

Manierismo y acontecer en *Le Ore* de Luigi Ontani (1976)

Por Cecilia Mariel Osiglio y Mariana Laura Valdez

Sobre el artista y su contexto

En la década de 1960 y en los años subsiguientes, aparecieron una serie de escritos de Gianni Vattimo que reflejaban su interés por la filosofía de Nietzsche y Heidegger. *Ser, historia y lenguaje en Heidegger* (1963) y *El sujeto y la máscara* (1974) son algunos de ellos. Filósofos como Hans-Georg Gadamer y Jacques Derrida también fueron influenciados por Heidegger y se valieron para sus teorías, al igual que Vattimo, de la noción del ser como acontecer (Oliveras, 2004). Vattimo abordó el arte de aquellos años observando su situación de *heterotopía*, es decir, de la gran diversidad de lugares en los que las manifestaciones artísticas podrían llevarse a cabo, su multi-territorialidad. Para el autor se dio en la historia del arte un paso de lo utópico, en donde se pensaba al ser como estabilidad de estructuras eternas, a lo heterotópico, la multiplicidad de lugares en los que la experiencia estética puede desarrollarse y en donde el ser no es sino que *acaece*.

El arte ahora invadía e ingresaba en contextos que antes le habrían sido vedados, como lo eran los campos del diseño industrial, la moda; el arte se halla cada vez más conectado con lo real, resultando en una estetización general de la existencia. En los años sesenta, ese rescate de lo estético de la existencia se manifestó en obras de fuerte vinculación con la vida cotidiana, y en donde los artistas podrían realizar acciones, intervenir el espacio urbano o bien la naturaleza. Este tipo de producciones abrieron un abanico de posibilidades, entre las cuales podemos situar a los *tableaux vivants* o “pinturas vivientes” de Luigi Ontani.

Luigi Ontani, artista italiano nacido en 1937, comenzó su trayectoria artística en la década de 1970. Tal década cargaba con el peso de las grandes transformaciones que se produjeron en Italia con el paso de una economía agraria a una de tipo industrial. La industrialización, el florecimiento de las clases bajas y el pujante consumismo desembocaron en una progresiva homogenización cultural y pérdida de las tradiciones locales. Sumadas estas condiciones a la inestabilidad política y al terrorismo interno de grupos neo-fascistas que bombardeaban espacios públicos de gran frecuentación, un clima de insatisfacción se cristalizó bajo el nombre *anni di piombo* (Mecugni, 2011: 95).

Entre 1960 y 1975 se desarrolló en Italia un discurso interpretativo del Manierismo que lo desglosaba en dos posibles sentidos: “Manierismo” refería a la *maniera* del 1600 tal como la concibió Vasari en sus *Vidas*, mientras que “manierismo” se entendía como una categoría

meta-histórica, una alegoría de crisis sociopolítica y cultural. Estudiado por teóricos alemanes en 1920, el Manierismo se interpretó como aquel arte italiano correspondiente al período comprendido entre 1520 y fines del siglo XVI, que era síntoma de las dificultades por las que atravesaba Italia. Los estudios de Arnold Hauser a mediados de los años 60, por otra parte, contribuyeron a reforzar estas ideas. En su libro *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes Del Arte Moderno* (1964), Hauser definió al Manierismo como un estilo atormentado, empapado por una mentalidad de crisis, a la vez que entendió a la historia de Italia en general como comprendida por una serie de crisis interrumpidas por breves intervalos de euforia (Mecugni, 2011: 96). A partir de entonces, Manierismo y crisis estarían profundamente asociados. Una espiritualidad atormentada era susceptible de emerger de ahí en más en períodos artísticos posteriores como el Romanticismo, el Simbolismo, el Surrealismo. En este sentido, el arte de Ontani puede entenderse como consecuencia de un contexto de crisis y caracterizado por una búsqueda de identidad, dirigiendo la mirada hacia el pasado de la tradición.

