



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
BACHILLERATO DE BELLAS ARTES

Portes
Artes y Letras



Año 2 / N° 3 / 2013

Deconstrucción y Bordes de la Pintura en la obra de Jasper Johns

Graciela Marta Alfonso

Arte Contemporáneo

galibris@hotmail.com

Resumen

Se aborda el pensamiento filosófico de Jacques Derrida con su teoría de la “Deconstrucción”, tomando como paradigma la obra de Jasper Johns “Diana con moldes de yeso”, donde a través del análisis de obra, se reflexionará sobre la hipótesis generadora de Operaciones Deconstructivas llevadas al campo de la plástica en el arte contemporáneo.

Palabras Clave: Deconstrucción, Filosofía, Operaciones Deconstructivas, Arte Conceptual, Arte Contemporáneo.

Abstract

It approaches the philosophical thought of Jacques Derrida's theory of “Deconstruction”, taking as a paradigm the work of Jasper Johns “Target with plaster casts”, where through the analysis of

work, reflecting on the hypothesis generating Deconstructive Operations taken to the field of visual arts in contemporary art.

Keywords: Deconstruction, Philosophy, Deconstructive Operations, Conceptual Art, Contemporary Art.

Introducción

El autor:

Jasper Johns, nació en Augusta, Georgia, (1930-). Creció en Carolina del Sur.

En 1945 pintó su primer cuadro Bandera. Su cuadro Grey Numbers ganó el premio internacional en la Bienal de Pittsburgh.

En 1959 participó con Rauschenberg en Allan Kapron's Happening con su cuadro Eightenn Happenings in Six Partr. Lo incluyeron en la exposición Sixte en Americans; en el Museo de Arte Moderno. En 1960 comenzó a trabajar en litografías.

En 1961 hizo su primer cuadro grande de un mapa y viajó a París para una exposición en el Galerie Droite. En 1964 expuso su retrospectiva en el Museo Judío, Nueva York.

El catálogo incluyó los textos de John Cage y Alan Salomon.

En 1965 expone en el Museo del Arte de Pasadena, organizada por Walter Hopps.

Durante el mismo año vio una exposición de "Duchamp" y ganó un premio en la 6ta. Exposición internacional de Arte Gráfico, Ljubljana, Yugoslavia.

En 1973 conoció a Samuel Beckett en París.

En 1978, expone en Cologne, en París, en Londres, en Tokio y en la Bienal de Venecia.

En 1979 Kunstmuseum Basilea inaugura la exposición de su trabajo gráfico. En 1988 le conceden el Gran Prix en la Bienal de Venecia.

Antecedentes:

Una figura única y misteriosa en la escultura americana fue *Joseph Cornell* (1903-72), en los años 30 empezó a realizar construcciones surrealistas.

Su obra combinaba la severidad estructural del constructivismo con las fuentes subconscientes de la iconografía fantástica surrealista y curiosidades románticas.

“Los moldes en yeso de *Jasper Johns*, insertados en sus cuadros de dianas”, y las cajas de alfileres, objetos de taxidermia e hilos de vivos colores de Lucas Samara se pueden considerar descendientes directos de las extrañas invenciones de *Cornell*.

En los 50' aparecerán artistas que se opondrán al expresionismo abstracto, estos defienden una idea de lo Americano de carácter nacionalista y machista. En los 60' cuajará todo: “*Todos estos movimientos tendrán influencias del Grupo Dada*”. Podemos destacar el: Pop-Art, al Junk-Art, Happening, Fluxus, Environnement, Land-Art, Arte Conceptual. El precedente de este movimiento serán los artistas homosexuales Jasper Johns, Rauschenberg, y el músico Cage, este último redefinirá la función del artista.

El *Minimal*, es el que aprovecha las posibilidades de las ideas de “*Duchamp*”.

Jasper Johns o Raushenberg, usaron el arte objetual como ironía o como un precedente del arte concepto. Los minimal utilizan el objeto para determinar el “espacio artístico”.

El Land – Art: confluyen todas las ideas de los artistas Neo-Dadaístas, tanto a lo que se refiere un accionismo, mínimo, body-art, fluxus, conceptual, etc.; es el precursor del Arte Conceptual, desarrollará la idea de proceso y proyecto artístico.

