

Esteban Lisa: *semántica y estilo*



Mario H. Gradowczyk

Professor do Departamento de Arte y Cultura da Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF/Argentina). Autor, entre outros livros, de *Alejandro Xul Solar*. New York: Abrams, 1996.

José Emilio Burucúa

Professor de Sociología de la Cultura y Análisis Cultural do Instituto de Altos Estudios Sociales da Universidad Nacional de General San Martín (UNSAM/Escuela de Humanidades/Argentina) Autor, entre outros livros, de *História, arte, cultura*: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg. México: Fonde de Cultura, 2002. jose.burucua@gmail.com

Esteban Lisa: semántica y estilo*

Mario H. Gradowczyck
José Emilio Burucúa

* Mientras organizábamos una exposición de la pintura de Esteban Lisa, destinada a mostrar los resultados de la investigación presentada en este artículo, en agosto de 2009 uno de nosotros, Mario Gradowczyck, tras una operación cardíaca, ingresó en un extraño letargo que lleva demasiados meses. La exposición se ha realizado en la sede central de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, en la localidad bonaerense de Caseros, entre octubre y noviembre de 2009. Mario y yo produjimos para esa ocasión un catálogo con textos separados, pero siempre tuvimos la idea de unir nuestros escritos, cosa que me permito concretar ahora en homenaje a mi querido compañero de investigaciones estéticas. Espero haber respetado el espíritu de las partes que corresponden a las ideas de Mario. Que Dios permita un pronto regreso de mi amigo a una lucidez que tanto me falta y necesito. J.E.B.

¹ Perazzo, Nelly y Mario Gradowczyck, *Esteban Lisa (1895-1983)*, Buenos Aires, Fundación Esteban Lisa, 1997. Gradowczyck, Mario, "[Re]VISIÓN del rompecabezas", en *Esteban Lisa. De Arturo al Di Tella*, Buenos Aires, Ruth Benzacar Galería de Arte, agosto-septiembre de 2002, p. 5-24.

RESUMEN

El primer propósito de este trabajo consiste en realizar un registro empírico de la aparición, reaparición y variaciones de elementos plásticos reconocibles en la geometría pictórica de Esteban Lisa. Mientras que triángulos, rombos, romboides, sin marcas alusivas a objetos concretos, dominan las composiciones abstractas de 1935 a 1945, a partir de los años '50, se tornan evidentes los lazos entre las formas puras y algunos objetos y seres del mundo externo de la vida. La segunda parte de nuestra contribución apunta a demostrar que tales formas constituyen unidades semánticas capaces de hacer de cada pequeña obra de Lisa una cifra completa, dinámica, cambiante y en el fondo igual a sí misma, del universo.

PALABRAS CLAVE: Pintura abstracta; Arte argentino; Esteban Lisa.

ABSTRACT

The first aim of this text is to organize a complete record of the formal elements that can be recognized in the pictorial geometry created by Esteban Lisa. As far as triangles, diamonds, rhomboids, without any allusion to real objects, dominate the abstract compositions between 1935 and 1945, from the 50s onwards the bonds between pure forms and objects or things, taken from the external world of life, become evident. The second part of our work deals with the semantic units, set up by all those forms, that build every little picture by Lisa as a complete, dynamic, changing but deeply identical figure of the universe.

KEYWORDS: Abstract painting; Argentine art; Esteban Lisa.



En poco más de diez años a partir de 1997, fecha en la que la pintura de Esteban Lisa fue presentada en la Galería Palatina de Buenos Aires merced a los esfuerzos histórico-críticos de Nelly Perazzo y de Mario Gradowczyck, se han sucedido varios ensayos de interpretación de aquella pintura que podríamos clasificar en dos grandes grupos. El primero puso el acento en las concomitancias entre el arte de Lisa y el arte abstracto europeo, norteamericano y rioplatense. El binomio Perazzo-Gradowczyck aportó un ejemplo de ese primer abordaje en el estudio introductorio del libro que acompañó a la muestra de 1997 y el mismo Gradowczyck ahondó luego la indagación de lo que él llamó un "rompecabezas" estilístico en un trabajo de 2002.¹ Entretanto, un escrito breve pero preciso y lleno de ideas interesantes, redactado por Irma Arestizábal e incluido en esta

sede, había marcado el terreno de tales búsquedas, propias de una historiografía artística tradicional y, no por ello, menos necesaria a la hora de garantizar otras investigaciones en torno a un pintor tan complejo como Esteban Lisa.² El segundo grupo hermenéutico, según creo, se ha definido a partir del intento de explicar la producción de nuestro artista en el marco de una teoría histórica y estética general del arte abstracto. Sus mejores ejemplos podrían ser dos nuevos trabajos de Mario H. Gradowczyk³ o el acercamiento propuesto por el filósofo Stefan Leclercq en un artículo publicado en la revista *Ramona*, en la *Revista de Occidente* y en ocasión de una muestra neoyorquina de la obra de Lisa a fines de 2006.⁴ En ambos casos, se trata de aplicar ideas estéticas medulares de Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Las nociones de plano de inmanencia, prefilosófico y experimental,⁵ y de plano de composición, más sus correspondencias con los personajes conceptuales (potencias de conceptos), que se sitúan en el primero de tales planos, y con las figuras estéticas (potencias de afectos y de perceptos), que pueblan el segundo,⁶ han sido muy útiles para reconstruir el procedimiento plástico que Lisa puso en juego delante de la hoja blanca a la hora de trazar en ella sus pinceladas. Es posible, no obstante, que Leclercq violente la noción deleuziana de “imágenes de pensamiento”⁷ al asociarla con las figuras de Lisa, pero Gradowczyk restaura la coherencia de esa fuente filosófica cuando vuelve a situar las cosas en el plano de composición y descubre que las formas se despliegan como un devenir de fuerzas en los cuadros de Esteban, de modo que su pintura habría sido claramente una acción de captura de fuerzas.⁸ Semejante resultado, comprobable y visible por cierto, colocaría la obra que analizamos en la más alta constelación del arte abstracto y del arte *tout court*, tal cual los concibieron Deleuze y Guattari. Faltaría, quizás, para completar esta perspectiva, la operación final de proyectar sobre la pintura de Lisa la luz de la nueva filosofía del arte, entendida como lectura inmanente de sus signos y descubrimiento de los dispositivos sociales de dominación en el objeto estético, si acaso fuera cierto que una estética presunta de Spinoza alimenta las disquisiciones de aquellos dos pensadores franceses contemporáneos.⁹ Dejemos tales complejidades a quienes esgrimen el calificativo deleuziano en su propio ejercicio crítico.

