
LA SOMBRA DEL TIEMPO:
EL REALISMO DE FELIPE COOPER

DAVID E. JOHNSON¹

Al final de «Pierre Menard, Autor del Quijote», el narrador especula que «Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida, y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier» (Obras completas 1.450). Esta simple técnica literaria deviene algo más complejo, una técnica con implicancias más amplias, si tomamos en cuenta lo que Borges habría sugerido unos años antes en «Sobre el Doblaje», un texto breve que salió en *Discusión* en 1932. «Hollywood», escribe Borges, «acaba de enriquecer ese vano museo teratológico; por obra de un maligno artificio que se llama doblaje, propone monstruos que combinan las ilustres facciones de Greta Garbo con la voz de Aldonza Lorenzo» (1.283). Según Borges, el doblaje no se puede justificar por referencia a la traducción a causa del «defecto central» del doblaje: «el arbitrio injerto de otra voz y de otro lenguaje» (1.283). Es la arbitrariedad de la técnica que Borges encuentra problemática en tanto que introduce la accidentalidad o la contingencia donde uno debe encontrar la necesidad o la esencia: «La voz de Hepburn o de Garbo no es contingente; es, para el mundo, uno de los atributos que las definen» (1.283-284). Borges nos recuerda que «la mímica del inglés no es la del español» (1.284), hecho que quiere sugerir que si hay una diferencia en el significado

1 Departamento de Literatura Comparada de la Universidad Estatal de Nueva York en Búfalo



de los gestos culturales que no permite que tales gestos simplemente se repitan en otros contextos culturales, los cuales son siempre contingentes, pues, aún más importantes y esenciales—y por eso imposibles de traducir—son las voces propias. Aquí mismo agrega una nota a pie de página: «Más de un espectador se pregunta: Ya que hay usurpación de voces, ¿por qué no también de figuras? ¿Cuándo será perfecto el sistema? ¿Cuándo veremos directamente a Juana González en el papel de Greta Garbo en el papel de la Reina Cristina de Suecia?» (1.284n.1).

Lo que se halla en juego en el problema del lenguaje es el límite entre el original o lo verdadero y el simulacro o el engaño. Pero también es el límite de la fe o de la creencia. Borges escribe que «peor que el doblaje, peor que la sustitución que importa el doblaje, es la conciencia general de una sustitución, de un engaño» (1.284). Mejor no saber, Borges parece argumentar: no es necesario que uno vea la versión original de una película y por eso no es necesario que uno escuche la voz propia de Hepburn o Garbo. Lo importante no es ver el original sino creer verlo: «Mi conocimiento del inglés es menos perfecto que mi desconocimiento del ruso; con todo, yo no me resignaría a rever Alexander Nevsky en otro idioma que el primitivo y lo vería con fervor, por novena o décima vez, si dieran la versión original, o una que yo creyera la original» (1.284). Es mejor el auto-engaño



característico de la creencia que tener conciencia general de la sustitución. Y esto no se aplica simplemente al cine o al arte en general. Al final de este texto breve, Borges concluye, «Sight-seeing is the art of disappointment, dejó anotado Stevenson; esa definición conviene al cinematógrafo y, con triste frecuencia, al continuo ejercicio impostergable que se llama vivir» (1.284). Aquí se llega al punto del cuento y al límite del problema. La que parece ser una monstruosidad del cine o del arte en general resulta ser la vida misma. La sustitución—el doblaje, pero en realidad cualquier arbitrariedad, incluso la atribución supuestamente errónea y anacrónica—no es una corrupción de lo propio y lo esencial de la vida, sino al contrario es la vida en sí o la vida como tal. Es decir, entonces, que la condición de la vida misma es la falta de la vida propia. Por ende, sight-seeing pone nombre no a una corrupción de la vista del mundo actual o real, sino a la mera condición de tal vista o de la visibilidad en general.

