

VISIÓN | doble

REVISTA DE CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE

Título: Objetos artísticos, miradas sin arte

Title: Art Objects, Artless Gazes

Autor / Author: Rafael Jackson

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Resumen: La muestra *Agón!*, organizada por el CaixaForum de Madrid, provoca una reflexión sobre la proliferación de exposiciones sobre historia cultural en espacios tradicionalmente dedicados a la historia del arte, y cómo es necesaria la mirada que proporciona dicha disciplina para poder desentrañar el significado completo de la cultura material presentada, utilizando aquel tipo de formato expositivo.

Abstract: *Agón!* is an exhibition organized by the CaixaForum in Madrid, that provokes the public to reflect on the proliferation of exhibitions on cultural history in spaces traditionally dedicated to art history, and how the perspective provided by this discipline is necessary to be able to unravel the full meaning of the material culture presented, using that type of exhibition installation.

Palabras clave: Grecia, Agón, British Museum, CaixaForum, Cultura material, Historia cultural, Rafael Jackson

Keywords: Greece, Agón, British Museum, CaixaForum, Material culture, Cultural history, Rafael Jackson

Sección: Exhibiciones / **Section:** Exhibitions

Publicación: 15 de septiembre de 2017

Cita recomendada: Jackson, Rafael. "Objetos artísticos, miradas sin arte", *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 15 de septiembre de 2017, humanidades.uprrp.edu/visiondoble

Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte
Programa de Historia del Arte, Facultad de Humanidades
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras
13 Ave. Universidad Ste. 1301
San Juan, Puerto Rico 00925-2533

+1 (787) 764-0000, extensión 89596
vision.doble@upr.edu
<http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble>
<https://revistas.upr.edu>



Objetos artísticos, miradas sin arte

Rafael Jackson

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

El arte como ilustración histórica

“Lo mismo te echo de menos, lo mismo, que antes te echaba de más”. Sirva este ingenioso verso del músico Kiko Veneno para describir en pocas palabras uno de los pensamientos que más venía a mi mente mientras recorría las salas de la muestra *Agón! La competición en la antigua Grecia* en el CaixaForum Madrid (hasta el 15 de octubre). Es cierto que la burbuja de exposiciones artísticas en las últimas décadas ha experimentado un crecimiento sostenido pese a la crisis económica de 2008. Sin embargo, ante la creación de nuevos nichos con los cuales ir manteniendo o engrosando el consumo cultural, han ido proliferando criterios curatoriales alejados en mayor o menor medida de lo artístico en espacios que tradicionalmente se consagraban por completo a la materia. Hasta tal punto esta tendencia ha ido creciendo, que lo artístico incluso ha llegado a desaparecer como tal en algunas de las muestras organizadas en los últimos años por varias instituciones museísticas.

Teniendo esto en consideración, podemos contemplar la exposición del CaixaForum desde sus verdaderos propósitos. Y más aún cuando en ella ha participado activamente el British Museum de Londres, que ha cedido piezas que en muchos casos nunca antes habían abandonado el territorio británico –caso de las excelentes esculturas del Mausoleo de Halicarnaso–. A través de objetos dispares, en su mayoría de naturaleza artística –relieves, joyas, esculturas exentas y cerámicas–, la muestra



Héroe o atleta. Copia romana de un original griego, hacia 320- 300 a.C. © The Trustees of the British Museum

va desentrañando la importancia de la competitividad honorable en la cultura griega, aspecto que ella misma definió con el término *agón*. Aunque la primera imagen que proyectamos de esa palabra nos conduce a la competición deportiva y al combate bélico, lo cierto es que fue utilizada también en el ámbito teatral, y no sólo como explica la muestra por la celebración de competiciones y certámenes literarios durante los festivales en honor al dios Dioniso, sino también porque forma parte de la disputa primordial, en el marco de la acción dramática, que pone en relación al protagonista con el antagonista.

Así pues, a lo largo de varios espacios expositivos se despliega toda una serie de muestras de vasos cerámicos, escultura, joyería, numismática y objetos cotidianos, con el objeto de documentar visualmente las derivaciones de dicha categoría en los tres polos principales de su interés: el deportivo, el bélico y el teatral. De todos ellos, quizá el deportivo es el que resulta más ilustrativo por razones obvias: la cultura aristocrática griega fue la principal impulsora de lo que se conocía como los cuatro Juegos Panhelénicos, esto es, los Olímpicos, Pitios, Nemeos e Ístmicos. A lo largo del tiempo, los atletas fueron adquiriendo un marcado profesionalismo en busca del premio o *athlon* –de ahí, el término atletismo–, que conllevaba la concesión de recompensas como una corona de olivo, laurel, apio salvaje o pino en cada uno de ellos. Éstos eran los vestigios simbólicos de unos premios que, en sus orígenes, unían la competición deportiva a la concesión de recompensas de gran valor material.

