

Gillo Dorfles y el fantástico

Armando Capalbo y Adriana Pozner

Universidad de Buenos Aires

Argentina

Armando206@hotmail.com

Resumen

Artista y teórico, Gillo Dorfles (Trieste, 1910) fue reconocido a partir de la gran muestra "*Esperimenti di sintesi delle arti*", en los '50. Enfocando una lectura estética que incluye plástica, literatura, arquitectura y medios de comunicación, ha involucrado materiales sociológicos, semióticos e históricos a la hora de reflexionar sobre fenómenos y tópicos de la cultura contemporánea. De este modo, se vislumbra su medular interés por el fantástico y el tema de la fantasía y lo anómalo. Dorfles, en su arte y en su ensayística teórica, recapitula sobre el género fantástico desde una concepción que descifra el objeto estético y cultural y analiza en forma interdisciplinaria el género, partiendo de Hieronymus Bosch y llegando hasta el actual Neobarroco. Tanto en dos de sus mejores tratados, *Las oscilaciones del gusto* y *El diseño industrial y su estética*, como en el actual *Horror pleni* (2008), en el cual polemiza con el cine y la fotografía, el fantástico atraviesa su trabajo intelectual y reaparece como preocupación y objeto de lectura. En su obra pictórica y en su escritura teórica, es un punto de inflexión que nuestra ponencia rastrea y revisa, confrontando también, además de los ya mencionados, sus valiosos ensayos *Il divenire delle arti*, *Il Kitsch* y *Nuovi riti, nuovi miti*.

Abstract

Artist and theoretic, Gillo Dorfles (Trieste, 1910) gained recognition from the great "Esperimenti di Sintesi delle Arti", in the '50. Through his focus on an aesthetic reading of works that includes plastic arts, literature, architecture and mass media, he has involved sociologic, semiotic and historical materials while reflecting about topics and phenomena of the of contemporary culture. This way, we can see his fundamental interest for the fantastic and the theme of fantasy and anomaly. Dorfles, through his art and his essays, lectures on the

fantastic genre with a conception that decodes the aesthetic and cultural object and analyses in an interdisciplinary way the genre, right from Hieronymus Bosch just to the actual Neobaroque. Both in his two best treatises, *The oscillation of taste* and *Industrial Design and its Aesthetic*, as in the actual *Horror Pleni* (2008), in which he argues with cinema and photography, the fantastic crosses his intellectual work and reappears as a concern and as an object of reading. In his pictorial work and in his writing, it is a central bullet that our work traces and investigates, while confronting, besides de already mentioned valuable essays, *Il divenire delle arti*, *Il Kitsch* and *I nuovi riti, nuovi miti*.

Artista y teórico, Gillo Dorfles (Trieste, 1910) fue reconocido a partir de la gran muestra “*Esperimenti di sintesi delle arti*”, en los '50. Enfocando una lectura estética que incluye plástica, literatura, arquitectura y medios de comunicación, ha involucrado materiales sociológicos, semióticos e históricos a la hora de reflexionar sobre fenómenos y tópicos de la cultura contemporánea. De este modo, se vislumbra su medular interés por el fantástico y el tema de la fantasía y lo anómalo. Dorfles, en su arte y en su ensayística teórica, recapitula sobre el género fantástico desde una concepción que descifra el objeto estético y cultural .Analiza en forma interdisciplinaria el género, partiendo de Hieronymus Bosch y llegando hasta el actual Neobarroco. En sus mejores tratados, el fantástico atraviesa su trabajo intelectual y reaparece como preocupación y objeto de lectura. En su obra pictórica y en su escritura teórica, es un punto de inflexión que esta ponencia rastrea y revisa.

Para sus críticos y sus estudiosos, además de psiquiatra y profesor de estética, Gillo Dorfles se ha destacado como ensayista sobre arte y como singular diseñador, pintor y escultor, a la vez que ha llevado adelante una investigación filosófica, antropológica y sociológica sobre la relación entre arte y artificio, siendo este el tema que aborda al

reflexionar sobre nuestro tiempo en su vínculo con las ideologías, las modas y el consumo, planteando lo urbano, lo industrial y lo ambiental, de un modo que elucida la semiótica de la plástica y la arquitectura. Dorfles piensa lo asimétrico, lo amorfo, lo kitsch y lo consumista para celebrar en su teoría estética las opciones culturales del diálogo entre la creación artística y el tiempo histórico.