Elementos de una semántica visual

Nuestro interés se ubica en un horizonte bastante más prosaico; nuestra Minerva es más ordinaria y crasa pues imita adrede a la que inspiró a Leon Battista Alberti en su *De pictura*.¹⁰ El método que proyectamos parte de un examen, lo más vasto y sistemático posible, de la producción de Esteban Lisa (en pocas ocasiones, disponemos de un *corpus* que permita tal tipo de estudio, como el que posee y ha puesto a nuestro alcance la Fundación que lleva el nombre del artista). Es obvio que el propio régimen del trabajo artístico de Lisa no sólo facilita sino que induce un mecanismo como el que emplearemos: Nicolás Guagnini precisó ese *modus operandi* al referirse al parentesco de la elaboración de Lisa con la “tradición diarística” de pintar “más o menos un cuadro por día”.¹¹ El fin de ese recorrido consiste en realzar un primer registro empírico de la aparición, reaparición y variaciones de elementos plásticos reconocibles en la geometría pictórica de Lisa.

² Arestizábal, Irma, *Esteban Lisa. Toledo 1895 – Buenos Aires 1983*, Buenos Aires, Fundación Esteban Lisa, 1999.

³ Gradowczyk, Mario H., *Arte abstracto. Cruzando líneas desde el Sur*. Caseros, UNTREF, 2006, p. 45-48 y especialmente 93-97; Gradowczyk, Mario H., “Esteban Lisa: A Diary in Oil and Pastels” en *Master Drawings. Nineteenth- and Twentieth-Century Draftsmen and Collectors*, vol. XLVI, n. 2, 2008, p. 157-174.

⁴ Leclercq, Stefan, “No hay objeto sin imagen”, en *Ramona*, Buenos Aires, N° 28, Enero 2003, p. 70-76; “El problema del movimiento y del conocimiento en la pintura de Esteban Lisa”, en *Revista de Occidente*, n. 300, Madrid, mayo 2006, p. 175-188; “The issue of movement and consciousness in Esteban Lisa’s painting” en *Esteban Lisa. Image, Form, Force, Movement*. Nueva York, Galeria Remis Barquet, noviembre 2006-enero 2007, p. 13-19.

⁵ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 1993, p. 39-48.

⁶ *Ibidem*, p. 67.

⁷ Leclercq, *op.cit.*, p. 14-15.

⁸ Deleuze-Guattari, *op.cit.*, p. 175-192. Sauvagnargues, Anne, *Deleuze et l’art*. París, PUF, 2005, p. 68-69.

⁹ Sauvagnargues, *op.cit.*, p. 54-58.

¹⁰ Alberti, Leon Battista, *De pictura*, ed. por Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1980, p. 10-11.

¹¹ Guagnini, Nicolás, “Sustracción del Naufragio”, en *Esteban Lisa. De Arturo ... op.cit.*, p. 26-27.

Detengámonos en los primeros trabajos de nuestro artista, desde sus inicios hasta 1944. Sólo se conserva una muy limitada serie de paisajes figurativos, cuyas tonalidades verdosas delatan un contacto con fray Guillermo Butler. Triángulos, rombos, romboides, sin marcas alusivas a objetos concretos, dominan las composiciones abstractas de 1935 a 1940. Señalamos, por ejemplo, un pequeño óleo con una esfera sobre un fondo abstracto de un azul profundo y un juego de irradiaciones cromáticas de triángulos esféricos (c. 1935), experimentos que continúan con formas geométricas puras (c.1938-1940). Estas obras, enraizadas en la tradición cubista, muestran una voluntad de otorgar al trazo características táctiles, con largas pinceladas y acumulaciones abruptas de materia en pequeñas áreas que limitan los planos y que los hacen vibrar de manera diferencial, en abierta oposición a los rituales absolutistas de los concretos. El rectángulo despunta rara vez, aunque en una *Composición* de 1940 lo hace con una centralidad y una potencia que lo convierten en forma dominante. Sin embargo, esta práctica pseudo geométrica no pudo satisfacer por mucho tiempo el espíritu inquisidor del artista. A partir de 1941 y hasta 1944, Lisa realiza una serie anticipatoria de pinturas “informalistas”, donde sistemas de puntos, cruces, notas musicales, toques puntillistas y rayas invaden los triángulos y romboides. Comienzan a tornarse frecuentes las apariciones de ovoides y de círculos, compartimentados en secciones de diversos cromatismo y textura o bien habitados por puntos robustos realizados con pinceles gruesos y cargados de materia. Soles claramente tales se muestran en los óleos sobre cartón de Lisa, al principio con cierta timidez y en contrapunto con los círculos seccionados, pero de modo recurrente a partir de los ejercicios cotidianos y sistemáticos de los óleos sobre papel desde 1953. Con estos actos casi desenfrenados, Lisa demuele las huellas escasas de geometría estricta que permanecían en su obra anterior.

