

del pasado  
presente:  
**Johns**  
1983

Walker Art Center, Minneapolis

Publicado con ocasión de la exposición *Cosas del pasado y del presente: Jasper Johns desde 1983* a cargo de la comisaria Joan Rothfuss para el Walker Art Center

Coordinador de la exposición en el IVAM: Josep Salvador

Walker Art Center  
Minneapolis, Minnesota  
9 noviembre 2003 - 14 febrero 2004

Greenville County Museum of Art  
Greenville, Carolina del Sur  
7 marzo - 30 mayo 2004

Scottish National Gallery of Modern Art  
Edimburgo, Escocia  
10 julio - 19 septiembre 2004

IVAM Institut Valencià d'Art Modern  
Valencia, España  
7 octubre 2004 - 2 enero 2005

Irish Museum of Modern Art  
Dublín, Irlanda  
Febrero - mayo 2005

*Cosas del pasado y del presente: Jasper Johns desde 1983* ha sido posible gracias al generoso apoyo prestado por Judy y Kenneth Dayton, Martha y Bruce Atwater, Margaret y Angus Wurtele, The Broad Art Foundation y Fifth Floor Foundation.

El catálogo de la exposición ha sido posible, en parte, gracias a la subvención de Andrew W. Mellon Foundation en apoyo de las publicaciones del Walker Art Center.

Los programas del Art Walker Center cuentan con un inestimable respaldo de Minnesota State Arts Board mediante la asignación de recursos de Minnesota State Legislature, de The Wallace Foundation, de Doris Duke Charitable Foundation a través de Doris Duke Fund for Jazz and Dance y Doris Duke Performing Arts Endowment Fund, de The Bush Foundation, de Target Stores, Marshall Field's, y Mervyn's con apoyo de the Target Foundation, de The McKnight Foundation, de General Mills Foundation, de Coldwell Banker Burnet, de Institute of Museum and Library Services, de National Endowment for the Arts, de American Express Philanthropic Program, de The Regis Foundation, de The Cargill Foundation, de 3M, de Star Tribune Foundation, de U.S. Bank y de los socios de Walker Art Center.

Han prestado obras para la exposición:

Douglas S. Cramer  
Judy y Kenneth Dayton  
Barbaralee Diamonstein-Spielvogel y Carl Spielvogel  
Anthony y Anne d'Offay  
Larry Gagosian  
Philip y Beatrice Gersh  
Lenore S. y Bernard A. Greenberg  
Greenville County Museum of Art  
Jasper Johns  
Barbara y Richard Lane  
Anne Marie Martin  
The Museum of Fine Arts, Houston  
Dr. Paul y Dorie Sternberg  
Sarah Taggart  
Walker Art Center  
Whitney Museum of American Art  
Tres colecciones particulares



Consejo Rector del IVAM

Presidente  
Alejandro Font de Mora Turón  
Conseller de Cultura, Educación y  
Deporte de la Generalitat Valenciana

Vicepresidenta  
Consuelo Císcar Casabán  
Directora Gerente del IVAM

Secretario  
Carlos-Alberto Precioso Estiguín

Vocales  
José Luis Lobón Martín  
Máximo Caturla Rubio  
Manuel Muñoz Ibáñez  
Felipe Garín Llombart  
Román de la Calle  
Earl A. Powell III  
Susan Ferleger-Brades  
Peter-Klaus Schuster

Directores honorarios  
Tomàs Llorens Serra  
Carmen Alborch Bataller  
J. F. Yvars  
Juan Manuel Bonet  
Kosme de Barañano

IVAM Institut Valencià d'Art Modern

Dirección  
Consuelo Císcar Casabán

Área Técnico-Artística  
Marta Arroyo

Comunicación y Desarrollo  
Javier Molins

Gestión interna  
Vicent Todolí

Económico-Administrativo  
Juan Carlos Lledó

Publicaciones y Acción Cultural  
Joan Bria

Coordinación de proyectos  
Raquel Gutiérrez

Registro  
Cristina Mulinas

Restauración  
Maite Martínez

Conservación  
Irene Bonilla  
Maita Cañamás  
J. Ramon Escrivà  
M<sup>a</sup> Jesús Folch  
Teresa Millet  
Josep Vicent Monzó  
Josep Salvador  
Isabel Serra

Publicaciones  
Manuel Granell

Biblioteca  
M<sup>a</sup> Victoria Goberna

Fotografía  
Juan García Rosell

Montaje  
Julio Soriano

Patrocina:

BANCAJA

En una entrevista publicada en 1959, Jasper Johns describió las "tres ideas académicas" que le interesaban. La primera, mencionada por un profesor suyo, era "el punto de vista rotatorio". La segunda provenía de Marcel Duchamp: "Alcanzar la imposibilidad de suficiente memoria visual para transferir la impronta en la memoria de un objeto parecido a otro." La tercera se atribuye a Leonardo da Vinci: "El límite de un cuerpo no es parte del cuerpo encerrado ni parte del ambiente que lo rodea."<sup>1</sup> Esta declaración del artista no constituye un programa rígido, pero sí arroja cierta luz acerca de las motivaciones y de los fundamentos codificados culturalmente sobre los que se asienta su obra, también la más reciente.

