsum drückt nicht, er lockt. Doch ich komme dem steigenden Verbrauch nicht hinterher. Ich verliere den Anschluss. Andere überholen mich, kommen mir zuvor, drängen mich zur Seite. Ich muss mithalten, Schulden machen. Geldsorgen drücken mich. Ich stecke im Stau mit meinem noch nicht bezahlten Auto.

Lieber Böhringer, bevor Sie gänzlich in eine Kulturkritik abgleiten, wollen Sie nicht wenigstens etwas zur Kunst im öffentlichen Raum sagen?

Auch der Kunstgenuss unterliegt den Bedingungen des Konsums: immer mehr Kunstwerke und Kunsträume. Menschenmengen drängen sich durch die Ausstellungen. Sie müssen Gedränge produzieren, sonst werden sie nicht finanziert. Der öffentliche Raum wird knapp, drinnen im Museum und draußen auf den Plätzen. Die Kunst drängt in die Zeit. Sie wird Event, Ereignis, enger Zeitraum, durch den Kunst und Publikum hindurchgepresst werden zum nächsten Event. Ereignis folgt auf Ereignis.

Kenner wetten, Sammler spekulieren, was von der Menge übrigbleiben wird. Die Kunst ist Massenkonsum und mondänes Glücksspiel. Der Verschleiß ist groß. Wer wird aus dem Abfall herausholen, was zu schnell weggeworfen wurde? Die Kunsthistoriker wollen auf der Seite der Sieger sein. Auch in der Kunst wird aufgeräumt. Am sichersten ist sie immer noch im Museum. Dorthin drängt sie. Denn sie will bleiben und nicht vorübergehen. Und doch kann ich immer noch in glücklichen Augenblicken, wenn das Gedränge eine Lücke lässt, in der Menge versteckt Kunstwerken begegnen, die mich erfreuen, belehren und bewegen.

Was aber ist Kunst? Woran kann ich sie erkennen? Wie

wirkt sie? Sie lockt mich an und nimmt mich ein, erfüllt den Raum und bedrängt mich, überwältigt und fesselt mich, nötigt mir Anteilnahme ab – Jammern und Schaudern, sagt Aristoteles – und lässt mich wieder los, lässt mich aufgeräumt zurück, ohne doch verschwunden zu sein. Die Kunst ist der Anfang der Architektur. Sie drängt sich vor, zieht Aufmerksamkeit auf sich, um Platz zu machen und Freiheit einzuräumen. Architektur ist die Kunst, die in den Hintergrund getreten ist und in ihrer Unaufdringlichkeit dauerhaft für Spielraum sorgt.

Alles passiert, alles geht vorüber. Was bleibt? Die alten Unterscheidungen von öffentlich und privat, von Haus und Stadt lösen sich auf. Privatisierung der Öffentlichkeit, Veröffentlichung des Privaten. Die Unterschiede und Grenzen sind von den Netzen unterminiert. An sie angeschlossen ist im Nu alles da: Energie, Information, Kommunikation, Konsum. Im Nu bin ich woanders. Der Raum als Distanz ist überwunden, geblieben ist die Abstandslosigkeit, wie Heidegger sagt. Zwei Personen sitzen zusammen im Café. Der eine telefoniert, der andere blickt ins Leere.

Nicht Notwendigkeit und Zwang bedrohen die Freiheit, sondern Druck und Drohung. Sie drängen mich zur Erfüllung von Erwartungen, zur Fügsamkeit und Konformität. Drinnen wie draußen steckt das Leben in Pressionen. Fast alles presiert. Es geht nicht schnell genug. Überall bleibe ich hängen und stecken. Ich brauche Spielraum, aber verbrauche ihn. Ich müsste ihn so gebrauchen, dass er sich erweitert. Wenn Spielraum da ist, genügt ein Minimum, fast nichts, und alles ist da. Kein Überdruß drängt zur Abwechslung. Sie stellt sich aus Lebendigkeit von selbst ein. Spielraum ist da, wo ich bleiben und gehen, mich frei bewegen kann. Auch das Bleiben geht vorüber. Das Leben ist endlich. Bleibt es im Gedränge stecken, drängt es auf barocke Zerstreung und Unterhaltung, auf das ständige Vorübergehen der Ablenkungen, um den horror loci zu verdrängen.

Das anfängliche Macht- und Freiheitsgefühl, an die Netze

angeschlossen, weicht der Erkenntnis der Abhängigkeit, in ihnen eingeschlossen und gefangen zu sein. Die Netze suggerieren Grenzenlosigkeit. Die Verkehrswege kommen an kein Ende, die Kommunikation hört nie auf, die Informationen sind unerschöpflich. Nur die Erkenntnis der Abhängigkeit schärft den Sinn für die Freiheit, unterbrechen, anhalten und aufräumen zu können. Mit dem Spielraum kommen Abstand, Urteilskraft, sicherer Geschmack und Nachsicht, alles, was man braucht im Druck und Gedränge.

DIE VERÄNDERNDE KRAFT DER KUNST

Die zeitgenössische Skulptur als Erzeugerin neuer öffentlicher Räume in europäischen Metropolitanregionen

KATHRIN GOLDA-PONGRATZ

WELCHE STADT könnte ein besserer Inspirationsraum sein für ein Seminar zum Thema Kunst und Raum, welche europäische Metropole ein besserer Ort, um über die Beziehung von Skulptur und öffentlichem Raum nachzudenken, als Barcelona? Barcelona: Metropole, deren Programm strategischer Stadtmetastasen in den achtziger Jahren als „das ambitionierteste Skulptur-und-Park-Programm seiner Art, das eine Regierung des 20. Jahrhunderts je ausprobiert hat“²⁰ weltweit Beachtung fand und als Markenzeichen der katalanischen *Transición* Geschichte machte. Wenn auch innerhalb eines strengen urbanistischen Diktats der katalanischen Hauptstadt den Künstlern nicht immer vollkommene Freiheit zur Raumschaffung gegeben war, liegt es nahe, hier Kunst im öffentlichen Raum zu reflektieren.

Um städtebauliche Programme und politische Entscheidungen soll es jedoch nur am Rande gehen, soweit dies nötig ist, zu erklären, wie und wodurch sich die künstlerische Gestaltung eines urbanen Raumes bzw. die Überlassung dieses öffentlichen Territoriums an einen Künstler am jeweiligen Ort

20. Robert Hugues, *The spaces and sculptures*. In: *Barcelona – spaces and sculptures* (1982-1986), hrsg. vom Rathaus von Barcelona, Barcelona 1987, S. 25. [Übersetzung des Zitats: K. G.-P.]

und in der jeweiligen Zeit realisieren ließ. Vielmehr soll es um die Beziehung zwischen Raum und Kunst, zwischen städtischem Raum und zeitgenössischer Skulptur gehen – nicht nur in Barcelona, sondern auch in anderen europäischen Metropolitanregionen, dort, wo bemerkenswerte künstlerische Projekte im öffentlichen Raum die Wahrnehmung dieses Raumes verändern, in Frage oder auf die Probe stellen, umdeuten, neu artikulieren oder diesen erst schaffen.

An sieben ausgewählten öffentlichen künstlerischen Interventionen werden Raumkonzepte formuliert und die skulpturalen Arbeiten innerhalb dieses konzeptuellen Rahmens geordnet. Es sind Werke, die der Architektur nahe stehen, in ihrer künstlerischen Sprache und Positionierung im Raum eine beinahe urbanistische Rolle spielen und dabei die Grenze zwischen Kunst und Architektur ausloten.

I. Grenzen ausloten: Raum – Körper – Landschaft

Haus-Rucker-Co: *Rahmenbau*, Dokumenta Kassel (1977)
(Abb. 1 und 2, S. 79)

Der *Rahmenbau*, eine Installation der österreichischen Künstler- und Architektengruppe Haus-Rucker-Co (1967-1996) für die *Dokumenta 1977* experimentiert mit den Grenzen zwischen dem Raum, dem Körper des Betrachters und der Landschaft.

