

LA PINTURA QUE NO SE DEJA VER:  
LA PINTURA AVERGONZADA, LA PINTURA ESCONDIDA  
(A PROPÓSITO DE LOS ESCRITOS DE ÁNGELA DE LA CRUZ,  
GEORGES DIDI-HUBERMAN Y HONORÉ DE BALZAC)

Guillermo Mora Pérez\*  
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El artículo «La pintura que no se deja ver: la pintura avergonzada, la pintura escondida» relaciona una de las primeras obras de la artista Ángela de la Cruz —*Ashamed* (1995)—, con *La pintura encarnada* (1984) de Georges Didi-Huberman, ensayo que a su vez analiza *La obra maestra desconocida* (1837) de Honoré de Balzac. Entre Ángela de la Cruz, Didi-Huberman y Balzac se establece un triángulo en torno al concepto *cuadro-cuerpo*. A través de una pintura, un ensayo filosófico y un relato, tres autores de tres tiempos distintos recuperan las mismas ideas de carne y piel pictórica y cuadro humanizado. Su objetivo: superar las barreras de representación en la pintura para crear un ser más allá del objeto pictórico. Sin embargo, cuanto más idealizan la pintura y más pretenden superar la pantalla pictórica, más se desvanece el concepto de «cuadro»; cuanto más acercan el cuadro a *ser*, más se aleja de ser un cuadro y menos se permite el acceso a lo que representa. La persecución del ideal implica que el cuadro se vea sometido a su ocultación, al deterioro y a la destrucción de su imagen.

**PALABRAS CLAVE:** Ángela de la Cruz, Georges Didi-Huberman, Honoré de Balzac, cuadro-cuerpo, destrucción de la imagen.

ABSTRACT

«Painting that will not let itself be seen: ashamed painting, hidden painting. (On the writings of Ángela de la Cruz, Georges Didi-huberman and Honoré de Balzac)». The article makes connections between *Ashamed* (1995), one of the first works by the artist Ángela de la Cruz, and *The Incarnated Painting* (1984), an essay by Georges Didi-Huberman that analyses Honoré de Balzac's short story *The Unknown Masterpiece* (1837). A triangle is set up between Ángela de la Cruz, Didi-Huberman and Balzac around the concept of picture-body. By means of a painting, a philosophical essay and a story, three authors from three different eras recover the same ideas of pictorial flesh and skin and the humanised picture. Their aim: to overcome representational barriers in painting to create a being beyond the object of the picture. However, the more they idealise the painting and the more they try to break through the pictorial shield, the fainter the concept of "picture" becomes. The more lifelike the picture becomes, the less like a picture it is, and what it represents slips further away from their grasp. The pursuit of the ideal entails subjecting the picture to concealment, deterioration and the destruction of its image.

**KEY WORDS:** Ángela de la Cruz, Georges Didi-Huberman, Honoré de Balzac, picture-body, destruction of the image.



Hemos soñado con una pintura sin sobras. Hemos soñado, a propósito de la pintura, con una perfección. Perfeccionar la pintura, hacerla llegar hasta el final, eso puede significar en principio algo así como su subsunción en el ideal: pintura adecuada a su idea, a su proyecto, a su dispositivo, incluso a su algoritmo. Ésta sería la perfección, digamos, platónica o, incluso, pitagórica. Pero fue otra, no menos mítica, ovidiana ésta, podríamos decir, y que imaginaba la perfección de la pintura como el acontecimiento de su metamorfosis: como si se le exigiera convertirse en lo que representa, perfeccionarse en cuerpos<sup>1</sup>.

*La pintura encarnada*, Georges DIDI-HUBERMAN (1)

## INTRODUCCIÓN

Este artículo toma como punto de partida el estudio y análisis de los orígenes de la obra de Ángela de la Cruz (A Coruña, 1965), artista que se mueve en varios terrenos fronterizos de la pintura y desde donde retoma el conflicto del lenguaje pictórico.

Existe un especial interés por parte de la crítica actual de dibujar su trayectoria desde una perspectiva historicista para ubicarla dentro de los postulados de la pintura postminimalista. Sin embargo, el intento por encajarla dentro de estos movimientos ha generado, si bien no lecturas erróneas, sí lecturas incompletas de su trabajo. ¿Por qué no releer e interpretar su obra a través de su concepto de cuadro y de su interés por humanizar la obra de arte?

La lectura de *La pintura encarnada*, ensayo que Georges Didi-Huberman (1) (Saint-Étienne, 1953) escribe en 1984 sobre *La obra maestra desconocida* de Balzac, abre una nueva puerta en esta investigación. La idea de carne y piel pictórica, la sensualidad y el erotismo de la pintura y el cuadro humanizado son ideas que enlazan con la producción de Ángela de la Cruz sin la necesidad de enfocarla desde un prisma historicista.

*La obra maestra desconocida* de Honoré de Balzac (2) (Tours, 1799), publicada definitivamente en 1837, también nos aporta una visión esclarecedora del mito del pintor moderno. Balzac, a través del maestro Frenhofer, narra la intimidad que se establece entre pintor y obra, el ansia por convertir el objeto en un *ser*, el enamoramiento, el odio y la entrega de la vida por y para el objeto pintado.

Una carta de amor escrita por Ángela de la Cruz, publicada en Londres en 1996, clarifica sus intereses. El documento no es una carta en que hable sobre sus obras, sino una carta escrita a sus obras. Este hecho revela la concepción de su pintura y demuestra su intención de humanizar el cuadro a lo largo de su producción posterior.

---

\* Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura y Restauración, Universidad Complutense de Madrid. E-mail: [info@guillermomora.com](mailto:info@guillermomora.com).

<sup>1</sup> Didi-Huberman, (1) pp. 114-115.

Cada uno de los tres escritos muestra respectivamente una reflexión, un análisis y un ideal de la noción de *cuadro-cuerpo* en la pintura. Ofrecen un marco atemporal y homogéneo del concepto *cuadro-cuerpo* y un mismo objetivo: superar las barreras de la representación en la pintura para crear un *ser* más allá del objeto pictórico.