Me parece que se pueden encontrar trazas de estas tres ideas –entrelazadas, entremezcladas y superpuestas– en recientes piezas de Jasper Johns, concretamente en *Mirror's Edge* (Borde del espejo), 1992, [fig. 1] y en *Mirror's Edge 2* (Borde del espejo 2), 1993 [fig. 2]. El propio espejo es un objeto reversible y rotatorio en la medida en que crea una incertidumbre fundamental entre la izquierda y la derecha –y, concretamente en estas pinturas, entre la parte superior y la inferior–. Además, el espejo plantea de modo específico la cuestión de los límites entre el mundo visible y el cuerpo, mientras que su borde, que en estas dos pinturas se convierte en una vasta superficie que se funde con el espejo en sí, se presenta como un lugar de la memoria donde uno puede insertar y almacenar recuerdos en forma de objetos, así como de imágenes. Redefinidas y reelaboradas por Johns, estas ideas dejan de ser académicas y, juntas, suscitan un problema único y vital: el de una concepción específica de la superficie pictórica y de su unidad. Al intentar separar lo que está entrelazado y desenredar lo que está enredado, este ensayo no pretende destruir su unidad, sino asimilarla.

### El principio de la rotación

Jasper Johns ha declarado que la idea de un punto de vista rotatorio le fue presentada como un principio de origen cubista,<sup>2</sup> pues desafía las leyes de la perspectiva e introduce una pluralidad de enfoques en su definición de la imagen. No es ninguna casualidad que *Mirror's Edge* incorpore una versión desordenada de su propio título a lo largo del borde inferior, lo que da la impresión de que se trata de una inserción que sólo puede leerse si se invierte. Pero constituye sólo una ilusión, puesto que la inversión especular no es, en este caso, ni total ni definitoria. En lugar de eso, el escrito se enreda, señalando al lector/espectador la necesidad de descifrar y la inexorabilidad de descodificar. En *Mirror's Edge 2*, falta el título (pseudo)especular de la primera pintura y, lo que quizá es más importante, el lienzo está invertido. La relación izquierda/derecha sigue siendo problemática. El marco de madera, que define la pintura como el borde de un espejo, está ahora a la derecha, mientras que en el cuadro anterior se encontraba a la izquierda. También encontramos, entre el marco pintado y la superficie invisible de un espejo imaginario, dos tarjetas con las iniciales del pintor –lo que constituye un añadido frecuente en los trampantojos tradicionales–. Se acompañan de la fecha del lienzo. La presencia de la firma y la fecha sustituye (o completa) al título, que está presente sólo en *Mirror's Edge*. Todo esto sugiere que únicamente podemos acceder a comprenderlos si contemplamos los lienzos como si fueran las dos partes de un díptico.

<sup>1</sup> Véase Miller, Dorothy C. (ed.): *Sixteen American Artists*. Catálogo de la exposición, Museum of Modern Art, Nueva York 1959, p. 22.

<sup>2</sup> *Ibid.* Jasper Johns escribió que esta idea fue propuesta por "un profesor mío (hablando de Cézanne y del cubismo)."

