

LA TRANSPOSICIÓN COMO PROCEDIMIENTO ARTÍSTICO EN LA OBRA DE PETER ROSTOVSKY

*María Guillermina Fressoli
Universidad de Buenos Aires (Argentina)*

Introducción

Luego de atravesar una modernidad que reflexiona sobre la especificidad de su propio lenguaje el arte contemporáneo parece haber desviado su preocupación hacia problemas discursivos desarrollando diversas estrategias en torno a la desconstrucción de géneros y usurpación de lenguajes formulando, de este modo, una crítica de la representación.

En este sentido, es posible afirmar que se abandona la investigación dentro de la obra de su lenguaje específico para dar lugar a la obra como investigación de los códigos culturales. Las estrategias apropiacionistas devienen recurso común del arte contemporáneo. Cindy Sherman y Jeff Wall se valen en tal sentido de estrategias de hibridación o estratificación de códigos diversos. Esta idea de imbricación de códigos no significa solamente que se abre el campo de referencia de una determinada composición, sino que la construcción misma de la obra deviene ambigua.

Dentro de esta tradición, este trabajo se propone indagar en la obra del artista Peter Rostovsky, quien utiliza recurrentemente en su obra la transposición como recurso estético. El caso ofrece un ejemplo de cómo la transposición, en el marco de la tradición mencionada, puede devenir un recurso que apela a una referencia compartida con un eventual espectador a fin de componer un discurso poético. Como hipótesis de trabajo se considera que a través de este procedimiento el artista reflexiona sobre el desplazamiento de hábitos de visibilidad y percepción en la cultura contemporánea. El dispositivo concebido por el artista para visitar diferentes obras modernas formula un enunciado que reflexiona sobre el estatuto de la experiencia en la actualidad.

Para desarrollar el problema que el caso plantea se indagará específicamente sobre la serie *Epiphany Models* (1), en la que el artista reelabora la obra del pintor Caspar Friedrich y, a través de él, los recursos pictóricos del romanticismo alemán. En esa reelaboración Rostovsky, traslada el texto decimonónico a una nueva materia significativa, este desplazamiento que el artista establece entre el discurso romántico y los recursos del arte contemporáneo comprometen valoraciones sociales y culturales que producen un cambio de sentido del texto fuente constituyendo una transposición.

Para poder observar el caso en su complejidad se analizarán los tres niveles de la transposición en los que se establece dicha operación de sentido. De este modo se observarán las transformaciones operadas en el cambio de los medios, soporte y lenguaje del texto. Luego se reflexionará sobre los desplazamientos que estos cambios habilitan en las clasificaciones sociales de género y estilo, y finalmente se tomarán en cuenta también los tipos de marca temática, retórica y enunciativa.

Transformaciones de medios, soporte y lenguaje

El dispositivo mediante el cual Peter Rostovsky concibe el trabajo de *Ephifany Models* se forma a partir de la variación de soporte del texto fuente, a partir de la cual se constituye el acto transpositivo, fundamento de la obra. El tema de su producción repite el del texto fuente conformado a partir de un conjunto de obras de Gaspar Friedrich donde distintos personajes, de espaldas al espectador, contemplan ensimismados un paisaje que se abre a su mirada. Como representativa de este conjunto tomaremos la obra "El Viajero" (1818).

Sin embargo, la modalidad con que la obra de Rostovsky refiere al texto fuente mencionado transgrede su significado en una nueva enunciación, la cual se forma a partir de la articulación del asunto del texto fuente con nuevos procedimientos artísticos. Esta operación reclama competencias y modelos de lecturas diferentes al espectador que se aproxima a la obra en cuestión. Es así que en su serie, *Ephifany Models*, el artista contemporáneo reelabora temas y motivos que extrae de la obra de Gaspar Friedrich en un nuevo dispositivo visual y espacial. De este modo la pintura del texto fuente se desplaza hacia una obra que transforma las representaciones bidimensionales del artista decimonónico en un emplazamiento espacial.

Esta variación de soporte complejiza y amplía el texto fuente, por ello en la nueva imagen obtenida conviven lenguaje pictórico y lenguaje escultórico articulados en un emplazamiento común en la que el espacio entre el lienzo y la tarima que sostiene la escultura adquiere sentido plástico y se integra en la obra.

