

G

LECTURA ANOTADA DEL TEXTO

**VER BAJO EL VELO DE LA
INTERPRETACIÓN:
CÉZANNE HEIDEGGER**

FRANCOIS FÉDIER

VALENTINA COFRÉ VERGARA

TALLER DE OCASIÓN EDITORIAL

ESCUELA DE ARQUITECTURA Y DISEÑO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAISO

LECTURA ANOTADA DEL TEXTO

**VER BAJO EL VELO DE LA INTERPRETACIÓN;
CÉZANNE HEIDEGGER.**

FRANCOIS FÉDIER

“ EL ARTE COMO CONCIENCIA DE ARMONÍA ”

CINCO INTENTOS FILOSÓFICOS
© FRANÇOIS FÉDIER
© FRANCISCO MÉNDEZ LABBÉ: 301.144

E[AD] EDICIONES
ESCUELA DE ARQUITECTURA Y DISEÑO
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO

TRADUCCIÓN Y EDICIÓN: FRANCISCO MÉNDEZ LABBÉ
DISEÑO: SYLVIA ARRIAGADA Y CATALINA PORZIO
IMPRESIÓN SALESIANOS S.A.

VIÑA DEL MAR, MARZO 2019

Índice

Presentación

**Lectura anotada “Ver bajo el velo
de la interpretación: Cézanne y Heidegger”**

Colofón Técnico

Bibliografía

EN LA PRESENTE EDICIÓN TE ENCONTRARÁS CON EL ANÁLISIS DEL TEXTO
“VER BAJO EL VELO DE LA INTERPRETACIÓN : CÉZANNE Y HEIDEGGER”
DE FRANCOIS FÉDIER.

PARA ESTO, SE PRESENTARÁ EL TEXTO AL DESNUDO, EN SU FORMA
ORIGINAL COMO SU PRIMERA INSTANCIA Y COMO ABERTURA AL
TRABAJO REALIZADO SOBRE EL.

EN EL INTERIOR DE LA MISMA EDICIÓN ENCONTRARÁS EL TRABAJO
REALIZADO SOBRE EL ORIGINAL, RESCATANDO PALABRAS CLAVES PARA SU
LECTURA Y RELACIONES CON OTROS TEXTOS QUE TE AYUDARÁN A
COMPRENDER AÚN MAS EL SENTIDO DE ESTA PROPUESTA SOBRE LA
PINTURA COMO CONCIENCIA DE ARMONÍA.



20-21

“ en un pensamiento como el suyo, todo se vuelve concreto y substancial. No separaba su oficio de su vida. Todo lo que ganaba en profundidad íntima, cada paso que daba en su ascesis interior, lo daba —y lo comprobaba— objetivamente en su arte.” [pag 1: Cézanne]



22-24

“El caso es que su arte cambió. Sólo hay que juzgar por los resultados. Sus telas se hicieron más profundas: más macizas y más aireadas a la vez.” [pag 1: Cézanne]



20-21

“De hecho la palabra consonante al consonar desvela la armonía, la elogia, la reconoce y al mismo tiempo se indica a sí misma como función desvelante. Así la palabra poética es la consonancia de la armonía esencial” [p.4 “Hay que ser absolutamente moderno]

- 1 Tengo bajo mis ojos el texto de las primeras palabras que pronunció Martin Heidegger el 20 de marzo de 1958 en la Universidad de Aix en Provence.
- 5 ...¿Por qué hablo aquí, en Aix en Provence?
Amo la dulzura de este país y de sus pueblos.
Amo el rigor de sus montes.
Amo la armonía de ambos.
Amo Aix, Bibemus, la montaña Santa Victoria.
- 10 Aquí he encontrado el camino de Paul Cézanne, el que desde su inicio hasta su fin, corresponde en una cierta medida con mi propio camino del pensar.
Amo este país con su costa marina; allí se anuncia, en efecto, la proximidad del país griego.
- 15 Amo todo esto porque estoy convencido, de que no hay una sola obra esencial del espíritu, cuyas raíces no se sumerjan en un suelo original sobre el que se trata de erguirse.*

Es el mismo Heidegger quien pone en relación «el camino de Cézanne» —el camino de la pintura— y su propio «camino del pensar».

- 20 ¿Hay entre la pintura y el pensamiento una *armonía* comparable con aquella donde se unen la dulzura del país y el rigor de los montes? En todo caso, dice Heidegger, hay una correspondencia. Más precisamente, el camino del pensar, *en cierta medida*, corresponde al camino de la pintura.
- 25 La primera pregunta que se plantea (aquella que decide todo lo que sigue) trata sobre lo que Heidegger entiende por *camino*. Esta palabra tiene un sentido preciso, ¿o no es más que una metáfora? (Esta cuestión es crítica en esto: que desde la partida, empeña la reflexión en un sentido que necesariamente va a dar el tono a toda la investigación).
- 30 Si el nombre de *camino* no es más que una «metáfora», ¿cuál es entonces su sentido propio?

* El texto «Ver bajo el velo de la interpretación» fue publicado en la colección *Regarder voir*, París, 1995; comprendía 24 páginas. [N. del A.]

20-21
A

“ en un pensamiento como el suyo, todo se vuelve concreto y substancial. No separaba su oficio de su vida. Todo lo que ganaba en profundidad íntima, cada paso que daba en su ascesis interior, lo daba —y lo comprobaba— objetivamente en su arte.” [pag 1: Cézanne]

22-24
A

“El caso es que su arte cambió. Sólo hay que juzgar por los resultados. Sus telas se hicieron más profundas: más macizas y más aireadas a la vez.” [pag 1: Cézanne]

20-21
B

“De hecho la palabra consonante al consonar desvela la armonía, la elogia, la reconoce y al mismo tiempo se indica a sí misma como función desvelante. Así la palabra poética es la consonancia de la armonía esencial” [p.4 “Hay que ser absolutamente moderno”]

Tengo bajo mis ojos el texto de las primeras palabras que pronunció Martin Heidegger el 20 de marzo de 1958 en la Universidad de Aix en Provence.

...¿Por qué hablo aquí, en Aix en Provence?

Amo la dulzura de este país y de sus pueblos.

Amo el rigor de sus montes.

Amo la armonía de ambos.

Amo Aix, Bibemus, la montaña Santa Victoria.

Aquí he encontrado el camino de Paul Cézanne, el que desde su inicio hasta su fin, corresponde en una cierta medida con mi propio *camino del pensar*.

Amo este país con su costa marina; allí se anuncia, en efecto, la proximidad del país griego.

Amo todo esto porque estoy convencido, de que no hay una sola *obra esencial* del espíritu, cuyas raíces no se sumerjan en un suelo original sobre el que se trata de erguirse.

Es el mismo Heidegger quien pone en relación

«el camino de Cézanne» —el camino de la pintura— y su propio «camino del pensar».

¿Hay entre la pintura y el pensamiento una *armonía* comparable

con aquella donde se unen la dulzura del país y el rigor de los montes? En todo caso,

dice Heidegger, hay una *correspondencia*.

Más precisamente, el camino del pensar, en cierta medida, corresponde al camino de la pintura. La primera pregunta que se plantea (aquella que decide todo

lo que sigue) trata sobre lo que Heidegger entiende por camino. Esta palabra tiene un sentido preciso, ¿o no es más que una metáfora? (Esta cuestión es crítica en esto: que desde la partida, empeña la reflexión en un sentido que necesariamente va a dar el tono a toda la investigación)

Si el nombre de camino no es más que una «metáfora», ¿cuál es entonces su sentido propio?