Por un lado, en tanto que la sustitución es constitutiva de la vida misma, en tanto que la vida se genera en y por sustitución, hay que concluir que la sustitución es estructural y por lo tanto necesaria: no hay vida sin sustitución. Pero por otro lado, y por la misma razón—es decir, precisamente porque es estructural y por eso imprescindible—la sustitución arruina la posibilidad de la vida misma, es decir, de la vida en sí o como tal. Ya que la vida en sí o como tal estaría absolutamente presente a sí misma; sería una vida cuya alma sería la presencia del presente. Pero en tanto



el principio estructural de la vida, lo que Borges llama el «continuo ejercicio impostergable» de vivir, es la sucesión continua, la sustitución no se detiene nunca y no permite, entonces, que la vida descansa en sí. La vida se desplaza en el movimiento de la sustitución (metaforización, analogización, homonimia constitutivas), y esto significa que, a final de cuentas, la vida tiene lugar por medio de tal sustitución arbitraria, siempre en relación con lo accidental. La vida deviene el accidente de la sustitución necesaria; así es el resultado arbitrario, accidental, de un movimiento necesario, ineluctable. Es el accidente de una operación «técnica», como la llama Borges, y por eso mecánica, automática.

Llegar a tal conclusión, basándonos en una lectura breve del texto borgeano, no debe de incitar sorpresa alguna. Al contrario, sobre todo porque era Borges él que insistió en que «El tiempo es la sustancia de la cual estoy hecho». En «Nueva Refutación del Tiempo», Borges concluyó: «El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente es real; yo, desgraciadamente, soy Borges» (2.148-149). El tiempo hace posible la existencia a la vez que hace imposible que tal existencia permanezca como tal o en sí. Como Borges reconoce, el tiempo es sucesión, la cual es la condición mínima de la sustitución. No hay sustitución sin sucesión, sin la alternación y la alteración. Entonces, si



entendemos bien a Borges, sin excepción alguna, incluso el espacio mismo, la realidad—la cual es efecto de la sustitución constitutiva—es temporal. El espacio es temporal o, como dijo Hegel en la *Filosofía de la naturaleza*, «las dimensiones del tiempo, presente, futuro y pasado, son el devenir como tal de la exterioridad», es decir, del espacio (§259/26).

Extendida a sus máximas consecuencias, el hecho de que el espacio es temporal significa que la simultaneidad, la cual depende del espacio como la forma de la exterioridad y la posibilidad de permanecer, también es sucesiva. Es decir que el problema que Borges señala en más de un texto, específicamente el hecho de que «Todo lenguaje es de índole sucesiva» (2.142) y que por eso es imposible narrar o contar lo simultáneo, de verdad no es un problema en tanto que la condición del espacio es el tiempo o la temporalización, lo que Jacques Derrida ha llamado *espacement*. Por ende, cuando Borges describe el *Aleph*, su lamento de que «Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es» (1.625), tomado en serio y no irónicamente, no demuestra una comprensión adecuada de la constitución del espacio. El espacio—y por lo tanto también la simultaneidad—es temporal porque se constituye en la relación entre dos puntos o entes existentes a la vez, como si no hubiese una diferencia temporal entre ellos. Pero tal relacionarse es necesariamente temporal. Aunque $A = A$, el principio de identidad y la forma del principio de la no-contradicción (la cual estipula que una cosa no puede ser y



no ser simultáneamente), depende de la exclusión del tiempo, sin el movimiento constitutivo de la temporalización o del espaciamiento, no habría ninguna relación entre A y A. No habría, entonces, identidad, en tanto que la identidad se define como mismidad por el tiempo.