Sin embargo, el centro de este artículo no se encuentra únicamente en el análisis de la concepción del *cuadro-cuerpo* que estos tres autores desarrollan sino en las repercusiones que arrastran al cuadro. Para Ángela de la Cruz, Didi-Huberman y Balzac, cuanto más se idealiza la pintura y más se pretende superar las barreras de la representación, más se desvanece el concepto de «cuadro»; cuanto más se acerca el cuadro al *ser*, más se aleja de *ser* un cuadro y menos se permite el acceso a lo que representa. La persecución del ideal implica que el cuadro se vea sometido a su ocultación, al deterioro y a la destrucción de su imagen.

¿Por qué cuando la pintura más aspira a *ser*, más se destruye y menos se deja ver?

## UN ACERCAMIENTO A LOVE LETTER, LA PINTURA ENCARNADA Y LA OBRA MAESTRA DESCONOCIDA

LOVE LETTER. LONDRES, 1995

En mi etapa en la facultad, sentía que la pintura estaba considerada como la «hermana fea». Había una sensación de anti-pintura, de la muerte de la pintura y todo aquello. Se notaba que estaba en crisis y generalmente estaba considerada menos interesante que cualquier otra cosa que sucediese. Recuerdo que me dijeron que la pintura era una actividad patriarcal y que teóricamente no era desafiante para una mujer artista. [...] Creo que todo esto me hizo ser muy consciente de ser pintora, algo avergonzada tal vez, respecto a todos los otros medios del arte que parecían mucho más glamurosos<sup>2</sup>.

Ángela DE LA CRUZ

Ángela de la Cruz finaliza sus estudios de Máster en Escultura y Teoría Crítica en la *Slade School of Fine Art* de Londres a mediados de los 90. Por aquel entonces, la práctica de la pintura se mantiene en las escuelas de arte, pero en un estrato menor y como un hecho insignificante dentro de las prácticas artísticas. La elección y consciencia de ser pintora conducen a la artista a sentir su propia vergüen-

---

<sup>2</sup> «During my time at college, I felt that painting was considered to be the «ugly sister». There was a sense of anti-painting, the death of painting and so on. It was perceived to be in crisis and generally thought to be less interesting than everything else that was going on. I remember being told that painting was a patriarchal activity and that it was theoretically unchallenging for any female artist. [...] I think that all of this made me very conscious of being a painter, quite ashamed in a way, as every other art form seemed far more glamorous». (La traducción es mía).





za. Ángela de la Cruz se siente desvalida porque la única reivindicación que se le brinda en la pintura es la vergüenza de continuar realizándola. La presión a la que es sometida lleva a la artista a buscar en la pintura un reencuentro entre lo desconocido y lo sabido. Como un ejercicio simultáneo de memoria y olvido, la artista afronta su posición y decide retomarla desde su raíz: «creía que si la pintura había perdido su posición, lo que quedaba era continuar con el lenguaje»<sup>3</sup>.

En 1995, la artista determina todo el trabajo posterior que viene a realizar hasta la actualidad. «Un día simplemente rompí el cuadro. No con odio, sino con tristeza»<sup>4</sup>. Es el momento en que rompe el primer cuadro. Es el momento en el que escribe *Love Letter*, una carta dedicada a sus cuadros.

*Love Letter* es una carta íntima y ambigua dirigida a sus pinturas. El escrito parte de la insatisfacción, del aburrimiento y del cansancio de la autora ante una dinámica de pintura en la que no cabe la perversión o la suciedad, una búsqueda constante de las claves que le permitan traspasar sus propios límites en la pintura. La solución encontrada por la autora es el desdoblamiento y la adopción de una nueva personalidad a modo de alter ego. Ángela de la Cruz se reinventa en la carta bajo el nombre de Margarita White, un personaje donde cabe la pureza y la inocencia a la vez que la perversión. A través de la carta, se permite las licencias de entrar y salir del personaje inventado.

En ese nuevo estado —o estadio— creado, las pinturas pasan a convertirse en cuerpos que sufren y sienten, cuerpos a los que amar y odiar. El desdoblamiento de la autora como método introspectivo y la elección de la carta como medio privado para hablar y dirigirse a sus obras aportan los primeros indicios sobre los procesos de humanización y personificación del cuadro que la autora desarrolla hasta la actualidad.

#### LA PINTURA ENCARNADA. PARÍS, 1984

Georges Didi-Huberman escribe *La pintura encarnada* (1), ensayo que centra su análisis en *La obra maestra desconocida* de Honoré de Balzac. Didi-Huberman pretende recuperar los conceptos tratados por la pintura del siglo XIX, en especial la idea del pintor romántico reflejado en la novela, un pintor que desea encontrar en el cuadro una presencia viva más allá de la pura materialidad pictórica. Sin embargo, aparte del mito que plantea Balzac sobre el maestro Frenhofer, el autor trae al presente un discurso de la pintura aparentemente perdido tras los cambios sociales culturales y políticos del arte contemporáneo. Para Didi-Huberman, la noción de cuerpo pictórico y de cuadro «vivo» sigue latente.

---

<sup>3</sup> «I thought that if painting had lost its position, what was left was to carry on with his language». (La traducción es mía). *Ibid.*

<sup>4</sup> Smith, T. (3), p. 183.

A través del análisis del relato, Didi-Huberman dibuja un recorrido por las distintas capas formales y conceptuales del misterioso cuadro del maestro Frenhofer, revisita los conceptos de piel y cuerpo en la materia pictórica —eterno debate en la representación en la pintura moderna— y aborda el deseo del creador por superar la barrera de la representación.

El discurso de Didi-Huberman en *La pintura encarnada* consigue desviar y trenzar los términos de lienzo-superficie-piel y pintura-cuerpo. Desde la idea de superficie a la idea de piel, desde el concepto de lo carnal y lascivo al ideal del cuerpo pictórico, *La pintura encarnada* es un visionado de aquel cuadro que se deshace y se vuelve a hacer, un texto que se reconstruye y reinventa de la misma manera que se construye y destruye el tejido pictórico de *La obra maestra desconocida*.