fig. 1

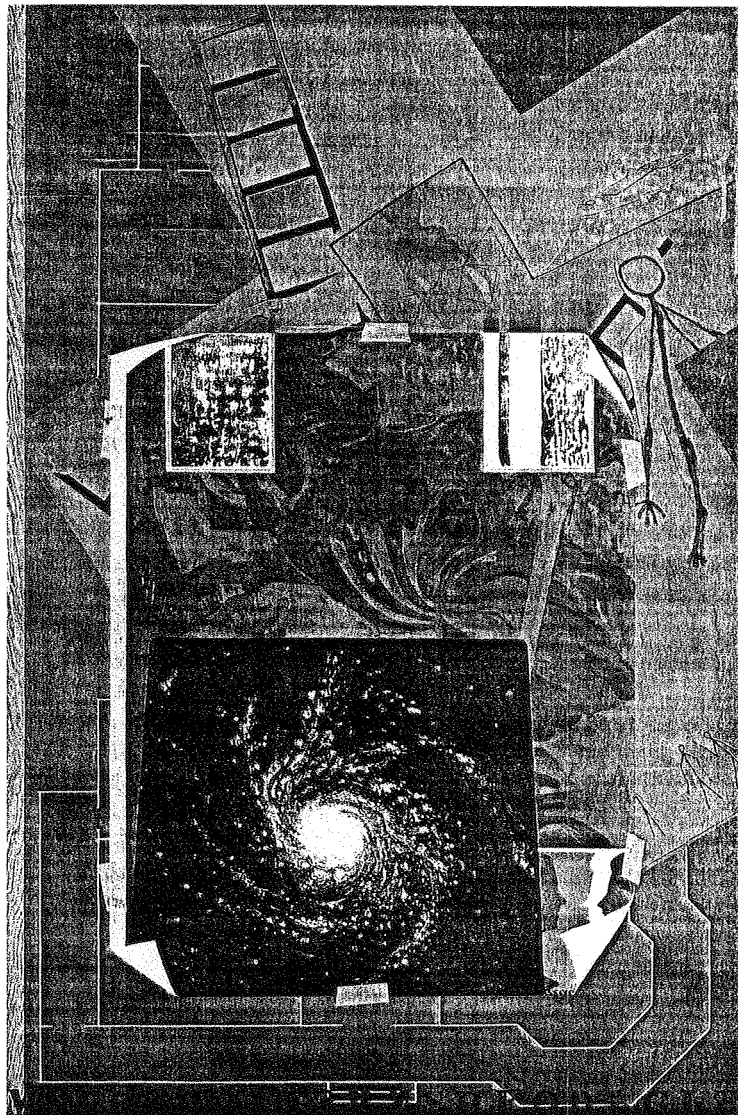


fig. 2

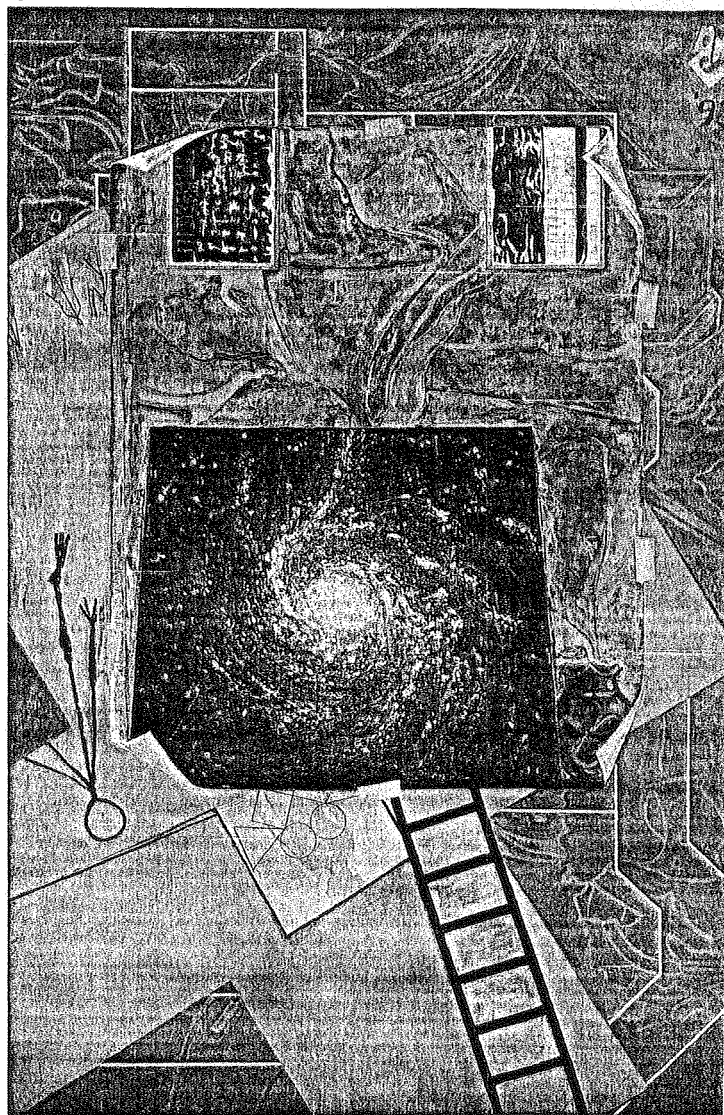


Fig. 1 Jasper Johns, *Mirror's Edge*, 1992, óleo sobre tela, 167,64 x 111,76 cm, colección particular, Suiza.

Fig. 2 Jasper Johns, *Mirror's Edge 2*, 1993, encáustica sobre tela, 167,64 x 112,08 cm, colección de Robert y Jane Meyerho Fénix, Maryland.

fig. 3

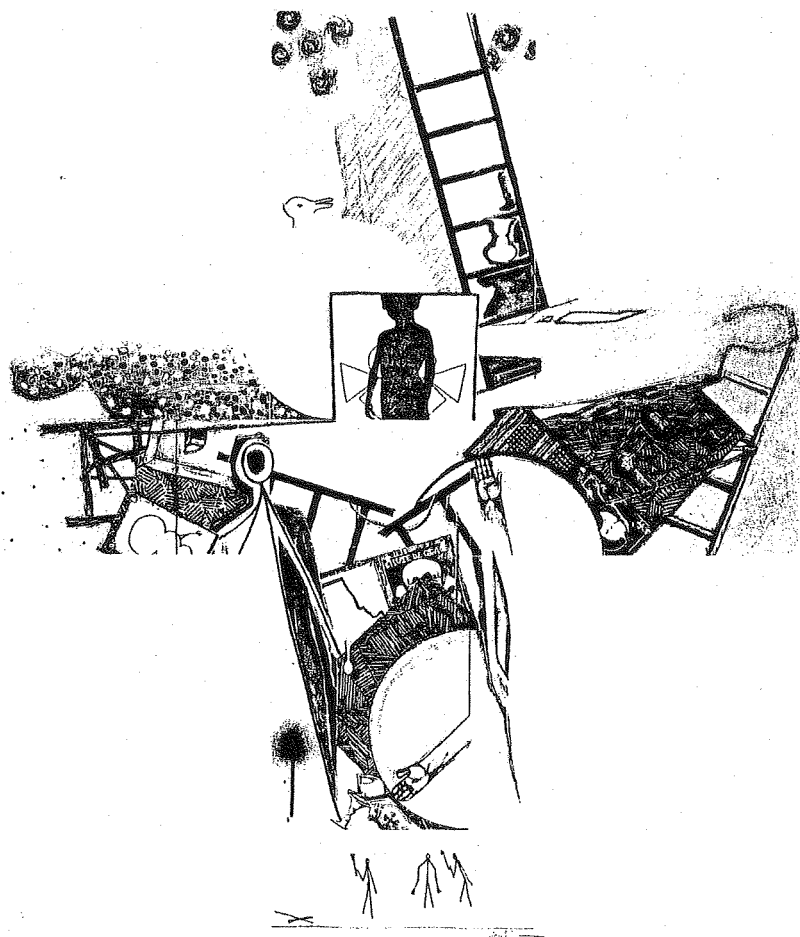


Fig. 3 Jasper Johns, *The Seasons*, 1990 [nº de cat. 30, p. 80].