Formado en las Universidades de Milán y de Roma, participó del Movimiento Pro Arte Concreto a principios de los años '50 y al final de esa década ya había expuesto en Londres y en Berlín, además de haber publicado famosos trabajos sobre el barroco, el modernismo arquitectónico, Durero, Bosch, el vínculo entre tecnología y arte y sus dos celebrados ensayos *Las oscilaciones del gusto* y *El devenir de las artes*.

En su ensayo *Naturaleza y artificio* hace hincapié en el examen detallado de la peculiaridad del utilitarismo en las artes expresivas y en el peligro de la tendencia objetualizante de la obra de arte, en detrimento de los modos expresivos que la naturaleza humana debería imponer en la consolidación plástica de su propio mundo imaginario. Señala que el material plástico del arte funciona con la misma lógica de la relación cultural entre el experimentalismo y la imprecisión del significado.

Lo fantástico y lo surreal construyen, para Dorfles, una poética del objeto representado que anima lo inmóvil y alegoriza o metaforiza lo conocido con nuevas connotaciones y sugerencias. Lo fantástico en plástica puede tener el valor del extrañamiento de lo conocido y de la familiarización de la fantasía, en una superposición que gana terreno respecto de la lógica previsible del realismo y de la urgencia de lo cotidiano y lo transitorio. Así, lo fantástico deviene red inexplicable, diversa, mágica, en

virtud de dignificar la psiquis humana. Arte y cultura deben, subrepticamente, validar la injerencia de la fantasía. En este sentido, un modo de contextualizar lo fantástico es marcar la prevalencia del símbolo polisémico en el arte actual, señalando la convención subjetiva del que lo usa y desautorizando una supuesta matriz simbólica que antes hacía alarde de una tradición estética. Se trata de un más allá de lo figurativo que los artistas de nuestro tiempo manifiestan incluso al punto de entenderse como un símbolo de este momento histórico. La iconocidad del tipo reproductivo o figurativo del mundo decae, si consideramos al arte visual como una expresión en el transcurso del tiempo, así como su disfrute por parte del receptor.

Otra forma de decirlo es que estamos ante un arte de la transtemporalidad, donde la fantasía tiene un lugar tan valioso como la realidad: desde el futurismo dinámico al arte conceptual, espacio y tiempo se han apartado de la vida cotidiana y adentrado en la creatividad humana, muchas veces deformante y paradójica respecto de lo creíble o lo plausible.

Así lo señala el autor en *Naturaleza y artefacto*:

Es cierto que incluso hoy se dan muchas obras figurativas en las que se utilizan simbologías temporales manifiestas, aunque a menudo se trata de obras que discuten con sus referentes, por ejemplo los relojes líquidos de Dalí o bien la imagen heredada del surrealismo con su rico material onírico y simbólico (p. 122).

Precisa:

Quiero recordar que el objeto antes reproducido de manera similar al natural original fue adquiriendo características particulares e insólitas, si pensamos en los turbadores objetos oníricos de Dalí o las naturalezas muertas inverosímiles de Claes Oldenburg; se habría de construir en materiales plásticos creando fetiches de imitación falsificada, voluntariamente monstruosas que podrían ser naturales o artificiales, transportando el objeto inanimado o inocuo al universo ambiguo y morboso de los cuadros, pensando en Max Ernst, Magritte o Tanguy (p.137).

Y acota: “Con el dadaísmo se valorizó por primera vez en la historia de la pintura el objeto inventado, manipulado por su valencia imaginaria, por sus propiedades mitopoyéticas antes que por su valor estético” (p. 148). Para Dorfles, el dadaísmo, el surrealismo o el *pop art* indican una poética del objeto, una abstracción de su referente. Lo surreal y lo dadá son esencialmente alegóricos y metafóricos, trabajando el objeto a partir de sus asociaciones y connotaciones e independizándose del valor autónomo plástico y pictórico.