#### LA OBRA MAESTRA DESCONOCIDA. PARÍS, 1837

Existen dos versiones de *La obra maestra desconocida*. La primera es publicada por Honoré de Balzac en 1831 como un *cuento fantástico*. La segunda publicación, y versión definitiva, tiene su fecha en 1837. Esta nueva versión es incluida por el autor dentro de sus obras filosóficas.

Balzac sitúa la obra en el París de 1612, momento preciso de la llegada de Nicolás Poussin a dicha ciudad, y traslada a esa fecha el debate sobre la cuestión de genio, una discusión muy presente entre los artistas jóvenes del XIX contemporáneos a Balzac.

El relato gira en torno a un misterioso cuadro y tres personajes: el joven Nicolás Poussin, Porbus, pintor al servicio de Enrique IV, y el maestro Frenhofer. Éste se divide en dos capítulos: *Gillette* y *Catherine Lescault*. La primera parte narra el encuentro entre el aspirante a pintor Nicolás Poussin, el pintor de corte Porbus y el consagrado maestro Frenhofer. Poussin presencia uno de los debates entre Porbus y Frenhofer por conseguir traspasar el umbral del lienzo. La invitación del maestro a su taller le permite conocer la existencia de la obra maestra desconocida, un cuadro que Frenhofer lleva realizando durante diez años. Ante el deseo de querer conocer los misterios que encierra la obra, Poussin propone a su bella amante Gillette que pose para el maestro, con el fin de permitirle hacer un cambio y desvelar los secretos del enigmático cuadro.

La segunda parte del relato sucede tres meses después del primer encuentro. Gillette es ofrecida al maestro, el cual se niega a compartir su obra con la mirada de aquellos «necios». Sin embargo, la belleza de la joven muchacha provoca su duda y finalmente accede a tenerla como modelo y compararla con su cuadro. Minutos más tarde el maestro permite a Porbus y Poussin ver su gran obra. El asombro de éstos es tremendo al encontrarse con un muro de pintura, con un cuadro completamente cubierto por manchas y líneas de color y en el que sólo un pie perfecto e inmaculado ha sobrevivido a su completa destrucción. En vez de encontrarse con la perfección del cuerpo pintado que tanto ansiaban, con ese cuadro-cuerpo, Porbus y Poussin, encuentran nada en el lienzo. La negación de la imagen genera la duda en el maestro. Éste no es capaz de distinguir si sus diez años de trabajo han sido producto



de la cordura o la alucinación. Frenhofer, ofendido, decepcionado y consciente de haber sido presa de una constante ensoñación durante diez largos años, echa a los dos pintores del estudio. Al día siguiente, Porbus conoce la muerte del maestro tras haber incendiado su estudio y quemado todos sus cuadros.

## LA PINTURA QUE NO SE DEJA VER

Desvelar la imagen, acceder a la matriz de la que parte el cuadro, a su construcción, a sus orígenes, a su aniquilación y a sus vergüenzas han sido acciones reservadas a muy pocas miradas. Son los autores quienes deciden la condición de su pintura, los permisos de poder manifestarse, sus límites. Son quienes privan a la obra de la mirada del intruso.

### I. LA *BELLE NOISEUSE* Y *ASHAMED*: UNA PINTURA ESCONDIDA Y UNA PINTURA AVERGONZADA

#### 1612-*La Belle Noiseuse*

Y si usted me permitiera ver su Belle Noiseuse, yo podría realizar alguna pintura alta, ancha y profunda, en la que las figuras fueran del tamaño natural. [...]

—¡Mostrar mi obra! —exclamó el anciano, emocionado—. No, no, aún debo perfeccionarla. Ayer, al atardecer —dijo—, creí haberla acabado. Sus ojos me parecían húmedos, su carne palpitaba. Las trenzas de sus cabellos se movían. ¡Respiraba!<sup>5</sup>

*La obra maestra desconocida*, Honoré DE BALZAC

#### 1995-*Ashamed*

Una pintura muy pequeña, descolorida, con su superficie plegada, o mejor dicho, desgarrada por ambos lados, puesta en una esquina del espacio en el que se muestra, una pintura que pasa desapercibida, escondida, camuflada. [...] una pintura avergonzada de ser una pintura<sup>6</sup>.

Miquel WANDSCHNEIDER

Bajo el nombre de la *Belle Noiseuse* es como aparece primeramente mencionado el personaje pintado en *La obra maestra desconocida* de Balzac. Por aquel

<sup>5</sup> Balzac, H. (2), p. 41.

<sup>6</sup> «A very small painting, off-white, with a wrinkled, one might say flayed surface on both sides, placed in a corner of the space in which it is shown, a painting that seems to remain unnoticed, to hide, to be camouflaged. [...] it is a painting ashamed of being a painting». (la traducción es mía). Wandschneider, M. (4), p. 160.



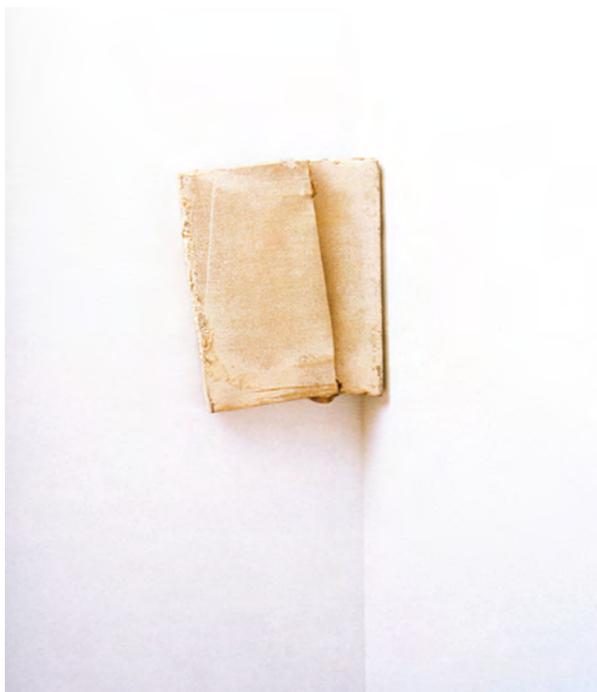


Ilustración 1: Ángela de la Cruz, *Ashamed*, 1995.

entonces, la obra maestra lleva escondida diez años de las miradas desconocidas. Son diez años de análisis, estudio y consecución, de diálogo, de pintura casi compulsiva por perseguir un ideal sin permitir que una mirada impura irrumpa y contamine su visión, que rompa los estrechos vínculos establecidos entre obra y autor. Así marca este enigma de la pintura su aparición en el relato.