En la década de 1970, Ontani comenzó a posar encarnando figuras del pasado, tomando como referentes obras de los siglos XVI y XVII. La relación entre el artista italiano y el manierismo se observa en dos características: mientras que por un lado, sus *tableaux vivant* son citas de artistas manieristas, por otro, la designación de manierismo como estilo-síntoma de una época de aprietos puede aplicarse a su obra.

Asimismo, dentro de la propia tradición italiana, podríamos hablar de dos antecedentes. La cita en el arte italiano tiene una larga trayectoria. Dos figuras son relevantes para comprender las obras de Luigi Ontani dentro de una historia del arte italiano. Giorgio De Chirico, fundador de la llamada *scuola metafísica* antes de la Primera Guerra Mundial y defensor del fenómeno conocido como “retorno al orden” en el contexto de la primera postguerra, mostró una preocupación por la recuperación de la tradición plástica previa a las vanguardias históricas, pero atravesada sin embargo por los lenguajes de estas últimas. Hacia 1939, realizó una serie de autorretratos en los que se representaba vestido con trajes de épocas anteriores. De igual forma, Passolini, contemporáneo a Ontani, realizó numerosas citas al arte italiano. Fue catalogado como un manierista, siendo *La Ricotta* su film más relevante para este caso: una película de 30 minutos en la que se muestra a un director dando órdenes a los actores para que representen una serie de *tableaux vivants* sobre escenas de la Pasión de Cristo.

El ciclo *Le Ore*, presentado por primera vez en 1976 en la Galería L'Attico en Roma, forma parte de la colección MAXXI exhibida en Fundación Proa en los meses de marzo-junio de 2016. Bajo el título *Arte en escena* se pretendió configurar la colección bajo el recorte de un espacio asimilado al teatral. La propuesta es acorde al lugar que el MAXXI, como primer espacio museístico del nuevo milenio, quiere reflejar en tanto *feedback* entre arte y arquitectura.

La obra de Ontani está compuesta por veinticuatro poses retratadas en fotografías de gran tamaño, que se corresponden con las horas del día. Cada imagen presenta un reloj que marca la hora en que fue tomada la fotografía, en total completando las veinticuatro horas que componen un día. Fueron tomadas en la región de origen del artista (los montes Apeninos y el Lacio), y enmarcadas para ser exhibidas muy rápidamente. Estas obras, confeccionadas como *tableaux vivants*, responden a una práctica muy antigua que en el siglo XIX comenzó a desarrollarse como entretenimiento de mujeres, ya que permitía jugar con la idealización del rol femenino respecto de las posibilidades de aquellas posturas generalmente asociadas con reinas, diosas o personajes de peso histórico en las obras pictóricas. El *tableau vivant* permite cultivar el amor por lo bello en el arte, la poesía y la música, y despertar un rápido sentido de gracia y elegancia de objetos, pinturas y esculturas conocidas (Keylock, 2015: 32).

Ontani se retrata en diferentes escenas, sólo con los elementos básicos y necesarios, se observa una utilización de la luz de tinte dramático, conforme a las obras de arte barroco. Los retratos están ubicados uno al lado del otro, a la misma altura y manteniendo la estética simbólica. Con marco de oro puro, y de un tamaño de más de 200 cm x 130 cm, estas fotografías sobre papel presentan la figura del artista semidesnudo. A lo largo de la serie fotográfica, la única pieza de vestimenta que lleva es una tela que consta de tres colores: rosa, celeste y amarillo. El uso del color a la manera manierista, específicamente los pasteles de la paleta de Pontormo en el *Descendimiento de Cristo* (1528) son un claro ejemplo del uso de la retórica manierista muy presente en la obra de Ontani. De la misma manera, el uso de ciertas posturas y torsiones forzadas del cuerpo, y el ángulo desde el cual está tomada la fotografía agudizan el dramatismo de la escena. La aparición de elementos iconográficos como un búho (*Le Ore / I*), un cisne (*Le Ore/Leda y el Cisne*), un pavo real, o la gesticulación, invocan el simbolismo intrínseco del lenguaje del artista y del momento histórico recurrente en sus citas: el manierismo-barroco. La lista de artistas, exponentes de un estilo característico que interpela la lectura individual del propio Ontani y su cosmovisión, posee nombres que van desde Rubens a Guido Reni, Pontormo, Tiziano y Caravaggio.