En este sentido el artista introduce cambios que implican una fractura ideológica con el texto fuente, estableciendo de este modo nuevas claves de lecturas aunque los esquemas narrativos de base no se abandonan, lo que permite al espectador seguir reconociendo el texto fuente.

La separación de los motivos naturaleza y personaje en el texto transpositivo subvierte la escala del misterio del texto fuente. El personaje que observa ya no es una sombra que interpela como proyección al espectador de la obra, sino que se convierte en escultura de resina de una escala mucho menor a la del espectador. De este modo, la transferencia entre personaje-espectador/artista que acontecía en la obra del artista romántico es obturada, al mismo tiempo que la solemnidad del primer personaje que ocultaba su rostro queda desplazada y parodiada a partir de su emplazamiento en el espacio.

La tridimensión y nueva escala que los personajes adquieren modifica nuestra aprehensión de motivo. Si en los cuadros de Friedrich los personajes anónimos de espalda, sin más información sobre sus hábitos, edad y gusto, fácilmente podían proyectarse desde el punto de vista central con el alter ego del artista y espectador; en la obra contemporánea este rasgo se pierde. El espectador del *Ephifany Models* puede recorrer el personaje, y en ese recorrido revelar su vestimenta, su actitud y fundamentalmente su rostro.

El personaje que contempla ya no se presenta como alter ego del espectador o artista, esto se debe a que al despegarse del cuadro adquiere una escala mucho menor que, en relación al cuerpo

del espectador, banaliza la imagen del observador. Este cambio de escala y apreciación se produce merced a un cambio de soporte que otorga un valor positivo al espacio entre personaje y paisaje, característica que a su vez rompe con la proyección inevitable que el personaje situado en el centro de la perspectiva del cuadro producía, se transgrede así un orden retórico.

El agregado del espacio permite no imponer al espectador de la obra un punto de vista único situado a la espalda del personaje central de la composición, por el contrario quien observa la representación puede situarse al lado o incluso delante del personaje.

Esta característica propia del emplazamiento espacial que la obra propone, a partir de la suma del soporte pictórico y la escultura, produce en el recorrido un extrañamiento de la escena observada y con ella del personaje que incide sobre un cambio radical de sentido en la obra contemporánea.

Clasificaciones sociales, género y estilo

De acuerdo con Steimberg los géneros son constructos históricos sociales que establecen las condiciones de comunicación de un discurso. Estos establecen características sistemáticas que diferencian diversas clases de textos, "y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social" (2). Por ello una breve referencia a la constitución de paisaje como género y su configuración dentro del estilo romántico es pertinente para aclarar las operaciones de sentido que operan en los desvíos que el texto transpositivo seleccionado realiza sobre el texto fuente.

El paisaje se constituye como género autónomo en Holanda hacia el siglo XVII, es a partir de este momento que adquiere autonomía como motivo de representación. Sin embargo será hacia el siglo XVIII cuando este motivo adquiera un dinamismo propio y sea depositario de emociones nobles. Específicamente en Alemania y dentro de la obra de Caspar Friedrich, el paisaje actúa como elemento de valoración de la idiosincrasia nacional a la vez que es portador de cierto misticismo religioso que preocupaba a la autor. Estas apreciaciones nacionalistas y devociones religiosas eran expresadas en clave romántica, a partir de la selección de paisajes nacionales y el color brillante que revisten la mayoría de sus composiciones.

En este sentido si bien se puede desarrollar una genealogía del paisaje a lo largo de la historia del arte, será hacia el siglo XIX donde este adquiere su apogeo como género autónomo y tema privilegiado del romanticismo. El paisaje en clave romántica (pincelada expresiva, naturaleza animada) será vehículo de un fuerte individualismo que exalta la sensibilidad y la imaginación del artista moderno. Es así que los paisajes de Friedrich a partir de las panorámicas desoladas y la paleta fría pone en escena un fuerte sentimiento de soledad y melancolía.