CAMINO DEL PENSAR

OBRA ESENCIAL

ARMONÍA

CORRESPONDENCIA

CAMINO DEL PENSAR
Camino | Viene del Celta cammin y este de cam (paso). Significa espacio o recorrido que hay entre dos puntos. Se puede hacer referencia también al rumbo abstracto de carácter espiritual.

OBRA ESENCIAL
obra | Cosa hecha o producida por un agente. esencial | viene del latin essentialis = “relativo a la esencia”

ARMONÍA
Unión y combinación de sonidos simultáneos y diferentes

CORRESPONDENCIA
Acción y efecto de corresponder o corresponderse.

Creo que se concederá en reconocer como *camino* la traza visible de un modo de existencia completamente específico al ser humano; ponerse a hacer la experiencia de lo que sea. Partir a la búsqueda. Tratar de ver.

35 El sentido propio de la palabra no es en absoluto la vía de comunicación. Para que haya vías de comunicación hay que primero, partir a la aventura.

Hay encaminamiento [camino] cuando un ser humano, viendo abrirse un espacio, emprende ir y venir allí, y entonces percibe una orientación que va, de allí en adelante, a guiar su progresión. Progresión es una palabra engañosa, ya que posiblemente ella sea lo que más difícilmente se pueda designar realmente, como *paso delante*. Si la palabra no estuviera [frangollada] habría que hablar aquí de «búsqueda»

Para tratar al menos de fijar provisoriamente el tipo de movimiento que está en juego, digamos que está determinado por lo que está más y más visiblemente en su origen dicho de otra manera, para volver a la locución de Heidegger, hay *camino del pensar* si el pensamiento está en movimiento de tal modo que el propósito del pensar, aquello a propósito de lo que hay pensamiento (es decir «compensación» o mejor dicho *allégeance*), se torna cada vez más comprensible

¿No podemos decir igualmente: *hay camino de pintura* en el momento en que la pintura hace aparecer cada vez más visiblemente el por qué de la pintura?

¿Es exageración al escuchar la palabra de Cézanne «Amo enormemente la configuración de mi país» pronunciar el sujeto de su pintura? Heidegger, en todo caso, conoció esa palabra *configuración*. Para tratar de entenderla con las palabras de su lengua, propuso la siguiente traducción: *Gestalten-Einklang*, al unísono o la unisonancia de las figuraciones. Así traduce mediante dos palabras, la palabra única *configuración*. La *configuración* de mi país podría ser reconocida como el sujeto de su pintura, si todos los cuadros de Cézanne tienden a hacerla aparecer.

37 - 38



“de una vez
la estación distraída
enseña o destino
sólo entonces vemos abre o día cabe
sol y noche y esta renovada aventura sin cuerpo ni paz “
[p.131 “Amereida”]

53 - 54



” Este modo de hacer aparecer una realidad lleva consigo el retiro. Esto se va a prolongar hasta la actualidad, en que la palabra griega que dice «*aletheia*» y que quiere decir «verdad», «*letheia*» es recuerdo y «*a*» es una partícula privativa, es el «retiro que permite la presencia o aparición». Esto es la palabra verdad.”
[p.3 “Borde de los Oficios”]

AVENTURA

Creo que se concederá en reconocer como camino la traza visible de un modo de existencia completamente específico al ser humano; ponerse a hacer la experiencia de lo que sea. Partir a la búsqueda. Tratar de ver. El sentido propio de la palabra no es en absoluto la vía de comunicación.

Para que haya vías de comunicación hay que primero, partir a la **aventura**. Hay encaminamiento [camino] cuando un ser humano, viendo abrirse un espacio, emprende ir y venir allí, y entonces percibe una orientación que va, de allí en adelante, a guiar su progresión.

Progresión es una palabra engañosa, ya que posiblemente ella sea lo que más difícilmente se pueda designar realmente, como paso delante. Si la palabra no estuviera [frangollada] habría que hablar aquí de «búsqueda». Para tratar al menos de fijar proviver bajo el velo de la 27 interpretación: cézanne y heidegger sorriamente el tipo de movimiento que está en juego, ligamos que está determinado por lo que está más y más visiblemente en su origen —dicho de otra manera, para volver a la locución de

Heidegger,

CAMINO

hay **camino** del pensar si el pensamiento está en movimiento de tal modo que el propósito del pensar, aquello a propósito de lo que hay pensamiento (es decir «compensación» o mejor dicho allégeance), se torna cada vez más comprensible. ¿No podemos decir igualmente: hay camino de

APARECER

pintura en el momento en que la pintura hace **aparecer** cada vez más visiblemente el por qué de la pintura? ¿Es exageración al escuchar la palabra de Cézanne «Amo enormemente la configuración de mi país» pronunciar el sujeto de su pintura? Heidegger, en todo caso, conoció esa palabra configuración.

Para tratar de entenderla con las palabras de su lengua, propuso la siguiente traducción: Gestalten-Einklang, al unísono o la unisonancia de las figuraciones. Así traduce, mediante dos palabras, la palabra única configuración. La configuración de mi país podría ser reconocida como el sujeto de su pintura, si todos los cuadros de Cézanne tienden a hacerla aparecer.

AVENTURA

Aventura en latín significa "las cosas que han de llegar" Acaecimiento, suceso o lance extraño.

APARECER

Manifestarse, dejarse ver, por lo común, causando sorpresa, admiración u otro movimiento del ánimo.

CAMINO

La palabra camino viene del celta cammin y este de cam(paso). El significado más correcto sería "lugar por donde se transita habitualmente" Camino también puede hacer referencia a un rumbo abstracto.

37 - 38



“de una vez la estación distraída enseña o destino sólo entonces vemos abre o día cabe sol y noche y esta renovada aventura sin cuerpo ni paz “ [p.131 “Amereida”]

53 - 54



” Este modo de hacer aparecer una realidad lleva consigo el retiro. Esto se va a prolongar hasta la actualidad, en que la palabra griega que dice «aletheia» y que quiere decir «verdad», «letheia» es recuerdo y «a» es una partícula privativa, es el «retiro que permite la presencia o aparición». Esto es la palabra verdad.” [p.3 “Borde de los Oficios”]

D⁶⁹⁻⁷¹ “al desatar os hilos del alma humana. Está igualmente emocionada, igualmente bañada, en su auteridad, de bondad y aor. Sobre ella establecería, estableció, Cézanne su arte.” [pag 11: Cézanne]

D⁶⁹⁻⁷¹ “No había que soñar con el pincel en la mano, sino ponerse, como Virgilio, a aprender de las cosas ” [pag 2: Cézanne]

p^{83 - 85} El oficio es la manera como comparece —en otros términos— el anonadamiento frente a la situación de definición y la manera de hacer aparecer aquel ámbito exterior que como imagen, llamamos la imagen del mundo.
[p.17 “Cálculo Pictórico”]

Para llegar a *ver* eso, hay que dar imperativamente un primer paso sobre el camino de Cézanne del que habla Heidegger.

65 Ensayemos: el país que Cézanne llama «su» país, es bien, en un sentido, el país de Aix —pero, en un otro sentido, es un país puramente mental, un país esencialmente volumétrico y vertical, en que la montaña Santa Victoria, en su propio cielo, sería como el sólido perfecto.

70 *Amo enormemente* la configuración de mi país. Ese país es bien, aquel donde vive Cézanne. Pero vivir, para Cézanne, es ante todo pintar, llevar la «configuración de ese país» a tomar precisamente figura pictórica.