Durante la primera exhibición de *Le Ore* en 1976 las obras se disponían de manera circular, haciendo perfecta alusión a lo cíclico del tiempo y a su vez al movimiento circular de las agujas del reloj. La disposición de las obras en Fundación Proa no es fiel a esta idea. Las obras se acomodan en la sala 2 ocupando sólo una parte de esta. La misma posee una planta triangular, que obliga al montaje a obedecer dicho espacio. Por esta razón, el ciclo fue dispuesto sobre las paredes en el ángulo norte/oeste, de manera que su lectura adquiriera una perspectiva vertiginosa. Quizá esta disposición esté resignificando la idea original del tiempo cíclico, ahora corrompida por una línea recta y el vértice que fracciona el recorrido de la mirada.

Asimismo, el montaje de las obras de tamaño natural -colocadas más arriba que la altura promedio de un espectador- puede leerse no solo como una mera intención de emular obras pictóricas (tan presente en el artista) sino también como una forma de revalorizar la postura de Ontani respecto de su reinterpretación de personajes, mitos y escenas heroicas y divinas, portadoras de cierto status dentro del imaginario colectivo. Las imágenes se hallan elevadas, y en lugar de compartir el espacio con el espectador, generando empatía con él, se sitúan por encima y más allá de él, deificadas.

Con la utilización del cuerpo como herramienta primaria, Ontani nos retrotrae a un espacio alegórico y mítico. Sus autorretratos se encuentran inmersos en arquetipos de los dioses, mártires, héroes o personajes presentes en el inconsciente colectivo de la historia del arte occidental como también de la religión oriental, en estrecha vinculación con sus viajes al sudeste asiático. El cuerpo del artista y su accionar constituyen la obra, él es la obra. Al consistir este ciclo en una *performance* que luego resulta en fotografía como manera de registro del hecho artístico, vemos como se produce aquí una estetización de la existencia: la obra se desarrolla como un momento de la vida del artista que deviene objeto estético.

Esta representación autorreferencial de sus *tableaux vivants* generó una ruptura con respecto de la tradición de artistas inmersos en el *arte povera* de 1960 y 1970. Con una producción *sui generis*, estas *performances* auto-representativas poseen una riqueza simbólica anclada en culturas pasadas al estar sujetas a un tiempo específico de producción rítmica; a cada hora que marca el reloj le corresponde una pose.

Sus imágenes arrojan sobre los conceptos de identidad una lectura crítica de los tabúes y censuras. Ontani parece situarse en otro lugar, producido por la hibridación de conceptos polares. El contraste entre la sensualidad/castidad, vulgaridad/elegancia, materialismo/espiritualidad, autorreferencialidad/universalidad, intimidad/excentricidad se conjugan con una iconografía utilizada a manera de patrón para deconstruir, en términos de Derrida, el

género y la sexualidad. La ambigüedad utilizada por Ontani es perpetrada en lo andrógino, homosexual y fálico como algo naturalizado produciendo un tercer género, por fuera del orden binario. Esta disposición de sí mismo en el lugar femenino de ciertos espacios fijados en la historia del arte (*Leda y el Cisne*), lo interconectan con un universo extraño para la figura masculina, lo cual evidencia el borramiento intencional que pretende el artista, de ciertos límites sociales que desea cruzar.

La ambigüedad, como opuesta a la claridad y univocidad del discurso, es generadora de una ruptura (De los Reyes, 2008: 73). Es así como el borramiento y la mixtura de ciertos espacios estancos en las representaciones genera tensión y asombro. La propuesta intencional del artista de una lectura barroca del arte incluye esta postura del *sfumato* (Tashiro, 1968: 56) de ciertos preconceptos del inconsciente colectivo, tensionados en el cambio de roles y la *indeterminación referencial*¹ de los temas.