Hipótesis:

Hallamos en la obra de *Jasper Johns* “Diana con moldes de yeso” las siguientes hipótesis:

- 1) El borde de la pintura y el borde escultórico interaccionan en la obra de Jasper Johns.
- 2) El ex – ergon amplía el límite bidimensional y tridimensional.
- 3) El parergon amplía el límite bidimensional y tridimensional.
 - A- El borde espacial indica la inexistencia de límites fijos del objeto tridimensional en el espacio.
 - B- El borde temporal produce desmontaje del signo icónico en el espacio tridimensional de la obra.
- 4) La luz acrecienta el des-ocultamiento del espacio escultórico.
- 5) La sombra transforma el límite del ex – ergon.

Marco Teórico:

Deconstrucción. Concepto filosófico de Deconstrucción: “Jacques Derrida”¹.

Cuerpo y Deconstrucción en el arte contemporáneo.

Operaciones Deconstructivas. Estrategias de Des-Sedimentación de Estructuras.

Borde - Margen - Parergon. Borde Temporal. Borde Espacial.



“Diana con moldes de yeso”

Desarrollo

Descripción de la obra:

De *Jasper Johns*: “Diana con moldes de yeso”. Collage sobre lienzo con vaciados de yeso; 1955. Leo Castelli Gallery, Nueva York.

Representa una diana, fondo rojo, el círculo está compuesto por negro alternado con amarillo, la pincelada posee mucha textura, hay huella de movimiento de la mano del artista trabajando con espátula; se integran los colores, y la textura, quiebra la ausencia de volumen y la centralización de la diana en el lienzo.

Hay un *marco* de madera en el borde inferior del cuadro, interrumpido en los laterales.

En la parte superior del bastidor está montado el rectángulo con vaciados de yeso; comienza en los laterales de los moldes nuevamente el *marco*, continuando como cerramiento arriba de estos y bajando hacia el borde superior del lienzo; el *marco* se reitera, delimitando la secuencia formada por nueve rectángulos divididos que contienen vaciados de yeso. El extremo superior del *marco* que contiene las molduras posee bisagras, las cuales se relacionan con nueve divisiones de rectángulos, pero esta vez son ventanas que ocultan una posible “*presencia o ausencia de imagen*”, insinuada en los *marcos* de los laterales realizados en yeso, color marfil como el rostro masculino de la tercera celda. La constante es el *marco*, su interrupción y surgimiento da sensación de una asimetría que se *ramifica* en toda la obra.

Demostración:

Interacción del borde de la pintura en el borde escultórico de la obra de Jasper Johns: “*Borde, margen, parergon, son sinónimos que utiliza el filósofo francés Derrida para sustituir la palabra Deconstrucción: Des sedimentar estructuras*”.²

El artista hace énfasis en el trabajo de los bordes, tarea deconstructiva que pone de relieve aspectos generalmente ocultos de la obra (ergon).

Es un trabajo autorreferencial. La obra habla de sí misma.

Interacción del borde superior del bastidor como soporte³ del rectángulo con vaciados de yeso da idea de cuadro dentro del cuadro. Se comprueba el acrecentamiento genealógico en la ruptura bidimensional transformándose en tridimensional.

El espectador tiene que desplazar su mirada para observar el espacio escultórico, porque el lienzo posee un elemento central de mucha fuerza que es la “diana”.

Se cuestiona la perspectiva, el ojo no busca un lugar central, busca un des-aprendizaje, ubica al ojo en lugares insólitos, disloca la percepción. Deconstruye como plantea “*Marcel Duchamp*”, habla de lo que no está en uno de los moldes *vacíos*.

Hay iconos profundos y de gran simbología, estos configuran una unidad semántica.

“*La diana*”: Etimológicamente es un punto central de un blanco de tiro.

“*Los vaciados de yeso*”: Es una secuencia de nueve imágenes.

1. Un pie que pugna por deslizarse al vacío, su dedo nos indica el borde.
2. Una ausencia de imagen.
3. Un rostro masculino, pálido, céreo que pretende emerger y está comprimido por el parergon.
4. Una mano roja que empuja el ex – ergon de la celda y puede avanzar hacia el próximo ex – ergon, donde está colocada la obra.
5. Una forma inconclusa que parece un tórax masculino.
6. Un perfil oculto comprimido en el parergon.
7. Un símbolo fálico.
8. Un vestigio amorfo.