Sin embargo, la intención del artista fue la de formar un díptico, se habría manifestado en toda su complejidad en la relación de la parte superior con la inferior, pero, de nuevo, en este caso, la inversión es, sólo parcial. En la segunda pintura —que recoge los estratos de una memoria personal en una mezcla de trampantojo barroco y collage cubista—, es posible discernir determinados motivos obsesivos y citas a varias de las obras anteriores del artista. Solamente uno de estos elementos de verdad está invertido en las dos pinturas: un detalle del aguafuerte *The Seasons* (Las estaciones), 1990 [fig. 3], que simplemente repite y vuelve a disponer los motivos clave de la serie de grabados a color creados por Johns en 1987 [cat. nº 14-17, pp. 66-69]. En *Mirror's Edge 2*, dos elementos destacan de inmediato indicando la inversión: la escalera, que ahora está en la parte inferior derecha, y el garabato infantil, que representa un *Kopffüssler*<sup>3</sup> al revés. Este último no aparece en el aguafuerte *The Seasons* y se puede considerar, a lo sumo, como una extrapolación o una ampliación de una de las figuras larguiruchas de dicha pieza. Si comparamos este *Kopffüssler* con su figura gemela de *Mirror's Edge*, resulta evidente que, en su "caída", su pose ha cambiado ligeramente. El cambio es incluso más ambiguo en otros objetos-imágenes. De éstos, el más significativo es, sin duda, el de la nebulosa central, que presenta el tema de la rotación, por así decirlo, como el principio cósmico en el corazón mismo del lienzo. Este elemento, una fotografía propuesta como trampantojo, no parece cambiar de modo considerable de una pintura a otra (nótese que la misma esquina del papel está girada hacia arriba y que el mismo trozo de cinta adhesiva está representado en las dos pinturas). La propia nebulosa es idéntica a la vez que distinta: sólo dentro de la

<sup>3</sup> *Kopffüssler* es un término empleado en el estudio de la psicología de la forma para referirse al dibujo infantil de una figura humana con cabeza y extremidades, pero sin torso. En alemán, *Kopf* significa "cabeza" y *Füsse* significa "pies" o "piernas".

representación –donde el polvo de estrellas se hace más fino y difuso con el tiempo– se produce el cambio.

Una de las principales dificultades con que nos topamos a la hora de interpretar la obra de Jasper Johns es la pluralidad de registros sobre los que el pintor construye sus imágenes, lo cual es muy pertinente en las pinturas de *Mirror's Edge*. La nebulosa, por ejemplo, alude a la psicología de la Gestalt, que Johns estudió de joven. En un libro, que, según los expertos,<sup>4</sup> era especialmente valorado por el artista –*The Intelligent Eye* de Richard Gregory<sup>5</sup>–, la nebulosa conocida por el nombre de su descubridor, Herschel, también denominada por la sigla M51, aparece reproducida tres veces: en primer lugar, como un dibujo del siglo XIX, a continuación como un dibujo del siglo XX y, por último, como una fotografía. El objetivo principal de estas tres reproducciones en el texto es ilustrar la posible traslación de la misma verdad a distintas formas ópticas. Además, se ven como formas simbólicas de expansión dinámica, con una expresión concreta mediante el diagrama que figura al final del libro [fig.4]. Jasper Johns invoca incluso el mismo principio, aunque no reproduzca exactamente la misma representación [fig. 5].<sup>6</sup> Sin embargo, es crucial evitar simplificar demasiado la forma en que funciona Johns. En *Mirror's Edge* no tenemos sólo la psicología de la Gestalt, sino toda una tradición pictórica de la que forman parte los nombres de Vincent van Gogh y Edvard Munch. No obstante, al evocar estos nombres, como el lector ya habrá observado, estamos yendo más allá de la problemática de la Gestalt sobre el principio de rotación y abriendo un nuevo dossier: el de la mnemónica de la transferencia y de la combinación.

## El arte de la memoria

Es incuestionable que Jasper Johns posee una memoria visual extraordinaria, lo cual ha suscitado algunos estudios importantes,<sup>7</sup> en los que el punto de partida suele ser la siguiente importante declaración del propio artista:

"En ocasiones, ver una cosa desencadena que la mente haga otra cosa. En algunos casos, la nueva obra puede incluir, como una especie de tema, referencias a la cosa vista. Y, debido a que las obras pictóricas tienden a compartir muchos aspectos, el propio trabajo puede iniciar memorias de otras obras. Nombrar o pintar estos fantasmas parece, a veces, una forma de hacer que dejen de asaltarnos."<sup>8</sup>

En este punto, podríamos comentar el modo en que Johns se enfrenta a Munch, en Van Gogh, a sí mismo y a las estrellas; pero no lo haremos, por el simple motivo de que hay, me parece, materia más interesante en que pensar en las dos pinturas de *Mirror's Edge*: ambas nos llaman la atención como auténticas puestas en escena de un antiguo arte de la memoria. Para el ojo observador, la experimentación que hace Johns del tema de la memoria es evidente en toda su producción artística. Jasper Johns traspasa la noción propia de Duchamp de la "impronta en la memoria" para volver a

fig. 4

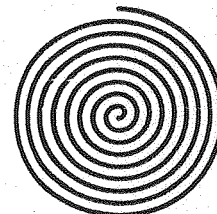


fig. 5

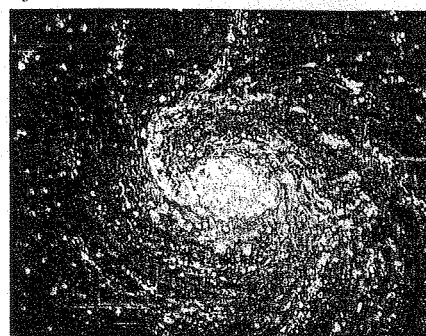


Fig. 4 Si una versión mayor de esta espiral girara en el sentido de las agujas del reloj, parecería que se expande. Si el movimiento cesara tras verlo unos segundos, parecería que la espiral encoge. Sin embargo, el efecto es paradójico, porque al igual que la espiral parece disminuir de tamaño, también parece permanecer igual. Se puede transferir a otros objetos esta consecuencia del movimiento. (Una versión de este texto acompañaba la ilustración en su publicación original, *The Intelligent Eye* de Richard Gregory [1970]).

Fig. 5 Jasper Johns, *Mirror's Edge 2*, 1992 (detalle de la fig. 2).