Borges entendió que la sucesión incesante del tiempo es problemática para la identidad. En el «prólogo» de *El otro*, el mismo afirmó su preferencia por esta colección de poemas diciendo que abarcaba sus hábitos literarios, incluyendo lo que él llamó «la contradicción del tiempo que pasa y la identidad que permanece» (2.235). Si «nuestra sustancia» (2.235) es el tiempo, y si el tiempo se define como sucesión infinita, entonces, nuestra propia sustancia destruye la posibilidad de la identidad entendida como lo que permanece o perdura. La identidad como tal o en sí deviene imposible. La identidad resulta ser un accidente de «nuestra sustancia»—del tiempo que pasa—la que arruina la posibilidad de la sustancia como esencia, como lo propio o lo necesario; es decir, arruina la posibilidad del «en sí mismo» o de la presencia en sí, lo que Sergio Rojas llama «aquella presencia ensimismada» de las cosas o de la realidad. Entonces, el tiempo nos hace accidentes de nosotros mismos, arruinando, contaminando nuestra supuesta mismidad. Por consiguiente, vivimos fuera de nosotros para poder identificarnos y «permanecer», como si fuésemos de tal manera o como tal. Esto significa que en el instante en que uno atestigua de sí mismo, de su propia presencia (o en que atestigua la presencia de cualquier otra cosa, de



cualquier objeto), ni lo uno ni lo otro es: la posibilidad de estar ahí es justamente no ser. La condición de vernos donde estamos, de identificarnos, entonces, es nuestra propia ausencia, es decir, es la ausencia de lo propio. Siempre y constitucionalmente somos sight-seers de nosotros mismos y de lo que pasa a nuestro alrededor. Consecuentemente, se podría decir que la identidad es efecto de lo que Borges llamó la atribución errónea y anacrónica (en términos de «Pierre Menard») o la técnica monstruosa de la sustitución (según «Sobre el Doblaje»).

Tal estructura de la identidad está en juego en la obra pictórica del artista chileno Felipe Cooper. En una serie de obras—«El Triunfo del Realismo I» (2006), «El Triunfo del Realismo II» (2006), «El Triunfo del Realismo III» (2007) y «Escenográfica» (2009)—ha insistido en poner en tela de juicio la idea de que la obra pictórica intenta representar o captar un instante dado del tiempo dentro de lo que Alejandra Wolff llamó un «marco eterno»: «Como artificio de representación, la pintura requiere de un saber técnico, de una manualidad entrenada, de una obsesión transformadora . . . cuya meta es hacer visible en un marco eterno [énfasis añadido—DEJ], lo que el ojo ha visto desde múltiples puntos de vista y bajo distintos focos». Wolff se está refiriendo a la síntesis de la imagen: no hay perspectiva alguna que no se componga de la sucesión infinita de percepciones o representaciones, proveídas por la imaginación al entendimiento. Pero en tanto que la imagen o la percepción se compone de la síntesis de lo que

ya no está con lo que todavía está por venir, el problema es siempre el del límite de la imagen, el cual siempre se impone arbitrariamente, mecánicamente, automáticamente. No hay imagen, no hay percepción, sin el límite que pone fin al sentido. Tal límite es el marco, el cual determina el punto de vista o el foco que «son las categorías analíticas que comparten tanto la pintura como la narrativa» (234). Según Wolff, por lo tanto, «En el marco de un cuadro se escribe el relato y se compone la escena» (234). Entonces, en la interpretación de Wolff, lo que pasa en una pintura necesariamente lo hace dentro de o en el marco, dentro del límite del cuadro. El marco establece el límite del cuadro; lo circunscribe y así define su interioridad.

Es el marco lo que Cooper problematiza y lo hace por medio de una obsesión de la sustitución. Por ejemplo, Wolff escribe que «Haciendo uso del artificio pictórico, Felipe Cooper sustituye los objetos de un escenario por la representación de éstos. Su interés radica en lo que él mismo señala como la obsesión de un reemplazo» (234). Dice ella que la pintura de Cooper «escenifica (. . .) la historia de la perspectiva, un intento por decir el espacio a través de la traducción de su topografía» (234). Anticipándose a Wolff, en su texto breve sobre «El Triunfo del Realismo III» Sergio Rojas también destacó la sustitución. Y, como ella, también estresó la perspectiva, señalando que según «el desarrollo del arte contemporáneo (. . .), la obra de arte expone el artificio, el trabajo estético y de simbolización del sujeto en la construcción de los imaginarios en los que habitan los individuos» (37). Para Rojas, entonces, «Construir un mundo al abrigo de las significaciones implica, además de protegerse de la excesiva inmediatez de lo que no ha sido imaginado todavía, dar un domicilio reconocible a las cosas, hacer que éstas—como objetos—respondan no sólo a la secreta fatalidad de la materia, sino también a los nombres que les asignamos» (37). Así la obra de arte revela el trabajo del sujeto de «re-conocer» las cosas, de instituir las en cuanto objetos. La obra de arte desvela la producción del sujeto del mundo objetual o fenomenal. Tal mundo es significativo: los objetos tienen sentido en tanto que tienen lugar dentro (del marco) del mundo o del hábito del sujeto. Además, Rojas arguye que el mundo objetual—el mundo significativo—siempre nos anticipa en tanto que el sujeto se anticipa a sí mismo. El mundo está ante nosotros, siempre



