

RESEÑA

EL VUELO INVERTIDO DE LA BELLEZA. RESEÑA

Agamben, Giorgio (2021). *Studiolo*. Adriana Hidalgo editora, 127p. ISBN: 9789878388571.

Kevin Amaya Mesa

Filósofo, Universidad de Antioquia

stiven.amaya@udea.edu.co

<https://orcid.org/0009-0009-3820-5806>

Studiolo, libro del filósofo Giorgio Agamben, tras aparecer en lengua italiana en el 2019, a cargo de Giulio Einaudi Editore, fue publicado en español con traducción de María Teresa D’Meza y Rodrigo Molina-Zavalía, al cuidado de Adriana Hidalgo editora.

El libro da comienzo con una advertencia por parte del autor, la cual nos abre la puerta al *Studiolo*, al decirnos que de ese modo se le llamaba, en los palacios renacentistas, al salón donde se retiraba el príncipe, entre los cuadros que amaba, a meditar o leer. Tal habitación renacentista desemboca en este libro y se convierte, así, en el espacio al cual Agamben acude para rodearse de los cuadros que ama.

Estar acompañado de las imágenes más preciadas es una especie de paraíso. Y no solo las sensaciones se regocijan en ese paraíso, sino también la mente, ya que por medio de esas imágenes podemos acceder a formas de comprensión que de otro modo se nos negaría.

Agamben acompaña las pinturas con una escritura propia de la tradición del comentario, que no de la crítica ni de la historia del arte. Aun así, los aspectos críticos vienen al asalto a través de la mirada, y se entrelazan al comentario para surcar juntos los oleajes de la visión.

Las obras, independientemente del lugar que ocupen en la historia del arte, se consideran aquí obras clásicas, y el autor intenta escuchar y extraer de ellas lo que tienen por decir a nuestro presente. Ellas pestañean entre las luces de la historia, y de un oscuro destello prenden un instante de inteligibilidad.

Ya se trate de obras del 5000 a. C., o de las últimas décadas, todo comentario filosófico se juega en el momento de legibilidad de la obra. Es la legibilidad la que le otorga su presente, y no el momento en que ha sido producida; el instante en que se juega su presente es un instante eterno. Estas últimas reflexiones ya se habían expuesto en el ensayo “Che cos’è il contemporaneo?” aparecido en el libro *Nudità* (2009). Con esto observamos la continuidad en los pensamientos e indagaciones del filósofo.

En sus últimos libros, luego de la extensa y rigurosa producción del proyecto *Homo Sacer* (1995-2014), Agamben ha morado las imágenes de *formas-de-vida* artísticas y literarias que ama, como en *Pulcinella ovvero. Divertimento per li regazzi* (2015), en donde escribe, de manera juguetona, con las imágenes del artista Giovanni Domenico Tiepolo. O en el libro *Autoritratto nello studio* (2017) que, en tono confesional y poético, nos abre las puertas al misterio del estudio como lugar donde se habita, y el estudio como hábito en ese lugar, haciendo coincidir el ser y el hacer con el habitar. Ahora, en *Studiolo*, de nuevo con una prosa poética e íntima, y no por ello exenta de rigor y concepto, vuelve sobre temas que le han suscitado exigencias del pensamiento, y de manera decidida los evoca cabalmente a través de las artes plásticas.

Ya en el primer comentario, “El viejo y el desnudo”, dedicado a la obra *L’ebbrezza di Noè*, de Giovanni Bellini, regresa al tema de la desnudez. Como es usual, recurre a textos bíblicos y discusiones teológicas. En el texto sagrado del Génesis se revela la desnudez del patriarca a la mirada de sus hijos, quienes, congregados en la vergüenza, corren a cubrirlo. En esta ocasión, para el filósofo, en la desnudez de Noé, lo que se muestra es al viejo pintor que, con su obra, se ha desnudado, y es la intimidad del pintor con la pintura la que debe ser cubierta.

En “Los pliegues del mundo”, se comenta una pintura de Jan van Eyck, sobre la leyenda de Bárbara de Nicomedia. Aquí vuelve uno de los temas que tanto lo ha ocupado: la Trinidad. En la pintura, Bárbara se encuentra en primer plano, pensando en los asuntos divinos, las *cogitationes divinae*, portando un vestido, y en las manos, un libro. Tras de ella, los hombres construyen una torre. El modo de construcción y la disposición sugiere que se trata en realidad de la Torre de Babel, la cual cuenta con tres ventanas en lo alto, que habían sido solicitadas por Bárbara en alusión a la Trinidad.