Al comienzo de su alocución en Aix, donde repite seis veces el verbo «amo», Heidegger evoca la suavidad de ese país y el rigor de los montes, e insiste: «Amo la armonía de los dos». ¿Esta *armonía* no sería 75 la configuración misma del país, tal como en otra parte la nombra Cézanne, «la obra maestra de la naturaleza» o «el cuadro de la naturaleza»? Ahí, tampoco ninguna metáfora: el país donde él pinta se ofrece como cuadro, y es una obra maestra. Para no perder lo esencial de lo que aquí dice Paul Cézanne, tengamos cuidado sólo a esto: la obra pin- 80 tada, el cuadro realizado, no es jamás, en un sentido difícil de pensar, lo que es lo primero. Primordialmente hay un «cuadro de la naturaleza». Y así como la «naturaleza» nos comporta, somos parte contenida en el seno del cuadro de la naturaleza. De múltiples maneras interferimos en este *cuadro*. Una de las más fascinantes es la de *hacer aparecer* 85 el cuadro.

Incluso aunque no lo sepamos, existimos.

Existimos en sueños.

90 Pero la mayor parte de nuestra existencia tiene lugar en vigilia. Percibimos, es decir estamos en contacto de lo que *es*. Sabemos, o más bien, siguiendo a Heidegger, entendemos algo de lo que *es ser*.

Esto, este entendimiento, resulta que pide algo de nosotros. Tenemos que manifestar nuestro entendimiento del ser. La manifestación inmemorial de ese poder que sella la humanidad del hombre como existencia, es la posibilidad del habla.

69-71

Đ

“al desatar os hilos del alma humana. Está igualmente emocionada, igualmente bañada, en su auteridad, de bondad y aor. Sobre ella establecería, estableció, Cézanne su arte.” [pag 11: Cézanne]

69-71

Đ

“No había que soñar con el pincel en la mano, sino ponerse, como Virgilio, a aprender de las cosas ” [pag 2: Cézanne]

83 - 85

d'

El oficio es la manera como comparece –en otros términos– el anonadamiento frente a la situación de definición y la manera de hacer aparecer aquel ámbito exterior que como imagen, llamamos la imagen del mundo. [p.17 “ Cálculo Pictórico”]

La configuración de mi país podría ser reconocida como el sujeto de su pintura, si todos los cuadros de Cézanne tienden a hacerla aparecer. Para llegar a ver eso, hay que dar imperativamente un primer paso sobre el camino de Cézanne del que habla Heidegger. Ensayemos: el país que Cézanne llama «su país, es bien, en un sentido, el país de Aix – pero, en un otro sentido, es un país puramente mental, un país esencialmente volumétrico y vertical, en que la montaña Santa Victoria, en su propio cielo, sería como el sólido perfecto.

Amo enormemente la configuración de mi país. Ese país es bien, aquel donde vive

Đ

Cézanne. Pero *vivir*, para Cézanne, es ante todo *pintar*, llevar la «configuración de ese país» a tomar precisamente figura pictórica.

Al comienzo de la allocución en Aix, donde repite seis veces el verbo «amo», Heidegger evoca la suavidad de ese país y el rigor de los montes, e insiste:

«Amo la armonía de los dos». ¿Esta armonía no sería la

configuración misma del país, tal como en otra parte la nombra Cézanne, «la obra maestra de la naturaleza» o «el cuadro de la naturaleza»?

Ahí, también, ninguna metáfora: el país donde él pinta se ofrece como cuadro, y es una obra maestra. Para no perder lo esencial

de lo que aquí dice Paul Cézanne, tengamos cuidado sólo a esto: la obra pintada, el cuadro realizado, no es jamás, en un sentido difícil de pensar, lo que es lo primero. Primordialmente hay un «cuadro de la naturaleza».

Y así como la «naturaleza» nos comporta, somos parte contenida en el seno del cuadro de la naturaleza.

d'

De múltiples maneras interferimos en este cuadro.

Una de las más fascinantes es la de *hacer aparecer* el cuadro.

Incluso aunque no lo sepamos, *existimos*. Existimos en sueños.

Peró la mayor parte de nuestra existencia tiene lugar en vigilia.

Percibimos, es decir estamos en contacto de lo que es.

Sabemos, o más bien, siguiendo a Heidegger, entendemos algo de lo que es ser.

V I V I R

P I N T A R

VIVIR

Del lat. vivere.

PINTAR

Representar algo en una superficie con líneas y colores.

HACER APARECER

aparecer | Manifestarse, dejarse ver, por lo común, causando sorpresa, admiración u otro movimiento del ánimo

EXISTIMOS

Dicho de una cosa: Ser real y verdadera

H A C E R A P A R E C E R

E X I S T I M O S

95 Heidegger escribe (E.I., t. 5, p. 366): «...el ser tiene habla, en las modalidades más diversas, en todas partes y siempre, atravesando toda la lengua». Dice bien, «toda lengua», *alle Sprache* (y no *Sprachen*, las posibilidades de lengua en plural, las lenguas).

Heidegger evoca aquí una lengua, o más bien, una lengua *única*, la singularidad de toda lengua: la posibilidad de toda palabra. Es a través de *ella* que habla el ser.

Hay un signo de la unidad del género humano: la multiplicidad de las lenguas, y el axioma: «Toda lengua hablada es traducible (al interior de límites variables, por supuesto) en toda otra (lengua)». Ya que si toda lengua es traducible, es porque en primer término, toda lengua es traducción. Traducción de sentido.

En francés, esta palabra es más rica que la alemana *Sinn*. Sentido quiere decir tanto la significación como la dirección. Ir a la izquierda es ir en un cierto sentido. Ir y venir no es solo alternar los movimientos, sino invertir las direcciones. Estas direcciones son experimentables. Por ejemplo, las direcciones del espacio. Las constatamos. «Arriba»-«abajo», «izquierda»-«derecha», «delante»-«detrás», estas determinaciones, que no existen sin el hombre, no son en absoluto una creación humana. Son más bien la articulación primaria de la espacialidad geodésica en el seno de la cual existe un ser humano.

Hablando del camino de Cézanne, Heidegger evoca una existencia pictórica. No la biografía de un pintor, sino el itinerario en el cual su pintura –quizás *la* pintura misma– llega a manifestarse.

Si seguimos nuestra conjetura, y que la «configuración de mi país» sea bien el sujeto de la pintura de Cézanne, ¿cómo comprender esa palabra de *configuración*? Es que no se puede entenderla como armonía de figuraciones o de figuras? ¿Qué figuras? Heidegger distingue: «La dulzura de este país y de sus poblados» (o sea, el país como habitado por el ser humano) y el «rigor de sus montes», es decir, la Naturaleza en cuanto *tierra*.

117 - 118



“pero en la inteligencia creadora de un pintor cien páginas de texto no dan el mismo testimonio que un trazo o dos pinceladas.”
[p.5 Cézanne]

99 - 100



“De hecho, la palabra misma puede referirse a sí misma instituyendo un meta-lenguaje. Pero la palabra poética no es un metalenguaje. Es el decir que se maravilla de su decir. Es decir, es la palabra por la palabra misma.
[p.2 Hay que ser Absolutamente Moderno]

ATRAVESANDO

Heidegger escribe (E.L., t. 5, p. 366): «...el ser tiene habla, en las modalidades más diversas, en todas partes y siempre, **atravesando** toda la lengua». Dice bien, «toda lengua», **de Sprache (y no Sprachen, las posibilidades de lengua en plural, las lenguas).**

Heidegger evoca aquí una lengua, o más bien, una lengua única, la singularidad de toda lengua: la **posibilidad de toda palabra.**



Es a través de ella que habla el ser.