9. Y el último parece una profusión de vísceras, desocultándose en la luz y ocultándose en la oscuridad.

Sobre estos vaciados de yeso se hallan *nueve ventanas de madera*, el límite que los separa del borde son nueve bisagras. ¿Éstas pertenecen a un supuesto ocultamiento de los vaciados de yeso o son posibles nichos que encierran mutilaciones ocultas?.

Se representa lo que no es la ausencia, pensamos en la cantidad de márgenes que tiene la obra; no termina de articularse esa tarea se la deja al espectador.

El *Gram* de cada rectángulo que confiere formas humanas produce diseminación.

Es un signo⁴, está la huella de otro signo diseminándose; excede la multiplicidad de significados, existe la dificultad de encontrar presencia.

Pensamos⁵ ¿dónde están los cuerpos que pueden llegar al próximo ex – ergon, como una sucesión de infinitas o inexistentes paredes?

Se comprueba que la pared (ex – ergon) en la cual se expone la obra, interviene en el proceso de la imagen, hay relación entre la obra y la pared, sugiere una infinita posibilidad en la secuencia de imágenes tridimensionales.

Actuando como un rizoma⁶. Cualquier punto de la obra es un “centro”.

El ex – ergon de las celdas abiertas y el ex – ergon de las ventanas cerradas que ocultan posibles imágenes produce diseminación o *diferencia*, como diría *Derrida*.

La multiplicidad de los puntos de vista genera sus efectos en la percepción del espacio.

Es el elemento inadvertido de nuestras percepciones.

Se produce *devenir*: “cambio” y “movimiento”.

* La *bisagra* que separa las simbólicas celdas con cuerpos mutilados, fragmentados y las celdas ocultas por ventanas cerradas, es un texto paradigmático de *reflexión*.

Texto: Del latín *texere*, tejer, tramar, trenzar. Su etimología es “velo o tejido” y se refiere al velo que esconde una verdad como decía Platón. El *velo* que devela una verdad oculta.

El *velo* está representado por las *celdas ocultas* y la presunción de verdad, susceptible de refutación está ligada a las posibilidades de interpretación.

Toda obra deja al que recibe un espacio de *juego para rellenar*, el espectador puede imaginar “*qué figura puede habitar en uno de los moldes vacíos*” o en una de las *celdas ocultas* por las *ventanas cerradas*; transformar la forma, poblar el espacio⁷ tridimensional, ilusorio, infinito, onírico, como una sucesión de pesadillas.

*Los espacios son: intuitivos, sugeridos, secretos, iluminados, velados por la sombra, abandonados por la imagen.

* El lugar: es abierto, cerrado por las bisagras, cubierto por las ventanas de madera, libre de imagen o vacío; ocupado o lleno de formas.

*La intercambiabilidad figura – fondo:

En la secuencia de distintos momentos del objeto en el espacio, observamos que: el objeto está comprimido o quiere emerger; también puede estar oculto en los moldes de yeso; en las ventanas cerradas y en el *ex – ergon*.

El elemento *parergonal* que contornea la figura de yeso definiéndola, también interacciona en los laterales de las ventanas ocultas integrando el material y el tono marfil del rostro.

El *parergon*, inteligentemente desplazado en el espacio bidimensional y tridimensional como define *Derrida* “se ubica frente, al lado y además del *ergon*, del trabajo hecho, del hecho, de la obra, coopera desde cierto afuera, al adentro de la operación”. (Derrida, 1978: 63).

*Borde Espacial

Los *vaciados de yeso*, la ausencia de *figuración* en uno de sus *habitáculos* y las *ventanas cerradas que bordean las bisagras*, junto al marco que se recorta y se ramifica, indican la inexistencia de una extensión fija del objeto en espacio interior del cuadro. No hay límites fijos, inmutables del objeto en el espacio, la representación depende, de un punto de vista necesariamente relativo.

Comprobamos que: Se difiere todo, porque se disemina todo. Los *vaciados de yeso* y el marco que los bordea, corren parejos con la *ausencia de figuración* en uno de sus habitáculos y ésta con las ventanas cerrada que semejan el *cofre* (l'ecrin), como diría *Derrida*.

* Borde Temporal

Es el que corresponde al discurso sobre la obra: puede hacer referencia a la especificidad del signo icónico “poniendo en foco” su génesis y los que inciden en su aparición.

*Enunciado: La obra. *Enunciación: Cómo se representa la obra.