Der *Rahmenbau*, aufgestellt an der *Schönen Aussicht*, der Stadtkante am Rande der Kasseler Karlsaue, hinterfragt, verändert, verdreht und manipuliert eben diese pintoreske Aussicht. Auch ist er Beispiel für eine provisorische Architektur, die ein Geflecht potentieller Wahrnehmungen, Erfahrungen und Denkwege innerhalb des durch sie geschaffenen Zwischenraumes entfaltet. Der Betrachter sieht beim Herankommen ein Bild, das durch eine 13 mal 13 Meter umfassende Metallkonstruktion eingerahmt ist. Als Teil dieses Bildes nimmt er auch

andere auf einer Rampe laufende Betrachter wahr, die sie mit einem Aussichtsort verbindet; von letzterem aus kann man wiederum ein zweites, kleineres Bild sehen, das wie durch ein Teleobjektiv die Stadtlandschaft fokussiert. Betritt der Betrachter ebenfalls diese Rampe, wird er selbst zu einem Teil jenes Gesamtbildes, das er soeben betrachtet hat und damit zum betrachteten Objekt. Der Betrachter ist also selbst Teil des Bildes.²¹

Auch die Landschaft als Vorfeld und Hintergrund des durch den *Rahmenbau* geschaffenen Zwischenraums ist Teil der Installation. Aus der Stadtlandschaft wird ein detailgerechtes Bild ausgeschnitten, das als solches vorher nicht existiert zu haben scheint. Am Ende des rampenförmigen Stegs, wo die verkleinerte Version des Rahmens hängt, ist der Blick des Betrachters noch stärker eingeschränkt und wird auf einen Detailbereich der Landschaft gelenkt, die sichtbar ist, aber nicht wahrgenommen wird. So werden Grenzen geschaffen, die gleichzeitig neue Perspektiven eröffnen. Durch die gezogenen Grenzen, die gesetzten Rahmen, werden Grenzen übertreten, ebenso wie Kategorien und historische Referenzen hinterfragt werden: Der Steg, der von der Karlsau in die Landschaft ragt, respektiert die barocke Anlage nicht, während der Rahmen die klassische Idee des gerahmten Gemäldes aufnimmt und die gerahmte Landschaft in eine an Kaspar David Friedrich erinnernde Szenerie verwandelt.

II. Grenzen ausloten: Raum – gebaute Masse

Rachel Whiteread: *House*, London (1993) (Abb. 3, S. 81)

Das Hinterfragen gegebener Regeln und existenter gesellschaftlicher Vorstellungen ist Essenz der Arbeit *House* der Londoner Künstlerin Rachel Whiteread, die 1993 in East Lon-

21. Dieter Bogner: *Haus-Rucker-Co. Denkräume – Stadträume 1967-1992*, Klagenfurt 1992, S. 105.

don installiert und im selben Jahr im Rahmen der von White-reads Arbeit in Frage gestellten Stadterneuerungsprozesse zerstört wurde. *House* lotet die Grenzen zwischen einer gebauten Masse und des sie umgebenden Raumes aus. Dieser Raum ist urban, ein Raum innerhalb eines bebauten, historischen Kontexts verschiedener räumlicher, zeitlicher und sozialer Schichtungen und Ort unterschiedlichster Akteure.

House ist der Abguss des umbauten Raumes eines East Londoner Hauses des 19. Jahrhunderts, die in Beton gegossene Masse des Raumes, das perfekte Negativ der kleinsten urbanen Zelle seiner Umgebung, eben des Hauses. Gleichzeitig ist es die Sichtbarmachung dessen, was eigentlich privat, hinter den Fassaden verborgen und vor der Öffentlichkeit unsichtbar bleibt. Die Ziegel- und Holzstruktur eines zum Abriss vorgesehenen Hauses wird zur Gussform für Whitereads Skulptur. Nach ihrem Entfernen bleibt eine Art Monument des privaten Inneren stehen, das plötzlich dem Öffentlichen ausgesetzt ist.

Ich setzte eine vertraute Vergangenheit in die Raum-Zeit der Gegenwart; dies machte etwas sichtbar, was eigentlich nicht mehr da war,

sagt Rachel Whiteread.

Es war der Raum eines Hauses, das nicht mehr existierte. Darüber hinaus jedoch funktionierte die Arbeit räumlich: sie stülpte den Innenraum nach außen. Das Private wurde öffentlich... das Intime wurde zum Monument und verbarg dabei doch seine Intimität.²²

Die Künstlerin stellt die zerstörerische Kraft der spekulativen Stadterneuerungsprozesse und den Verlust des Häuslichen zugunsten eines übergeordneten Plans in Frage. Gleichzeitig

22. Rachel Whiteread, zitiert in: *Rachel Whiteread's House*, hrsg. v. Lingwood, James, London 1995, S. 36. [Übersetzung des Zitats: K. G.-P.]

zerstört *House* als Abguss eines unzugänglichen und unwider-
rufflich verlorenen Raumes jegliches Gefühl der Nostalgie für
die verlorene häusliche Wärme.

III. Die Zerstörung des kollektiven Gedächtnisses artikulieren

Rebecca Horn: *El lucero herido*, Barcelona (1992)
(Abb. 4 und 5, S. 83)

Die Skulptur *El lucero herido* („Der verletzte Komet“) der deutschen Bildhauerin Rebecca Horn spielt mit der Nostalgie, beschwört sie, macht sie zum greifbaren Bestandteil der städtischen Landschaft des postolympischen Barcelona. Die Künstlerin artikuliert den Verlust von städtischem Raum und die Zerstörung des kollektiven Gedächtnisses, die durch ihre Skulptur aufgehalten werden soll.

El lucero herido erhebt sich als 12 Meter hoher Turm aus Stahl am Strand der Barceloneta, an einer Stelle, wo sich bis zu dessen Neugestaltung im Zuge der Olympischen Spiele von 1992 eine Vielzahl von *Chiringuitos* aufrehten. Diese kleinen, aus Holz gebauten Hütten, in denen frische Meeresfrüchte zubereitet wurden, waren bis zu diesem Zeitpunkt kulinarischer Referenzpunkt und fester Bestandteil, sowohl des gesamtstädtischen, als auch des Lebens im meeresnahen Viertel Barceloneta. Die Buden und andere informelle Objekte am Strand mussten den Verschönerungsmaßnahmen, neuen Palmen und der Aufschüttung frischen weißen Sandes zur Olympiade weichen.

Rebecca Horn schreibt, was ihre Skulptur verkörpert, woran sie erinnert, wofür sie steht, an wen sie erinnern und wen sie lebendig halten möchte:

Ein Lift, der nach oben fährt,
der siebte Raum im Hotel Peninsular,

Nr. 414. Ort von Licht und Feuer.
Barcelona, 7. April 1992.

Berstende Nacht,
oben ist unten,
Blitze schießen aus wunder Erde,
endloser Regen dringt ein,
Fallschirme, Regenschirme schützen nicht.

Der Leuchtturm in der Nacht,
leise wandert sein Licht über den Horizont,
wirft unsere Schatten gigantisch
über Berge und Meer.

Licht
Ejakuliert Energie,
Zeichen des Aufruhrs
von der Spitze des stählernen Turms.

Die kleinen Restaurants, einst Chiringuitos genannt,
neu aufeinandergeschichtet aus Stahl,
werden zum Turm der Erinnerung
einer atmend vergangenen Zeit.
Aus dem Müll der Zerstörung
wächst das neue Gehäuse des Lichts.

Lichtadern innen,
gleißende Bahnen eines Baumes,
wachen über Stadt und Meer.

Die zuckend
rhythmischen Blitze im Innern,
ihre sanfte Brise
umweht das Gebäude.

Eine beschwörende Stimme
Flüstert die Namen jener vom Turm,
die vom Strand vertrieben wurden.

Sie wurden geopfert den neuen Palmen,
und weiß gereinigtem Sand,

Hochzeit von Tod und Wiedergeburt.
Der verletzte Komet. Ein Turm.