4 Bernstein, Roberta: "Seeing a Thing Can Sometimes Trigger the Mind to Make Another Thing," en Varnedoe, Kirk: *Jasper Johns: A Retrospective*, catálogo de la exposición, Museum of Modern Art, Nueva York 1996, pp. 49 y 71, n. 55.

5 Gregory, Richard: *The Intelligent Eye*. McGraw-Hill, Nueva York 1970.

6 *Ibid.* Otros elementos analizados por Gregory, como las siluetas primitivas y la "copa de Rubin", son recurrentes en la obra de Jasper Johns.

7 Véase sobre todo Bernstein: "Seeing a Thing".

8 *Ibid.*, p. 39.

fig. 6

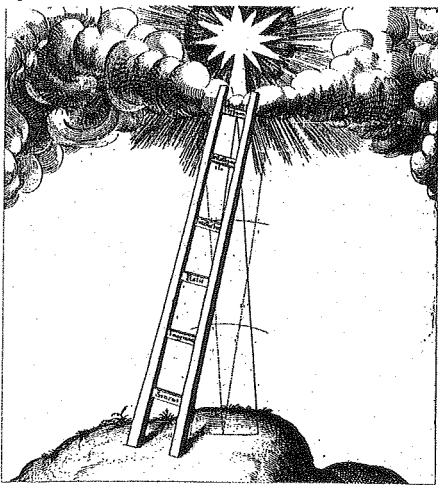


fig. 7

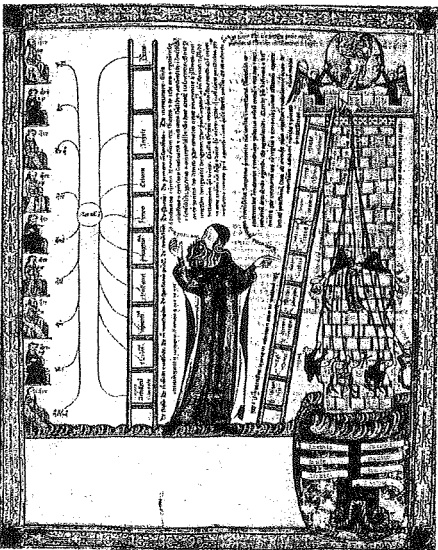


Fig. 6 Ilustración para Fludd, Robert: *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, vol. II, Oppenheim 1619.

Fig. 7 Ilustración para Llull, Ramón y le Myésier, Thomas: *Electorium Parvum seu Breviculum*, cod. S. Pedro perg. 92, siglo XIV.

abordar raíces profundas que se retrotraen a los sistemas mnemónicos de la Cábala judía y de la *ars inveniendi et memorandi* de los filósofos clásicos. Sigue siendo una pregunta abierta en qué medida esta recuperación profunda es el resultado de la intención específica del artista y en qué medida es la consecuencia de una fortaleza innata en su obra —que, en muchos casos, puede trascender al propio artista—. A falta del análisis detallado que se merece, las siguientes observaciones pueden proporcionarnos algunas indicaciones.

Algunos estudios, ahora clásicos, han demostrado la importancia de la construcción gráfica de imágenes acumuladas con el fin de sistematizar el conocimiento universal, cuya clave pretendían descubrir (y guardar) la Cábala y la *ars memorativa*.<sup>9</sup> Es impresionante constatar cómo, en el marco de una confrontación con la memoria personal y universal, Jasper Johns vuelve a recorrer una de estas ancestrales calles.

A fin de no alejarnos demasiado de nuestro punto de partida, necesitamos considerar desde esta perspectiva tan sólo *Mirror's Edge* y *Mirror's Edge 2* para descubrir la subsistencia de un simbolismo cognitivo antiguo. En el libro más importante del período isabelino que surgió de la tradición de la Cábala judía, *Utriusque cosmi* (1619, [fig. 6]),<sup>10</sup> tanto la estructura del universo como la del entendimiento humano se visualizan como formulaciones ascendentes y escalonadas. No obstante, es esencial mirar más allá de la llamativa similitud entre algunos diagramas de Robert Fludd y algunas obras de Jasper Johns, y preguntarnos por qué —en el caso de *Mirror's Edge*— la similitud existe solamente en el último lienzo. Es en *Mirror's Edge 2* donde la relación entre las imágenes de Johns de la escalera y de la nebulosa pueden compararse, en todos los sentidos, con las de la escalera y el firmamento de los diagramas de Fludd. En la obra de Johns, la escalera se deriva de su ciclo de pinturas *The Seasons* de 1985-86 (y, por lo tanto, todavía más lejano en el tiempo), mientras que la nebulosa está dibujada partiendo de las tesis sobre la psicología de la forma y, en mi opinión, de las imágenes del cielo nocturno de Van Gogh y de Munch. De forma paralela, las imágenes de Fludd de la escalera, que se originan a partir de Ramón Llull [fig. 7], ilustran la ascensión del conocimiento. Incapaz de ofrecer una respuesta definitiva a la pregunta planteada anteriormente y reacio a intentarlo, me limitaré a observar dos hechos. El primero es que, ya en la iconografía cabalística antigua, existen indicaciones de un camino de doble dirección, desde arriba hacia abajo y desde abajo hacia arriba. En la ilustración de Fludd, este doble camino viene sugerido por la proyección invertida de la escalera, dibujada por líneas de puntos, y en Llull por la ilustración del tema de "la caída de los vicios", que también emerge, *mutatis mutandis*, en Jasper Johns. El segundo hecho, a mi parecer más crucial, es la comprensión de que sólo invirtiendo un sistema mnemónico primario, que llamaremos "profano", podemos reclamar las valencias de un conocimiento antiguo, que llamaremos "sagrado".