Las contemplaciones de Bárbara no se dan, como podría creerse, a merced del libro, sino por los pliegues de su vestido, que ocupan gran parte de la superficie de la pintura. Mientras la torre rígida aspira rápida y en forma directa hacia el cielo, el vestido se pliega pacientemente en la Tierra. Dios, por tanto, no está solo en las ventanas trinitarias que desde lo alto dan al cielo, sino que está en los pliegues con los cuales, infinitamente, se despliega el mundo.

En “La dormición del arte”, se comenta la *Allegoria della pittura*, cuya tela, atribuida inicialmente al Círculo de Artemisa, se le confiere, según recientes investigaciones, a un autor anónimo napolitano del siglo XVII. En ella aparece el adormecimiento de una mujer desnuda. El arte pictórico, que está íntimamente ligado a la mirada, es aquí una mujer con los ojos prestos al sueño. Su reino es el de los fantasmas y las fantasías que moran el sueño. A partir de esto, Agamben trae un concepto que podríamos llamar el corazón de su pensamiento, y es la revisión de la doctrina aristotélica de la *potencia*. La mujer durmiente es la potencia de la pintura. La potencia es el dormir la urgencia de pasar al acto, el padecer en el furor del sueño. En este sentido, también la poesía es la suspensión expuesta, la potencia durmiente.

La potencia, en tanto *inoperosidad* del color, vuelve y aparece en “El lugar blanco de la pintura”. Esta vez, Agamben nos recuerda que para Vasili Kandinsky, el blanco es el color del silencio, y para Kazimir Malévich, es la cifra de la inoperosidad. El blanco es el tema de la pintura *Briciole*, de Monica Ferrando, con quien ya había colaborado en la escritura de *La ragazza indicibile. Mito e misterio di Kore* (2010), libro que trenza un bello contacto entre filosofía, pintura y mito. El blanco en *Briciole*, más que un color o un fondo, es el lugar mismo de la pintura, su tener lugar.

A propósito de *Lo scorticamento di Marsia*, de Tiziano, nos dice que el desollamiento del sátiro es una alegoría del pintor para encontrar la inspiración, al abrir una zona oscura entre lo humano y lo inhumano, lo salvaje y lo contemplativo. No la música divina, no la palabra humana, sino el dolor y el lamento son el aire de la inspiración.

Y en *Ninfa e pastore*, también de Tiziano, Agamben piensa la ausencia de secretos, con un comentario que ya había rondado su libro *L'aperto. L'uomo e l'animale* (2002). En el cuadro se encuentran la voluptuosidad y el amor, y lo que ocurre es la pérdida del misterio de los amantes al probar del árbol del conocimiento y saberse imbuidos en el eros. No obstante, la pérdida de este misterio no los hace más accesibles el uno al otro. En el desencantamiento del secreto se abre el portal a una vida nueva, porque en el culmen de su satisfacción no es la naturaleza la que retorna, lo que aparece es algo más allá de lo animal y de lo humano, de lo velado y desvelado, y es en esta ausencia de misterio donde se comparte el secreto más íntimo, donde se

redimen en su propia inapariencia. La manera en la que posan los amantes y la flauta que acompaña sin ejecutarse revela el *otium*, el estar sin obra, la inoperosidad. De esta manera, vemos cómo se entrelaza el comentario artístico con la exposición de los conceptos más importantes que ha entregado este pensador a la filosofía contemporánea.

En “El cobertor y el mar”, se nos muestra una inmovilidad encrespada en ondas, un movimiento interior, una sensación de exterior: la indeterminación o, más precisamente, lo irreparable; lo que es entregado sin remedio a su manera de ser. Cada objeto en la pintura de Sonia Álvarez, *Coperta e copriletto*, es su propia cifra, no la de algo más allá, y esa es precisamente su metafísica. Es en el darse de los objetos más simples, cual sea que sean, donde se celebrará el Juicio Final.

Para “El pozo y el vacío”, Agamben se pregunta por aquello que miran *Le collegiali*, de Arturo Martini. Más que una imagen o forma, lo que hay es un ritmo acompasado en el secreto del pozo, pues tal parece ser el centro del entrelazamiento abrazado de estas colegialas. Pero el vacío que desde el pozo absorbe la mirada de las colegialas, nosotros no podemos verlo; así nos elevemos en puntas de pie, siguen siendo ellas las que guardan ese secreto.