La *Belle Noiseuse*, una misteriosa imagen-cuerpo pintada por Frenhofer, escondida de las miradas, cubierta por una tela y «recubierta» por un muro de pintura hasta su casi completa disolución. Imagen desconocida del mito inalcanzable que el pintor Frenhofer persigue hasta su suicidio. Pintura escondida. Pintura que no se deja ver.

Bajo el nombre *Ashamed* (ilustración 1) es como se conoce una de las primeras obras de la artista Ángela de la Cruz. La realización de la obra en 1995 coincide con la escritura de *Love Letter*. Ambas, obra y carta, surgen en paralelo, ante un intento de humanizar el cuadro y marcan su nuevo camino hacia una pintura que pretende superar el concepto de superficie y traspasar las barreras de la representación mediante su ruptura con el prototipo de cuadro. El cuadro se humaniza, pero a su vez se pliega y retuerce en su condición de ser pintura. Si el cuadro pasa a ser algo humano y nos habla, lo hace desde su vergüenza, desde la humillación a la que es sometido.



Humillar la imagen, atacar su misterio, llevarla a sentir su vergüenza. *Ashamed* es una pintura que se manifiesta, que nos habla en primera persona, que nos da la espalda. Una pintura arrinconada en una esquina, fragmentada, deformada. Ángela de la Cruz desgarrar su condición de ser pintura por superar la idea de cuadro y las barreras de la representación en la pintura. Pintura avergonzada. Pintura que no se deja ver.

¿De dónde parte el misterio por mostrar la imagen? ¿De dónde su vergüenza?

## II. LOS ORÍGENES. EL DESDOBLAMIENTO DEL ARTISTA COMO PUNTO DE PARTIDA: ÁNGELA DE LA CRUZ —O MARGARITA WHITE— A TRAVÉS DE FRENHOFFER

Se movía con tal rapidez, con pequeños movimientos tan impacientes, tan bruscos, que al joven Poussin le parecía que hubiera en el cuerpo del estrambótico personaje un demonio que actuaba a través de sus manos, asiéndolas mágicamente, contra su voluntad<sup>7</sup>.

*La obra maestra desconocida*, Honoré DE BALZAC

Me gusta el plural de momento: es la única vía de sobrevivir; al menos puedes reinventarte en cualquier momento que lo necesites. Esto es por lo que he cambiado mi nombre a Margarita White: me encanta. Margarita es mi nombre real, el que se suponía que me iban a poner cuando naciese pero nadie se dio cuenta de ello<sup>8</sup>.

*Love Letter*, Ángela DE LA CRUZ

Frenhofer actúa como un ser poseído en *La obra maestra desconocida*. Cuando el maestro se enfrenta a la pintura no se conforma con alcanzar una sintaxis del cuadro: aspira a crear vida con su pintura. Presa de una fuerza incontrolable, inconscientemente, personaje y acción van «más allá de los límites de la naturaleza humana»<sup>9</sup>. Se desdobra constantemente en el relato; la imagen que nos ofrece Balzac es la de un genio lunático, un genio que oscila entre el mundo real y una esfera desconocida.

El desdoblamiento provoca en Frenhofer estados de ensoñación y ensimismamiento. Sale y entra de la realidad como si fuese preso de un amor desorbitado: «¡ya no nos oye, ya no nos ve!»<sup>10</sup>, confiesa Porbus a Poussin tras las reflexiones del anciano sobre su imagen-cuerpo creado. Poussin descubre así que está ante «algo más que un hombre [...] ante una imagen completa de la naturaleza del artista, de esa naturaleza loca a la que tantos poderes son confiados»<sup>11</sup>. Frenhofer entra y sale de su persona, oscila entre momentos de una calculada cordura (que no le permite

<sup>7</sup> Balzac, H.(2), p. 39.

<sup>8</sup> De la Cruz, A. (5), p. 29.

<sup>9</sup> Balzac, H. (2) p. 43.

<sup>10</sup> Íd., p. 44.

<sup>11</sup> Ibíd.

ver más allá de la superficie que abarca el lienzo) y momentos de proyección de la ensoñación que le abren la posibilidad de alcanzar su ideal pictórico. Su pintura es una búsqueda de ese ideal de superación de la superficie: aspira a subir al cielo, o a descender a los infiernos, o a perecer buscando lo imposible, pero nunca queda anclada en la objetualidad que conlleva el cuadro, en ese estado intermedio.

De un modo similar a Frenhofer, el peso de la pintura provoca en Ángela de la Cruz un giro en la comprensión y configuración del cuadro. La artista intenta superar sus barreras creando un alter ego a través de la carta a sus cuadros. La carta es la primera clave que conduce a la artista a humanizar el cuadro (unida a otros factores que se verán más adelante en este escrito). Margarita White es el nombre del nuevo personaje mediante el cual puede realizar todas aquellas acciones que bajo su persona no se permite: puede ser perversa, repudiar su trabajo, odiarlo, manipularlo, amarlo; pero lo más importante del documento es que crea una conexión íntima, directa y personal con sus obras. Dota al cuadro de una cualidad: la de cuadro «vivo». Hasta el momento se había comportado correctamente frente a la pintura, la había respetado en exceso. La carta sirve como detonante de todas esas ideas que rondan por la cabeza de la artista. Comienza con un «hoy será el último día que intente satisfacerte»<sup>12</sup> (satisfacerse a sí misma, satisfacer a la pintura) y transforma todo ese mundo aparentemente perfecto en un estadio donde por fin entran la suciedad y la perversión. La carta certifica que el fin del «cuadro» en Ángela de la Cruz está cerca. Es la marca de un antes y un después en su vida y en su modo de hacer, es un signo de supervivencia, es la nueva vía con la que hablar a sus pinturas, personificarlas, tratarlas como seres humanos. Cada vez es menos lo uno y más lo otro, más Margarita White y menos Ángela de la Cruz; al igual que el maestro: más Frenhofer y menos Frenhofer a la vez.