en frente de nosotros. Y según él, «El triunfo del realismo III» ironiza ese afán del sujeto por anticiparse a sí mismo, generando el inquietante efecto de que las cosas tienen antes de manifestarse el aspecto que exhiben cuando ya nos hemos ido» (41).

Lo difícil de entender es por qué Rojas insiste en la permanencia del objeto, la cual parece vincularse con el principio de identidad y por eso con el de no-contradicción. Observa que «el realismo no es la sola ‘repetición’ de aquella presencia ensimismada, porque en el cuadro las cosas alcanzan una condición de objetos que no tienen en su silencioso reposar en sí mismas. El objeto es el lugar que el sujeto dispone para poder asistir a las cosas, porque nos encontramos con las cosas sólo en la medida en que las re-conocemos: $A = A$. Todo lo que habría de inédito en el mundo, al ingresar en la finitud de la experiencia posible debe someterse al régimen de esta tautología» (38). La experiencia, según él, es determinada por tal criterio, que él llama una tautología. El principio de identidad hace patente que la identidad, como se la calcula en la historia de la filosofía, necesariamente excluye el tiempo. Es decir que la identidad se piensa en términos de la simultaneidad espacial. El principio de no-contradicción articula tal exclusión en cuanto estipula que A no puede equivaler A y $\text{no-}A$ a la vez, así una cosa no puede ser y no ser simultáneamente. En su interpretación de «El Triunfo del Realismo III», a pesar de que «todo se ha sacado fuera de sí, todo se ha ‘objetualizado’, incluso el espacio entre los distintos elementos», Rojas concluye que,

como «el efecto es que cada cosa parece estar en su lugar» (38), «Las cosas como objetos quedan» (41). Y lo hacen «más allá», dice él, «del horizonte en el que tienen o tuvieron sentido» (41). El problema es que si el objeto se define como la re-presentación de la cosa dentro del marco del mundo, entonces, la permanencia de la cosa como objeto pero sin sentido es otro nombre para el sueño fenomenológico, el cual es la vuelta a la cosa en sí. Entonces, según Rojas, Felipe Cooper pinta la presencia y lo hace por un gesto que desaparece en hacer evidente—exponer—el soporte mismo del espacio. A final de cuentas, no hay una diferencia entre la cosa en sí y el objeto sin sentido que permite que tal cosa (como objeto) permanezca. Además, en el momento en que Rojas dice que las cosas como objetos permanecen, a pesar de insistir en que quedan más allá del sentido, les otorga el único sentido que siempre han tenido, el sentido metafórico. En el momento en que Rojas escribe «las cosas como objetos», recurre ineluctablemente al «como» analógico que siempre ha sido el soporte del «querer decir».