Hay un signo de la unidad del género humano: la multiplicidad de las lenguas, y el axioma: «Toda lengua hablada es traducible

(al interior de límites variables, por supuesto) en toda otra (lengua)». Ya que si toda lengua es traducible, es porque en primer término, toda lengua es traducción. Traducción de **sentido.**

SENTIDO

En francés, esta palabra es más rica que la alemana *Sinn*.

Sentido quiere decir tanto la significación como la dirección.

Ir a la izquierda es ir en un cierto sentido. Ir y venir no es solo alternar los movimientos, sino invertir las direcciones.

Estas direcciones son experimentables.

Por ejemplo, las direcciones del espacio. Las constatamos.

«Arriba»-«abajo», «izquierda»-«derecha», «delante»-«detrás»,

estas determinaciones, que no existen sin el hombre, no son en absoluto una creación humana. Son más bien la articulación primaria de la espacialidad geodésica en el seno de la cual existe un ser humano.

Hablando del camino de Cézanne, Heidegger evoca una existencia pictórica. No la biografía

de un pintor, sino el itinerario en el cual su pintura —quizás la

pintura misma— llega a **manifestarse.** Si seguimos nuestra conjetura

y que la «configuración de mi país» sea bien el sujeto de la pintura de Cézanne, ¿cómo comprender esa palabra de configuración? Es que no se puede entenderla como armonía de figuraciones o de figuras? ¿Qué figuras? Heidegger distingue: «La dulzura de este país y de sus poblados» (o sea, el país como habitado por el ser humano) y el «rigor de sus montes», es decir, la Naturaleza en cuanto tierra.

POSIBILIDAD DE TODA PALABRA

ATRAVESANDO

Poner algo de modo que pase de una parte a otra.

POSIBILIDAD DE TODA PALABRA

posibilidad | Aptitud, potencia u ocasión para ser o existir algo.

palabra | Empeño que hace alguien de su fe y probidad en testimonio de lo que afirma

SENTIDO

Dicho de una cosa: Que incluye o expresa un sentimiento

MANIFESTARSE

Declarar, dar a conocer. Descubrir, poner a la vista

117 - 118



“pero en la inteligencia creadora de un pintor cien páginas de texto no dan el mismo testimonio que un trazo o dos pinceladas.”
[p.5 Cézanne]

99 - 100



“De hecho, la palabra misma puede referirse a sí misma instituyendo un meta-lenguaje. Pero la palabra poética no es un metalenguaje. Es el decir que se maravilla de su decir. Es decir, es la palabra por la palabra misma.
[p.2 Hay que ser Absolutamente Moderno]

En la pintura de Cézanne reina así tan enteramente como es posible, una ley de armonía que se convierte en visible siguiendo una gran diversidad de modos. Por ejemplo, la reducción del espectro de los colores alrededor de una polaridad verde-ocre. Si examinamos la distribución de esta paleta, lo que llama la atención es la densidad de los polos. Ocre saturado, es decir, conteniendo las tierras amarillas y rojas; verde esmeralda oscuro, constituido de colores no terrestres (azul del cielo, amarillos y rojos del atardecer, verde vegetal).

Miremos una acuarela de Cézanne. Por ejemplo, aquella reproducida en la página 55 de *El universo de Cézanne*:¹ «El país de la Santa Victoria. La paleta es todavía más restringida: azul/ amarillo/verde/pardo, sin olvidar la base incolora (?) de la hoja de papel. Se trata siempre del mismo y único azul, más o menos diluido en agua; es el color más uniformemente presente en toda la superficie. Le hace contraste un amarillo en el límite entre el ocre y el amarillo y que a veces yuxtapone, aunque en menor cantidad, las pinceladas, los trazos o las superficies azules.»

Permitan que me limite a un solo fenómeno pictórico (en efecto, trato no de exponer la pintura de Cézanne, sino de comprender la correspondencia entre la pintura y el pensar).

La banda superior de la acuarela, aquella que se extiende por sobre los dos puntos más elevados del «paisaje» (la copa de un árbol y la cumbre de la montaña), que entonces se insinúa *detrás* del árbol y *detrás* de la montaña —brevemente, el «cielo», está distribuido, en cuanto al color, de la manera siguiente: desde el borde superior y según una especie de senoide, el papel está teñido de un azul extremadamente agudo, siguiendo un conjunto de superficies curvas. Nubes sobre el cielo. El cielo, en sí mismo, es incoloro —o, más bien: el mismo papel, sin color, es imaginado convirtiéndose en la diafanidad pura.

1. Michel Hoog en la colección *Les Carnets de Dessins*, Henri Scrépel (ed.), París, 1971. [N. del A.]



“Se suele decir que un buen cuadro tiene una correcta disposición de cálidos y fríos. Buena quiere decir que armoniza los pasos de tonos a tonos. Que revela una maestría en el juego de los complementarios. Que su dibujo afina con las entradas y salientes del contorno el aire de los volúmenes y que las «leyes» de composición son usadas diestramente.”
[p.1 “¿Por qué, Cómo y Cuándo hay Arte?”]

“Se suele decir que un buen cuadro tiene una correcta disposición de cálidos y fríos. Buena quiere decir que armoniza los pasos de tonos a tonos. Que revela una maestría en el juego de los complementarios. Que su dibujo afina con las entradas y salientes del contorno el aire de los volúmenes y que las «leyes» de composición son usadas diestramente.”
[p.1 “¿Por qué, Cómo y Cuándo hay Arte?”]

G

En la pintura de Cézanne reina así tan enteramente como es posible, una ley de armonía que se convierte en **visible** siguiendo una gran diversidad de modos. Por ejemplo: la reducción del espectro

V I S I B L E

de los colores alrededor de una polaridad verde-ocre.

Si examinamos la distribución de esta paleta, lo que llama la atención es la densidad de los polos. Ocre saturado, es decir, conteniendo las tierras amarillas y rojas; verde esmeralda oscuro, constituido de colores no terrestres (azul del cielo, amarillos y rojos del atardecer, verde vegetal).

Miremos una acuarela de Cézanne. Por ejemplo, aquella reproducida en la página 55 de El universo de Cézanne: 1

«El país de la Santa Victoria. La paleta es todavía más restringida: azul/ amarillo/ verde/pardo, sin olvidar la base incolora (?) de la hoja de papel.

Se trata siempre del mismo y único azul, más o menos diluido en agua; es el color más uniformemente presente en toda la superficie. Le hace consistir

un amarillo en el límite entre el ocre y el amarillo y que a veces juxtapone, aunque en menor cantidad, las pinceadas, los trazos o las superficies azules.»

Permitan que me limite a un solo fenómeno pictórico

(en efecto, trato no de exponer la pintura de Cézanne,

sino de comprender la **correspondencia** entre la pintura y el pensar).

C O R R E S P O N D E N C I A

La banda superior de la acuarela, aquella que se extiende por sobre los dos puntos más elevados del «paisaje» (la copa de un árbol y la cumbre de la montaña),

que entonces se insinúa detrás del árbol y detrás de la montaña —brevemente el «cielo», está distribuido, en cuanto al color, de la manera siguiente:

desde el borde superior y según una especie de senoide,

el papel está teñido de un azul extremadamente aguado,

siguiendo un conjunto de superficies curvas.

Nubes sobre el cielo. El cielo, en sí mismo, es incoloro —o, más bien: el mismo papel, sin color, es imaginado convirtiéndose en la diafanidad pura.

V I S I B L E

Que se puede ver, Notable y que llama la atención por alguna singularidad.

C O R R E S P O N D E N C I A

Acción y efecto de corresponder o corresponderse. Relación que realmente existe o convencionalmente se establece entre los elementos de distintos conjuntos o colecciones.