#### El límite del cuerpo

*Mirror's Edge* y *Mirror's Edge 2*, pintados en 1992 y 1993 respectivamente, producen una *mise en abyme* con el aguafuerte de 1990, *The Seasons*, que se presenta, a su vez, como un resumen del ciclo de los

<sup>9</sup> Véanse Rossi, Paolo: *Clavis universalis: Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Ricciardi, Milán / Nápoles 1960; Rossi, Paolo: *Logic and the Art of Memory*, trad. de Stephen Clucas, Athlone, Chicago 2000; Yates, Frances A.: *The Art of Memory*, University of Chicago Press, Chicago / Londres 1966; Scholem, Gershom: *On the Kabbalah and Its Symbolism*, Schocken Books, Nueva York 1965.

<sup>10</sup> Fludd, Robert: *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, Oppenheim 1619. Para más información, véase Huffman, William H.: *Robert Fludd and the End of the Renaissance*, Routledge, Londres / Nueva York 1988.



cuatro grabados creados en 1987. El principio de rotación se halla funcionando en el vertiginoso engranaje de las formas: esta rotación está directamente relacionada con la reemergencia del antiguo "Arte de la Memoria". Cuando se considera la gestación del ciclo de pinturas *The Seasons* de 1985-1986, que está bien documentada y estudiada,<sup>11</sup> llama la atención la apertura de la relación secuencial de las cuatro piezas. El lienzo dedicado al verano (*Summer*) fue, como sabemos, el primero en producirse, aunque en variaciones posteriores quedó postergado al segundo lugar en una secuencia lógica y cronológica que empieza con *Spring* (Primavera) y acaba con *Winter* (Invierno). Pero no siempre ocurre así. En dibujos relacionados con el ciclo de pinturas, el verano ocupa a veces el primer lugar, a veces lo hace el invierno y a veces, la primavera [figs. 8-10]. Estas permutaciones nos acercan a los pensamientos del artista sobre el tiempo, pensamientos que dotan a la presencia humana de su propio papel en el ciclo temporal. Jasper Johns sabe que no existe el tiempo fuera de la "conciencia del tiempo" y, en *The Seasons*, este extremo sale a la luz mediante la enorme sombra proyectada que invade la representación. Sin embargo, el artista también es plenamente consciente de que tampoco existe consciencia ni tiempo fuera del cuerpo del hombre. El cuerpo existe en el tiempo y, por lo tanto, al igual que las estaciones, cambia y pasa. Con todo, la sombra de Johns es algo inmutable pese a su repetición. ¿Cuál es el significado de esta oscilación? ¿Cuál es el secreto de este ir y venir entre la "permanencia" y la "impermanencia" que nos revela la sombra proyectada en la pantalla de las estaciones? Y más importante aún: ¿a quién pertenece esta sombra? ¿Al artista? ¿Al espectador? ¿A ambos?

<sup>11</sup> Jasper Johns: *The Seasons*. Leo Castelli Gallery, Nueva York 1987, texto por Judith Goldman; Bernstein, Roberta: *Jasper Johns: The Seasons*. Rizzoli, Nueva York 1992; Bertozzi, Barbara: *The Seasons: Jasper Johns*. Charta, Milán 1986.

fig. 8

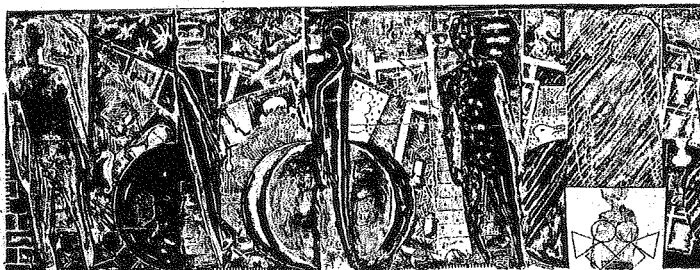


fig. 9



fig. 10

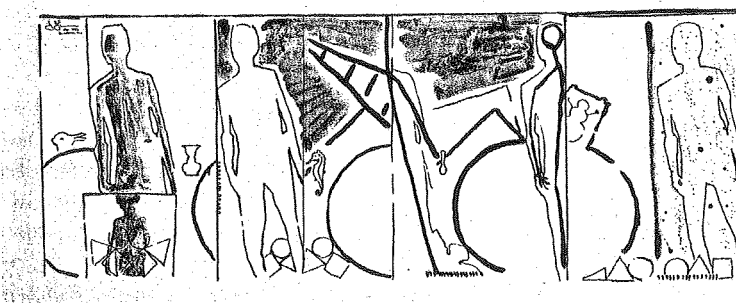


Fig. 8 Jasper Johns, *The Seasons*, 1989, tinta sobre plástico, 66 x 147 cm, colección del artista.

Fig. 9 Jasper Johns, *The Seasons*, 1989 [nº de cat. 24, p. 79].

Fig. 10 Jasper Johns, *The Seasons*, 1989, tinta sobre plástico, 51,44 x 132,08 cm, colección del artista.



fig. 11



fig. 12



AB UNO.

Sæpe necum dubitavi, magisne itascendum esset eorum pravitati, an condolendum tantæ cæcitati, qui primæ rerum omnium originis causâ ignari, forte ac temerè humana negotia volvi arbitrantur. Ar est profecto Deus, qui omnia cœcitæ ac mover, immobilisq; rerum

Fig. 11 Jasper Johns fotografiado por Mark Lancaster en Stony Point, Nueva York, cuando trabajaba en *Untitled*, 1984.

Fig. 12 Ilustración para Ludwig, Karl, Palatine, Elector y Hachenberg, Paulus: *Philothei Symbola Christiana: quibus idea hominis Christiani exprimitur*, Francfort 1677.