Lo que se le ha olvidado a Rojas es que el «como»—operador de la analogía—es temporal. Así no puede escribir que «los objetos parecen relacionarse entre sí» (38), algo que es posible sólo en cuanto que los objetos son constitutivamente «fuera de sí», sin darse cuenta que tal relacionarse—el que es efecto del como, es decir, del movimiento analógico o metafórico—se sirve del tiempo, de la temporalización. No parece que Rojas se de cuenta de esto, puesto que luego concluye que las cosas—como objetos—quedan. Como si fuese posible que cualquier cosa (sea objeto o no) pudiese aparecer y quedarse en su apariencia sin el tiempo o la temporalización que arruina tal aparecer como tal o en sí. Es decir, para quedar o como tal o como si—fuese objeto, cosa o cosa como objeto—lo que queda ha de quedarse identificándose consigo mismo. Se queda en términos de $A = A$ que Rojas quería problematizar. Pero la única manera de problematizar el $A = A$ es reconocer en él la temporalización necesaria de la identidad, y Rojas no la reconoce: «La pintura ha detenido el tiempo de uso y desgaste que se ha adherido a los objetos, pues éstos exhiben aquí un cuerpo de uso y disponibilidad» (41). Según Rojas, Felipe Cooper no pinta el tiempo; al contrario, en su interpretación, «El Triunfo del Realismo III» detiene el tiempo demostrando lo que Wolff llama—refiriéndose a «Escenográfica»—«la

inmovilidad del cuerpo» (Wolff 234). Vale la pena notar que el uso y la disponibilidad que Rojas atribuye a los objetos son efectos de la temporalización. Estar disponible significa estar abierto al otro. Es la única condición sin condiciones de la existencia y, como tal, arruina la posibilidad del permanecer en sí. Detener el tiempo significaría cerrar tal apertura, por ende, poner fin a la condición mínima del ser y de la vida. El objeto que permanece encerrado en sí mismo descansaría en paz, sin relación alguna con el otro y asimismo sin la posibilidad de existir. Tal objeto sería la sustancia propiamente dicho según Descartes. Sería independiente, autónomo. Sería Dios.

Tanto como Rojas, Wolff también enfatiza la dimensión espacial de la obra de Felipe Cooper. Se refiere a su pintura como a «la traducción» de la «topografía» de aquellos objetos que «lo táctil declama visiblemente» (234). Vale la pena notar que la traducción constituye un desplazamiento que no se revela como tal. Precisamente porque la traducción no presenta dentro de sí misma ningún rasgo que indique el que ha sido derivada de otro texto, siempre es posible equivocarnos—es decir, reemplazar o sustituir— y así tomar la traducción por el original. Tal posibilidad se muestra gráficamente en las obras de Cooper, no porque intente una representación exacta en el juego especular entre la fotografía y la pintura (véase «El Triunfo del Realismo I») o entre los objetos cotidianos de la oficina y las pinturas de los mismos (véase «El Triunfo del Realismo III», «Escenográfica»), sino porque entiende, como Borges anteriormente, que el límite divisible entre representaciones o imágenes, inevitablemente las confunden sin asimilarlas la una a la otra. Borges llama a tal límite «metáfora»: «La metáfora es el contacto momentáneo de dos imágenes, no la metódica asimilación de dos cosas» (2.40). Es decir, la metáfora es la relación entre dos imágenes o representaciones—dos percepciones—que no se pierden la una en la otra. La metáfora inscribe o marca el límite entre imágenes; es la inscripción—en tanto marco y encuadernación—momentánea, es decir, efímera, que se borra en su mero acontecer. Pero como el límite donde dos imágenes se tocan, la metáfora también indica la frontera de la contaminación de aquellas. Así nombra una relación en que ninguna de las imágenes tiene una prioridad sobre la otra, ninguna puede denominarse privilegiada, literal. Ninguna de las imágenes, entonces, rige o domina a la otra.