R. H. Barcelona, Juli 1992²³

Aus der Stadtlandschaft Barcelonas der Gegenwart ist die Skulptur *El lucero herido* nicht mehr wegzudenken. Mittlerweile reiht sie sich ein in eine Skyline von wachsenden Wohn-, Hotel, und Bürotürmen, zwischen denen ihr Sprechen über den Verlust von städtischen Freiräumen und nicht vom Designdiktat bestimmten Orten von Tag zu Tag wichtiger wird. Sie ist zudem ein neuer Treffpunkt, ein Anziehungspunkt an der Küstenlinie und auch der Mittelpunkt des Kampfes für den Erhalt der Erinnerung und des Widerstands gegen die tiefgreifenden Pläne städtischer Interventionen im ehemaligen Fischerviertel Barceloneta, sowohl von städtischer, als auch von privater Seite. So ist der Turm der Nostalgie zu einer Art politischem Symbol geworden.

IV. Mit den *Voids* der Geschichte umgehen

Gordon Matta-Clark: *Conical Intersect*, Paris (1975)
(Abb. 6 und 7, S. 86)

Der amerikanische Künstler Gordon Matta-Clark (1943–1978) hat sich vielfach mit Prozessen städtischer Spekulation und den Zwischenzuständen vor dem Abriss des Alten und dem Bau des Neuen beschäftigt. Mit provokanten Aktionen hat er städtische Umwandlungsprozesse sichtbar gemacht. Seine Intervention *Conical Intersect* beschäftigt sich mit einem der gewichtigsten und zu seiner Zeit umstrittensten Stadterneuerungsprojekten in Europa: der Zerstörung mehrerer Blocks in Beaubourg im historischen Zentrum von Paris, um das Einkaufszentrum *Les Halles* und das Kulturzentrum *Centre*

23. Rebecca Horn, *The glance of infinity*, hrsg. v. Carl Haenlein, Zürich 1997, S. 220f.

Pompidou zu errichten. Die temporäre Leere, schon zwei Jahrzehnte vor dem Bau des neuen Kulturzentrums in die alte Stadt gesetzt, „a Gaullist clearing“²⁴, wie Matta-Clark es bezeichnet, eine Art *Void* der Geschichte, wird zum Experimentierfeld für den Künstler, das er in eine Metapher des Ortes umdeutet.

Ein altes Gebäude, bereits dem Abriss freigegeben, wird zum *Object to be destroyed* und zu einem temporären Teleskop auf das gerichtet, was mit der Stadt in diesen Momenten geschieht: Matta-Clark schneidet eine konusförmige Öffnung in die Nordfassade des Hauses 29 rue Beaubourg, um den Blick auf den voranschreitenden Neubau eines urbanen Fremdkörpers zu eröffnen. Die Öffnung, ausgeschnitten aus den ruinösen Strukturen des ehemaligen Wohnhauses, ist für Matta-Clark auch die Metapher eines Balls, der in den Raum geworfen wird und sich spontan durch Oberflächen hindurch den Weg bahnt. Es ist auch die Metapher der Abrissbirne, denn der Abriss des durchschnittenen Baus ist Teil des Projekts.

Das Loch ist Abbild des viel größeren Lochs, das im Stadtgefüge klafft. *Conical Intersect* möchte durch die Provokation, die es darstellt, den Blick der Bevölkerung, der Pariser und auch einer weiteren Öffentlichkeit auf einen Veränderungsprozess lenken und den dadurch erzeugten Verlust im urbanen Kontext kommunizieren.

Manholes Expose Edges
Of the Working Urban
Substrate–
A Cloud of Steam, a Burnout
Back Ups, Overflow, Explosion

GORDON MATTA-CLARK²⁵

24. Pamela Lee, *Object to be destroyed. The work of Gordon Matta-Clark*, Massachusetts 2000, S. 169.

25. Gordon Matta-Clark, undatierte Notizkarte, 1975, zitiert in: ebd., S. 197.

V. Historischem Raum Form geben

Eduardo Chillida: *Topos V*, Barcelona (1988)

(Abb. 8 und 9, S. 88)

Ein subtiler, geradezu zarter Eingriff in einen traditionellen Stadtraum des römischen Kerns von Barcelona stellt die Skulptur *Topos V* des 2002 verstorbenen baskischen Bildhauers Eduardo Chillida dar. Sie gehört einer Serie von Plattform-Skulpturen an, deren Titel auf den Topos als *Raum-Ort* hinweist, von dem aus der Philosoph Martin Heidegger die Eroberung des Raumes durch die zeitgenössische Skulptur in seinen Texten und auch mit Eduardo Chillida diskutierte.

Topos V gibt einem historisch bedeutsamen Platz, an dem über drei Jahrhunderte lang das Mehl für die Stadt angeliefert wurde, eine vorher nicht existente Ecke und mit ihr eine kompaktere Gestalt, einen physischen Halt und eine räumliche Neuformulierung, die – so einfach die künstlerische Geste auch scheinen mag – eine starke urbanistische und zugleich skulpturale Wirkung hat.

Als neues Element der *Plaça del Rei*, die umgeben ist vom *Palacio Real Mayor*, dem *Mirador del Mar* des 14. Jahrhunderts, der *Capilla Palatina* und vom *Palau del Lloctinent*, der heute das Archiv der Corona de Aragón beherbergt, sammelt *Topos V* alle Bewegungen des steingedeckten Platzes in sich, bündelt Bewegungslinien und konzentriert den leicht abschüssigen, baumlosen Platz in sich.

Die Skulptur spricht die Sprache der umliegenden Gebäude, ohne sich darum zu bemühen. Sie korrespondiert, ohne laut zu werden und versammelt Maler, Musiker, Kinder und Betrachter der alten Stadt auf ihrer Plattform, zentriert die Kraftlinien des Raumes in der Ecke, die sie ist.

VI. Das städtische Void in eine vibrierende Oberfläche transformieren

Richard Serra: *Bramme für das Ruhrgebiet*, Essen (1999)
(Abb. 10, 11 und 12, S. 90)

Richard Serras Skulptur *Bramme für das Ruhrgebiet* zentriert wie mit unsichtbaren Linien den riesigen Leerraum einer Kohlenhalde und transformiert dieses städtische *Void* des Ruhrgebiets in eine vibrierende Oberfläche. Am nördlichen Stadtrand von Essen erhebt sich die monumentale Skulptur, eine Walzstahlplatte von 14,5 Metern Höhe auf dem Scheitelpunkt eines künstlich geschaffenen Berges aus Abraumgestein, dessen Gipfelplateau nach einem Entwurf des amerikanischen Bildhauers zu einer riesigen, leicht gewölbten elliptischen Oberfläche angeschüttet wurde. Die Arbeit ist zu verstehen im größeren Kontext der Transformation des Ruhrgebiets von einer ehemaligen Kohle- und Industrielandschaft in eine Kulturlandschaft und innerhalb eines ehrgeizigen Projekts der Setzung von *Urban Landmarks*.

Die Dimension der Stele erlebt der Betrachter, wenn er sich ihr nach einem beschwerlichen Aufstieg durch Gestrüpp und Ranken nähert. Vom Süden präsentiert sie sich wie eine schlanke Linie, wie ein riesiger Schornstein. Geht man weiter nach Westen, transformiert sie sich in eine Scheibe einer geradezu übermenschlichen Dimension. Als einziger Fixpunkt auf einer dunkelgrau schillernden, rauen Oberfläche besitzt sie eine magnetische Anziehungskraft. Äußerste Reduktion bestimmt die Form der 70 Tonnen schweren Skulptur, ihre nord-südliche Neigung von 3 Grad betont ihre Erdverbundenheit und lässt die Stahlbramme förmlich unter ihrem Gewicht einsinken.²⁶

Wendet der Betrachter den Blick von der Skulptur, öffnet sich ihm die Weite der Industriekulturlandschaft des Ruhrge-

26. *Routenführer Landmarken-Kunst*, hrsg. v. Bernard Mensch/Peter Pachnicke, Oberhausen 2000.

biets, in der Stadt und Natur, Leere und Dichte ineinander fließen und durch die künstlerische Artikulation ihrer Eigenheiten an Kraft gewinnen. Auf dieser vibrierenden Branne kann der Betrachter erfahren, was Richard Serra einmal in einem Interview zum Prinzip seiner Arbeiten gesagt hat: „Ich denke, dass Skulptur, wenn sie überhaupt eine Fähigkeit hat, die einzige Fähigkeit besitzt, ihren eigenen Ort und ihren eigenen Raum zu erschaffen“.²⁷

VII. Unräume und städtische Leerstellen neu artikulieren

Rita McBride: *Mae West*, München (Projekt für 2009)
(Abb. 13 und 14, S. 92 und 93)

In der Eigenschaftslosigkeit einer von Verkehrsinfrastrukturen durchschnittenen und fragmentierten Stadtlandschaft um den Münchner Effnerplatz möchte die amerikanische Bildhauerin Rita Mc Bride einen neuen Akzent setzen, diese städtische Leerstelle neu artikulieren und einen eigenen Ort nach Richard Serras Prinzip schaffen.