La muestra también explora otra manifestación del *agón* menos conocida para el gran público pero de enorme valor cultural, como fueron los certámenes teatrales. A ésta última cabría añadir las competiciones musicales, incluidas como parte de los juegos Ístmicos y Pitios, cuestión especialmente pertinente en el último caso por estar dedicados al dios Apolo. Según recoge Stephen G. Miller en su libro *Arete. Greek Sports from Ancient Sources*, Pausanias (siglo II d.C.) ofrece una descripción, aunque tardía en el tiempo de su escritura, de algunos de sus ganadores en época griega: “Un hombrecillo sosteniendo un *auloi* [instrumento de viento parecido a una flauta dulce doble] está tallado en una estela. Fue el segundo, tras Sacadas de Argos, en vencer en los juegos Pitios (...). Pitócrito de Sición ganó las siguientes seis Pitíadas: fue el único *auletes* que lo logró” (p. 59). Todo lo anterior se relaciona con la presentación general de los contenidos incorporados a la exposición. Por lo que concierne a la presentación museográfica de los objetos, poco o nada es censurable por su claridad informativa. En efecto, la muestra cumple sus objetivos si lo que desea es *ilustrar* –y esto lo subrayo a propósito– un concepto de tan hondo calado para la cultura griega, que hizo de una idea surgida en la cultura aristocrática –la competitividad– la razón de ser de la civilización helénica en el deporte, en la literatura y en la retórica, sin olvidar su reflejo en el marcado interés por la preparación física e intelectual como símbolo del ciudadano y del soldado ejemplar. No puede olvidarse que la cultura griega estuvo marcada por la rivalidad militar desde los primeros tiempos históricos, manteniéndose entre las ciudades-estado independientes por el control económico, político y cultural sobre la península Helénica, los territorios de Asia Menor y las colonias del Mediterráneo y del Mar Negro. Y aún

más: es especialmente relevante tener en cuenta que los festivales deportivos bien pudieron cristalizar a partir de celebraciones funerarias, incluyendo entre ellas la muerte ocurrida tras un combate militar. Ello explicaría, tal como explica E. Norman Gardiner en el estudio clásico *Athletics in the Ancient World*, el hecho de que, en el libro XXIII de la *Ilíada*, Aquiles presida unos juegos a la memoria de su amado Patroclo, a la vez que busca congraciarse con sus correligionarios mediante la concesión de un premio de gran valor para cada una de las pruebas realizadas.

¿Y la competitividad artística?

El aspecto menos favorecido en esta enumeración de la competitividad desplegado por la exposición es, precisamente, el concerniente a la competitividad artística. Porque no deja de resultar curioso que un espacio tradicionalmente dedicado a las muestras vinculadas a la historia del arte haya optado en su colaboración con el British Museum –más orientado a exposiciones históricas con objetos artísticos– en una exhibición sobre cultura material donde se elude la perspectiva proporcionada por la mirada histórico-artística. La diferencia entre un tipo de exposición y otra resulta fundamental, y es fruto de otro *agón* que lleva viviéndose en el ámbito académico desde hace más de cuatro décadas y que coincide con el desarrollo de lo que ha venido en llamarse “historia cultural”: una transformación a la que el arte clásico no ha podido evadirse, pues tradicionalmente una parte relevante de sus estudiosos se han aproximado a partir de criterios propios de la historiografía, los estudios clásicos generales y la arqueología.

Nadie duda que los objetos y, entre ellos, las obras artísticas, son documentos materiales que sirven para ofrecer una idea más detallada de una cultura concreta o de un periodo histórico. En algunos casos, especialmente en aquellas culturas que carecen de documentos escritos – porque los mismos no han resistido el paso del tiempo, porque no se han podido descifrar aún o, simplemente, porque sus integrantes desconocían la escritura–, son los objetos materiales descubiertos gracias los métodos arqueológicos los que permiten individualizarlas y desentrañar algunos de sus misterios. En otros casos, complementan el imaginario literario, filosófico o mítico. Este argumento podría ser empleado a la inversa en exposiciones como *Agón!*: ¿acaso el público general no comprenderá mejor dicha categoría si no es a través de la visualidad y la materialidad de los excelentes objetos artísticos desplegados? Al final, y permítanme cierta ironía, no va a ser casual que la génesis del miedo y del desinterés progresivo por la lectura en nuestra cultura contemporánea haya coincidido con el empuje de algunas variantes de la historia cultural y de la emancipación de lo que conocemos como cultura material. Es decir, que el empleo de las imágenes artísticas como fuentes del estudio histórico no es ajeno a la posibilidad de aproximar de forma más seductora contenidos demasiado complejos si se enfocan exclusivamente desde la palabra impresa o digital.