Los trabajos que integran los grandes grupos de obras realizadas entre 1935 y 1944 poseen una característica común: se trata de pinturas de tamaño pequeño e uniforme desplegadas, en su mayoría, sobre ambos lados de un cartón delgado de 30 x 23 cm. Lo curioso es que, casi sin excepción, las pinturas que se observan en el anverso y reverso de cada uno de tales cartones son de períodos consecutivos. Ocurre como si el artista hubiera pintado toda una serie en el anverso de sus soportes y, cuando inicia un nuevo proceso de investigación formal, por ejemplo cuando pasa de sus pinturas “informalistas” a una pintura más fluida, menos gozosa, más conflictuada, a partir de 1944, se concentrase en cartones ya utilizados durante el período anterior.

Aquí despunta uno de los problemas que Lisa tuvo que afrontar a mediados del 40: cómo pintar al óleo sobre materiales endebles, hojas de papel impresas o bien tomadas de blocs de papel ordinario para borradores (blocs *Coloso*) cuya acidez, en combinación con el contenido oleoso de la pintura, convertía los soportes en superficies extremadamente frágiles. Dos pinturas muy deterioradas, fechadas y firmadas *LILA* (nombre de la perra del artista), dan cuenta de este fenómeno. Sólo en pocos casos Lisa alcanzó entonces su cometido. Y así transcurrieron varios años de experimentación, en los que el pintor pasó de bastos cartones corrugados a un conjunto de cartones blancos de diferentes medidas (50 x 35 cm, 39,5 x 31,5 cm, 35 x 25 cm, 34,5 x 33,5 cm) con los que construyó, de 1953 en adelante, una serie técnicamente más sólida y exitosa. Cuando analizamos en detalle los car-

tonos pintados en los meses de noviembre y diciembre de 1953, se observa, con alguna sorpresa, una repetición de formas relacionadas con las marcas y signos presentes en series anteriores. Parecería que Lisa hubiese construido, día a día, una secuencia cinematográfica, cuadro por cuadro, donde las formas se trasladan y deforman lentamente en el plano de composición, al mismo tiempo que mantienen su equilibrio y su paleta. Por ejemplo, un par de pinturas, firmadas y fechadas el día 27 de noviembre de 1953, revela ese procedimiento. Pero la semejanza formal no dura. Al afirmarse el estilo de Esteban, resulta difícil reconocer parecidos, incluso en los raros momentos en los que Lisa lleva a cabo más de una obra en el mismo día, como en el par realizado el 24 de enero de 1954. La diferenciación se torna más evidente cuando se recorre la serie de pinturas realizadas a partir de 1954, óleos sobre papel en su mayoría.

En los *Juegos de líneas y colores* de los años '54 y '55, cobra evidencia que existen lazos entre las formas puras de la pintura y algunos objetos y seres del mundo externo de la vida. Los triángulos representan velas de un bote (figura 1),¹² los romboides, barriletes (figura 2),¹³ los círculos partidos en dos colores por el diámetro podrían ser lunas (figura 4).¹⁴ No seríamos demasiado audaces si imaginásemos que los rectángulos y sus vestigios aluden a ventanas (figura 6)¹⁵ por las que vemos calles de la ciudad, soles y estrellas (figura 4).¹⁶ Los ovoides, por fin, partidos y oculados, nos remiten al viejo símbolo del *yang-ying*¹⁷ o simplemente al esquema de un ojo o, en los casos más poblados de secciones y texturas, a peces y a embriones vistos bajo el microscopio.¹⁸ Adivinamos más tarde figuras antropomorfas (figura 3)¹⁹ y caras (figura 5),²⁰ construidas sobre la base de los agrupamientos plásticos de ovoides verticales y de círculos con puntos. Cada tanto, percibimos las huellas de verticales y horizontales que hacen las veces de un sistema referencial de coordenadas, eco transmutado de los antiguos rectángulos en las obras de los '30. A menudo día por día, siempre como producto de una secuencia, es posible seguir los trabajos de elaboración de la panoplia de tales elementos, en los *Juegos* que se extienden durante dos décadas, de 1956 a 1975, y pasan del *horror vacui* que agobia el plano de composición a una atención inédita del espacio puro en el fondo de la hoja sobre la que el pincel traza las formas. Una vez establecida esta plataforma empírica de datos concretos, debemos suponer que triángulos, rombos, rectángulos, ovoides, círculos, caras, figuras, soles, funcionan a la manera de unidades semánticas fundamentales en el horizonte del significado indagado y construido por el artista.

Valdría aquí una referencia a Picasso, muy admirado por Lisa. A medida que el malagueño envejecía su pintura se hacía más frenética, sus formas más crispadas, sus tonos más agudos, su nivel de actividad caótica crecía; es que la energía le fluía casi sin control en el intento de vencer a un rival implacable. A partir de 1960 un Lisa sexagenario, en cambio, emplea exclusivamente hojas de bloc borrador; su pintura experimenta un proceso inverso al de Picasso: las formas se diluyen en los óleos de Esteban, las tonalidades fuertes se apagan, las manchas de color son más difusas, las huellas de los actos se ven más débiles, las manchas de blanco dominan el campo.