Im Jahr 2002 gewann die an der Düsseldorfer Kunstakademie lehrende Künstlerin einen Wettbewerb für ihr Projekt einer großmaßstäblichen Skulptur für den Effnerplatz. Mc Bride schlägt eine über 60 Meter hohe Stahlskulptur als geometrische Abstraktion einer taillierten weiblichen Silhouette in Form eines hyperbolischen Paraboloiden vor, eine Bündelung von Kraftlinien in einer Struktur, deren Name *Mae West* an eine berühmte Tänzerin erinnern soll. Im Durcheinander von Einfamilienhäusern, prägnanten, aber zusammenhangslosen Hochhäusern und breiten Verkehrsadern soll *Mae West* den Effnerplatz zentrieren und geradezu spielerisch die Autos im

27. Zitiert nach: Büro DC: *Mae West*. In: www.ritamcbride.net [Übersetzung des Zitats: K. G.-P.]

Kreisverkehr und eine Straßenbahn durch sie hindurchfahren lassen. Sie soll als neues Stadttor wahrgenommen werden, an einem urbanen Schnittpunkt, wo die wichtige überregionale Verkehrsader des Isarrings in einem Tunnel verschwinden wird.

Mae West soll vermitteln und heterogene Funktionen und Qualitäten des städtischen Raumes in sich bündeln.²⁸ In ihrer Dimension liegt ein Verfremdungseffekt, der eine Intensivierung der urbanen Alltagserfahrung zur Folge haben könnte. Noch ist dieser Effekt, sind Dimension und Gestalt der Skulptur Teil einer öffentlichen Diskussion, Steine öffentlichen Anstoßes in München. Doch die Platte oberhalb des Verkehrstunnels ist bereits verstärkt und alles spricht dafür, dass *Mae West* als raumschaffendes Wesen bald einen städtischen Unraum mit Leben und neuer Bedeutung füllen wird.

* * *

All den offenen Beziehungen zwischen städtischem Raum und zeitgenössischer Skulptur, die hier behandelt wurden, liegen vielschichtige Raumverhandlungen zugrunde, welche raumgestalterische künstlerische Eingriffe im urbanen Kontext überhaupt möglich machen. Bei der Veränderung der Raumwahrnehmung, die durch die Kunst hervorgerufen wird, spielt Empathie eine wichtige Rolle, und zwar sowohl diejenige, die der Künstler oder die Künstlerin mit dem Territorium empfindet, als auch die, welche die Bewohner und Nutzer eines durch skulpturale Intervention veränderten städtischen Raumes mit der neuen Prägung und Identität des Ortes haben. So entsteht ein dynamisches Geflecht von Beziehungen jenseits des starren Raumes der physischen Welt, das vom Leben an sich und von den Raumempfindungen von uns allen spricht.

28. Iris Wien, *Mae West*, in: www.ritamcbride.net

DER IN BEWEGUNG GESETZTE RAUM: DIE *MENINAS* VON PICASSO²⁹

ANA MARÍA RABE

DIE UNTERSCHIEDUNG zwischen Raum und Körper ist ein theoretisches Mittel, das die Verständigung zwischen den Menschen im Alltag erheblich erleichtert. In dieser Hinsicht ist es auch nützlich, die relevanten Fakten von den Umständen zu unterscheiden, die den Rahmen oder Hintergrund des Tatbestandes ausmachen, den man erzählen möchte. Wollten wir – ausgehend von der Unterscheidung zwischen Raum und Körper – die Szene von *Las Meninas* präzise beschreiben, so würden wir wahrscheinlich als erstes den Raum des Prinzensaales des alten Alcázar-Schlusses von Madrid identifizieren. (Abb. 1, S. 96) Wir würden andererseits als Körper die verschiedenen Figuren, d. i. die Infantin, den Maler, die Zwerge und die übrigen Mitglieder des Hofes anführen, ebenfalls den Hund, die Leinwand, die Tür mit der Treppe und den Spiegel. Es wäre für uns auch nicht schwer, zwischen relevanten und nicht relevanten Fakten zu unterscheiden. Wollten wir z. B. die Größenverhältnisse des Prinzensaales rekonstruieren, so würden wir die exakten Proportionen der Figuren studieren. Wir würden auch auf die Tatsache achten, dass die Fenster des Saales auf der rechten Seite und nicht auf der linken Seite des Bildes erscheinen, und darauf, dass immer derselbe Abstand zwischen ihnen herrscht. Um die Raumsituation des Saales richtig

29. Dieser Text wurde bereits in einer etwas längeren und mit bibliografischen Hinweisen versehenen Version veröffentlicht, und zwar in dem Buch "Das Netz der Welt. Ein philosophischer Essay zum Raum von *Las Meninas*" derselben Autorin, Ana María Rabe, Paderborn, München (Wilhelm Fink) 2008.

darzustellen, ist es außerdem äußerst wichtig, das Bildnis des Königspaares am hinteren Ende des Saales zu beachten. Wenn es sich nämlich, wie es scheint, um die Wiedergabe in einem Spiegel handelt, dann liefert die Erscheinung des Königspaares einen wichtigen Hinweis, den man nicht ignorieren darf, wenn man den Saal und die historische Szene rekonstruieren möchte.

Um einen klaren Sachverhalt herzustellen, müssen wir von festen, eindeutigen, unverrückbaren Fakten ausgehen, von Dingen, die keinen Deutungsspielraum erlauben. Der Umstand, dass die meisten Fenster geschlossen sind und der hintere Teil des Saales im Dunkeln versinkt, ist für den, der die Form und Größe des Prinzensaales rekonstruieren will, natürlich ebenso unwichtig wie etwa die Tatsache, dass die Infantin blond ist oder die Komposition des Bildes Dreiecke aufweist.

Doch hören wir auf, *Las Meninas* als eine Darstellung zu betrachten, die eine Hofszene vor viereinhalf Jahrhunderten im Prinzensaal des alten *Alcázar* von Madrid dokumentiert, und gehen wir dazu über, sie als Kunst anzusehen. Vom neuen Standpunkt aus ist das Gemälde nur auf den ersten Blick in ein eindeutiges Modell zu übersetzen. Wenn wir uns dem Werk so hingeben, dass wir alle unerwarteten Konsequenzen auf uns nehmen, die die Teilnahme an der Kunst mit sich bringen können, ist es möglich, dass wir in einem gewissen Augenblick die Unterscheidung zwischen Raum und Körper aus den Augen verlieren und beginnen, uns in eine komplexe und komplizierte Geschichte zu verwickeln, in der man nicht mehr zwischen relevanten und nicht relevanten Sachverhalten unterscheiden kann. Denn die Szene von *Las Meninas*, die so ruhig, ausgewogen und naturgetreu wirkt, enthält unzählige Ambivalenzen, offene Stellen, Widersprüche und Umkehrungen. Was vor einem Augenblick noch eine historische, objektive, messbare Darstellung war, beginnt nun lebendig zu werden und damit eine Unzahl an Facetten, Perspektiven und veränderlichen Beziehungen aufzuweisen.