Desde el punto de vista figurativo: hay a un lado y otro en el medio
 150 de la acuarela (marcado arriba por la cumbre de la montaña y abajo
 por la concentración más viva de los colores), el cielo se despliega más
 o menos según dos *losanges* (formados por las dos laderas de la mon-
 taña y las dos grandes curvas de las masas de nubes). El todo está lige-
 155 ramente desequilibrado, en pendiente hacia la derecha, de tal modo
 que el cielo se inclina a la derecha, hacia el medio de la acuarela.

Examinemos algunos de los fenómenos pictóricos que descubre
 aquí Paul Cézanne.

Primero, el color está abstraído de toda designación inmediata.
 Así el cielo no es azul. El color *azul* en la acuarela es, de este modo,
 160 des-naturalizado o des-realizado (le ha suprimido toda función «re-
 alista»), de manera que el *azul* no muestra más lo que es «azul», sino
 que muestra el *color* en la situación extrema como lo dice la senten-
 cia: «a medida que se pinta, se va dibujando; más se armoniza el color,
 más se precisa el dibujo». Así emprende el pintor, el tratar la cuestión
 165 del color en términos de *luminosidad* o, mejor todavía, en términos de
 luz. ¿Qué es singularmente la luz, para Cézanne? Ante todo, es un fe-
 nómeno muy concreto, del cual el pintor constata las fases. Así, R.P.
 Rivière y J.F. Schnerb, en su artículo «El taller de Cézanne»,² anotan:
 «Desde las diez de la mañana, paraba de pintar: *El día baja*, decía». Se
 170 trata de la luz del día, no de la luz del sol, incluso si la segunda es un
 modo de la primera (y un modo tal que a partir de las diez de la ma-
 ñana, *el día baja*). Ahora bien, Cézanne nota: «No se hace la luz, se la
 reproduce». El secreto de esta reproducción —*la realización*— consiste en
 una modulación donde la relación de los tonos tiene lugar según una
 175 ley de armonía.

Cézanne se ha puesto en guardia, férreamente, contra las «teorías
 literarias», las «charlas sobre el arte», que son (le escribe a Émile Ber-
 nard el 26 de mayo de 1904) «casi inútiles».

2. Reproducido en *Conversaciones con Cézanne*, Michael Doran (ed.), París: Macula, 1978. [N. del A.]

117 - 118



«Cuando pinto —dice Cézanne— veo colores que
 se ordenan como ellos quieren, todo se organiza,
 árboles, rocas, casas, por medio de manchas de
 color. Sólo siguen existiendo colores y en ellos la
 claridad, el ser que piensa». En el fondo se trata
 de ritmo. «Mi modelo, mi color y yo tenemos que
 vivir con el mismo ritmo».

[p.3 ¿Por qué, Cómo y Cuándo hay Arte?]

172 - 175



«No se debe representar la naturaleza sino
 realizarla. ¿Por medio de qué? Por medio de
 equivalentes cromáticos estructuradores»
 -Cézanne

[p.4 ¿Por qué, Cómo y Cuándo hay Arte?]

Desde el punto de vista figurativo: hay a un lado y otro en el medio de la acuarela (marcado arriba por la cumbre de la montaña y abajo por la concentración más viva de los colores), el cielo se despliega más o menos según dos losanges (formados por las dos laderas de la montaña y las dos grandes curvas de las masas de nubes).

El todo está ligeramente desequilibrado, en pendiente hacia la derecha, de tal modo que el cielo se inclina a la derecha, hacia el medio de la acuarela. Examinemos algunos de los fenómenos pictóricos que descubre aquí Paul Cézanne.

ABSTRAÍDO

Primero, el color está **abstraído** de toda designación inmediata.

Así el cielo no es azul. El color azul en la acuarela es, de este modo, desnaturalizado o des-realizado (le ha suprimido toda función «realista»), de manera que el azul no muestra más lo que es «azul», sino que muestra el color en la situación extrema como lo dice la sentencia: «a medida que se pinta, se va dibujando; más se **armoniza** el color, más se precisa el dibujo».

Así emprende el pintor, el tratar la cuestión del color en términos de luminosidad o, mejor todavía, en términos de luz.

¿Qué es singularmente la luz, para Cézanne?

Ante todo, es un fenómeno muy concreto,

del cual el pintor constata las fases. Así, R.P. Rivière y J.F. Schnerb, en su artículo «El taller de Cézanne»,² anotan: «Desde las diez de la mañana, paraba de pintar: El día baja, decía». Se trata de la luz del día, no de la luz del sol, incluso si la segunda es un modo de la primera (y un modo tal que a partir de las diez de la mañana, el día baja). Ahora bien, Cézanne nota: **«Nose hace la luz, se la reproduce».**

El secreto de esta reproducción –la realización– consiste en una **modulación** donde la relación de los tonos tiene lugar según una ley de armonía.

Cézanne se ha puesto en guardia, fuertemente, contra las «teorías literarias», las «charlas sobre el arte», que son (te escribe a Emile Bernard el 26 de mayo de 1904) «casi inútiles».

ARMONIZA

NO SE HACE LA LUZ,
SE LA REPRODUCE

MODULACIÓN

ABSTRAÍDO
ensimismado, absorto en una meditación, contemplación

ARMONIZA
Poner en armonía, o hacer que no discuerden o se rechacen dos o más partes de un todo, o dos o más cosas que deben concurrir al mismo

NO SE HACE LA LUZ, SE LA REPRODUCE
reproducir | Volver a hacer presente lo que antes se dijo y alegó.

MODULACIÓN
Acción y efecto de modular.

117 - 118
H

«Cuando pinto –dice Cézanne– veo colores que se ordenan como ellos quieren, todo se organiza, árboles, rocas, casas, por medio de manchas de color. Sólo siguen existiendo colores y en ellos la claridad, el ser que piensa». En el fondo se trata de ritmo. «Mi modelo, mi color y yo tenemos que vivir con el mismo ritmo». [p.3 ¿Por qué, Cómo y Cuándo hay Arte?]

172 - 175
H

«No se debe representar la naturaleza sino realizarla. ¿Por medio de qué? Por medio de equivalentes cromáticos estructuradores» -Cézanne [p.4 ¿Por qué, Cómo y Cuándo hay Arte?]

179 - 181



¿Lo elaboraría en su inconsciente entre los impulsos contrariados de su rudo y frenético temperamento y de su sensibilidad por un momento dominada? [p.2 Cézanne]

179 - 181



Hay un mal cuadro. Hay un buen cuadro. Pero de los dos uno «es» arte. Se trata de pensar las diferencias o mejor de abrir pistas que permitan ese posible distingo. [p.1 Porque, Cómo y Cuando arte?]

179 - 181



“La posibilidad de decir extendida en un dicho y manifestándose como tal es la palabra poética.” [p.2 Hay que ser absolutamente Moderno]

202 - 204



«Definiremos la belleza como armonía, la armonía de todas las partes entre sí... de tal modo que no se pueda aumentar, disminuir o cambiar sino para peor... Es el resultado de este gran valor y casi divino para obtener el cual, es necesario empeñar todo el ingenio y toda la habilidad técnica de la que uno está provisto» [p.5 “Hay que ser absolutamente moderno”]

180

Por ello debemos redoblar la atención cada vez que Cézanne *habla* de su arte. No es que lo que diga sea la clave. Ante un cuadro, la clave jamás provendrá sino del cuadro mismo. Pero es Cézanne quien escribió al mismo Émile Bernard (23 de octubre de 1905): «Le debo la verdad en pintura y se la diré». Y bien, ¿cómo habla de la mala pendiente de todo arte?