¹² *Juegos* del 7.1.1955, 8.9.1955, 4.11.1955, 16.4.1966, 14.6.1975

¹³ *Juegos* del 8.9.1954, 24.9.1954, 4.11.1955

¹⁴ *Juego* del 3.10.1953

¹⁵ *Juego* del 27.3.1955

¹⁶ *Juego* del 6.6.1955

¹⁷ *Juegos* del 14.12.1953, 1.12.1955

¹⁸ *Juegos* del 9.12.1951, 16.10.1953, 25.12.1954

¹⁹ *Juegos* del 6.7.1954, 1.2.1956

²⁰ *Juegos* del 26.4.1958, 18.12.1961

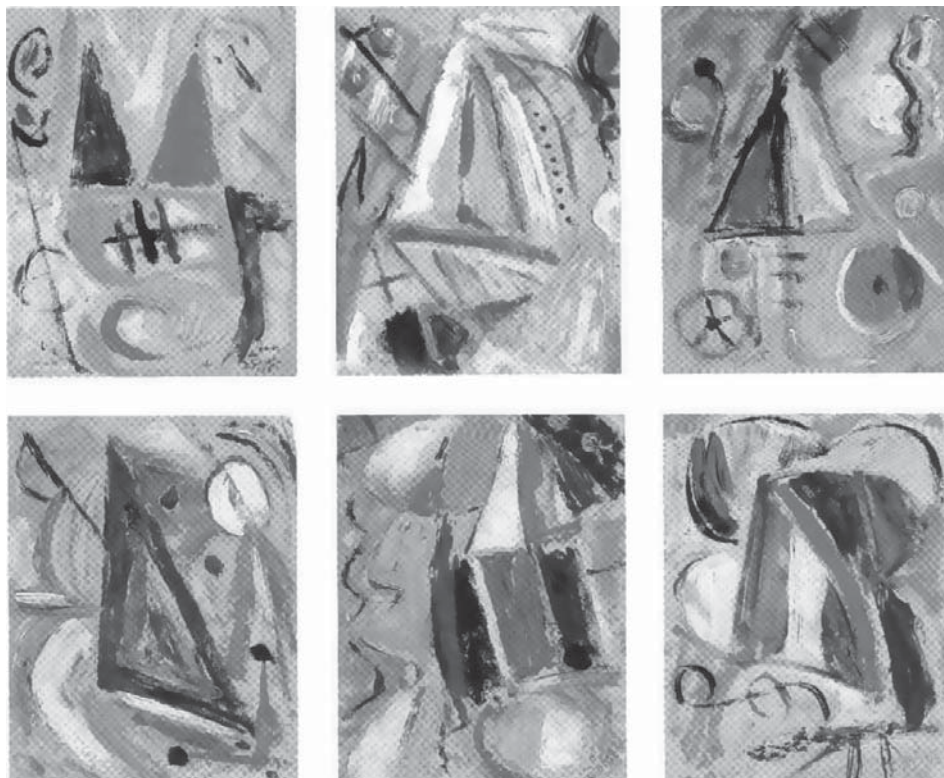


Figura 1. *Serie de triángulos y velas*. Página del catálogo Esteban Lisa. 1895-1983. *Abstracción, mundo y significado*. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2009, 59.

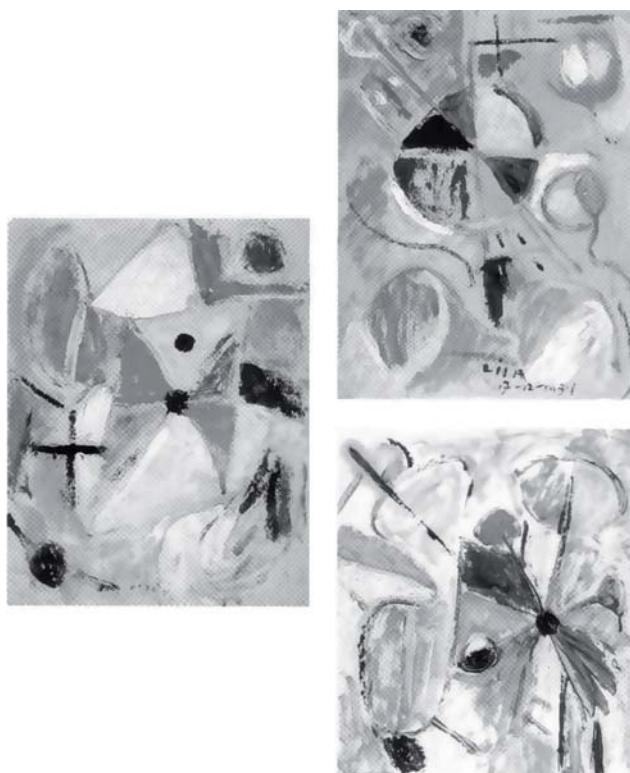


Figura 2. *Serie de barriletes*. Página del catálogo Esteban Lisa. 1895-1983. *Abstracción, mundo y significado*. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2009, 61.



Figura 3. *Serie de figuras*. Página del catálogo Esteban Lisa. 1895-1983. *Abstracción, mundo y significado*. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2009, 63.