Im Rahmen dieser Dynamik wandelt sich auch die Art, in der die dargestellten Figuren aus dem Gemälde heraus schauen. Sie lenken ihren Blick nicht mehr auf das Königspaar, fixieren nicht mehr das Modell des Malers, begutachten sich auch nicht selbst in einem gegenüber liegenden Spiegel. Alles könnte so einfach, ihre Rolle, ihr Verhalten, ihr Blick im Gesamtgeschehen verständlich und erklärbar sein, wenn das Königspaar nicht nur für sie, sondern auch für uns präsent wäre. Alles wäre so einfach, wenn es direkt erschiene und nicht lediglich als vages Spiegelbild, wenn uns wenigstens die Leinwand nicht den Rücken zukehrte und die Identität des Modells preisgäbe, oder wenn es vielleicht irgendein Indiz gäbe, das eine unsichtbare Barriere zwischen der Szene und uns verriete, einen Spiegel, in dem die heraus schauenden Figuren sich betrachteten. Doch das Bild, das sich unserem Blick scheinbar so freimütig öffnet, weist ein trotziges Eigenleben auf. Wie ein Fisch, der sich einfangen lässt, nur um zu entweichen, sobald man ihn in einen Eimer sperren möchte, schlägt das Gemälde uns im letzten Moment immer wieder ein Schnippchen. Und so scheint es, als werfe es uns mit seinen Figuren einen Blick zu, der ebenso einladend wie spöttisch, erwartungsvoll wie herausfordernd ist. Die ungleiche, geschlossene Gruppe scheint sagen zu wollen, dass wir nie etwas verstehen werden, solange wir draußen bleiben und aus ihr eine abgeschlossene Geschichte, ein fertiges, handhabbares Bild machen. Wir müssen uns schon auf das Wagnis einlassen, uns in das Gemälde hineinbegeben und Teil eines Raumes werden, der aus unzähligen, von unbekanntem Leben erfüllten Momenten besteht.

Es gab jemanden, der die spöttisch-einladende Macht von *Las Meninas* als persönliche Herausforderung empfand, vielleicht als die größte und nachhaltigste Provokation seines Lebens, auf die er mit seinem gesamten kreativen Potential antworten musste. Diese Person war Pablo Picasso. Der Maler, der genau wusste, dass diesem Teufelsbild mit einem eindeutigen Raum-Körper-Modell aus der Distanz nicht beizukommen

war, suchte 301 Jahre nach der Entstehung der *Meninas* die größtmögliche Nähe zu Velázquez' Schöpfung. Ihm war klar, dass er sich mitten in das Werk setzen musste, um es sich aneignen zu können. Die innere Perspektive, die er einnehmen musste, durfte an keinen festen Standpunkt gebunden sein. Sie konnte nur in einem Verfolgen und Entfalten all jener Momente, Stränge, Formen und Konglomerate bestehen, denen er auf seinem Weg durch das Labyrinth der *Meninas* begegnen würde, in einem Vorgehen, das keinen Unterschied zwischen Raum und Körper, relevanten und nicht relevanten Fakten, Betrachter und Autor, Tatsachen- und Bildwelt, Gegenwart und Vergangenheit machen würde. Auf diese Weise sollten die unzähligen Unwägbarkeiten des unfassbaren, eigensinnigen Raumes der *Meninas* zum Sprechen gebracht werden. Doch sie sollten sich in der Sprache jenes Malers äußern, der die Herausforderung des Bildes und dessen Urhebers angenommen hatte, genauer gesagt: in einer Sprache, die Picassos eigenem, mit dem *Meninas*-Raum verschmolzenen schöpferischen Impuls entsprach.

Im Alter von 75 Jahren ließ sich Picasso über mehrere Monate hinweg auf die über drei Jahrhunderte zählende, diabolische Schöpfung seines Landsmannes ein. Vom 17. August bis zum 30. Dezember 1957 schloss er sich mit wenigen Unterbrechungen im obersten Stock seiner Villa *La Californie* in der Nähe von Cannes ein, um sich mit Leib und Seele dem Abenteuer des lockenden, ungewissen Raumes der *Meninas* hinzugeben. Auf dem Balkon eines der Zimmer, die er zu diesem Zweck besetzte, hatte er einen Taubenschlag gebaut. Wenn er in seine Richtung sah, erschloss sich ihm zwischen brütenden, gurrenden, ein- und ausfliegenden Tauben eine weite Aussicht auf Palmen und Eukalyptusbäume, auf das Meer und die Lérins-Inseln, die zwischen seinem Haus und dem Horizont lagen. Damit besaß der Raum, in dem sich die fortschreitende Aneignung des Bildes vollziehen sollte, wesentliche Charakteristika, die auch den Raum des *Meninas*-Gemäldes kennzeich-

nen. Wie der *Alcázar*-Saal leer, abgeschlossen und von der Umwelt getrennt, enthielt er mit seinem Taubenschlag-Balkon ein Tor, das Grenze und Drehscheibe zugleich war und in dieser Doppelheit ein für *Las Meninas* typisches Oszillieren, eine ständige Umkehrung von Innen und Außen, Präsenz und Abwesen, Erscheinen und Verschwinden eröffnete.

In einem Zeitraum von viereinhalb Monaten malt Picasso insgesamt 58 Ölgemälde verschiedener Größe (zwischen 194 × 260 cm und 14 × 17,5 cm). Letztere stellen weder Studien dar, die auf ein fertiges, vollendetes Gemälde Bezug nehmen, noch unterschiedliche Variationen eines originalen, einzigartigen Themas, das einmal komponiert wurde. Ob Picasso die kleine Schwarz-Weiß-Reproduktion des Gemäldes, die er besitzt, überhaupt verwendet, ist ungewiss. Eine viel bedeutendere Rolle werden auf jeden Fall seine Erinnerungen gespielt haben, der tiefe Eindruck, den das Werk bereits bei seinem ersten *Prado*-Besuch im Jahre 1895 auf ihn macht, die scharfen Beobachtungen, die er 1897/98 zeichnerisch festhält, die Wechselspiele, Ambivalenzen und Umkehrungen, die sein Verstand erfasst und sein visuelles Gedächtnis speichert. Picasso sieht das Original zum letzten Mal 1937, als das Gemälde gemeinsam mit anderen Hauptwerken des *Prado* angesichts der Wirren des Bürgerkrieges und der anrückenden Franco-Truppen außer Landes gebracht und in Genf ausgestellt wird. Ihm bleibt eine in seinem Herzen, seinem Verstand und seinem Gedächtnis bewahrte Schöpfung, die mehr als ein gerahmtes, abgeschlossenes Bild ist.

Der Maler setzt sich im obersten Stockwerk seines Landhauses also keinem äußeren, begrenzten Bild gegenüber. Er stellt sich vielmehr einem Raum, der in ihm ist, sich nach eigenem Gutdünken öffnet oder verschließt, ihn verfolgt und nicht zur Ruhe kommen lässt. Es bleibt nur eine Möglichkeit, eine Versöhnung mit ihm zu finden: Der Maler muss ihn aus sich selbst heraus produzieren, seine Unwägbarkeiten, sein Schillern und Oszillieren selbst in die Hand nehmen, kristallisieren

und in die eigenen, sichtbaren Kanäle leiten. So zieht er aus seinen Erinnerungen Fäden zur Konstruktion eines Netzes, auf dem er sich nach Belieben bewegen, das er verändern, erweitern und erneuern kann, wo immer er will. Wie eine Spinne auf einer hauchdünnen, schwankenden Seidenfadenstruktur hin- und her-, vor und zurückkrabbelnd, nimmt er sich wiederholt sowohl das gesamte gesponnene Feld vor als auch jene darin verwobenen Beutestücke, von denen er besonders angezogen ist. In seiner beweglichen Situation, im Vorwärtsschreiten und Zurückgehen umwickelt er Strukturen und Gestalten, die im Scheine einer abendlichen Glühbirne oder im Lichte der mediterranen Sonne in den unterschiedlichsten Farben, Tönen und Schattierungen schillern.

Die Gemälde, die Picasso 1957 in seinem Taubenschlag-Atelier der *Californie* malte, bildeten eine Einheit, die nach dem Willen seines Autors nicht zerstört werden sollte. Damit sie gewahrt bliebe, vermachte er die 58 Bilder im Mai 1968 dem von Jaime Sabartés gegründeten Picasso-Museum in Barcelona. Wenn wir uns im folgenden mit den *Meninas* von Picasso beschäftigen, dürfen wir daher nicht nur die Bilder, die eine deutliche Beziehung zum Meisterwerk von Velázquez aufweisen, in Betracht ziehen, sondern müssen auch jene berücksichtigen, bei denen dieses Band nicht so offensichtlich ist, besonders diejenigen, die den auf dem Balkon errichteten Taubenschlag oder die Landschaften zeigen, die Picasso im Dezember 1957 malt.