La elección de ciertas citas al prolífico repertorio de imágenes de la historia del arte no es inocente. Ontani utiliza ciertos estereotipos del siglo XVI y XVII para desestabilizarlos con una mostración del cuerpo como homoerótico. La ambigüedad está aquí enmascarada. La tensión de la identidad sexual ambigua, a su vez desestabiliza la noción de autorreferencialidad y el *background* de imágenes reconocibles. Ontani se presenta a sí mismo en el lugar de un personaje reconocible, citando a su vez construcciones compositivas o posturales célebres que ridiculizan y escandalizan por medio de ese no-género, por una introducción de lo andrógino, como ocurre en *Le Ore/ III*.

Esta actitud pendular, de ambigüedad, dialoga con el espectador apelando a los lugares comunes del arte y del inconsciente colectivo, siempre tensionando con imágenes incómodas y de tinte sexual. Al borrar el contorno, entonces la delimitación desaparece y la ambigüedad cobra fuerza. La reivindicación de este tercer lugar o no-género se evidencia en el uso de tres colores en sus telas. El celeste remite a lo masculino, el rosa a lo femenino y el amarillo a ese tercer espacio de mixtura de géneros. En la historia del arte, la mujer ha sido representada en la piel de diosas como Venus, o en mujeres pías como la Virgen María. Son construcciones definidas según los modelos contextuales de representación pero pocas veces han pasado de ese lugar, siempre han sido observadas como objeto y nunca han podido establecerse como sujetos. Ontani reivindica el espacio de la mujer, en consonancia con un clima de fervor feminista, adoptando él mismo la posición de la mujer en las obras emblemáticas y deconstruyendo el lugar común y poco analizado hasta el momento que se le había otorgado a

¹ Por *indeterminación referencial* entendemos el tensionamiento y corrupción de un tema no controversial, que se produce al introducir un elemento que lo vuelve confuso.

la figura femenina dentro del arte. Esta elección es posible observarla en la obra III de la serie *Le Ore*, donde Ontani se presenta como una virgen velada. Solo utilizando el azul para velarse, aunque se pueden apreciar los otros dos colores, aludiendo a la larga tradición de representación de la Virgen María con el manto celeste-azul. Esta convención pictórica de gran antigüedad es materializada en el uso del color azul, proveniente de la onerosa piedra de lapislázuli, acorde a la jerarquía de la Virgen.

Ontani toma el cuerpo como el eje donde se asientan las diferencias y donde la obra de arte siempre ha concretizado el límite. Así, en referencia al cuerpo, establece un no-lugar, visible en la estética andrógina de sus poses que incluye ambos sexos. Esta difuminación de los límites se puede apreciar en varias de sus poses, como en la ya mencionada *Leda y el Cisne* o la representación de la Virgen donde Ontani toma el lugar y la postura femenina, tanto para demostrar el deseo sexual presente en la primera, como para deificar la piedad de la segunda.

Bibliografía

DE LOS REYES, Cecilia I. (2008). "La Categoría de Ambigüedad". Elena Oliveras (ed.), *Cuestiones de Arte Contemporáneo. Hacia un Nuevo espectador en el siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé, pp. 73-94.

KEYLOCK, Shaun (2015). "‘A simulacrum of Ambiguity’. Luigi Ontani and the Deconstruction of Gender and Sexuality in the Tableau Vivant", *Fine Arts Capstone Project*, Paper 5. Oregon: Pacific University (<http://commons.pacificu.edu/casfa/5>)

MAIER, Corine (2004). *Lo obscuro*. Buenos Aires: Nueva Visión.

MECUGNI, Anna (2011). "A "Desperate Vitality". Tableaux Vivants in the Work of Pasolini and Ontani (1963–74)". *Palinsesti*, Vol 1, No 2.

OLIVERAS, Elena (2004). *Estética, la cuestión del arte*. Buenos Aires: Planeta.

OLIVERAS, Elena (2008). *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé.

TASHIRO, Tom (1968). "Ambiguity as Esthetic Principle". Philip P. Wiener (ed.), *Dictionary of the History of Ideas*, vol. 1, Nueva York: Charles Scribner's sons, pp. 48-59.