¿Cuáles son las inquietudes y motivos que conducen a Ángela de la Cruz y Frenhofer a tomar esta posición frente la obra de arte? ¿Por qué desdoblarse?

La pantalla de pintura, el muro (pintura que es objeto, que es cuadro, que no es ser), actúa como impedimento de su ideal: es el límite que no les permite alcanzar sus objetivos en la pintura. Sin embargo, la creación de un nuevo *yo* —un *otro*— es la vía que permite a ambos autores enfocar su pintura desde la idea de *cuadro-cuerpo*.

El desdoblamiento les permite no atender a la naturaleza objetual de la pintura y comprenderla desde un posicionamiento ajeno a su estructura establecida. Ni Margarita White ni el otro Frenhofer atienden a la concepción de la pintura a lo largo y ancho de superficie, a sus dimensiones. Las nuevas personificaciones de estos dos autores conciben una pintura que sea capaz de traspasar las barreras de la representación, de posicionarse como una entidad fuera de su marco, de convertirse en aquello que sea pintura y a la vez otra cosa. Ambos se mueven en el intersticio, en el doble pliegue: en el plegado de su persona, en el plegado de la obra. Los dos artistas se deshacen para convertirse en nuevos personajes, nuevos creadores, para volverse a hacer. A través del desdoblamiento, Ángela de la Cruz y Frenhofer pueden

---

<sup>12</sup> De la Cruz, A. (5) p. 29.



acercarse a su concepto de cuadro-ser. Es el sistema que establecen para convertir la pintura en un ser y para superar el plano pictórico.

### III. LO *UNO-EN-EL-OTRO*: LA NOCIÓN DE *INEINANDER* DE DIDI-HUBERMAN

Porque os considero cuerpos físicos, vosotros cuadros sois los cuerpos, los cuerpos que amar, odiar o sufrir<sup>13</sup>.

*Love Letter*, Ángela DE LA CRUZ

No es un cuadro, ¡es una mujer!, una mujer con la que lloro, río, charlo y pienso<sup>14</sup>.

*La obra maestra desconocida*, Honoré DE BALZAC

En fin, se comprenderá que el cuadro (tela, tejido) no es una superficie como no lo son el color, la piel o ese principio «laminado» de lo visible [...] El cuadro es en sí mismo una estructura del pliegue, del intersticio<sup>15</sup>.

*La pintura encarnada*, Georges DIDI-HUBERMAN

El concepto de desdoblamiento (la división del artista en persona-origen y personaje-creado) aclara las licencias de ensoñación, proyección del ideal de pintura y liberación del marco de la representación que se permite el artista a través de la creación de un personaje. Sin embargo, una nueva problemática surge en el intento de humanizar el cuadro.

Al replantear la problemática de la vieja noción de superficie mediante un nuevo personaje, ésta comienza a diluirse, porque el intento de los nuevos personajes es levantar y separar del «cuadro», marcar una distancia entre representación y cuerpo presente, alejarse del plano pictórico. Frenhofer y Ángela de la Cruz son conscientes de que la superficie «no ha sido nunca un concepto neto y claro»<sup>16</sup>, y como también apunta Didi-Huberman, «de este equívoco la pintura se aprovecha en cierto modo: burla la noción (mientras agoniza y desaparece en el concepto)»<sup>17</sup>. Se aprovecha la pintura y se aprovechan ellos mismos. Al no ser la noción de superficie un concepto aclarado a lo largo de la historia, la grieta abierta permite a Frenhofer y Ángela de la Cruz «introducirse» y «rastrear» por el muro de pintura.

Al igual que los dos pintores, Didi-Huberman imagina la pintura no como materia sino como cuerpo latente, como un despertar del deseo: «que un cuadro duerma, se despierte, sufra, reaccione, se niegue, se transforme o se ruborice como

<sup>13</sup> *Ibíd.*

<sup>14</sup> Balzac, H. (2), p. 50.

<sup>15</sup> Didi-Huberman, G. (1) p. 44.

<sup>16</sup> *Íd.*, p. 47.

<sup>17</sup> *Ibíd.*

el rostro de una amante que se siente observada por el amado; esto es todo lo que puede esperarse de la eficacia de una imagen»<sup>18</sup>.

A través de la noción de cuadro «vivo», Didi-Huberman replantea de nuevo en *La pintura encarnada* la problemática de la noción de *Ineinander*, de lo *Uno-en-el-Otro* en la obra pictórica:

La noción de *Ineinander* no está pensada o figurada ni como principio de una confusión o deriva generalizada, ni como relación bi-unívoca (el uno, o el otro) [...] esta estructura supone, en su definición, los parámetros de la *torsión* y del «debate»<sup>19</sup>.