185

El arte se transforma terriblemente en su aspecto exterior y reviste una forma demasiado mezquina, al mismo tiempo que la inconsciencia de la armonía se revela cada vez más por la discordancia misma de las coloraciones y, lo que es más lamentable aún, por la afonía de los tonos.

190

Lo propio de una pendiente se aprende cuando se la remonta. El arte (se puede afirmar con certeza) se cumple en gran forma, al tiempo que la conciencia de la armonía se revela cada vez mejor gracias a la polifonía de las coloraciones —y, maravilla de las maravillas: por la modulación de los tonos.

195

Cézanne, al hablar de los tonos pictóricos, los traspone a tonos musicales. Da a entender a quien no hubiera visto todavía la luz pictórica, que puede imaginarla como espacio de todas las modulaciones sonoras, o del silencio.

200

El arte es ante todo *conciencia de la armonía*. Ahora bien, Cézanne dice, la inconsciencia de la armonía provoca la «afonía de tonos». Si entendemos bien, esto significa que la armonía es el principio sin cuya presencia los tonos no pueden ser lo que son, es decir, modulaciones. Dicho de otra manera: la gran forma es, en el orden de lo visible, la *realización* consciente de la armonía, que es primera en relación a toda realización.

205

Luz mental. Luz del día mental. Lo que sobre todo no quiere decir: luz en la cabeza. El pintor de la realización es un pintor «realista». Solo que un fenómeno como el día puede pasar desapercibido y un fenómeno como la armonía puede quedar inconsciente.

¿Lo elaboraría en su inconsciente entre los impulsos contrariados de su rudo y frenético temperamento y de su sensibilidad por un momento dominada? [p.2 Cézanne]

Hay un mal cuadro. Hay un buen cuadro. Pero de los dos uno «es» arte. Se trata de pensar las diferencias o mejor de abrir pistas que permitan ese posible distingo. [p.1 Porque, Cómo y Cuando arte?]

“La posibilidad de decir extendida en un dicho y manifestándose como tal es la palabra poética.” [p.2 Hay que ser absolutamente Moderno]

«Definiremos la belleza como armonía, la armonía de todas las partes entre sí... de tal modo que no se pueda aumentar, disminuir o cambiar sino para peor... Es el resultado de este gran valor y casi divino para obtener el cual, es necesario empeñar todo el ingenio y toda la habilidad técnica de la que uno está provisto» [p.5 “Hay que ser absolutamente moderno”]

Por ello debes redoblar la atención cada vez que Cézanne habla de su arte. No es que lo que diga sea la clave. Ante un cuadro, la clave jamás provendrá sino del cuadro mismo. Pero es Cézanne quien escribió al mismo Emile Bernard

el 23 de octubre de 1905: «Le debo la verdad en pintura y se la diré». Y bien, ¿cómo habla de la mala pendiente de todo arte?

El arte se transforma terriblemente en su aspecto exterior y reviste una forma demasiado *mezquina*, al mismo tiempo que la *inconsciencia* de la armonía se revela cada vez más por la discordancia misma de las coloraciones y, lo que es más lamentable aún, por la *afonía* de los tonos.

Lo propio de una pendiente se aprende cuando se la remonta. El arte (se puede afirmar con certeza) se cumple en gran forma, al tiempo que la conciencia de la armonía se revela cada vez mejor gracias a la *polifonía* de las coloraciones —y, maravilla de las maravillas: por la *modulación* de los tonos.

Cézanne, al hablar de los tonos pictóricos, los trasponer a tonos musicales. Da a entender a quien no hubiera visto todavía la luz pictórica, que puede imaginarla como espacio de todas las modulaciones sonoras, o del silencio. El arte es ante todo conciencia de la armonía.

Ahora bien, Cézanne dice, la inconsciencia de la armonía provoca la «afonía de tonos». Si entendemos bien, esto significa que la armonía es el principio sin cuya presencia los tonos no pueden ser lo que son, es decir, modulaciones.

Dicho de otra manera: la gran forma es, en el orden de lo visible, la realización consciente de la armonía, que es primera en *relación* a toda realización. Luz mental. Luz del día mental.

Lo que sobre todo no quiere decir luz en la cabeza. El pintor de la realización es un pintor «realista». Solo que un fenómeno como el día puede pasar desapercibido y un fenómeno como la armonía puede quedar inconsciente.

MEZQUINA

INCONSCIENCIA

AFONÍA

POLIFONÍA MODULACIÓN

RELACIÓN

MEZQUINA

Falta de generosidad y nobleza de espíritu.

INCONSCIENCIA

Estado o situación de la persona que ha perdido la conciencia o facultad de reconocer la realidad

AFONÍA

falta de voz

MODULACIÓN

Acción y efecto de modular.

POLIFONÍA

Conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico.

RELACIÓN

Exposición que se hace de un hecho. Conexión, correspondencia de algo con otra cosa.

210 Tener la sensación del día o realizar la armonía es, para el pintor, estar
cada vez presente, existir, tomar su parte, corresponder al fenómeno, dán-
dole lugar. En sus cartas a Émile Bernard, Cézanne no deja de volver a una
suerte de lugar de evidencia, cuya formulación cierne en el límite de lo co-
municable, «la verdad en pintura». Escuchemos un extracto de la carta del
215 23 de diciembre de 1904:

He aquí sin discusión posible –soy muy afirmativo: una sensación óptica
se produce en nuestro órgano visual, que nos hace clasificar, por luz, medio
tono o cuarto de tono, los planos representados por sensaciones colorantes.
(La luz, entonces, no existe para el pintor). Tanto que, obligatoriamente, us-
220 ted va del negro al blanco, siendo la primera de estas abstracciones, como
un punto de apoyo tanto para el ojo como para el cerebro, nos enredamos,
no llegamos a poseer nuestra maestría, no llegamos a poseernos.³

Comencemos por el paréntesis «la luz, entonces, no existe para el pin-
225 tor» –ya que no debiera entenderse al revés. Cézanne no hace más que vol-
ver a decir lo que habíamos anotado más arriba: «No se hace la luz, se la
reproduce». Para comprender la nueva formulación, basta imaginar lo que
existe para el pintor: las «sensaciones colorantes». He aquí lo que el pintor
manifiesta al colocar sus pinceladas (Vollard ha descrito la lentitud con que
230 Cézanne colocaba los tonos). He aquí lo que significa para él *realizar* –tarea
fácticamente espantosa, si se recuerda que jamás hay una sensación sola,
sino que cada una pone en resonancia potencial la totalidad de las sensa-
ciones ópticas posibles. Ahora bien, es a partir de las sensaciones colorantes
que ha lugar la luz para el pintor. Cézanne lo dice con todas sus letras a Émi-
235 le Bernard (Carta del 23 de octubre 1905: «...las sensaciones colorantes que
da la luz...»). No es que la relación color-luz sea tal que la luz dependa de
los colores. Es lo contrario, lo que es verdad. Pero para el pintor, es el color
lo que existe. No puede haber preocupación más que de una sola cosa, el
color como *coloración*.

3. *Correspondence*, John Rewald, París: Grasset, 1937, p. 269. [N. del A.]. Ver también en *Correspon-
dencia*, John Rewald, Buenos Aires: El Ateneo, 1948, pp. 261-262. [N. del E.]



“Llevar los colores a otro giro, a uno nuevo.
«Para el pintor lo único verdadero son los colores.
Un cuadro no representa más que colores...
Existe una lógica de los colores –parbleu!– y el pin-
tor debe obedecerla y no a la lógica del cerebro» “
[p.4 ¿Por qué, Cómo y Cuándo hay Arte?]