Dorfles ofrece un diagnóstico de la época contemporánea acerca de la multiplicidad de las percepciones de aquello que es arte y del enorme valor de todo lo que refleja la “pantalla artística” del presente. Constata que la contemporaneidad de artificio y participación insta a camuflar la naturaleza en objeto “innatural” como por ejemplo, las mezclas entre lo tecnológico y lo biológico, los objetos humanizados.

Se agudiza la ausencia de límites entre naturaleza y artificio debido a una insuficiente toma de conciencia acerca de los límites y valores que se encuentran implicados en la relación reinante entre hombre y naturaleza. Entre hombre y mundo ya existe una intervención del artificio en el sentido de que sobreactúa la creatividad por sobre lo amorfo. El problema de la naturalidad es candente por su enorme capacidad de transformación en el arte donde existe el desplazamiento de valores dominantes y donde la artificialidad aspira a la dignidad.

Para Dorfles, en el presente de las próximas décadas podría existir la voluntad de transformar el planeta en obra de arte como puede verse en una línea progresiva de la plástica que incluye tanto a Turner como a Marinetti. La máquina será parte de la

naturaleza como los animales y las plantas y las construcciones artificiales del hombre sean artesanales o mecánicas, ingresarán a un proceso de naturalización que puede ser visto o leído como una nueva potencia creadora. El teórico italiano ejemplifica con el famoso oscurecimiento de New York en los años '70 que generó tantos desastres y cuestionamientos al poder, en tanto sus causas siguen sin explicación 40 años después. Los ciudadanos estuvieron privados de las comodidades de la vida cotidiana y fueron sometidos al rigor de la época previa a la electricidad. No se trató de un barrio o una cuadra, sino de la sensación de hallarse en una amplia comunidad restringida que potenció la imaginación fantástica y hasta de ciencia ficción en la medida en que se veían rodeados de objetos inservibles que, a su vez, exaltaban la realidad de la tecnología que constantemente utilizamos, incentivando un pensamiento disidente respecto de las nociones con las que se definen la civilización actual e insuflando la creatividad, la inventiva, transformando lo natural en maquínico, restableciendo la relación íntima entre hombre y naturaleza.

He ahí el germen del artificio, según Dorflès. Recuerda una anécdota en el libro por la cual estando en Alemania en una nevada otoñal las luces urbanas hacían parecer los copos de nieve con formas insólitas, un espectáculo lleno de encanto, asimilable a la magia de la Selva Negra de los Nibelungos. *Del significado a las opciones* registra las diferencias entre lo mitopoyético y lo mixtagógico: el mito se va actualizando en sucesivas semiosis pero el aspecto mixtagógico de una cuestión cultural es un costado compulsivo, coartante, destructivo y patológico, relacionado con el malestar social de grupos en decadencia o en visión desmesurada y autoreferencial, en delirio persecutorio colectivo. Así, para Dorflès, las ideologías extremistas potencian la carga mixtagógica y alejan a los pueblos de la institucionalidad de lo racional y lo civilizado. En menor medida, hay un costado

mixtagógico en la ficcionalización de lo cotidiano en las grandes civilizaciones europeas que, a simple vista, podría leerse en la apreciación de lo astrológico y lo ocultista que subyace en prácticas del yoga, la cartomancia, la sexualidad tántrica, la astrología, etc. Se trataría de una percepción engañosa, seudoiniciática, mágica, que radica en involucrarse con fenómenos ajenos y vivenciarlos de un modo alternativo a la tradición propia como el Hata Yoga o el despertar del kundalini. Lo psíquico, entonces, desviado a la experiencia cotidiana, pasa de lo mitopoyético a lo mixtagógico, todo determinado por la moda, por las tendencias, por la superación de tabúes, por la exploración fisiológica, por el cuestionamiento a una religión beata y puritana, por buscar una alternativa a la convencionalidad burguesa, por rozar las prohibiciones, por buscar nuevas potencias vitales y diferentes visiones del mundo. Los años '60 y su hippismo iniciaron esta mixtagogía, siendo su gran sacerdote Timothy Leary.