La problemática del acceso al *ser* en la pintura se complica en Frenhofer y Ángela de la Cruz cuando la dualidad de lo *uno* y lo *otro* se traslada de los personajes a sus obras. En la noción de lo *uno* y lo *otro*, el cuadro, el objeto cubierto de pintura sería el uno. También sería lo *uno* la noción de lienzo, la superficie. La noción de cuerpo que se quiere alcanzar a través de la pintura sería lo *otro*; como igualmente sería lo *otro* la noción de superficie plegada en cuerpo. El problema no está en la diferenciación de una parte y la otra como sucede en sus autores, sino en la obligada y necesaria convivencia que debe establecerse entre ambos conceptos en la obra de arte. El *cuadro-ser* se mantiene en un estado intermedio donde lo *uno* y lo *otro* a lo que aspira deben convivir. Lo *uno* y lo *otro* de la pintura de Ángela de la Cruz y Frenhofer deben retorcerse sin unirse, enroscarse sin llegar a fundirse, mantener sus distancias dentro del nudo creado entre ambos. La noción de superficie debe mantenerse con la noción de cuerpo de ambos.

La presencia de lo *uno* y lo *otro* es necesaria para que no se desvanezcan los dos sentidos de la obra de arte que tanto anhelan. Pero este enroscarse de lo *Uno-en-el-Otro* actúa en la pintura como un arma de doble filo. Para que el *ser* se constituya completamente, debe hacer desaparecer toda idea de pintura y representación, pero a su vez debe quedar siempre un resquicio del «cuadro» para que en sí misma no se desvanezca la pintura. Lo uno genera lo otro y a lo vez lo niega. La determinación de un estado destruye la integridad. Concluir en el «cuadro» es una frustración de la persecución del cuerpo en Ángela de la Cruz y Frenhofer, pero finalizar con un *ser* nuevo implica la destrucción de la pintura.

Lo *Uno-en-el-Otro* es una trampa que tiende la pintura. Cuando uno de los dos conceptos gana posiciones, el otro erosiona lentamente la otra parte, aun siendo consciente de que su determinación es a su vez su destrucción. El cuadro que aspira a ser no se manifiesta dentro de una naturaleza equilibrada. Desde su origen debe partir de una dualidad parasitaria y autodestructiva.

Esta es la pregunta de Frenhofer a lo largo de toda *La obra maestra desconocida* y el enigma que plantea Ángela de la Cruz en su Carta de amor. El *ser todo* de la pintura que plantea Didi-Huberman y a lo que aspiran los dos artistas se resume al final en eso: en ser sólo algo o ser sólo nada.

---

<sup>18</sup> Íd., pp. 30-31.

<sup>19</sup> Íd., p. 49.



#### IV. MIEDO A LA CONCLUSIÓN: EL EMPATE

Frenhofer libra a la *Belle Noiseuse* de las miradas de Porbus y Poussin, no por ocultar el virtuosismo y los secretos heredados de los maestros de la pintura, sino por mantener en privado el estrecho vínculo surgido entre creador y creación. Ya casi convive con la imagen. Le sonríe. La ama. Ángela de la Cruz ama y a su vez desprecia la pintura. No puede satisfacer más las necesidades del cuadro como tal. Se ha convertido en un elemento exigente, dependiente, parasitario. Debe ensuciarlo, pervertirlo. La imaginación febril de ambos se desata por completo cuanto más cerca se encuentran de la conclusión de la obra. Es el deseo del cuerpo lo que ya espera el pintor, no el deseo de la imagen. Frenhofer está a un punto de concluir su obra maestra y Ángela de la Cruz de romper el primer cuadro y crear *Ashamed*. Están a un paso de alcanzar el deseo del artista, pero el problema es que la imagen se encuentra todavía en ese «estar-entre», dice Didi-Huberman, en ese estadio intermedio de indefinición, entre el mundo de la representación y el mundo real.

El mayor miedo de Frenhofer es sacar a la luz esa vida que cree haber creado sin llegar a conocer cuáles pueden ser las consecuencias. «A veces casi temo que un soplo despierte a esa mujer y que se me vaya»<sup>20</sup>, llega a admitir el maestro. Haber traspasado el lienzo definitivamente, haber hecho de una imagen aquello con lo que tanto ha soñado, supera todas las expectativas de la pintura.

El miedo de Ángela de la Cruz proviene del respeto a la pintura, del peso de su tradición. Incluir dentro de su concepto la idea del cuadro en disolución y desaparición enturbiaría lo que «se espera» de ella como pintora y de la propia pintura. Es la consciencia de saber que la inclinación hacia un lado acabará con la otra parte de la pintura. Es permitir el suicidio de la pintura.

En Frenhofer, si el cuadro ya no es cuadro, su ocultación de la mirada ya no proviene desde su protección como obra, sino como instinto protector hacia el ser creado. No es la protección del saber de la pintura lo que genera el escondido del cuadro, es el miedo a perder aquello, el miedo a que le sea arrebatado, a que se esfume la imagen-ser, a que el ser pintado cobre vida y desaparezca de su dominio. Su obra puede ser entonces una rebelión ante las leyes de la naturaleza, una intromisión en los poderes creadores que no corresponden al ser humano, definitivamente un *cuadro-ser*. Si Frenhofer ha hecho de una acción pictórica una acción divina, ha alcanzado la figura del Dios como pictor. En Ángela de la Cruz, si el cuadro ya no es cuadro, éste se siente avergonzado por haber abandonado su condición. Si la artista da el paso, el concepto de cuadro pierde su posición, su estatus, su modo de operar.

Esta situación de incertidumbre frente a la obra es la que mantiene al artista «empatado», no aporta una conclusión a la batalla librada con la obra:

Mientras el sujeto siga empatado (estoy pensando en Frenhofer), el acto de desempate, que persigue sin embargo con todo su empeño, se le escapa. Tal vez porque

---

<sup>20</sup> Balzac, H. (2), p. 49.

su deseo esté en otra parte. Y sin embargo, mientras el acto de desempate no intervenga, el sujeto sigue estando indeciso, inconstituido. Tal vez porque el sujeto mismo, incluso en pintura, sólo existe dividido<sup>21</sup>.