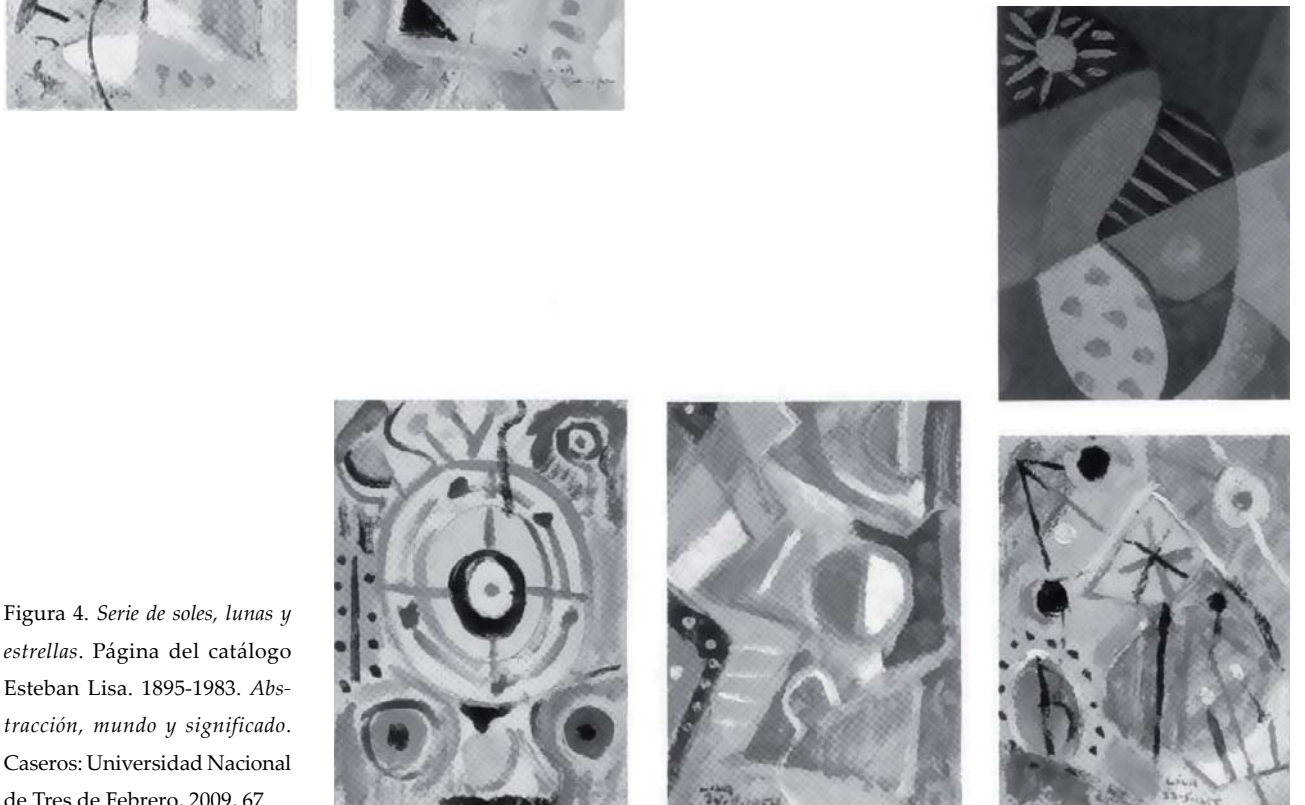


Figura 4. *Serie de soles, lunas y estrellas*. Página del catálogo Esteban Lisa. 1895-1983. *Abstracción, mundo y significado*. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2009, 67.

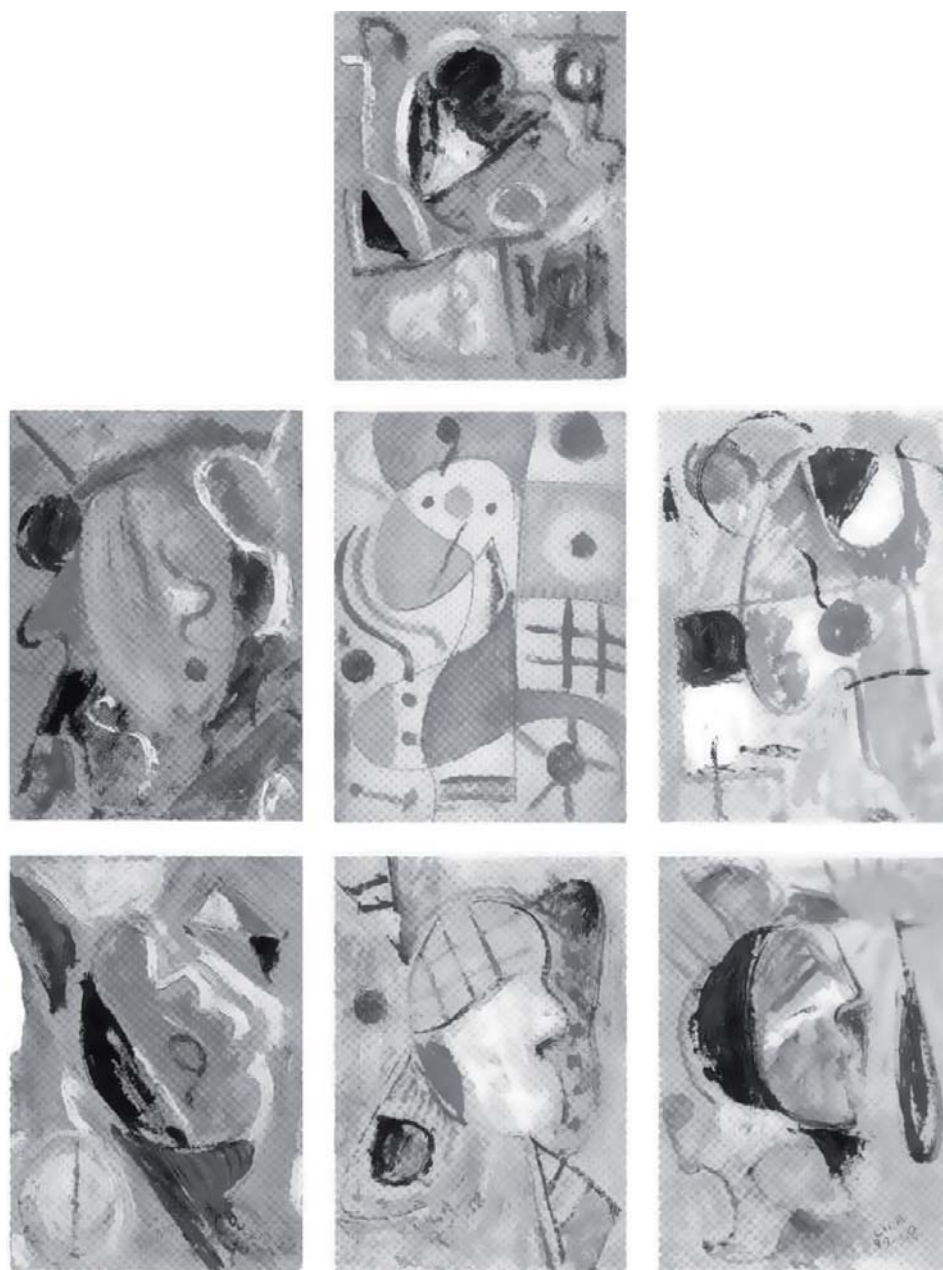


Figura 5. *Serie de caras*. Página del catálogo Esteban Lisa. 1895-1983. *Abstracción, mundo y significado*. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2009, 69.