Das Netz, auf dem Picasso sich in seinem persönlichen *Meninas*-Atelier bewegt, muss als ein schwankendes Raum-Zeit-Geflecht verstanden werden, in dem Vergangenheit und Gegenwart, einstiger und gegenwärtiger Schöpfer, ehemalige und aktuelle Orte, Figuren und Körper zusammenfließen. Alles, was sich auf der letzteren abspielt, steht in einem komplexen, beweglichen Zusammenhang. Es gibt hier keinen einsinnigen, kausal-linearen Verlauf, eher Metamorphosen, die sich entfalten und verzweigen, fortdrängen und wieder zurückfüh-

ren. Wenn wir einigen von ihnen folgen, werden wir sehen, dass auch die Tauben- und Landschaftsbilder in dem weit gespannten Netz geboren wurden, das Picasso vom Werk der *Meninas* aus gespannt hat.

Erkunden wir also die schillernden und schwankenden Facetten des Raumes von *Las Meninas* von Picasso, indem wir uns auf einem raum-zeitlichen Netz bewegen. Zwar sind die 58 Gemälde, die in diesem Netz verwoben sind, der Reihe nach entstanden. Sie sind datiert und die angegebenen Tage zeigen deutlich das Aufeinanderfolgen der Gemälde. Doch nach ihrer Fertigstellung gilt für die Betrachtung des Ensembles keine zwingende Reihenfolge. Denn der gleichmäßig voranschreitende Zeitstrom, von dem wir in unserem Alltag ausgehen, ist in Picassos *Meninas*-Netz ausgeschaltet. In ihm überlagern sich die *Meninas* von Velázquez, Picassos 58 Bilder, der Prinzensaal des Alcázar, das Taubenschlag-Atelier der *Californie*, die Autoren wie die Betrachter der *Meninas* von Velázquez und Picasso, die Atmosphäre des Raumes der *Meninas* im alten Madrider Schloss, das mediterrane Licht und die Meeresbrise, die durch die weit geöffneten Balkontüren in den zweiten Stock eines südfranzösischen Landhauses dringt.

Versteht man das *Meninas*-Ensemble von Picasso im Sinne einer Überlagerung und nicht im Sinne einer sukzessiven Entfaltung einer Geschichte oder Idee, dann ist es nicht unbedingt notwendig, bei dem Bild zu beginnen, das als erstes gemalt wurde. Unsere Spurensuche kann genauso gut bei den letzten Bildern einsetzen, die gemalt wurden: dem Porträt Jacqueline und dem Bildnis der *menina* Isabel de Velasco. Wie wir sehen werden, zeigt sich im Spannungsfeld dieser beiden Bilder besonders deutlich die Überlagerung, von der wir oben gesprochen haben. Für Picasso mögen sie sicherlich einen gewissen Abschluss dargestellt haben, eine letzte Klammer, mit der der Maler des 20. Jahrhunderts seinen auf Ausgleich und gegenseitigen Respekt ruhenden Friedensschluss mit dem Meisterwerk aus dem 17. Jahrhundert zum Ausdruck bringt. Denn am Ende

stehen sich Picassos Frau Jacqueline und eine der Hoffräulein, die Velázquez' Gemälde seinen späteren Titel gegeben haben, gegenüber. Wie einst die spanische Königin, die ebenso wie ihr Gatte die Entstehung der *Meninas* im Prinzensaal verfolgte, ist auch Jacqueline während der vier Monate immer wieder in das Taubenschlag-Atelier hinaufgestiegen, um Picasso bei der Arbeit zu beobachten. Indem der Maler Jacqueline porträtiert und in sein *Meninas*-Ensemble integriert (Abb. 2, S. 102), setzt er ein sichtbares Zeichen für die unauflösliche Verbindung zwischen seinem Taubenschlag-Studio und dem *Meninas*-Raum. Wie zur Bestätigung dieses Bandes grüßt daraufhin noch einmal von einem kleinformatigen Bild aus die Figur der Isabel de Velasco. Mit einer leichten Linksdrehung hat sie sich nach vorne gewendet, um einen freundlichen Hofknicks zu machen (Abb. 3, S. 102). Die Vorstellung hat damit für Picasso kurz vor Jahresende einen glücklichen Ausgang genommen. Er hat nun Anspruch auf seinen Anteil am Zauber des *Meninas*-Raumes.

Wir aber wollen bei dem *tête-à-tête* von Jacqueline und Isabel de Velasco nicht aufhören. Denn es führt uns, wie gesagt, mitten in das Raum-Zeit-Netz hinein, das Picasso geknüpft hat, um die Unwägbarkeiten des *Meninas*-Bildes zum Sprechen zu bringen. Nehmen wir zunächst Jacqueline. Wenn Picasso sie in einem gemalten Rahmen zeigt, dann kann dies ohne weiteres als eine Besetzung des Königsspiegels der *Meninas* durch die eigene Frau – und damit durch die eigene Welt – gedeutet werden. Nicht zufällig erscheint Jacqueline in Picassos Bild im selben Halbprofil und in derselben Körperhaltung wie Mariana von Österreich in Velázquez' Wandspiegel (Abb. 4, S. 102). Nehmen wir nun Picassos sich verbeugendes Hoffräulein hinzu, so ergeben sich folgende räumlich-zeitlichen Verhältnisse.

Aus einem Saal des historischen *Alcázar* grüßt ein Mitglied des spanischen Hofes um die Mitte des 17. Jahrhunderts ein Publikum, das um die Mitte des 20. Jahrhunderts lebt. Letzte-

res ist in Picassos Frau verkörpert, die in den zweiten Stock einer südfranzösischen Villa gestiegen ist, um das Werden der *Meninas*-Metamorphosen zu verfolgen. In dem Moment, in dem die Betrachterin im Raum des Schauspiels erscheint, wird sie ohne ihr Wissen in das Geschehen verwickelt. Doch irgendwann wirft das Netz, in das sie geraten ist, auch ihr Bild zurück. Damit ist sie deutlich sichtbar zu einem Bestandteil der sich wandelnden *Meninas*-Szene geworden. Als Moment einer unbeständigen Welt kann sie ihren festen Beobachterstandpunkt nicht mehr behaupten. Der Atelier-Raum, den sie als Besucherin betreten hat, spiegelt sie in der Tiefe wider und verleiht ihr eine vage Präsenz in einem veränderlichen Raum-Zeit-Netz. Nun befindet sie sich nicht mehr vor dem freundlichen Hoffräulein; sie steht hinter ihm, an einem nicht genau bestimmbar Ort. Isabel de Velasco, die Jacquelines Spiegelbild den Rücken zukehrt, verbeugt sich auch nicht mehr vor einem Publikum. Gemeinsam mit einigen anderen Figuren, u. a. dem Hofmaler Philipps IV., beobachtet sie das Modell, das dieser zu malen im Begriff ist. Das Spiegelbild hinter der Gruppe verrät indes die Identität der porträtierten Person: Es handelt sich um Jacqueline (Abb. 5, S. 104). Die Frau von Picasso muss sich jetzt nicht mehr mit der Rolle eines bloßen Reflexes begnügen. Sie wird nun zur Hauptfigur der ganzen Szene. Ihr gerahmtes Abbild hört auf, ein Spiegelreflex zu sein; es ist jetzt das Porträt, das die Leinwand des Malers einmal tragen wird. Damit hat Jacqueline wieder vor der Szene Platz genommen, freilich nicht mehr als Betrachterin, sondern als porträtiertes Modell. Demonstrativ stellt sie sich vor die Rückseite der Leinwand, um zu zeigen, was diese verbirgt (Abb. 6, S. 104).