Zeuxis y Parrasio, Grabado holandés impreso en Ámsterdam, c. 1637.

Pero, por más que uno lo intente, no es posible aproximarse a este tipo de objetos e imágenes sin una dimensión histórico-artística. Hubo una enorme rivalidad entre los artistas a lo largo de la historia de la Grecia antigua, y afortunadamente contamos con algunas narraciones sublimes, como la que ofrece Plinio en su *Historia Natural* acerca de los pintores Zeuxis y Parrasio (libro 35, cap. 36), así como de Protógenes y Apeles (libro 35, caps. 81-82). En la primera de ellas, ambos pintores pusieron a prueba su talento, ejecutando una composición pictórica en la más estricta intimidad con el fin de demostrar cuál de los dos superaba al otro en su arte. Zeuxis completó su tarea incluyendo unos racimos de uvas de tal perfección técnica que, según relata Plinio, las aves se posaban sobre ellas y las picoteaban creyendo que eran reales. Parrasio fue más precavido, pues presuntamente decidió ocultar la imagen pintada detrás de una cortina, con la intención de que fuera su propio rival quien la develara.

Cuando Zeuxis se aproximó a ella para retirarla, comprobó engañado que la tela era la propia pintura ejecutada por Parrasio. La esencia de la leyenda, que serviría para revelar la excelencia del arte de la pintura, constituye un verdadero ejemplo de *agón* en sí misma.



Acrópolis de Atenas.

En lo relativo a la competencia entre Protógenes y Apeles, ambos compitieron en una tarea que parecía imposible: la de dividir hasta el límite una línea trazada previamente por el otro contrincante. Apeles se alzó como ganador y como uno de los artistas más legendarios en la tradición occidental pese a no conservarse ninguna de sus pinturas. De la misma manera que se cuenta que Alejandro Magno lo eligió para plasmar su imagen para la eternidad, también se sabe que en el siglo XVI el emperador Carlos V no tuvo reparo en calificar a Tiziano como “el Apeles de nuestro tiempo” para manifestar públicamente la excelencia del pintor italiano en la cédula de su nombramiento como caballero.

No solo los artistas, sino también las obras de arte, son ejemplos claros de *agón*. La competitividad aristocrática, derivada luego en el poder absoluto de algunos tiranos, se tradujo en la comisión de la construcción de un templo, un ágora, un teatro o un estadio que rivalizara con el de otras polis

helénicas por su belleza, por sus dimensiones y/o por la exquisitez de sus materiales. Y cuando la superioridad militar concedió la hegemonía a la democracia ateniense durante el siglo V a.C., ella se tradujo artísticamente en la materialización de las obras artísticas y arquitectónicas más sublimes y perfectas de la Antigüedad, referente eterno de la tradición occidental desde la Edad Moderna. Este símbolo autoconsciente –intentando no caer en el peligro de la *hybris*, es decir, la desmesura, el orgullo o la soberbia– sigue jalonando la historia de Grecia después del periodo clásico, de modo que solo así pueden ser comprendidas hazañas de hondo calado en el arte helenístico e incluso en el romano desde la tardía República.

Con todo, este último aspecto supera los propósitos de la exposición y de este texto. Para concluir, me gustaría citar un último ejemplo implícitamente vinculado al *agón* que se ha desestimado por completo en la exposición y que toca de lleno al mismo corazón de la historia del arte. Al completar la visita, queda la sensación de que las iconografías y las estrategias de representación de la competitividad en el deporte, la guerra y el teatro son inmutables si

se separan de las innovaciones propiamente histórico-artísticas. Esta conclusión resulta incierta porque la cristalización visual de los diferentes asuntos sufrió un proceso de transformación en el arte griego acorde con los cambios estilísticos, con la subordinación o no al proceso visual, y especialmente con el modo de representar artísticamente de una forma coherente teniendo en cuenta tanto la cosmovisión como las fórmulas y las convenciones arbitradas tácitamente por las distintas generaciones de artistas.

Permítanme que incluya un par de ejemplos no incluidos en la muestra para demostrarlo, además de tomar como punto de referencia el sugerente análisis proporcionado por el historiador del arte Ernst H. Gombrich en su clásica *Story of Art* (capítulo 3), centrado en la aparición del escorzo en la cerámica griega. Las dos ánforas de figuras negras que observan sobre estas líneas representan un mismo asunto: dos aurigas guiando cada uno de ellos su respectivo carro



Pintor de Cleofrades: Ánfora panatenaica. Atenas, hacia 490-480 a.C. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