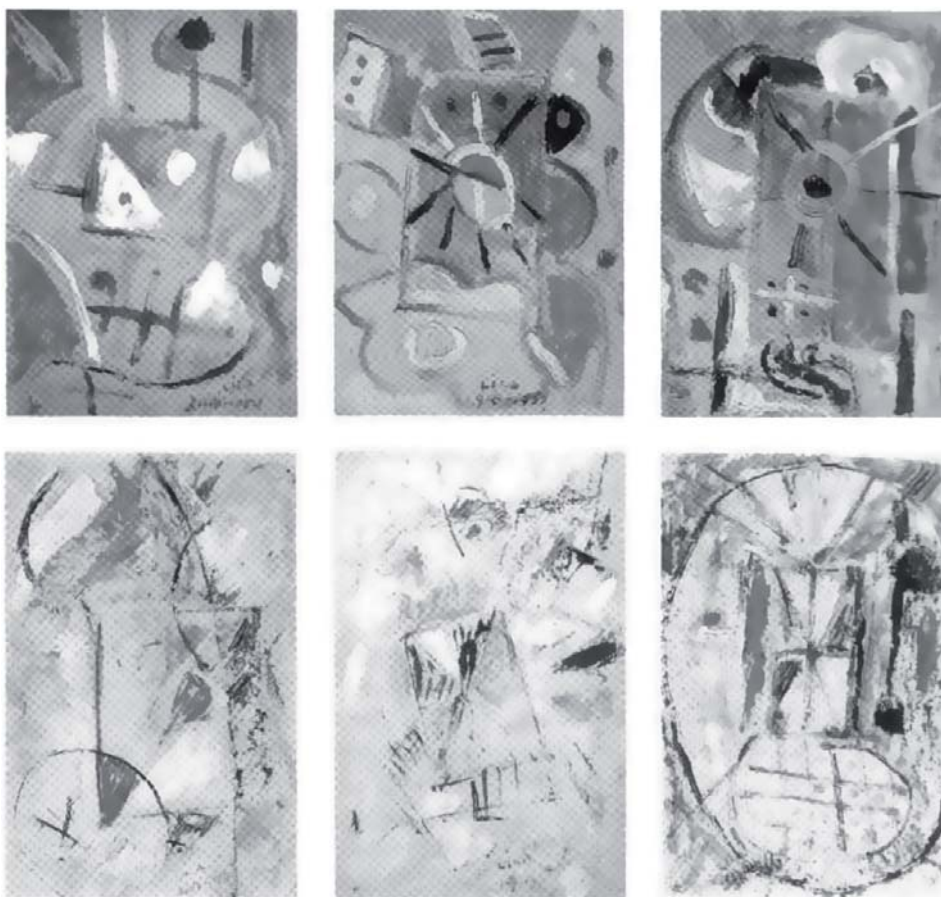


Figura 6. *Serie de ventanas*.
Página del catálogo Esteban
Lisa. 1895-1983. *Abstracción,
mundo y significado*. Caseros:
Universidad Nacional de Tres
de Febrero, 2009, 72.

Esteban Lisa y la estética

Nuestra irrefrenable pulsión por asignar significados a lo visible nos ha trasladado desde la geometría elemental hasta los entes complejos de la biología, las criaturas y las máquinas que recorren las aguas, los aires y el cielo. ¿Será creíble o demostrable que cada pequeña obra de Esteban Lisa sirve como una cifra completa, dinámica, cambiante y en el fondo igual a sí misma, del universo? En primer lugar, nos bastaría sólo la comprobación de que bastan algunas figuras geométricas sobre cualquier superficie para que los hombres se nos hagan presentes ante la memoria en su totalidad. Porque ya Vitruvio contaba que Aristipo, discípulo de Sócrates, al ser lanzado por un naufragio a las costas de Rodas, vio unos dibujos geométricos sobre la arena y exclamó alborozado: “Enhorabuena, pues veo huellas de hombres”.²¹ No está demás señalar, en este punto, que nuestro artista llamaba a cada una de sus obras “el rastro del hecho”, según el testimonio de un alumno suyo, Osvaldo Alcoceba.²²

En segundo lugar, la hipótesis de las unidades semánticas a lo largo de la pintura de Lisa se consolida si tomamos en cuenta otras razones que nos llegan del horizonte cultural del personaje, más allá de los límites de la producción estética. Se trata del mundo de las lecturas de Lisa, que exploramos hace algunos años a propósito de su biblioteca.²³ Hay dos textos que nuestro pintor leyó con atención particular, que subrayó y marcó con fruición sobre los márgenes de sus ejemplares. El primero, la *Crítica de la Razón Práctica*, escrito por Immanuel Kant, cuya conclusión Lisa hubo de memorizar en varios pasajes, de acuerdo con el testimonio viviente de sus

²¹ Vitruvio, *De arquitectura*, libro VI, Prefacio. Citado en Glacken, Clarence J., *Huellas en la playa de Rodas. Naturaleza y cultura desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, p. 7.

²² Entrevista realizada por Melina Berkenwald, en *Esteban Lisa (1895-1983) Óleos y pasteles*, Galería Palatina, Buenos Aires, 2007, p. 7.

²³ Burucúa, José Emilio, “La biblioteca de Esteban Lisa: los libros y las ideas del pintor”, en “Esteban Lisa” Museo nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1999, p. 54.

²⁴ Zylberberg, Isaac, *Esteban Lisa: Mi maestro*. Cuenca, Cuadernos del Hocinoco, 2008, p. 40.

²⁵ Husserl, Edmund, *Meditaciones Cartesianas*. México, El Colegio de México – FCE, 1942, pp. 51-97 donde se concentra la mayor cantidad de subrayados y señales dejadas por E.L. lector. Véase Gradowczyk, Mario H., "Esteban Lisa: A Diary in Oil and Pastels"... *op. cit.*, p. 166.