Bis zu diesem Moment hat ihre Figur mehrere Drehungen um 180° erfahren. Als Betrachterin hat sie die Szene frontal beobachtet; als Spiegelreflex aus der Szene herausgeschaut; als Porträt auf der Leinwand in den Raum hineingesehen und als Modell, das der Leinwand den Rücken zukehrt, wieder aus dem Raum herausgeblickt. Jacqueline wendet sich ein letztes

Mal um. Dabei wird das schwarze Leinwand-Trapez hinter ihr zur Rückenlehne eines Drehsessels. Sie ist jetzt wieder eine Beobachterin, die es sich bequem gemacht hat, um ein gewisses Schauspiel zu verfolgen. Isabel de Velasco lädt sie mit einem höflichen Knicks zur Aufführung ein.

Wie aber sieht die Bühne aus, auf der das Schauspiel stattfindet? Um zu zeigen, was die Dunkelheit verbirgt, öffnet Picasso die Läden aller Fenster des Prinzensaals (Abb. 7, S. 104).

Das mediterrane Sonnenlicht, das durch die weit geöffneten Balkontüren der *Californie* dringt, flutet in den *Meninas*-Raum. Man könnte erwarten, dass die Atmosphäre sich jetzt erhellt und eine heitere Stimmung erzeugt. Doch das Gegenteil ist der Fall. Der bleierne, von allen möglichen Grautönen erfüllte Raum wirkt unheimlicher denn je. Wie unter einer schweren Last dehnt er sich in die Breite aus. Als wolle der Maler seine Überlegenheit beweisen und sich an seinem großen Bild messen, beginnt er zu wachsen und immer weiter in die Höhe zu steigen. Bald jedoch stößt er mit seinem Kopf an die Saaldecke, über die er nicht hinauskommt. Die riesige Erscheinung ist ohnehin schon dabei, sich in ihre Bestandteile aufzulösen und in jenem Raum aufzugehen, den sie mit ihren prüfenden Augen, ihrem würdigen Schnurrbart, ihrem stolzen Santiago-Kreuz, ihrer bereiten Palette und ihren gespreizten Pinseln beherrschen wollte. Andere Protagonisten treten in der Folge hervor, so das Hoffräulein María Agustina Sarmiento und vor allem die kleine Infantin, deren scheuer, halb von der Seite, halb von vorne gerichteter Blick ins Visier genommen wird (Abb. 8-17, S. 106 und 107).

Daraufhin verschwindet der Maler ganz von der Bildfläche (Abb. 18-21, S. 107 und 108).

Irgendwann kehrt er in ein labyrinthisches Spinnennetz verwoben wieder (Abb. 22, S. 108). In einem platt gewalzten Raum taucht er erneut unter, um sich zwischen Bilder-Facetten eines noch enger geknüpften Spinnennetzes zurückzumelden (Abb. 23, S. 108). Gepresst in eine Dreiecksfläche (Abb. 24, S.

109) erscheint er ein letztes Mal in Form einer ebenen Spielfigur, eines Mönchs, dessen Kutte von einem langen, deutlich hervorstechenden Santiagokreuz durchzogen ist.

Doch kehren wir zu der Bühne zurück, nach der wir oben gefragt haben. Wie wir im Laufe unserer Untersuchung gesehen haben, findet in den *Meninas* von Velázquez ein ständiges Umkehrspiel zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, Offenheit und Geschlossenheit, Dynamik und Ruhe, Ferne und Nähe, Tiefe und Fläche statt. Wenn wir eine detaillierte Kompositionsstudie machten, würden wir sehen, dass alle diese komplexen Ereignisse von Dreiecken und Halbkreisen eingeraht werden, die die Distanzen überwinden und unsichtbare Beziehungen erzeugen. Bei Picasso werden diese triangulären Referenzrahmen zu unzähligen, oftmals von Kreisschwüngen aufgefangenen Dreiecksflächen, die gemeinsam mit anderen geometrischen Figuren die vielfältigsten Umkehrspiele und Vexierbilder hervorrufen. Wer könnte etwa bei dem Bild Nr. 32 (Abb. 25, S. 110) sagen, was „vorne“ und was „hinten“, was „Raum“ und was „Körper“ ist?

Die Infantin, die sich mit den auf sie eindringenden *meninas* auf einer Ebene befindet, steht in einem abgestumpften Dreieckskontakt mit dem über ihr schwebenden Türsteher. Letzterer ist auf derselben Fläche anzusiedeln wie der zu einem monochromen roten Bild mutierte Spiegel, der nichts mehr reflektiert, und wie die beiden *guardadamas*, die als riesiges, möbelartiges Zweigespann auftreten. Während sich die Haarfarbe der Infantin in ihr weites Hofkleid ergießt, klappt über ihrem Kopf das gesamte obere Ensemble einmal nach vorne, ein anderes Mal nach hinten. Lenkt man den Blick aber auf die linke Seite des Bildes, so gerät die Bewegung jedoch in einen unentschiedenen Schwebezustand, der folgendermaßen zustande kommt.

Die rote Farbe, die Tür und Wandschrank-Menschen einrahmt und sich zwischen den oberen und den unteren Figuren als Fußboden bzw. als Decke fortsetzt, wird links zu einem

diagonal aufsteigenden Streifen, der kurz vor dem oberen Bildende waagrecht abknickt. In der unteren Bildhälfte wird dieser Streifen in weißem Farbton widergespiegelt. Damit ist eine schwarze Fläche umrandet, die aufgrund ihrer Plazierung auf der linken Bildseite sogleich die Assoziation der aufgestellten, umgekehrten Leinwand hervorruft. Als frontales Element hält sie die vor- und zurückklappende Bewegung in der Mitte fest. Sie erlaubt weder dem weißen Streifen, Grenzlinie des Fußbodens für die unteren Figuren zu sein, noch dem roten Streifen, der oberen Wand anzugehören. Überhaupt stellt die Leinwand alles in Frage. Was ist eigentlich Bild bzw. Figur und was Wand? Steht nicht alles Schwarz in einem untrennbaren, flächigen Zusammenhang? Da setzt sich auch schon eine gähnende Leere an die Stelle der Leinwand, ein undurchdringlicher Grund, in den auch das gespenstische Treiben der Bild-Figuren eingebunden ist. Unverhofft haben wir die Bühne der *Meninas* erreicht. Sie besteht in einem unfassbaren, dunklen Boden, in dem Bilder, Dramen, Träume und Sehnsüchte hervortreten, sich auf die unterschiedlichste Weise miteinander verbinden und wieder voneinander lösen.

Betrachten wir diesbezüglich etwa die beiden Hoffräulein, in deren Mitte sich die Infantin befindet. Das Spektrum der Bildmöglichkeiten, die Picasso in diesem Ausschnitt der *Meninas* sieht und sichtbar macht, umfasst eine zeremonielle Dienstbarkeit und höfliche Annäherung an die Königstochter (Abb. 7, S. 104: linke *menina*, Abb. 26, S. 112) ebenso wie heftige Streitereien zwischen den beiden Hofdamen (Abb. 20, S. 108), die in erbitterten Kämpfen um die Vorherrschaft ausarten können (Abb. 21, S. 108).

Dann schwanken die *meninas* wieder zwischen mütterlichen Ratschlägen (Abb. 27 und 28, S. 112) und manipulierenden Überredungsversuchen, die mitunter heimtückische Hintergedanken verraten (Abb. 7, S. 104: rechte *menina*, Abb. 25, S. 110). Die unter Beschuss genommene Infantin ist in diesem ganzen Wechselspiel ein schutz- und wehrloses Geschöpf, das

sich einmal am liebsten in Luft auflösen würde, ein anderes Mal verschreckt zusammenschrumpft, da sie von einer bösen Hexe bedrängt wird, über der unheilvolle Spinnenbeine – das im Spiegel verwandelte Königspaar – schweben (Abb. 21, S. 108). Sie erstarrt in Reglosigkeit (Abb. 22, S. 108) oder wird zu einer Puppe, die nur auf mechanische Weise reagiert (Abb. 25, S. 110). Schafft sie es doch einmal, sich als leuchtende, energetisch aufgeladene Erscheinung dem ganzen Treiben zu entziehen und die Köpfe ihrer Begleiterinnen zu überragen (Abb. 27, S. 112), so verringert sich ihre Kraft und ihre Größe im nächsten Moment auch schon angesichts des grauen, düsteren Kerkers, in dem sie gefangen gehalten wird (Abb. 28, S. 112). Das sonnenhafte Licht, das sie eben noch von draußen gerufen und ihre gesamte Gestalt ergriffen hat, erlischt im ersehnten, fernen Ausgang, der von ihrem Gefängniswärter bewacht wird.