Una de las imágenes en un bellissimo ciclo de fotografías, tomadas por Mark Lancaster [fig. 11] un año antes del nacimiento de *The Seasons*, expone la manera en que la presencia del artista en su obra se hace visible a través de la proyección de su sombra sobre el lienzo. El aspecto más significativo es la propia experiencia del acto de la creación, su temporalidad. El momento de contacto entre la mano y el lienzo es fugaz, pero origina una forma —el resultado de entremezclar lo transitorio y lo permanente—. De nuevo, la imaginación de Jasper Johns (y, en este caso, también la de Lancaster) es legible, al menos, en estos dos registros: la memoria histórica y la memoria personal.

El artista carece de poder sobre la memoria histórica: al contrario, el artista está en su poder. Por lo tanto, no tiene sentido especular si Johns o Lancaster tenían conocimiento directo o una comprensión auténtica de las antiguas puestas en escena simbólicas dedicadas a la relación entre el Tiempo y la Eternidad [fig. 12]. Es mucho más importante su habilidad de recrearlas y, por consiguiente, lo significativo no es tanto la "repetición" como la "diferencia".<sup>12</sup> Ahora bien, esta diferencia, la diferencia "de Johns", está producida por innumerables recurrencias e innumerables diferencias. En *The Seasons* algunas muestran su deuda con *La sombra* de Picasso, cosa señalada repetidamente por los comentaristas [fig. 13].<sup>13</sup> Sin embargo, dar, de nuevo, un paso más allá puede ser muy revelador. La idea que tuvo de Picasso de "entrar" en sus pinturas mediante la proyección de una sombra tiene un precedente importante en la obra de Munch.<sup>14</sup> Pero en la obra de Picasso, la sombra está altamente sexualizada,<sup>15</sup> hecho que no le pasó desapercibido a Johns. Si repite la sombra es para volver a dotarla en parte del poder cósmico del que Munch la revistió antes.

<sup>12</sup> Alusión a Deleuze, Gilles: *Différence et Répétition*. Presses universitaires de France, París 1968.

<sup>13</sup> Véase el estudio citado en la nota 12, así como Johnston, Jill: "Tracking the Shadow". *Art in America* 75, n° 10, octubre de 1987, pp. 129-142.

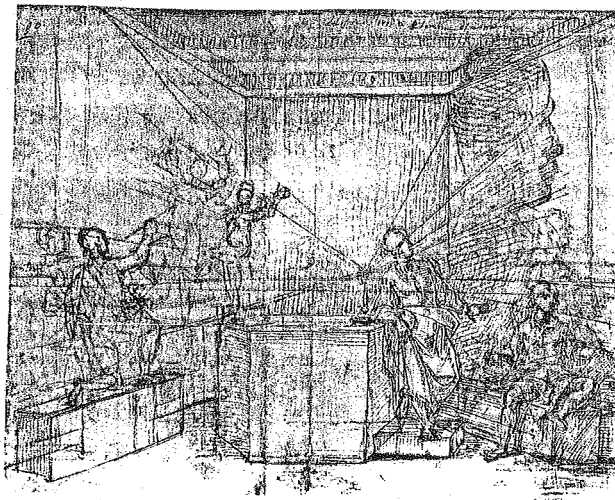
<sup>14</sup> Acerca de este aspecto, véase Lippincott, Louise: *Edvard Munch: Starry Night*. J. Paul Getty Museum, Malibú, California 1988.

<sup>15</sup> Véase Stoichita, Victor I.: *Breve historia de la sombra*. Ed. Siruela, Madrid 1999, pp. 118-126 (trad. de Anna Maria Coderch).

fig. 13



fig. 14



Es hora de retomar la tercera idea académica a que se refirió Jasper Johns: "el límite de un cuerpo no es parte del cuerpo encerrado ni parte del ambiente que lo rodea." Este concepto, que proviene de Leonardo da Vinci, alude, sobre todo, a la noción del sfumato, el contorno difuminado del que el pintor italiano era el maestro indiscutible. Leonardo y sus discípulos experimentaron con proyecciones de sombras que se dilataban y se borraban en los límites demasiado rígidos de las figuras [fig. 14].<sup>16</sup> Una vez más, Johns amplía esta idea a su manera y lo que le interesa son los problemas del cuerpo en la obra, el cuerpo-obra. Respecto a la memoria personal, también se trata de experimentar. Los primeros resultados significativos fueron obtenidos por el artista en los años sesenta y setenta de la forma más directa y autobiográfica posible: impresiones del cuerpo sobre el soporte [fig. 15].<sup>17</sup> Antes de incorporar (o antes de ser) la sombra del artista, la obra, por así decirlo, incorpora (es) su piel. Los títulos de las piezas resultantes –*Skin* (Piel)– son centrales. No hay ninguna "impresión", ninguna "proyección", tan sólo se alude, de forma significativa, a la "piel" –como si, durante el proceso artístico, la proyección se hubiera convertido en algo, como si la superficie de la obra y la superficie del cuerpo se hubieran convertido en una–.<sup>18</sup> La comparación con la iconografía establecida de la piel [fig. 16] confirma la capacidad que posee Johns para actualizar motivos antiguos aparentemente perdidos u olvidados, mientras que la significación personal de su enfoque lo marca como incuestionablemente contemporáneo.

En su libro titulado *Jasper Johns* (1984), Richard Francis nos ofrece una descripción del artista "cubriéndose de aceite y apretándose contra una hoja de papel de dibujo, que, a continuación, fue cubierta de polvo y frotada ligeramente con grafito en polvo."<sup>19</sup> Esta relación tematiza la importancia de los materiales (aceite, pigmento, papel) en la transición de la superficie del cuerpo a la superficie de la obra, pero debe ser corroborada por más pruebas visuales. Existen varios detalles interesantes en la serie de fotografías tomadas por Ugo Mulas en 1965 [Shiff, fig. 12, p. 29], aunque se señalarán sólo los que

Fig. 13 Pablo Picasso, *La sombra*, 1953, óleo, carboncillo sobre tela, 129,5 x 96,5 cm, colección de Musée Picasso, París.