²⁶ Si de semánticas tratamos, es necesario recordar el intento exitoso de Cintia Cristiá en ese campo, quien aproximó la pintura de Lisa a las formas de la composición musical en el bello artículo de su autoría, "Música y plástica: incidencia de lo musical en la obra de Esteban Lisa", en *Separata*, año VI, n° 11, Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, noviembre de 2006, p. 19-33.

²⁷ Véase Burucúa, *op.cit.*, p. 48. *De lo espiritual en el arte* (1911), libro publicado por Nueva Visión en Buenos Aires en 1957. *Punto y línea frente [sic] al plano* (1926), obra editada por esa misma casa en 1959. Señalemos, no obstante, que en el inventario actual de la biblioteca no figuran estos volúmenes.

²⁸ Cit. en Marchi, Riccardo, "Understanding Kandinsky's Art 'Indirectly' at *Der Sturm*", en *Getty Research Journal*, n° 1, 2009, pp. 59 y 69-70.

²⁹ Leja, Michael, *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*. New Haven & Londres, Yale University Press, 1993, p. 121-129, 147-173.

³⁰ *Ibidem*, p. 201.

³¹ Cit. en *ibidem*, pp. 186 y 197.

³² Jackson Pollock, citado en Varnedoe, Kirk y Pepe Karmel, *Jackson Pollock*, Museum of Modern Art, New York, 1999, p. 328.

discípulos, por encima de todos la frase famosa acerca de las dos cosas que siempre nos llenan la mente con admiración y reverencia: "los cielos estrellados arriba y la ley moral dentro de nosotros." He aquí el gran arco tendido por los ejercicios y juegos plásticos de Lisa, entre las geometrías diseñadas por un alma pura que descubre y construye y el sol, la luna o las estrellas en la bóveda celeste que divisamos a través de las ventanas de nuestra casa. Isaac Zylberberg, su discípulo, recuerda que Lisa sostenía el siguiente *dictum* de raíz kantiana: "en un espacio de 10 x 10 cm se puede introducir la totalidad del universo. No es su tamaño lo que hace al universo, no son las cosas de afuera sino el estado interno lo que hace la inmensidad de las cosas."²⁴

El segundo texto es otro del que poseemos un volumen muy frecuentado y marcado en la biblioteca del artista: las *Meditaciones Cartesianas*, realizadas por Edmund Husserl, más que nada la segunda de ellas donde se desarrolla la teoría del objeto intencional como base para el descubrimiento de los tipos cognitivos del sujeto humano: la percepción, la retención, el recuerdo, la expectativa, la significación y la intuición analógica. ¿Por qué no pensar entonces que las unidades semánticas fundamentales de la pintura de Lisa pretenden ser estructuras universales del campo trascendental de la experiencia y manifestación superior de la vida intencional del hombre?²⁵ Va de suyo que, mediante constructos semejantes, tan sencillos como el triángulo, el romboide, el rectángulo, el círculo, el punto de materia, el artista recrea y conoce el mundo, cosa que nos reenvía a nuestra hipótesis principal.

Sin embargo, nos quedan aún otras pruebas por ensayar. Una, la de comparar la semántica hipotética de la pintura de Esteban Lisa con semánticas documentadas de artistas abstractos contemporáneos.²⁶ Por ejemplo, la primera que se nos impone es la ya famosa en los años '30 y volcada por Wassily Kandinsky en sus textos *De lo espiritual en el arte* y *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, que Lisa probablemente conoció en las ediciones argentinas.²⁷ Para Kandinsky, nuevas ideas y fuerzas liberadas en la psique, que fluyen merced a la experiencia desencadenada por la visión de la obra abstracta, "como todas las cosas vivas, son capaces de un mayor desenvolvimiento, en tanto enriquecen el alma y la transportan."²⁸ La segunda semántica que se nos abre paso, debido a semejanzas estilísticas y coincidencias temporales, corresponde a la de la representación múltiple del inconsciente (junguiano y simbólico, existencial y energético, reprimido y oscuro, ideológico y conflictivo) en el arte de Jackson Pollock.²⁹ A lo largo de todas esas vertientes posibles, el inconsciente proporcionó al pintor norteamericano "modelos y metáforas cruciales para el orden de su experiencia y el desarrollo de su obra".³⁰ En 1950, Pollock decía: "Me parece que el artista moderno trabaja y expresa un mundo interior, en otras palabras, expresa la energía, el movimiento y demás fuerzas íntimas"³¹. Y en 1956, agregaba " Soy muy representacional [sic.] una parte del tiempo y un poco representacional todo el tiempo. Pero cuando estás pintando a partir de tu inconsciente, las figuras tienden a surgir"³². La última semántica que también puede servirnos es la de Nicolas de Stäel, pintor próximo a nuestro Lisa en el tiempo y en los modos de representación cuando, entre 1942 y 1952, se alejó de la figuración con el fin de volcar en sus telas los procedimientos de una memoria puramente cromática, que recurría a asociaciones emocionales y, al mismo tiempo, rea-

lizaba un ejercicio de evocación racional y remota del paisaje.³³ Kandinsky, Pollock, De Stäel y Lisa dieron el más profundo y enaltecedor sustento antropológico a su indagación estética por medio de un vaivén entre el trabajo o el juego de lo plástico y las experiencias reflexivas de la vida que les inculcaron las bibliotecas y la filosofía, en su sentido más lato y arcaico. Pero, mientras Kandinsky partía de la filosofía de la vida de Dilthey y de la psicología consecuente de la vivencia, Pollock indagaba en el simbolismo inconsciente y De Stäel se detenía en los fenómenos de la percepción y sus recuerdos, Lisa se recostaba sobre los sistemas trascendentales que buscan determinar las condiciones de posibilidad del conocimiento humano y los límites dentro de los cuales es legítimo decir que sabemos muchas cosas del mundo, que existen verdades morales cuyo respeto nos hará felices.