Der Drang ins Offene, ins Freie, ins Licht, ist groß. Die Infantin, die nicht recht versteht, wie ihr geschieht, schaut einmal, der Zwergin Maribárbola gleich, mit starrem Blick in ein ungewisses Gegenüber (Abb. 29, S. 113). Ein anderes Mal probiert sie die Körper- und Kopfstellung Isabel de Velascos aus und übernimmt in ihrem Kleid sogar das Grün der Kleidung des Hoffräuleins (Abb. 30, S. 113). Doch auch aus dieser Perspektive sieht sie nichts, was sie verstünde oder mit Freude erfüllte. Das kleine Mädchen nimmt nun das runde, pausbäckige Gesicht eines Porträts der fünfjährigen Paloma an, das Picasso 1952 gemalt hat (Abb. 31, S. 114). Das Schwarz der großen, weit geöffneten Augen dieser kindlichen Erscheinung, in der sich Züge der Infantin, der jüngsten Tochter Picassos und vielleicht auch der Zwergin Maribárbola überlagern, verbindet sich mit dem dunklen Grund, der das zarte Wesen umgibt.

Am 6. September, demselben Tag, an dem Picasso die beiden zuletzt angesprochenen Porträts der Infantin anfertigt, malt er auch die ersten beiden Taubenbilder. Der Künstler führt damit eine Metamorphose vom *Alcázar*-Raum und seinen Protagonisten zum Taubenschlag-Studio und dessen Be-

wohnern durch. Drehpunkt dieses Wandels ist die Infantin, so wie sie im Bild Nr. 17 (Abb. 31, S. 114) erscheint. Die mit einem leichten Rosée durchzogenen Grau- und Weißtöne ihres Gesichtes, ihres Kopfschmuckes und ihrer Haare fließen direkt in die unbeschwerten Tauben ein, die in den Nistkästen, auf dem Boden, auf einer Paravent ähnlichen Gittertür oder einem blattlosen Bäumchen des Balkons sitzen (Abb. 32, S. 114).

Hat die Infantin es geschafft, ihrem dunklen Kerker durch den leuchtenden Ausgang am Ende des Saales zu entkommen? Hat sie ihre Leidensgefährten mitnehmen können? Jedenfalls ist das vormals kleine Tor stark angewachsen. Es bietet nun eine überraschende Aussicht auf das Blau von Meer und Himmel und das frische Grün der Bäume, das sich im letzten Porträt der Infantin in Kleid und Haaren des Mädchens angekündigt hatte. Der Weg nach Draußen steht den Tauben frei. Sie können nach Belieben ein- und ausfliegen sooft sie wollen. Picasso, der diese Situation in einer Reihe von Bildern festhält, lässt so jenes Oszillieren zwischen Innen und Außen neu entstehen, das die an der Tür stehende Gestalt in den *Meninas* hervorruft. (Abb. 34, S. 115)

In den ersten Taubenbildern zeigt sich die Ambivalenz besonders deutlich bei den Vögeln, die auf dem Balkonbäumchen sitzen (Abb. 32 und 33, S. 114). Da letzteres dem Vordergrund bzw. Innenraum angehört, müssten sich auch die besagten Tauben „vorne“ bzw. „drinnen“ befinden. Richtet man den Blick jedoch auf die obere Bildhälfte, so scheint es, als befänden sie sich irgendwo „hinten“, d. i. „draußen“ im Freien. Zur Aufrechterhaltung des Wechselspiels trägt auch die Gittertür bei, sowie die auf ihr sitzende schwarze Taube (Abb. 35-37, S. 115 und 116), die man als eine Reminiszenz an die dunkle Silhouette José Nietos ansehen könnte. Die stärkste Vibration ist im Gemälde Nr. 24 (Abb. 38, S. 116) erreicht, in dessen linker unterer Ecke – in Erinnerung an die Palette des Malers in den *Meninas* von Velázquez – ein Paletten-Nest mit Farben bzw. Eiern zu sehen ist. Das Schillern unzähliger Bilder und Bild-

fragmente hat hier ein Eindringen der Aussicht, ein anregendes Zusammenkommen von Raum- und Körpermomenten zur Folge.

Mit den reinen Farbtönen des letzten Taubenbildes (Abb. 39, S. 117) kehrt Picasso wieder zur Infantin zurück (Abb. 40, S. 117). Im Gesicht, Haarschmuck und Kleid des Kindes sind nun das Blau des Meeres und des Himmels, das Grün der Landschaft, das Gelb des Taubenschlagstudios und das Rot eines Balkenteils eingeschrieben. Eine ähnliche Metamorphose ereignet sich auch zwischen der in herbstlichen Tönen gekleideten Isabel de Velasco und der vor der *Californie* liegenden Landschaft, die Picasso in denselben Farben malt wie das Hoffräulein (Abb. 41, S. 118).

Picassos *Meninas*-Netz enthält noch viele weitere Ambivalenzen, Vibrationen, Übergänge und Umkehrungen. Wir könnten z. B. das auffällige Spiel der Hände hervorheben, dessen Vieldeutigkeit auch in Velázquez' Bild vorkommt und das Picasso auf vielfältigste Weise abwandelt. Doch wir müssen uns mit den Beobachtungen begnügen, die wir bisher vorgestellt haben. Sie mögen ausreichen, um den unerschöpflichen Reichtum an offenen und lebendigen Wegen zu zeigen, in die Picasso den Raum von *Las Meninas* einfließen lässt. Mit dieser Unternehmung legt der Künstler unbestreitbar Zeugnis von seiner ungeheuren Schöpferkraft ab. Er entdeckt mit ihr aber auch den unerschöpflichen Bilder- und Bedeutungsreichtum, der in *Las Meninas* steckt. Wenn Picasso eine derartige Fülle an Vorstellungswegen im Ausgang von *Las Meninas* hervorbringt bzw. hervorbringen kann, dann hängt das nicht zuletzt damit zusammen, dass Velázquez' Meisterwerk einen Raum vorstellt, der ebenso erfüllt wie offen, ebenso zugänglich wie unfassbar ist, eine Welt, die sich in Bewegung setzt, wenn man sich nur traut und die Herausforderung annimmt.

Autoren und Übersetzungen

Autoren

HANNES BÖHRINGER, Professor für Philosophie an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig

KATHRIN GOLDA-PONGRATZ, Dozentin an der Clemson University und der Texas A&M University im Architektur-Programm von Barcelona der Universitat Politècnica de Catalunya

ANA MARÍA LEYRA, Professorin für Ästhetik an der Fakultät für Philosophie der Universidad Complutense Madrid

BERNHARD LYPP, Professor em. für Philosophie an der Akademie der Bildenden Künste München

ANA MARÍA RABE, Research Scholar am Instituto de Filosofía / Centro de Ciencias Humanas y Sociales des Forschungszentrums Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid

Übersetzungen

ANA MARÍA RABE:

Vom Deutschen ins Spanische

Vorstellungsräume von Kunst und Religion

Druck, Drohung, Raum

Die verändernde Kraft der Kunst. Die zeitgenössische Skulptur als Erzeugerin neuer öffentlicher Räume in europäischen Metropolitanregionen

Der in Bewegung gesetzte Raum: Die Meninas von Picasso

Vom Spanischen ins Deutsche

Vorwort

Einleitung

Grenzen und Schwellen. Vom Bild zum Wort in den Skizzen

Antonio Buero Vallejos

JOAN FERRARONS I LLAGOSTERA:

Vom Spanischen ins Katalanische

Einleitung

Vorstellungsräume von Kunst und Religion

Grenzen und Schwellen. Vom Bild zum Wort in den Skizzen

Antonio Buero Vallejos

Druck, Drohung, Raum

Der in Bewegung gesetzte Raum: Die Meninas von Picasso

Vom Deutschen ins Katalanische

*Die verändernde Kraft der Kunst. Die zeitgenössische Skulptur
als Erzeugerin neuer öffentlicher Räume in europäischen Me-
tropolitanregionen*