Tener la sensación del día o realizar la armonía es, para el pintor, estar cada vez presente, existir, tomar su parte, corresponder al fenómeno, dándole lugar. En sus cartas a Emile Bernard, Cézanne no deja de volver a una suerte de lugar de evidencia, cuya formulación cierra en el límite de lo comunicable, «la verdad en pintura».

Escuchémos un extracto de la carta del 23 de diciembre de 1904:

He aquí sin discusión posible –soy muy afirmativo: una sensación óptica se produce en nuestro órgano visual, que nos hace clasificar, por luz, medio tono o cuarto de tono, los planos representados por **sensaciones colorantes**. (La luz, entonces, no existe para el pintor). Tanto que, obligatoriamente, usted va del negro al blanco, siendo la primera de estas abstracciones, como un punto de apoyo tanto para el ojo como para el cerebro, nos enredamos, no llegamos a poseer nuestra maestría, no llegamos a poseernos.³

Comencemos por el paréntesis «la luz, entonces, no existe para el pintor» –ya que no debiera entenderse al revés. Cézanne no hace más que volver a decir lo que habíamos anotado más arriba: «No se hace la luz, se la reproduce».

Para comprender la nueva formulación, basta imaginar lo que existe para el pintor: las «sensaciones colorantes».

He aquí lo que el pintor manifiesta al colocar sus pinceladas (Wollard ha descrito la intensidad con que Cézanne colocaba los tonos).

He aquí lo que significa para él realizar –tarea fácticamente espantosa, si se recuerda que jamás hay una sensación sola, sino que cada una pone en

resonancia potencial la totalidad de las sensaciones ópticas posibles.

Ahora bien, es a partir de las sensaciones colorantes que ha lugar la luz para el pintor.

Cézanne lo dice con todas sus letras a Emile Bernard (Carta del 23 de octubre 1905: «las sensaciones colorantes que da la luz.»)

No es que la relación color-luz sea tal que la luz dependa de los colores. Es lo contrario, lo que es verdad. Pero para el pintor, es el color lo que **existe**. No puede haber preocupación más que de una sola cosa, el color como coloración.

SENSACIONES COLORANTES

SENSACIONES COLORANTES

sensación | Impresión que percibe un ser vivo cuando uno de sus órganos receptores es estimulado.

RESONANCIA

Prolongación del sonido, que se va disminuyendo por grados.

EXISTE

Dicho de una cosa: Ser real y verdadera.

RESONANCIA

EXISTE

231 - 234



“Llevar los colores a otro giro, a uno nuevo. «Para el pintor lo único verdadero son los colores. Un cuadro no representa más que colores... Existe una lógica de los colores –parbleu!– y el pintor debe obedecerla y no a la lógica del cerebro» “ [p.4 ¿Por qué, Cómo y Cuándo hay Arte?]

179 - 181



ante las telas de Cézanne, en aquella patética época de su vida a la que hemos llegado, ante sus primeras obras maestras, no veía, sinceramente, sino un caos de colores, como una niebla sin forma.
[p.4 Cézanne]

RELACION TEXTO ANCLIA
CÉZANNE: LO QUE VI Y LO QUE MEDIO

179 - 181



“El caos es todas las posibilidades que así comparecen (como posibilidades) en su mostrarse o apertura o caos que pro-voca (llama) a cosmos. Las posibilidades constitutivas y no opuestas al cosmos “
[p.2 “¿Por qué, Cómo y Cuándo hay Arte?”]

202 - 204



¿Y acaso no es ese carácter de cosa de la obra lo que de verdad hace el artista con su trabajo?
[p.3 El origen de la obra de Arte]

RELACION TEXTODERAGMATARIO

240 Si nos quedara un resto de incompreensión, el término «afonía» (en la carta a Zola del 27 de noviembre de 1884) debiera disipar todo equívoco. Una coloración no se realiza sino a partir del momento donde ella cesa de ser afónica, es decir, cuando encuentra (o mejor dicho, cuando re-encuentra) su voz en el seno de las coloraciones, cuya armonía global no es sino luz. Tan bien que es la luz la primera en relación a toda coloración, que Cézanne deja de pintar en cuanto el día baja.

245 Hay, entonces, una diferencia entre la «sensación óptica» y la «sensación colorante»: la «sensación óptica» contiene en la indiferenciación lo que podemos llamar, con los términos de la tradición académica, color y valor. Ahora bien, lo que hay de notable en Cézanne, es que todo su esfuerzo de pintor
250 consiste en quitar el punto de vista del valor como escala graduada entre un negro y un blanco abstractos, para alcanzar un punto de apoyo más sólido, es decir, concreto, que impida todo desfallecimiento en la maestría donde sólo allí es posible que nos poseamos.

Lo concreto es el color. Más exactamente: el color en concreción. En el
255 asombroso diálogo de Joachim Gasquet,⁴ se encuentra una frase que Gasquet pone en boca del pintor: «El color es el lugar donde se encuentran nuestro cerebro y el universo».

No es por lo demás el único lugar. Pero para el pintor que es Cézanne, es bien el único. El cerebro del hombre constituye la lógica. El universo solo no
260 es otra cosa que un caos. La obra del pintor: componer un cuadro por el color.

Cézanne escribe el 26 de mayo de 1904 a Emile Bernard: «El literato se expresa con abstracciones, mientras que el pintor concretiza por medio del color y del dibujo, sus sensaciones, sus percepciones». El verbo transitivo «concretar» significa: hacer concreto, hacer sólido. Entonces, hacer sólidas
265 sus sensaciones. ¿Por qué Cézanne agrega, «sus percepciones»? Sensaciones y percepciones están ligadas. Una percepción es una sensación concebida, y concebir la sensación es estar todavía más fuertemente «bajo el impacto» de la sensación, padecerla más, oír su voz.

4. Primera parte, «El motivo», en Conversaciones con Cézanne, París, 1978, p. 112 [N. del A.]. Ver también Segunda parte, «El motivo», en Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo. Madrid: Gadir, 2010, p. 170. [N. del E.]



ante las telas de Cézanne, en aquella patética época de su vida a la que hemos llegado, ante sus primeras obras maestras, no veía, sinceramente, sino un caos de colores, como una niebla sin forma.
[p.4 Cézanne]



“El caos es todas las posibilidades que así comparcen (como posibilidades) en su mostrarse o apertura o caos que pro-voca (llama) a cosmos. Las posibilidades constitutivas y no opuestas al cosmos “
[p.2 “¿Por qué, Cómo y Cuándo hay Arte?”]



¿Y acaso no es ese carácter de cosa de la obra lo que de verdad hace el artista con su trabajo?
[p.3 El origen de la obra de Arte]

Si nos quedara un resto de incomprensión, el término «afonía»

(en la carta a Zola del 27 de noviembre de 1884)

debiera disipar todo equívoco. Una coloración no se realiza sino a partir del momento donde ella cesa de ser afónica, es decir, cuando encuentra (o mejor dicho, cuando re-encuentra) su voz en el seno de las coloraciones, cuya armonía global no es sino luz.

Tan bien que es la luz la primera en relación a toda coloración, que Cézanne deja de pintar en cuanto el día baja.

Hay, entonces, una diferencia entre la «sensación óptica» y la «sensación colorante»:

la «sensación óptica» contiene en la indiferenciación lo que podríamos llamar, con los términos de la tradición académica, color y valor.

Ahora bien, lo que hay de notable en Cézanne, es que todo su esfuerzo de pintor consiste en



quitar el punto de vista del valor como escala graduada

entre un negro y un blanco abstractos, para alcanzar un punto de apoyo más sólido, es decir, concreto, que impida todo desfallecimiento en la maestría donde sólo allí es posible que nos poseamos.