Nuestro autor dirá, en “El ícono y la muerte”, que toda auténtica pintura es un ícono y no una representación. Y lo hace a partir de un cuadro, *Der Leichnam Christi im Grabe*, de Hans Holbein, delante del cual, al decir de Dostoievski, podría perderse la fe, porque da la impresión de que ese cuerpo de Cristo en llagas no resucitará. Este cuadro, así como la éfrasis que ya había hecho Dostoievski de él en *El idiota*, revela una especie de teología de las imágenes, hecha por un novelista que, a juicio de Agamben, es el mayor teólogo del siglo XIX.

Con el escrito “Un invierno en Dios”, se vuelve a la idea del estudio, el lugar que se habita en el proceso poético con los restos cotidianos y temporales de la creación. El invierno en Dios que hay en la pintura de Gianfranco Ferroni, *Analisi di un pavimento*, es la poesía que calla hablando, no como Adán al nombrar las cosas, o el ángel al llamar a Juicio, sino a partir de líneas, veladuras y colores, tonos de lo cotidiano y su soledad.

Con “El arte de los umbrales”, la pintura más que representar la realidad, lo que muestra y presenta es la pintura misma; no es la luz de la realidad, sino la oscuridad de la pintura la que nos habla de ese oscuro umbral donde coinciden el ojo de quien pinta con lo pintado.

En “Belleza que cae”, una escultura sin título de Twombly, da lugar a pensar la proximidad que hay entre la escultura y unos versos del poeta Rainer Maria Rilke, justo aquellos que culminan la décima elegía de Duino, los cuales están inscritos, con traducción al inglés, en la base de la escultura. Estos

versos son una ceremonia a la muerte, cuya flor se abre en la caída. Con esto se nos ofrenda una hermosa imagen en la que la belleza, el ascenso al que aspira el artista y el poeta, llega a su esplendor en la ruptura; el instante ya no del ascenso, sino de la caída. Lo que cae no lo hace por gravedad, lo hace por vuelo invertido. Instante mesiánico en el que la obra se desobra.

En el libro aparecen miradas extraviadas de frescos en Pompeya, no se sabe hacia dónde, lejanas de sí, lejanas de quien las mira, pero tan cercanas que parecen enceguecernos. Hay comentarios en los que la luz es la primera forma de la corporalidad, y entra en conflicto con el tiempo. Otros en que, con Diego Velázquez, lo cotidiano se comunica con lo misterioso, o mejor, lo cotidiano es lo misterioso. También se piensa en Walter Benjamin y en la fotografía, en el aura y la reproductibilidad técnica; en la posibilidad de que con una lejanía particular, una lejanía de lo visto en Dios, en la idea que de él tiene Spinoza, se aprenda a ver las cosas bajo la especie de la eternidad. La lejanía que aparece y se acerca de esta manera es, sin embargo, incomunicable.

A la hora de enfrentarse a una estatuilla prehistórica, el filósofo italiano nos dice que toda obra de arte es prehistórica y la tarea del pensamiento es arrancarla de su cronología y llevarla a su dimensión originaria.

Con Teófanos el griego, nos muestra que el ícono, más que hacer visible lo invisible, ha de hacer visible únicamente lo visible. Y en otro momento, describe la redención en una nueva anatomía teológica, que culmina con la ascensión al cielo de una nueva y dulcísima irrealidad.

Con “La visión y el horror” culmina el libro, pensando en un autorretrato de Gauguin, el mismo que comentó en *Autoritratto nello studio* (2017). Todo autorretrato, dice, contiene un testimonio de sí. Pero, quien ha visto el horror, quien ha visto demasiado, ¿cómo puede testimoniario? ¿Cómo retratar la pérdida de la esperanza, y más de la propia? Para Agamben, lo que no puede decirse, a lo que no le queda esperanza, le queda, sin embargo, un rostro, le queda una pintura.

Referencias

Agamben, G. (2002). *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Bollati Boringhieri.

Agamben, G. (2009). *Nudità*. Nottetempo.

Agamben, G. (2010). *La ragazza indicibile. Mito e misterio di Kore*. Electa.

Agamben, G. (2015). *Pulcinella ovvero. Divertimento per li ragazzi*. Nottetempo.

Agamben, G. (2017). *Autoritratto nello studio*. Nottetempo.

Agamben, G. (2019). *Studiolo*. Einaudi.

Para citar este artículo: Amaya Mesa, K. (2022). El vuelo invertido de la belleza. Reseña. *Artes La Revista*, 21(28), 182-187.