En la operación de transposición que realiza la obra de Rostovsky el género paisaje se mantiene, pero el desplazamiento del estilo pone en escena un sentido construido a partir de las valoraciones disímiles que la confrontación de los dos textos pone en escena. De este modo el paisaje en la obra Rostovsky exhibe técnicas y configuraciones propias del fotorrealismo dirigidas a anular cualquier rasgo de expresividad en el procedimiento pictórico, la técnica del fotorrealismo compete

con la fotografía en una búsqueda de mimesis perfecta. Al contrario de lo que sucede en el estilo romántico, busca la anulación de cualquier rasgo en el procedimiento pictórico que pueda develar la marca del artista o una marca afectiva sobre la impresión del paisaje. Es así que los motivos en general son neutros y estables, al contrario del proceder romántico, la superficie pictórica se revela homogénea. Se busca una calidad objetiva de la representación que emule el discurso publicitario, muestra un paisaje ideal no afectado por el ánimo de sus observadores.

Por otro lado si las escenas de paisaje románticas suponen la ausencia de sujetos o se reduce a un individuo que contempla la naturaleza como testimonio de su soledad, en la serie *Ephifany models* es común apreciar como personajes que contemplan a grupos de personas. Esta característica transgrede un rasgo fundamental del estilo romántico, transgrede la idea de sensibilidad individual perturbada en la contemplación de la naturaleza, por la idea de grupo de turistas que contemplan desafectadamente un paisaje.

El género también impacta de forma muy directa en el tema la obra, si en el siglo XIX la apelación al género paisaje supone un tema noble en tanto se trata del género de mayor jerarquía dentro del romanticismo, apelar a él luego de las rupturas con las bellas artes realizadas por las vanguardias –y enfatizadas por las neovanguardias dirigidas a disgregar cada vez más los discursos de las artes visuales– predispone al espectador versado en el arte contemporáneo a una duda o parodia de este *remake* moderno en el marco de una visualidad que se ha instaurado como su crítica.

Tipos de marca temática, retórica y enunciativa

Dentro del género paisaje el estilo romántico se ha caracterizado por la presentación de un paisaje abismal que excede y desborda la escala humana en su mera contemplación, de este modo el paisaje romántico presenta como tema lo sublime en la naturaleza, la pequeñez del ser inmerso en ella. Entre los motivos que despliega para configurar este tema se suceden rocas que cuelgan amenazantes, nubes de tormenta que se acumulan en el cielo, rayos, estruendos, volcanes, huracanes, etcétera.

En los cuadros de Caspar Friedrich las ideas de terror, placer, asombro del sujeto son exacerbadas por la inclusión en sus cuadros de una figura que se mimetiza con el artista o el espectador en la contemplación de un desbordante escenario natural.

La oscuridad del paisaje más cercano y los personajes que observan dando la espalda al espectador tienen la función retórica de imprimir solemnidad y enigma al tema de la pintura decimonónica. El sujeto contemplativo es un ser pensante, involucrado en una actividad reflexiva que lo desborda. El espíritu y la imaginación parecen representarse en la inclusión de un sujeto que vestido de un modo elegante y en actitud solemne reposa su mirada en el abismo; su vestimenta no se encuentra en relación con el espacio físico que domina desde su mirada. De este modo, el sujeto que contempla es jerarquizado en tanto individuo implicado en la actividad del intelecto. Formalmente la obra de Friedrich confronta a la oscuridad del personaje de espaldas

(que se proyecta como sombra hacia el espectador) una luz clara y diáfana que busca expresar cierto misticismo religioso contenido en el tema.

Sobre estos aspectos generales del texto fuente, Rostovsky introduce diversas variaciones retóricas. Las figuras que constituyen la serie Ephifany Models se encuentran, en un principio, de espaldas, pero al despegarse del cuadro y adquirir dimensión escultórica el espectador puede recorrerlas e indagar su forma y volumen. A diferencia del texto fuente donde la imagen esconde misteriosamente su rostro, las figura de Rostovsky no solo nos develan su identidad, sino que sus vestimentas y actitud han perdido la solemnidad que presentaban en el texto fuente. Por su parte, las vestimentas no están en tensión, como en el texto fuente, con lo contemplado (lo que lo acercaba más a la dimensión de acto de la imaginación o la razón propia del discurso romántico) sino que corresponde a la situación que admiran: en el caso del atardecer en la playa observamos dos veraneantes en maya, cuando se trata de montaña tienen equipo de nieve, en un paisaje más campestre toman fotos digitales en jean y camisa.