Si quieren traspasar esa barrera, el cuerpo al que aspiran —ese nuevo *otro*— «debe provocar una ruptura, en cuanto cuerpo, con todo el espacio atmosférico de la representación y, de esta manera, debe presentarse, en relación con el mundo, con el fondo o con el decorado, como un sujeto, un *individuus*»<sup>22</sup>. Y es lo que le falta a las dos obras: en Frenhofer, el toque que levante del lienzo a la *Belle Noiseuse* y le dé la vida; en Ángela de la Cruz, el gesto perverso que enturbie y ensucie de una vez por todas todo el peso de la tradición que recae sobre el cuadro, pero el toque se ralentiza. O lo ralentizan, mejor dicho, porque son plenamente conscientes de la destrucción que implica conducir la obra por ese camino. Es el miedo a la conclusión lo que para Didi-Huberman mantiene a ambos artistas en un permanente empate: la autodeterminación, la consecuencia no querida pero inevitable, la autodestrucción.

#### V. EL DESEMPATE: UNA PINTURA DESTRUIDA PARA NO *SER*, UNA PINTURA DESTRUIDA PARA *SER*

Y cada vez que un pintor ha querido liberarse realmente de la representación, no ha podido hacerlo sino al precio de la destrucción de la pintura y de su suicidio como pintor<sup>23</sup>.

*El último cuadro*, Nikolai TARABUKIN

O la pintura se ríe de nosotros, o nosotros la asesinamos<sup>24</sup>.

*La pintura encarnada*, Georges DIDI-HUBERMAN

La primera vez que rompí un bastidor dejé de tener miedo a la historia de la pintura y decidí utilizarla y asimilarla, como un elemento más de mi trabajo<sup>25</sup>.

Ángela DE LA CRUZ

La muerte y la destrucción sentencian los últimos párrafos del relato de Balzac. En apenas diez líneas finales el ansia por desempatar la obra maestra acaba con todas las relaciones personales y simbólicas de la trama. La joven Gillette, asumiendo su ruptura amorosa, finaliza en el relato deseando la muerte en manos de Nicolás Poussin. Ofendida, esperando en una esquina la solución del misterio de la obra maestra, la muchacha no soporta la traición causada por su amante. Frenhofer

<sup>21</sup> Didi-Huberman, G. (1), p. 15.

<sup>22</sup> Íd., p. 40.

<sup>23</sup> Tarabukin, N. (6), p. 43.

<sup>24</sup> Didi-Huberman, G. (1) p. 47.

<sup>25</sup> Grau, C. (7), p. 28.



muere víctima de su propio fuego y destruye el vínculo con la imagen desconocida. Y muere la *Belle Noiseuse*, muere Catherine Lescault. Aquel cuadro-ser misterioso prende; prende ella, prende el cuadro; se destruye como objeto, muere como ser. La obra maestra se desvanece.

Al trasladar los términos *muerte y destrucción* a *Ashamed*, el cuadro queda muerto como tal, vuelve a desvanecerse. La pantalla desaparece. En un movimiento triste y melancólico de torsión queda fragmentado, destruido. La pintura en mayúsculas se esfuma también de sus manos.

El acto destructivo tiene su causa final en la búsqueda de un más allá de la práctica de la pintura, en el anhelo por superar la barrera de la representación y conseguir esa «vida» que falta al cuadro y que en numerosas ocasiones menciona Didi-Huberman. Las dos conclusiones que presentan Frenhofer y Ángela de la Cruz llegan como imágenes fulminadas, como dos ruinas en paralelo: *Ashamed* todavía como un resto, y la *Belle Noiseuse* destruida por recubrimientos progresivos y posteriormente convertida en cenizas. La exigencia descabellada de ambos pintores, su insistencia por rozar-acariciar el ideal, les conduce no a la terminación del cuadro, sino a la terminación con el cuadro.

Sin embargo, una vez llevadas a cabo las acciones que desempatan la dualidad a la que estaba sometida la obra (y que ha aniquilado los dos cuadros), debemos preguntarnos por lo que queda, por el resto. Lo que en *La obra maestra desconocida* queda concluido en cenizas, en Ángela de la Cruz queda como ruina con una puerta abierta. Cuando Frenhofer arde en su estudio acompañado de sus obras, cuando las llamas ya han pasado y han hecho esfumarse a la *Belle Noiseuse*, queda una ausencia de éste, una anulación del *cuadro-ser*. Su máxima aspiración es lo que ha acabado con ella. Cuando las manos de Ángela de la Cruz han retorcido el cuadro «no con odio sino con tristeza»<sup>26</sup>, como afirma la propia artista, han dejado el lamento de la acción, pero un origen para un futuro *ser*. El cuadro plegado pasa a configurar una nueva presencia en el espacio. Se manifiesta y defiende su postura (aunque sea avergonzándose). Se concluye con un desempate, «lo opuesto al empare en cuanto este marca la imposibilidad de elegir entre dos sentidos, «incluso dos sentimientos [...] El desempate decide, da por finalizada la moratoria»<sup>27</sup>.

El cuadro se acaba, como pintura destruida para no ser y como pintura destruida para *ser*. La diferencia en este acto destructivo es muy clara: por un lado desaparece una pintura; por otro, se crea una nueva concepción de ésta.

Frenhofer sirve para finalizar la lucha de diez años frente a un cuadro. Inmerso en un mar de dudas, entre la genialidad y el fracaso, el maestro no sólo decide acabar con el cuadro; acaba con el motivo de la batalla. Sin embargo, Ángela de la Cruz es capaz de revitalizar la pintura y hacerla renacer de sus propias cenizas. Hace del cuadro lo más ajeno a sí mismo, su contrario, lo informe, pero descubre una nueva vía de actuación que humaniza al nuevo *ser* creado. Para la artista «algo

---

<sup>26</sup> Williams, G. (8), p. 64.

<sup>27</sup> Didi-Huberman, G. (1), p. 15.



que está roto se hace más humano, como parte del mundo»<sup>28</sup>. De aquello que era el cuadro, muestra ahora lo que lo sostiene y lo constituye.