Esto se hace evidente, por ejemplo, en el díptico «El Triunfo del Realismo I» (imagen 1), en el que el lado izquierdo de la obra es una fotografía impresión lambda (gigantografía láser) sobre papel fotográfico de una mujer desnuda media sentada en un taburete, vista del lado derecho, mientras el lado derecho de la obra es una pintura de óleo sobre lienzo de la misma mujer desnuda media sentada en un taburete, pero vista del lado izquierdo. En cuanto que es un díptico, conceptualmente forma una sola obra, pero los dos lados nunca formarán sólo una obra. Los dos lados colgados uno al lado del otro, dan la impresión de que la mujer se mira a sí misma. Entre los dos lados hay un efecto especular: el lado izquierdo de la mujer del lado derecho de la obra es el lado derecho de la mujer del lado izquierdo. En ningún caso se podría decir que un lado es la metáfora del otro. Sería un error pensar que la imagen fotográfica es el referente de la imagen pictórica, como si la fotografía fuese más real, más representativa, más verdadera, que la pintura; como si la fotografía captara un instante del tiempo que la pintura después representa. Es imposible decidir cuál lado se refiere o, mejor, se remite a la cosa como si fuese el lado y por tanto la imagen literal. Las dos imágenes se remiten una a la otra en una oscilación infinita sin salida alguna a algo más allá que la representación. Es un juego interminable de sustitución, de reemplazo, de metáfora, que nunca se resuelve, que nunca produce una síntesis de los dos lados, que nunca termina en una jerarquía entre ellos. «El Triunfo del Realismo I» pone en jaque no sólo la cosa misma o en sí, sino también el objeto de la cosa en tanto algo más que la metáfora de una metáfora. Y la metáfora constitutiva como tal nombra la imposibilidad del como tal. La metáfora es el límite entre imágenes que sólo se constituyen en tal límite, el cual es divisible en sí. En cuanto divisible, el límite no permanece: se destruye en su acontecer. Es por eso que una metáfora puede morir; toda metáfora nace ya muerta. La metáfora, entonces, es otra manera de decir la imposibilidad de la imagen.

El énfasis que Wolff pone en lo táctil, en la traducción y la topografía, tiene el efecto de minimizar—si no excluir—la temporalidad constitutiva del reemplazo. A pesar de su obsesión por el reemplazo y lo que él mismo nota como el efecto de su obra pictórica, «el fracaso de acceder al objeto en sí» (citado en Wolff, 235), según Wolff, Felipe Cooper

pinta el espacio propio de las cosas: «Quiero decir que se trata de una pintura que intenta eliminar todo rastro gestual, para dar con esa presencia acabada y verosímil, cuya trampa se constata en el enfrentamiento de los modelos que intenta sustituir (...). Acaso se trata de una pintura que se silencia en pos de la una presencia fidedigna: la del objeto mismo. Fría y evidente, con los bordes definidos, restringe la acción a los comportamientos de la luz en el interior de los objetos representados. De este modo, el límite que dibuja la figura y la separa del fondo no titubea» (245). Parece evidente, entonces, que aunque Wolff asevera «La pintura es por tanto, una cuestión límite» (235), no reconoce en la pintura de Cooper un cuestionamiento del límite. Sin duda esto es porque, igual que Rojas, Wolff concibe la pintura como un medio espacial, sin ningún movimiento, sin ningún tiempo.

No obstante, Felipe Cooper pinta el tiempo. Esto no quiere decir que sus obras captan o detienen un instante o un momento del tiempo, congelándolo dentro del marco eterno del presente de la obra. Pintar el tiempo significa arruinar el marco en el gesto mismo de instituirlo.

«El Triunfo del Realismo III» (imágenes 2 y 3), una instalación diptica pero no simétrica espacialmente, se constituye, por un lado, de los objetos de una oficina (dos sillas, un sillón, un escritorio con la pantalla y el teclado de un computador, un calendario y un lápiz encima, más un bodegón en la pared), y, por otro, en un espacio al lado pero completamente separado, de pinturas de cada objeto arreglado en el mismo orden. La instalación permite que el espectador vea, como Rojas sugiere, los soportes de las pinturas. Así las pinturas se exponen como pinturas, como representaciones de los objetos expuestos en el espacio contiguo. Con una sola excepción: en las dos salas, el bodegón (imagen 4)—elemento de la obra que Rojas ni siquiera menciona—es un óleo sobre madera colgado en la pared. En los dos lados es una pintura, una representación, un original. Mirando primero a un lado y después al otro para poder discernir cuál pintura representa a la otra, en cada lado el bodegón nos hace sentir la incertidumbre de toda decisión al respecto. Podemos pasar y repasar por los dos espacios de la instalación estudiando la perspectiva, por ejemplo. Pero es otra cosa pasar y repasar por los dos espacios de la instalación intentando decidir cuál de los dos

bodegones es la representación de cuál, cuál el objeto y cuál «su» representación, cuál el original y cuál la imitación. No hay perspectiva desde la cual un sujeto pueda decidir y así enmarcar el bodegón (que está sin marco en los dos lados de la instalación). Tal indecisión toma tiempo y el tiempo que toma está inscrito en la obra. La obra es la inscripción del tiempo de la decisión y por consiguiente de la representación sin más, es decir, de la representación que nunca se resuelve en la presentación.