En *Del significado a las opciones*, Dorfles hace una férrea defensa de la libertad compositiva, en el contexto de la crisis del consumismo y de las imposiciones del mercado. Lo que él señala como *designer* o proyectista corresponde a una responsabilidad de la inventiva en pos de vigorizar el impulso vital, aunque sus productos estén destinados a la mayoría, cuyos “gustos” y “estilo” estén uniformizados y tendientes a lo repetitivo. El arte auténtico debe desafiar la tendencia simplificadora y unificadora para acariciar lo inesperado y lo nuevo. ¿Qué resulta de todo esto cuando pensamos desde el punto de vista del disfrute? Dorfles acude al filósofo escocés Hume, cuando hablaba de *novelty*, un aspecto del disfrute de la obra de arte relacionado con el carácter inesperado de ésta. El factor comunicativo en la transmisión del mensaje debe moderar al desorden de lo desconocido o lo extraño, porque de esta manera puede haber una decodificación estética, a

la vez que una identificación con raíces profundas de nuestra imaginación. El arte debe abrirse a la metamorfosis continua, a la provisionalidad de los significados, a esquivar la obsolescencia de probadas iconografías que se arrastran desde el Renacimiento. El diseño es el ámbito de lo nuevo pero no necesariamente el de lo diurno, lo reconocible o lo figurativo.

Como artista, Dorfles ha sido considerado un pintor refinado que hace gala de una sutil ironía a la hora de concretar imágenes libertarias y alucinatorias, composiciones que atraviesan el inconsciente y la fantasía para desdibujar formas referenciales de animales inverosímiles, módulos amébidos, seres de la imaginación y de la leyenda como gnomos y elfos, encuentros imaginarios entre lo recto y lo curvo y aislamientos de órganos respecto del físico humano. Este conjunto compositivo no solo rechaza la figuratividad sino que impone una paleta amplísima que insta a evocar la multiplicidad cromática del mundo onírico y a consolidar valores y tonos que se apartan de la referencia natural para resguardarse en la coloración del artificio. Lo fantástico y lo alucinatorio se dan la mano para orquestar retorcimientos, muñones, globos deformes, redes venosas, rostros adulterados o nubes acotadas en dimensión y en color, en una confluencia medular que ausculta la metafísica surrealista y la contracara de la normativa tradicional del fantástico.

Témperas y acrílicos buscan la textura apropiada para apartarse con esmero de la figuración y delinear una concreción postcubista que dé rienda suelta a la graficación de lo imaginario, lo imposible y lo fantasioso. La materia plástica alude al diseño en una contaminación del mundo humano con el vegetal y con el animal, para trastornar lo concebible y acariciar lo indefinible en una irónica evolución no darwinista donde resuena la libertad formal y el estruendo imagístico, en pos de la exteriorización de una poesía

interna de lo recóndito y hasta de lo traumático. La vaguedad de lo referido se apoya en una redefinición de lo orgánico para adentrarse en ámbitos surrealistas que hacen aflorar reservas mentales desconocidas. Se trata de una manifestación de emanaciones sensibles donde a menudo la policromía se subraya por el pragmatismo del uso concomitante de acrílico y acuarelas. Es un entramado en el que la intensidad de lo delineado busca el estado postmórfico, como si un ultramundo de fábulas festivas y de ingenuidad infantil se alzase contra el rigor de las imágenes del mundo que nos atraviesan en lo cotidiano.

Testimonio del inconsciente, cartografía luminosa e irónica de un más allá que está en nuestra propia psiquis, la pintura de Dorfles acude al Informalismo y al Fauvismo para seducir al espectador en la profundidad del misterio, de la incógnita y de la resonancia surreal. Así lo demostró en la muestra de este año en Milán, en la Fundación Marconi de arte moderno y contemporáneo, exposición titulada *Ayer y hoy*, durante enero y febrero, curada por Luigi Sansone y que contó con la presencia de destacadas personalidades de la cultura italiana como Umberto Eco. La muestra sintetiza la acción de Dorfles en la plástica y en el fantástico: incita a entender y a valorar el “acontecimiento simbólico” que implica la lógica fortuita del entramado estético en el fantástico plástico, como un sesgo que penetra en la no previsibilidad, en la no adecuación a las leyes causales, mientras interviene en la conexión entre lo visual y lo entrópico.