Con la destrucción del cuadro ambos pintores han encontrado su lugar. Frenhofer encuentra su conclusión en la muerte y en la desaparición de su sueño. Puede ser comprendido desde la máxima rabia ante la imposibilidad de llegar a ese ideal del cuadro; o por el contrario, puede ser entendido como su descanso alcanzado, como la conclusión más lógica y clara a su planteamiento inicial. Y mientras éste desaparece, Ángela de la Cruz encuentra un nuevo territorio de determinación de la pintura y comprende que «hacer caer no es hacer desaparecer»<sup>29</sup>.

## CONCLUSIONES

En la introducción de este escrito, y respecto a la idea del cuadro que no se deja ver —del cuadro escondido y del cuadro avergonzado—, se formulaba la siguiente pregunta: ¿por qué cuando la pintura más aspira a ser, más se destruye y menos se deja ver?

Ángela de la Cruz y Frenhofer han buscado en el viaje de la pintura alcanzar un ideal, superar las barreras de la representación pictórica y conseguir por dos vías muy distintas la humanización del cuadro. El desdoblamiento de ambos autores (ya sea por ensoñación o por la creación de un alter ego) les ha permitido actuar desde la dualidad artista-personaje y les ha brindado las primeras herramientas para pervertir y superar las barreras del plano. Cuanto más han acercado al «cuadro» a los límites de la representación, mayor ha sido el grado de ambición y protección obsesiva sobre el objeto. Cuanto más se han aproximado al cuadro «vivo», más han ido estrechando sus vínculos de amor y deseo hacia la obra y más la han escondido o avergonzado. A ojos de sus autores, cuando la pintura ha dejado de verse como cuadro, ha comenzado a dejar de verse en el mundo. La pintura, tapada o plegada, escondida de las miradas al aspirar convertirse en cuerpo, rompe toda la idea de plano pictórico y se convierte en una realidad.

Los personajes de Margarita White y el otro Frenhofer han conseguido dotar al cuadro de cualidades y sentimientos humanos (lo que no conseguían Ángela de la Cruz como tal o Frenhofer en sus momentos de cordura). Han acercado a sus propios autores a la noción de Ineinander que ofrecía Didi-Huberman (noción de lo *Uno-en-el-Otro*) respecto al cuadro. Sin embargo, estos primeros indicios que parecían adentrar al autor dentro del concepto del *cuadro-ser* han resultado ser una trampa de la pintura. Mantenían atrapada a la obra de arte en un estado de indeterminación sin ninguna vía de escape.

El problema de *lo-uno-en-el-otro* en el cuadro sólo podía tener entonces dos vías de terminación: o el cuadro seguía siendo cuadro (y no cuerpo) o el cuerpo

---

<sup>28</sup> Grau, C. (7), p. 25.

<sup>29</sup> Didi-Huberman, G. (1), p. 332.



que se consiguiese crear mediante la pintura abandonaría toda relación con ésta. Al focalizar la concepción de la pintura no desde el prisma del objeto sino de cuerpo latente, este concepto conduciría a la pintura a su suicidio. El desdoblamiento de la persona y la persecución de este ideal generarían un proceso degenerativo del cuadro que implicaría la aniquilación total de su concepto como tal.

Por tanto, las conclusiones a la que se llega en este recorrido por la pintura son cuatro:

- La primera conclusión es que si la pintura que aspira a ser no se adecua completamente a ese ideal, a su proyecto, quedará en ese territorio intermedio, en ese «estar-entre», en un estado inerte. Y si consigue superar su dicotomía y convertirse en ser, aniquilará la pintura, se autoinmolará. La determinación del concepto *cuadro-cuerpo*, su *Ineinander* no es probable. Lo *Uno-en-el-Otro* en el cuadro es una trampa del propio territorio fronterizo en el que se mueve dicho concepto.
- La segunda es que la consecuencia que implica perseguir hasta el final el concepto de *cuadro-cuerpo* provoca el miedo en el autor. En primer lugar, por la imposibilidad del objetivo. En segundo lugar, por el proceso de destrucción intrínseco que conlleva la obra. De ahí deriva el pánico a la terminación, el acabamiento de la obra, el logro por alcanzar ese Otro definitivo.
- La tercera es que la solución a la problemática del cuadro-cuerpo finaliza en su destrucción. La consecución del ideal termina finalmente con el proyecto: el cuadro siempre queda destruido.
- La cuarta conclusión parte de la destrucción y del posterior concepto de la ruina. Mientras que en *La obra maestra desconocida* el cuadro queda hecho cenizas y finaliza su historia y presencia, en la obra de Ángela de la Cruz la destrucción comienza a jugar un papel fundamental. El fragmento, el pliegue y el valor humano del objeto creado comienzan a aportar una nueva concepción pictórica en la artista.

Recibido: 26-03-2012. Aceptado: 24-01-2013.

## BIBLIOGRAFÍA

- (1) DIDI-HUBERMAN, G. (2007): *La pintura encarnada*, Valencia, Editorial Pre-Textos y Universidad Politécnica de Valencia. (ed. orig. 1984).
- (2) BALZAC, H. (2003): *La obra maestra desconocida*, Madrid, Visor Libros (ed. orig. 1837).
- (3) SMITH, T. (2006): «Angela de la Cruz in conversation with Trevor Smith», *Angela de la Cruz. Work*, Lisboa, Culturgest.
- (4) WANDSCHNEIDER, M. (2006): «A painting too many: notes on the work of Ángela de la Cruz», *Ángela de la Cruz. Work*, Lisboa, Culturgest.
- (5) DE LA CRUZ, A. (1996): «Love Letter», en PETRY, Michael (ed.), *Art & Design No. 47, Abstract eroticism*, 1ª ed., Londres, Academy Editions.

- (6) TARABUKIN, N. (1977): *El último cuadro: del caballete a la máquina; por una teoría de la pintura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A. (ed. Orig. 1916-23).
- (7) GRAU, C. (2004): «Entrevista entre Ángela de la Cruz y Carolina Grau», en Ángela de la Cruz: *Espacio Anexo* 24-09-04/05-12-04, Vigo, Fundación MARCO.
- (8) AA.VV. (2002): *Vitamin P: New Perspectives in Painting*, Londres, ed. Phaidon.