Conexiones y sintaxis trascendental

Según las palabras del propio Esteban Lisa: “el arte no es cosa, es un estado y es en las cosas donde el hombre manifiesta ese estado ¿”. No sería acaso oportuno visualizar el *corpus* integral de su obra como un gigantesco diario, el vehículo más apto donde dejar inscriptos aquellos estados con sus alegrías, sus sufrimientos, sus cambios de humor, pero que responden todos a un propósito estético único? Y un diario personal de tal magnitud, donde a cada período estilístico corresponde un nuevo capítulo de una aventura inquebrantable, sólo puede ser dado a conocer cuando se termina la última anotación, lo que justificaría en principio por qué el maestro nunca dio a conocer su obra al público. Se trataría, entonces, de una obra integral, difícil de aprehender en su plenitud si se la piensa como un conjunto de elementos independientes. Cada una de las diversas fases estilísticas, descritas en las secciones anteriores de este ensayo, serían los volúmenes sucesivos que forman parte del diario, volúmenes integrados por pinturas asimilables a los términos de una serie. Podría decirse entonces que el *corpus* entero de Lisa responde a un proceso seriado que se ve reflejado en las variaciones del estilo y de las prácticas pictóricas. Las series aluden a conceptos de infinitud, de repetición y de diferencia y se caracterizan por el empleo de soportes, tamaños y medios similares. Las pinturas que componen el “Homenaje al cuadrado” de Josef Albers son un ejemplo excelente de una obra serial, elaborada a partir de la reiteración de un motivo, cuyas diferencias se vinculan a las variantes que plantea la percepción del color.

En estas secuencias el tiempo es la variable independiente que rige el devenir del proceso. Estamos en presencia de una narrativa que se reconoce por las diferencias establecidas entre las repeticiones. Por ejemplo, un caso simple de una serie numérica es 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7... es decir, que cada término resulta de sumarle 1 al precedente. En tal caso elemental, la diferencia resulta igual a 1 para cada uno de los términos de la serie. Pero atención, cuando se introduce el concepto en el análisis del *corpus* de Lisa, el uso de la secuencia numérica, o el de una progresión, es sólo una manera de simplificar; pues más bien se trata, en su caso, de una sucesión de trabajos que reflejan estados cambiantes del ánimo y representan las huellas de esos estados que se traducen en *las cosas* a que se refería el artista. No son sólo las características matéricas y los procesos temporales utilizados los elementos que otorgan sentido serial a los trabajos del artista, sino la insis-

³³ Vallier, Dora, *L'art abstrait*. París, Librairie Générale Française, 1967, p. 271-272. Muller, Joseph-Émile, *L'art au XXe. siècle*, París, Larousse, 1967, p. 306-307.

³⁴ Ginzburg, Carlo, "Family Resemblances and Family Trees: Two Cognitive Metaphors", en *Critical Inquiry*, n. 30, primavera 2004, p. 537-556.

³⁵ Kant, Immanuel, *Crítica del Juicio*, libro II, A-B, 25-29.

tencia con la que se repiten operaciones pictóricas cuyo resultado podría leerse a modo de una reaparición de formas semejantes en el tiempo, o sea que la serie, interpretada como numérica, sería una sucesión de la forma siguiente: 1, 2, 3, 4, 5, 2, 7, 8, 9, 10, 7, 12, 13, 2, 15, ... donde la repetición de 2, 7, ... cumple las funciones de un *ritornello*. Precisamente, las unidades semánticas fundamentales son formas que se repiten. Pero nuestro análisis empírico dista de ser absoluto; seguramente es posible descubrir otras conexiones, otras unidades semánticas, otras semejanzas.

El abordaje de la obra de Lisa como un diario personal de dimensiones gigantescas requiere, en contrapartida, que se la exhiba, siempre que ello sea posible, mediante el agrupamiento de las series en su totalidad, o en subconjuntos, a manera de meta-pinturas. Y nuestra disposición de los conjuntos de pinturas de 1957 y 1965 responden a esa idea: se trata de fragmentos "arqueológicos" que se despliegan en el espacio expositivo, ya que una muestra integral, incluso de un solo año de trabajo de Lisa, cubriría espacios imposibles por su tamaño. Tal vez esta imposibilidad expositiva fuera otro argumento que justificaba la negativa del artista de hacer visible su obra.

Pensemos un último experimento, que nos ha sugerido un ensayo de Carlo Ginzburg acerca de la definición de "semejanzas de familia" por parte de Ludwig Wittgenstein en sus *Investigaciones Filosóficas*, escritas en los años '30 del siglo XX.³⁴ Wittgenstein pretendía aplicar, en el campo de las expresiones del lenguaje de la ética, un proceder semejante al de las series de fotos superpuestas por Francis Galton para la confección de retratos compuestos y genéricos de un tipo humano. Por cada elemento de la semántica de Lisa, nosotros podríamos intentar la fusión de imágenes en secuencia, que nos lleven desde sus primeros registros en los años 1935-40, a través de todas sus metamorfosis y recuperaciones, hasta las apariciones tardías de cada uno de ellos en los cuadros espacial y cromáticamente ascéticos de la década del '70. Quizá demostraríamos así, en esa visión dinámica, la recurrencia, la transformación, el ascenso de los significados que asignamos a cada unidad, y la configuración de agrupamientos sin solución de continuidad, entre la geometría sobre el cartón o papel, equivalente a las playas de Rodas según Aristarco, y el espectáculo de los cielos.

Para finalizar, y de nuevo bajo la égida de Kant, filósofo tan caro a nuestro artista, digamos que, cuando la suma de los pequeños cuantos de energía que Lisa invierte en cada uno de los elementos de sus series alcanza una intensidad tal que violenta la imaginación receptiva del observador, la presencia de la totalidad se nos revela inconmensurable (una manera de expresar lo sublime matemático). El conjunto de la obra pictórica de Lisa exhibe entonces la potencia avasalladora del otro absoluto kantiano: lo dinámico sublime.³⁵



Artigo recebido em setembro de 2010. Aprovado em outubro de 2010.