Éste no es un problema simplemente conceptual, un problema que se podría organizar dentro de un marco kantiano o heideggeriano (como lo hace más o menos Rojas); tampoco es posible decir que los objetos son inmóviles (como dice Wolff, por ejemplo, de los objetos de «Escenográfica»). El movimiento inscrito en la obra—el incesante desplazamiento entre un bodegón y otro—es el movimiento de la indecisión de la vida, y por esto es la vida lo que aquí se problematiza. Lo irónico de esta obra se hace evidente al momento en que traducimos (sustituimos, reemplazamos) la palabra «bodegón» por la frase naturaleza muerta, la frase que usa Wolff, por ejemplo, para describir «Escenográfica» (Wolff 235). Una naturaleza muerta es un still-life. Es precisamente el still-life que pone no en escena sino más bien en movimiento la obra. Pero ni un bodegón ni el otro representa en su quietud la vida de la obra: es la relación temporal entre los dos sin jamás saber cuál es el original. Los dos son cada uno representación, fraude, ilusión y original; los dos demuestran y esconden a la vez el soporte—el artificio, la técnica—de su arte.

En «Escenográfica» Cooper realiza algo semejante. Igual que «El Triunfo del Realismo III» (y «El Triunfo del Realismo I antes»), «Escenográfica» (imágenes 5 y 6) es una obra «díptica» que se compone a partir de objetos cotidianos de una oficina en el lado izquierdo (escritorio con pantalla y teclado del computador encima, unos estantes llenos de libros, discos compactos o discos de videos digitales, una estufa y en la pared sobre el escritorio, ya enmarcado, el bodegón de «El Triunfo del Realismo III») y sus representaciones en el lado derecho. A diferencia de «El Triunfo del Realismo» números I y III, «Escenográfica» está instalada en un espacio dividido por una «pared» de plexiglás que permite que la vista del espectador traspase de un lado al otro (imágenes 7 y 8). La pared transparente hace posible un

efecto insólito que, a mí parecer, señala el avance de esta obra sobre las demás en esta serie de trabajos dedicados a la cuestión del límite del realismo. Justo al lado—en cada lado—del plexiglás está ubicada la estufa (imagen 8). La luz de cada lado cae de tal manera que la sombra de la estufa se proyecta hacia atrás en un ángulo tal que la sombra de cada estufa cruza al otro lado de la instalación, y cada sombra se cruza con la sombra de la otra estufa (imagen 9). O sea, la pared transparente permite que los dos lados del díptico se contaminen uno a otro y pasen fuera de sí penetrando al otro, quedando, de esta manera, abiertos y a disposición del otro. En la sombra de las estufas se confunde todo. Es imposible determinar el límite de la sombra pintada y la sombra no pintada de la estufa «real». Vistas por los dos lados, las sombras se sobreponen una a la otra. La sombra es pintada y no pintada a la vez. La distinción entre pintura, artificio y accidente, por un lado; y luz, naturaleza y necesidad, por otro lado, es imposible de definir, es decir, de enmarcar. Como un espectro, como un fantasma, la sombra ni es ni no es. Traza, dibuja la huella del tiempo. La sombra es, entonces, la inscripción del soporte de la presencia, de la existencia o del ser. La sombra es el soporte inestable que hace tambalear y destruye la presencia—por tanto, la existencia o el ser—en su aparecer.

En esta sombra, en estas sombras indecibles, una indecisión que no depende del sujeto, que arranca al sujeto—al amo del espacio—fuera de sí y de su perspectiva, Felipe Cooper expone, revela, el tiempo del espacio, el tiempo de la pintura.