Fig. 14 Anónimo, al estilo de Leonardo da Vinci, ilustración para Urbini, Carlo: *Codex Huygens*, siglo XVI, MA 1139 (f. 90), colección de Pierpont Morgan Library, Nueva York.

<sup>16</sup> Véase DaCosta Kaufmann, Thomas: "The Perspective of Shadows: The History of the Theory of Shadow Projection". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXVIII, 1979, pp. 267-275.

<sup>17</sup> Aparecen más detalles en Bernstein, Roberta: "Jasper Johns and the Figure: Part One, Body Imprints". *Arts Magazine* 52, n° 2, octubre de 1977, pp. 142-143; Rosenthal, Nan et al.: *The Drawings of Jasper Johns* Catálogo de la exposición, National Gallery of Art, Thames & Hudson, Washington D.C. y Nueva York 1990, pp. 170-173; y Varnedoe: *Jasper Johns: A Retrospective*, pp. 29-33. Sobre los problemas del grabado en el arte moderno y contemporáneo, consúltese Didi-Huberman, Georges: *L'Empreinte*. Centre Georges Pompidou, París 1997.

<sup>18</sup> Entre los estudios sobre la simbolización cultural de la piel, cabe destacar: Anzieu, Didier: *The Skin Ego*. Yale University Press, New Haven / Londres 1989; y Benthien, Claudia: *Haut Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*. Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1999.

<sup>19</sup> Francis, Richard: *Jasper Johns*. Abbeville Press, Nueva York 1984, p. 54.

fig. 15



Fig. 15 Jasper Johns, *Skin*, 1975, carboncillo, aceite sobre papel, 106 x 78,1 cm, colección de Richard Serra y Clara Weyergraf-Serra.

Fig. 16 Frontispicio de Thomas Bartholin, *Anatomia Reformata*. Leyden 1651.

fig. 16

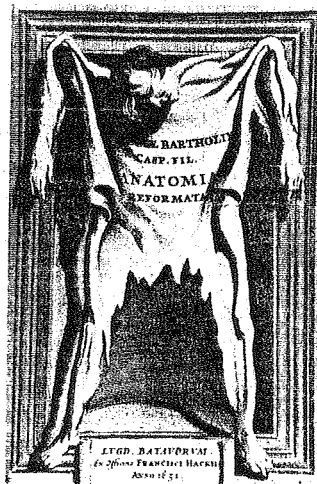


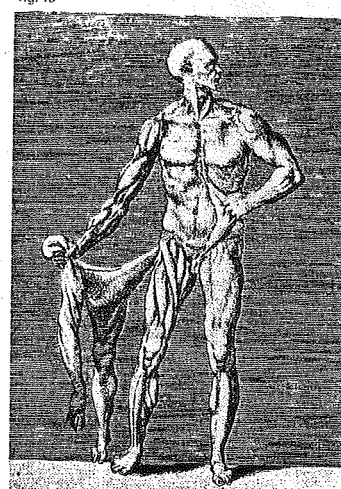
Fig. 17 Adolf Schrödter, *The Man in Grey Seizes Peter Schlemihl's Shadow*, ilustración para *Peter Schlemihl's wundersame Geschichte* de Adelbert von Chamisso, Leipzig 1836.

fig. 17



Fig. 18 Giulio Bonasone, *Anatomical Study*, circa 1565, ilustración para Bonasone, Giulio y Massari, Stefania: *Giulio Bonasone*. Edizioni Quasar, Roma 1983.

fig. 18



puedan ser relevantes. El primero es, sin duda, la naturaleza de la propia serie, puesto que es en el despliegue del tiempo, en el casi loco esfuerzo por "pasar", donde puede verse la significación plena de la metamorfosis de "Jasper Johns" en una "piel/obra". Otro detalle a destacar es el inhabitual y revelador papel desempeñado por la sombra, que establece una especie de estado intermedio entre el paso de "Johns" a *Skin* (Piel). Prácticamente ausente al principio de la historia, la sombra crece en importancia hasta florecer en la línea de imágenes que preceden inmediatamente la materialización de la piel. La sombra como símbolo de identidad constituye un motivo fantástico en la imaginación occidental. El ejemplo más famoso se halla en *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* (1836) de Adelbert von Chamisso, el hombre que perdió su sombra [fig. 17]. Con su ausencia, Schlemihl ya no tiene una identidad un alma, o un cuerpo claros. Es, literalmente, un don nadie.<sup>20</sup> Johns prefiere adoptar el camino opuesto. No se separa en realidad de su sombra: la transforma en una pieza y esta última se convierte en el símbolo de su identidad. Si buscamos una iconografía de piel materializada, podemos encontrarla en diversas formas y contextos [fig. 18],<sup>21</sup> pero no conozco ninguna historia que tenga como héroe a un hombre que haya perdido su piel, ni siquiera por su arte. Quizás Jasper Johns sea esta historia.

Dr. Victor I. Stoichita imparte clases de historia del arte moderno y contemporáneo en la Universität Freiburg, Suiza. Sus intereses académicos varían desde Andy Warhol a los maestros españoles del siglo XVII, como Francisco de Zurbarán y Diego Velázquez. Es autor de varios libros, entre ellos *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art* (1995), *A Short History of the Shadow* (1997) y *Goya: The Last Carnival* (1999), escrito junto con Anna Maria Coderch.

<sup>20</sup> Stoichita, Victor I.: *Op. cit.*, pp. 178-193.

<sup>21</sup> Véase sobre todo Varnedoe: *Jasper Johns: A Retrospective*, pp. 30-33.