La actitud entre conquistadora y de asombro del personaje de Friedrich es reemplazada en el emplazamiento de Rostovsky por una actitud plácida de contemplación, es una mirada reposada que descansa al pie de un paisaje, pero no se siente atemorizada por su presencia, los personajes están semi-recostados o de brazos cruzados, miran el paisaje a la vez que descansan y toman sol o registran el anecdótico momento. El tema y el motivo de la composición romántica se ven desplazados en las transposiciones que realiza la obra de Rostovsky. Es así que el motivo del paisaje contemplado recuerda en la obra del artista contemporáneo a las fotografías de idílicas representaciones en póster y publicidades de turismo.

Los paisajes del texto transpositivo ya no parecen vírgenes e inexplorados como en el texto fuente. Sino que, por el contrario, recuerdan a la mirada reposada del veraneante, es una imagen plácida en la que no se observa el vértigo de un fenómeno natural inconmensurable. El mar está reposado, las montañas nevadas son monocromas y casi sin accidentes, se trata de atardeceres idílicos ajenos a cualquier amenaza de peligro.

El texto transpositivo revela cambios en los procedimientos desarrollados por artista contemporáneo con relación al tratamiento de la superficie pictórica que compone el emplazamiento, estos cambios crean diferencias que inciden en la enunciación del texto transpositivo que se instala como ironía del texto fuente. En este sentido, la representación de paisaje ya no está con relación a la categoría de lo romántico, reviste un modo distinto de pintar que constituye una especie de fotopintura con punto de vista panorámico. No es neorromántico, no resucita un estilo, sino que retoma un tema decimonónico filtrado por un lenguaje publicitario.

Por ello resulta interesante observar las modulaciones, las formas en las que el discurso se despliega. Este cambio de estilo operado en el dispositivo del texto transpositivo permite comprender cuáles son las reglas que lo habitan e inducen al reconocimiento de la operación transpositiva.

El paisaje de Rostovsky corresponde a los códigos de la cultura mediática, donde el paseante

urbano es un ojo que percibe en lo inmediato, sin detenerse en texturas o detalles. Rostovsky reflexiona sobre una mirada contemporánea que asocia a través de los cambios operados en el texto fuente con los hábitos del turismo. Una mirada anestesiada que no discrimina entre la pintura decimonónica y la publicidad.

Este hábito, forma de mirar que pone en escena la obra reflexiona sobre el cambio de la experiencia desde el siglo XIX hasta hoy, escenifica un romanticismo que podríamos entender como anestesiado: el atardecer con el sol dorado, la idea de distancia, de aura, la playa solitaria con la pareja caminando pero sin vértigo, peligros o asombro. El procedimiento pictórico imita la fotografía a la vez que torna el texto fuente hacia la modalidad del póster. A través del recurso de la alusión a la fotografía la serie *Ephifany models* enfría y apacigua la pincelada romántica.

De este modo el texto transpositivo construye una enunciación irónica que se instala entre la apelación a un arte elitista y la cultura para las masas. Siguiendo el texto de Gerard Genette reconocemos la operación en que consiste esta enunciación como *travestimiento burlesco* (3), en tanto el texto transpositivo modifica el estilo romántico hacia un estilo propio de la fotografía publicitaria sin modificar el tema del texto fuente. Por ello el tema noble de la subyugación del ser ante la contemplación de la naturaleza es representado a través del lenguaje banal de la publicidad.

Este pasaje del tema romántico por excelencia a otro lenguaje produce una modificación del sentido que continúa teniendo a aquel como intertexto evidente. La acción enunciativa de la obra construye una doble dimensión; ayudada, en parte, por el hecho de que el espectador (que se convoca como enunciatario) sabe que está ante una transposición de la obra de Friedrich, pues puede detectar diversas huellas.

Para poder percibir la enunciación irónica del dispositivo, la obra es exhibida en el espacio de museo y desde allí apela a un proceder habitual en el arte contemporáneo que mencionábamos al inicio de este trabajo. Estas características conforman las condiciones de reconocimiento de un espectador versado en la historia del arte y al mismo tiempo que asediado por la cotidianeidad de cultura masiva, capaz de reconocer la referencia artística y sus modificaciones en el traslado al emplazamiento espacial que modifican su sentido original.