Comprobamos que: hay desmontaje del signo icónico, vaciados de yeso delimitados por elementos parergonales y exergonales; observando como operan esos *elementos* en la obra. Estos se entrecruzan, haciéndose y deshaciéndose perpetuamente.

“La inclusión se deshace; la exclusión se constituye a base de un discurso posible, que es asimismo incluíble”. (Derrida, Jacques, 1908: 753).

* La luz y la sombra:

“La obra artística, en efecto, es la mostración de la lucha entre lo que se denomina Mundo y Tierra. En el primero, las cosas están *iluminadas* mostrando la verdad de lo que son⁸ (...), como diría *Heidegger*”.

Se relaciona este texto con la *luz* que incide sobre las celdas que contienen los fragmentos de la figura humana, acentuando el acrecentamiento que empuja a unas formas al huir del ex – ergon que las aprisiona.

(...) La segunda, en cambio, se revela como lo en sí *oculto*. La *tierra* es lo que se cierra a sí misma. Sacarla fuera significa llevarla a la luz, como siendo lo que se cierra a sí misma.

La oscura luz del ser - luz que ilumina oscureciéndose - está presente en la obra, sustentando así la claridad del ente. El recuerdo del ser nos restituye, a través del arte, al seno del misterio y nos salva de su olvido. (Heidegger, Martín, 1956: 25).

Se relaciona este texto con la *sombra*: ella oculta, deforma, transforma el límite del ex – ergon de las celdas en una sucesión de posibilidades de atravesar otras paredes.

*La *sombra* es la huella más sutil de la naturaleza, desplazándose en las nueve secuencias que simbolizan el enigma de los fragmentos que sobrevivieron a la autopsia.

Tal vez el *cuerpo* estuvo entero en el centro de la *diana* y fue seccionado por una flecha que se disparó desde un posible arco ... La violencia se cuestiona en *Heidegger*⁹.

Conclusiones

*Interacción del borde escultórico y pictórico en la obra de *Jasper Johns*, hay acrecentamiento genealógico. Da idea de cuadro dentro del cuadro.

Parcelamientos de ventanas cerradas que ocultan la posible existencia de imágenes.

*Se traspasa el límite del ex – ergon de las celdas con vaciados de yeso, buscando atravesar infinitas paredes en la idea espiritual del espacio artístico.

*Bordes espaciales sugeridos por las celdas abiertas y ventanas cerradas, representan la relatividad de los límites fijos.

*Bordes temporales, desmontaje del signo icónico vaciados de yeso con elementos parergonales y exergonales.

*Huella del sujeto, el autor pone la marca del que abandona lo que se separa de él y continua produciendo efectos más allá de su presencia y de la actualidad presente de su querer decir, hasta más allá de su vida misma.

El texto se somete a un nuevo campo de interpretaciones, elaborando la ilusión de la autopsia que reconstruye un cuerpo ausente, que tuvo vida y ahora se desoculta en las celdas, aflorando como recuerdos y se oculta en nichos velados, simbolizando la muerte...

Acrecienta la duda filosófica, “no admitir como verdadera cosa alguna que no se sepa con evidencia que lo es”. (Descartes, René, 1980: 754-755).

El proceso de la duda es llevado a sus últimas consecuencia por la hipótesis del “genio maligno” (*malin génie*), introducido por *Descartes* para agotar completamente la serie de posibles dubitaciones.

Notas

1-*Derrida*: “Ha llevado a extremas consecuencias algunas actitudes del último *Heidegger*, acentuando el carácter no representativo del lenguaje. Esto equivale a situarse por lo pronto, contra todo “Logocentrismo” o discurso racional. No hay, según *Derrida*, ningún lugar *central* por el cual, discurra la filosofía, porque lo que hay no es ningún *discurrir*”.

Los temas antifilosóficos y antidiscursivos de *Derrida*, se convierten entonces en palabras, que son las que aparecen y reaparecen como si fueran obsesiones: *diferencia, espaciamiento, diseminación, injerto, pharmakon, hymen* y, *desde luego, “deconstrucción”*. (Ferrater Mora, José, 1980: 753).

2- “Deconstrucción es una cadena esencialmente reemplazable en una cadena de sustituciones”. (*Derrida, Jacques*, 1985: 15).