El artista entiende que símbolo y fantasía desbordan la zona semántica y connotativa del texto plástico, como ocurrió durante el reinado de la “action painting”, que no necesitaba una figuración clara ni un equilibrio iconológico para manifestar su propia sustancia informal y metafórica. Se trata así de argumentar epistemológicamente lo efímero mediante una acción en devenir, mediante un juego fantástico que rete lo perceptivo y haga

peculiar la operación cronológica o fisiológica del espectador: llevar a cabo, entonces, una liberación del modo esclavizante con el que el vínculo causal entre el texto plástico y la cultura se retroalimentan. Representar al individuo en su incertidumbre, en su dimensión efímera, en la amenaza temporal de su existencia es resguardar estéticamente encarnaciones de lo patológico, lo delirante y lo disociativo en la reducida dimensión temporal de la obra plástica.

Como crítico de arte, Dorfler ha demostrado una sensibilidad acerca de la escena contemporánea en la que emerge lo enigmático y lo sinuoso como valor de originalidad y como aspiración de referencia. Aboga por la libertad y la independencia del arte respecto de condicionamientos ideológicos o comerciales, a pesar de que destaca una instrumentalización política del texto artístico, sin descuidar la intervención del creador en los distintos campos de la producción y de la expresión. Su larga operación creativa se apoya en la reminiscencia metafísica y surrealista pero deplora la simplificación del juicio estético, la categorización que hace tabla rasa del bagaje experiencial de la percepción histórica del gusto artístico. La cultura de masas ha conquistado al arte pero no ha sido capaz de domesticarlo al punto tal que éste no pueda seguir actuando como factor de disenso, de informalidad o de cuestionamiento. El artista y el mundo al que pertenece no deben reducirse a un vínculo servil, desprestigiado o desaprensivo: la creatividad y la fantasía creadora son el impulso del campo social y político, son el látigo rebelde de un *establishment* ético y estético, en una liberalidad que supera el desequilibrio, armoniza lo fantástico, subsume el individualismo, hace fluir lo instintivo y lo psíquico y refleja la crisis entre lo inédito, lo amorfo, lo verdadero y lo supuestamente natural. Subvierte el artificio para darle sustancia de novedad y de irracionalidad.

Referencias bibliográficas

- Argan, G. (1977). *El arte modern* [Traducido al español de L'Arte Moderna]. Madrid: Fernando Torres Editor.
- Bloom, H. (1991). *La angustia de las influencias* [Traducido al español de The Anxiety of Influences]. Caracas: Monte Avila.
- Dorfles, G. (1984). *Símbolo, comunicación y consumo* [Traducido al español de Simbolo, Comunicazione, Consumo]. Barcelona: Caralt.
- Dorfles, G. (1979). *Las oscilaciones del gusto* [Traducido al español de Le Oscillazioni del Gusto]. Barcelona: Lumen.
- Dorfles, G. (1979). *El devenir de la crítica* [Traducido al español de Il Divenire della Critica]. Madrid: Espasa Calpe.
- Dorfles, G. (1975). *Del significado a las opciones* [Traducido al español de Dal Significatio alle Scelte]. Barcelona: Lumen.
- Dorfles, G. (1971). *Naturaleza y artificio* [Traducido al español de Artificio e Natura]. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
- Gubern, R. (1977). *Comunicación y cultura de masas*. Barcelona: Península.
- Huyghe, R. (1972). *El arte y el mundo modern* [Traducido al español de L'Art et le Monde Moderne]. Barcelona: Planeta.
- Mendoza Fillola, A. (1994). *Literatura comparada e intertextualidad*. Madrid: La Muralla.
- Mendoza Fillola, A. (2012). *Leer hipertextos. Del marco hipertextual a la formación del lector literario*. Barcelona: Octaedro.
- Ruhrberg, K. et alt. (2001). *Arte del siglo XX* [Traducido al español de Art of the 20th Century]. Madrid: Taschen.
- Schurian, W. (2005). *Arte fantastic* [Traducido al español de Fantastic Art]. Madrid: Taschen.