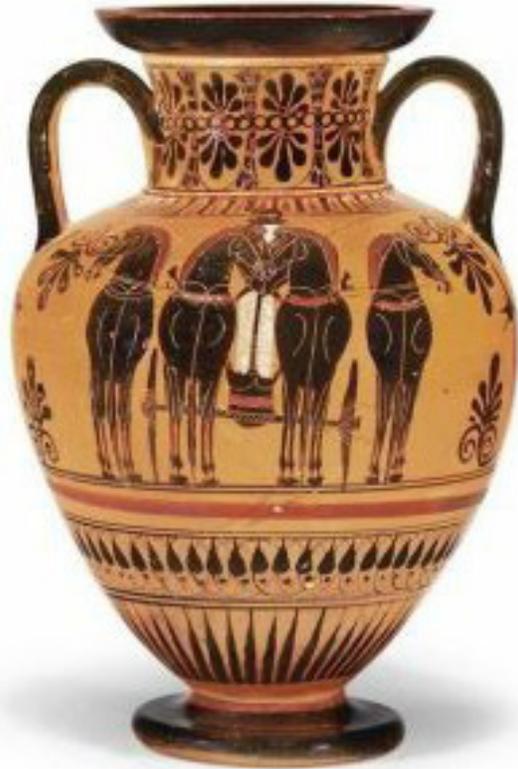
de cuatro caballos, el *tethrippon*. Desde un punto de vista informativo, éste es el principal dato que podemos extraer de ambos vasos, unido al detallismo que los dos pintores han demostrado al representar cómo los cuatro animales van conjuntamente uncidos al carro.

Sin embargo, se echa en falta algo fundamental, que ya habrán apreciado al primer golpe de vista. El vaso de la izquierda, firmado por el Pintor de Cleofrades, representa los motivos de perfil siguiendo la tradición de la cerámica ática de figuras negras. El de la derecha comparte la

misma técnica de figuras negras y pertenece al taller del Pintor de Antímenes, aunque presenta al auriga casi oculto detrás de los caballos, que aparecen plasmados con ingenio en posición frontal. Curiosamente, parece que las diferencias compositivas no obedecen a una pretendida evolución en la manera de representar este asunto, pues el ánfora del Pintor de Cleofrades en nada tiene que ver con su estilo habitual y, además, fue realizado en fecha posterior al taller del Pintor de Antímenes. Quizá el arcaísmo venga determinado por el lugar para el que fue realizada, como premio de los Juegos Panatenaicos de Atenas. Pese a todo, la diferencia conceptual que separa ambas

cerámicas es clara y se basa exclusivamente en el lenguaje artístico: la colocación frontal de los caballos en la segunda cerámica confiere una profundidad a la escena que solo puede ser intuida levemente mediante el solapamiento de los cuatro caballos en la primera de ellas.

Esto conlleva asimismo divergencias sustanciales tanto en las estrategias de representación como en las de recepción de la obra. Por una parte, en el vaso del taller del Pintor de Antímenes el espectador completa *lo que falta* de un modo más audaz y novedoso, puesto que su mirada subordina toda la composición a una suerte de punto de fuga. Por otra, su experiencia es más directa porque su punto de vista se encuentra a la altura del terreno de



Taller del Pintor de Antímenes: Ánfora de figuras negras. Atenas, hacia 510-500 a.C. Vendida en Christie's.

juego durante los momentos previos o inmediatamente posteriores a la competición, y no en los graderíos reservados al público que revelaría la representación en perfil de losequinos y del auriga. Y aún hay otra consecuencia más en todo esto: en la cerámica del Pintor de Cleofrades, el auriga se entrega al frenesí de la carrera sin saber aún si será o no el vencedor. El segundo vaso, con su balance que parece anticipar el periodo clásico griego, deja claro que estamos ante la visión triunfal del ganador de la prueba, en una frontalidad epifánica tan solo equiparable a la de las estatuas crisoelefantinas que habitaban los templos griegos. La misma frontalidad ennoblecedora de los cuatro caballos, quienes en realidad son los verdaderos protagonistas de la pintura por su enfrentamiento directo al espectador, por su serenidad, por su contención casi humana. Pero lo son también por un aspecto que no debe pasar inadvertido: los cuatro son los vencedores no reconocidos de la carrera, por encima incluso del auriga quien, según era costumbre en la antigua Grecia, corría en nombre del dueño del carro y de los caballos y, por tanto, era éste último el verdadero campeón de la prueba.

No puedo concebir esta última imagen sin considerarla en sí misma como otro ejemplo de *agón*: la de un autor que ofrece distintas estrategias de representación frente a otros autores contemporáneos y, con ello, propone un desafío artístico a través de su contemplación. Qué interesante habría sido que la muestra, además, se hubiera aproximado a sus objetos de estudio con estas preocupaciones propias de la historia del arte, más profundas de lo que adivinan quienes suelen obviarlas de forma consciente o inconsciente, tras enfrentarse al funesto estigma de su belleza y a la incompreensión de un mensaje generado –y no ilustrado– por un complejo lenguaje de naturaleza exclusivamente visual.