3- Dice Elena Oliveras: El soporte (la tela y el bastidor), lejos de desaparecer en el “fantasma de la representación, se convertirá en un elemento de por sí valioso”. (Oliveras, Elena, 1985: 72).

4- “Se llama *signo*, a lo que indica algo, el hombre también lo será. Es signo del ser.

Interpretar un signo consiste en lograr el conocimiento de lo significado por él, y como en este caso se refiere al ser, es decir a lo que se oculta al manifestarse en los entes, necesariamente quedará indescifrado. De allí que Heidegger puede decir con Hölderlin que somos un *signo indescifrado* (...) Y, en verdad, lo somos *al participar del ser, su misterio nos atraviesa y clava en el innominado destino de lo indescifrado*; pero, también, de lo que no se necesita descifrar, porque somos signo, y no interpretar de una significación extraña a nosotros mismos porque somos en el ser y nuestra indicación brota del abismo de la libertad”. (Heidegger, Martín, 1956: 31-32).

5- “El pensar (...) es la respuesta humana- dice Heidegger a la palabra (...) sin sonido del ser”.

“La respuesta del pensar constituye el origen de la palabra humana... El pensar, obediente a la vez del ser, busca la palabra para éste: llega al lenguaje a partir de la verdad del ser”. *Ibidem*, 32.

6- “El *rizoma* tiene formas muy diversas desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos, hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos”. (Deleuze, Gilles – Guattari, 1997: 16)

7. Walter Gropius en el Manifiesto a la Bauhaus dice: “El espacio artístico halla el medio seguro para a la idea espiritual que alberga”.

8- El ser es la gran pregunta de la Metafísica. El ser es misterio, puesto que al fundamentar lo que es, al ente, se oculta en cuanto tal.

“Este ocultarse (...) constituye el carácter en el que el mismo ser se ilumina originariamente. El des- ocultamiento del ente, la claridad que accede a él oscurece la luz del ser” afirma Heidegger.

La verdad que es, des - ocultamiento del ente- emerge del misterio, del ocultamiento del ser, de la no verdad. Tal es lo que Heidegger denomina “destino”, Gerdrick: necesita interna de la propia esencia del ser, por la cual manifiesta ocultándose. De aquí se desprende el punto esencial en las últimas obras de Heidegger ocupa la reflexión del arte. (Heidegger, Martín, 1956: 24-25).

9-Martín Heidegger dice: “El hombre sólo puede cumplir ese destino de colector si está en medio de los entes, participando del ser así manifestado, padeciendo la violencia del mismo, la cual lo

hace ser lo que es: el que lleva los entes a su totalidad reunida. Pero, inmerso en este poder subyugante, prepotente e impregnado por él, el ser humano también ejerce violencia, obligando a que el ente revele su ser”.

En la “Introducción a la Metafísica, Heidegger encuentra esta concepción en el primer coro de Antígona, donde el *hombre* es designado, lo más pavoroso, el que inspira terror por su violencia”. *Ibíd.*, 28.

Bibliografía

Derrida, Jacques. “Carta a un amigo japonés”, en *Revista de Estética*, Buenos Aires, 1985, n° 4, pp. 15-18.

Derrida, Jacques. *La vérité en peinture*, París, Flammarion, 1997.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía, 1 : A-D*. 2ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1980.

Gownin, Lawrence. *Historia Universal del Arte: El siglo XX*, Madrid, Sarpe, 1982.

Guilles Deleuze y Félix Guattari. *Rizoma (Introducción)*, Valencia, Pre-Textos, 1997.

Heidegger, Martín. El problema metafísico en las últimas obras de Heidegger (En su : *Introducción a la metafísica*). Traducción de Emilio Estiú, Buenos Aires, Nova, 1956.

López Anaya, Jorge. “Los cuerpos prestados”, en *El arte en un tiempo sin dioses*, Buenos Aires, Amagosto, 1995, pp. 125-133.

Marina, José Antonio. *Historias del Arte : Diccionario de certezas e intuiciones*, Buenos Aires, c2003.

Oliveras, Elena. Argentina. *La Pintura hoy: centralidad en sus fronteras*, Bogotá, ArtNexus, 1992.

Oliveras, Elena. “Los bordes de la pintura”, en *Historia crítica del arte argentino*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte y Telecom, 1992.

Oliveras, Elena. “Los 80: entre la pintura y el concepto”, en *Casandra*, 1999, n° 10, pp. 51-57.