Estas características –la institución arte que engloba el discurso, el tipo de códigos que requiere el arte contemporáneo y la apelación a la historia del arte– instituyen lo que Menguenau entiende como la escena enunciativa del texto que garantizan las condiciones de reconocimiento y, por ende, del sentido de la transposición.

Algunas reflexiones finales

De acuerdo con Giorgio Agamben la transformación del sujeto moderno ha alterado el valor de la experiencia. El autor explica que la experiencia tiene su correlato en la autoridad, en la palabra y el relato, estos son los aspectos que se ven hendidos en la contemporaneidad y habilitan su

afirmación sobre una pérdida de la experiencia en tanto esta se efectúa fuera del hombre. Para dar cuenta de esta tesis el autor afirma:

“Desde este punto de vista resulta particularmente instructiva una visita a un museo o a un lugar de peregrinaje turístico. Frente a las mayores maravillas de la tierra (...), la aplastante mayoría de los hombres se niega a adquirir una experiencia: prefiere que la experiencia sea capturada por una máquina de fotos” (4).

Hacia esta apreciación parece dirigirse la enunciación que instala la transposición realizada por la obra de Rostovsky, donde la transgresión que el nuevo soporte realiza sobre el texto fuente instala una reflexión sobre la diferencia en las modalidades y apreciaciones de la naturaleza desde el siglo XIX hasta hoy. Si bien temas y motivos se comparten entre los textos que conforman la transposición, los desvíos que esta instala sobre ellos hacen que el sentido cambie radicalmente de un texto a otro. Produciendo a través de la parodia una reflexión sobre la desafección en la experiencia del paisaje que establece sus continuidades con la tesis de Agamben, en tanto la experiencia supone un paroxismo que compromete de lleno al intelecto y la imaginación en el texto decimonónico es desplazada en el emplazamiento contemporáneo a un producto mercantilizado que no compromete al sujeto.

Lo absurdo parece explicitarse aún más en el título que nomina la serie de Rostovsky “Ephifany Models” en tanto apela una experiencia que supone una revelación o aparición, pero en este caso el momento epifánico no supone una experiencia mística y singular, sino que se ofrece como un modelo entre varias versiones de una serie, de allí el segundo vocablo del título. De este modo lo que Rostovsky pone en escena no es lo sublime de la experiencia romántica, sino su obturación en una reiteración que desgasta su novedad; el artista reflexiona a partir del uso de la transposición como recurso estético sobre un mundo contemporáneo que anula la actividad del espíritu romántico en el vértigo de la cultura de consumo contemporánea, donde las posibilidades de retraimiento del sujeto desaparecen y los espacios pierden su singularidad.

Notas

(1) La serie *Ephifany Models* puede consultarse completa en el sitio del artista <http://www.peterrostovsky.com/#artworks>. Consultado en abril del 2011.

(2) Véase Oscar Steimberg, “Género/estilo/género”, en *Semiótica de los medio masivos*, Buenos Aires, Atuel, 1998, p. 45 (las cursivas son del autor).

(3) Véase Gerard Genette, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989, p. 33.

(4) Cf. Giorgio Agamben, *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, p. 10.

Bibliografía

AGAMBEN, G, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

GENETTE, G., *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.

MAINGUENEAU, D. *Nuevas tendencias en análisis del discurso*, Buenos Aires, Editorial Hachette, 1987.

STEIMBERG, O., "Género/estilo/género", en *Semiótica de los medio masivos*, Buenos Aires, Atuel, 1998.

TRAVERSA, O., "Carmen, la de las transposiciones", en *La piel de la obra*, N° 1, Buenos Aires, 1994.

VERÓN, E., *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa, 1998.

ANEXO IMÁGENES

Imagen 1 Caspar Friedrich El viajero. 1818. Pintura al óleo.

Imagen 2 Peter Rostovsky Epiphany Model: Sunset 2007. Técnica mixta.

Imagen 3 Peter Rostovsky Epiphany Model: Sunset 2007 (detalle).

Imagen4 Peter Rostovsky Epiphany Model: Expedition 2005 (detalle). Técnica mixta.