Lo concreto es el color. Más exactamente: el color en concreción.

En el asombroso diálogo de Joachim Gasquet,⁴ se encuentra una frase que Gasquet pone en boca del pintor:

«El color es el lugar donde se encuentran nuestro cerebro y el universo».

No es por lo demás el único lugar. Pero para el pintor que es Cézanne es bien el único.



El cerebro del hombre constituye la lógica.

El universo solo no es otra cosa que un **CAOS**. La obra del pintor:

componer un cuadro por el color. Cézanne escribe el 26 de mayo de 1904 a Emile Bernard: «El literato se expresa con abstracciones, mientras que el pintor concretiza por medio del color y del dibujo, sus sensaciones, sus percepciones».

El verbo transitivo «concretar» significa: hacer concreto, hacer sólido. Entonces, hacer sólidas sus sensaciones. ¿Por qué Cézanne agrega, «sus percepciones»?

Sensaciones y percepciones están ligadas. Una **percepción** es una sensación concebida, y concebir la sensación es estar todavía más fuertemente «**bajo el impacto**» de la sensación, padecerla más, oír su voz.

SENSACIÓN ÓPTICA

SENSACIÓN COLORANTE

CAOS

PERCEPCIÓN

BAJO EL IMPACTO

SENSACIÓN COLORANTE
sensación | Impresión que percibe un ser vivo cuando uno de sus órganos receptores es estimulado.

CAOS
Estado amorfo e indefinido que se supone anterior a la ordenación del cosmos.
Confusión, desorden.

PERCEPCIÓN
Sensación interior que resulta de una impresión material hecha en nuestros sentidos. Conocimiento, idea.

BAJO EL IMPACTO
Huella o señal que deja un impacto.
Efecto de una fuerza aplicada bruscamente.

270 ¿Cómo se concreta la sensación? Cuando ella permite percibir el cuadro de la naturaleza. Mientras más hace ver el cuadro de la naturaleza, un cuadro que pinta Cézanne, más es ejemplarmente *realización*. A fin de entender mejor lo que es la realización para Cézanne, escuchemos cómo uno de sus testigos más atentos, Karl Ernst Osthaus, refiere los propósitos del pintor:

275 Se ponía comunicativo y comenzaba a desarrollar sus pensamientos sobre la pintura...: «Lo principal en un cuadro, decía, es encontrar la distancia justa. El color tenía que expresar todas las rupturas en la profundidad...». Y diciendo esto sus dedos seguían los límites de los diversos planos sobre sus cuadros. Mostraba exactamente hasta 280 dónde había logrado mejorar la profundidad y dónde la solución no había sido encontrada todavía; aquí el color había quedado como color sin convertirse en expresión de distancia. Su argumento era tan convincente, tan vivo, que yo no recordaba haber educado tan bien el ojo en tan poco tiempo.

285 La afonía de los tonos es cuando el color queda únicamente como color. El color recobra su voz cuando ella expresa la distancia. Pero todo esto no tiene sentido, sino en presencia de un cuadro de Cézanne.

290 La acuarela que contemplamos produce un efecto de distancia, es decir, de un espacio completamente singular. La extrema restricción del espectro coloreado, la importancia de la superficie no pintada, instauran una tensión simplificada, tanto más fácil de leer: tres polos de color ocre (el más importante a la izquierda, al medio; en mezcla, abajo en el medio; tres toques a la derecha al medio). El verde y el 300 pardo, abajo al medio. Por todas partes, el azul –igualmente presente allí donde hay más ocre.

305 El ojo aprende a ver: sigue las indicaciones de las pinceladas. Por ejemplo: ubicar los colores idénticos, los itinerarios de los colores, los trazados de las pinceladas. Percibir las relaciones de color, la densidad de las masas de color, el equilibrio de estas saturaciones en relación al vacío detrás de ellas.

231 - 234



“Para abrirse esa vía, alcanzar con mayor seguridad por ella el objetivo que se proponía, se apartó de los grandes temas que lo embriagaban. Sufriendo por no poder expresar el bosque entero, se esforzaba por copiar un árbol, pero su inmensa savia hacía reventar los contornos.”
[p.6 Cézanne]

231 - 234



“Estaba dando un paso en la visión sensible. La atmósfera del alma y los ojos se ampliaba. La pintura expresó y fijó por primera vez ese desvanecimiento progresivo del planeta hasta la nebulosa primitiva, cuyo poema nos aportó Laplace.” [p.6 Cézanne]

¿Cómo se concreta la sensación? Cuando ella permite percibir el cuadro de la naturaleza. Mientras más hace ver el cuadro de la naturaleza, un cuadro que pinta Cézanne, más es ejemplarmente realización. A fin de entender mejor lo

que es la realización para Cézanne, escuchemos cómo uno de sus testigos más atentos,

Karl Ernst Osthaus refiere los propósitos del pintor:

Se ponía comunicativo y comenzaba a desarrollar sus pensamientos sobre la pintura...: «Lo principal en un cuadro, decía, es encontrar la distancia justa. El color tenía que expresar todas las rupturas en la profundidad...». Y diciendo esto sus dedos señalaban los límites de

los diversos planos. En sus cuadros mostraba exactamente hasta dónde había logrado mejorar la profundidad y dónde la solución no había sido encontrada todavía; aquí el color había quedado como color sin convertirse en expresión de distancia. Su argumento era

tan convincente, tan vivo, que yo no recordaba haber educado tan bien el ojo en tan poco tiempo.

La afonía de los tonos es cuando el color queda únicamente como color.

El color recobra su voz cuando ella expresa la distancia. Pero todo esto no tiene sentido, sino en presencia de un cuadro de Cézanne. La acuarela que contemplamos produce un efecto de distancia, es decir, de un espacio completamente singular.

La extrema **restricción** del espectro coloreado, la importancia de la superficie no pintada, instauran una tensión simplificada, tanto más fácil de leer:

tres polos de color ocre (el más importante a la izquierda, al medio; en mezcla, abajo en el medio; tres tonos al medio).

El verde y el pardo, abajo al medio. Por todas partes, el azul –igualmente presente allí donde hay más ocre.

El ojo aprende a ver: sigue las indicaciones de las pinceladas. Por ejemplo:

ubicar los colores idénticos, los itinerarios de los colores, los trazados de

las pinceladas. Percibir las relaciones de color, la densidad de las masas de color, el

equilibrio de estas saturaciones en relación al vacío detrás de ellas.

RESTRICCIÓN

Acción y efecto de restringir

EL OJO APRENDE A VER

Aprender | adquirir el conocimiento de algo por medio del estudio o de la experiencia

ver | Percibir con los ojos algo mediante la acción de la luz

RESTRICCIÓN

EL OJO APRENDE A VER

231 - 234



“Para abrirse esa vía, alcanzar con mayor seguridad por ella el objetivo que se proponía, se apartó de los grandes temas que lo embriagaban. Sufriendo por no poder expresar el bosque entero, se esforzaba por copiar un árbol, pero su inmensa savia hacía reventar los contornos.”
[p.6 Cézanne]

231 - 234



“Estaba dando un paso en la visión sensible. La atmósfera del alma y los ojos se ampliaba. La pintura expresó y fijó por primera vez ese desvanecimiento progresivo del planeta hasta la nebulosa primitiva, cuyo poema nos aportó Laplace.” [p.6 Cézanne]



323 - 327

Se le manifestaba la composición del mundo. Construía aún en plena pasta las raíces rocosas de ese universo que descubría, pero ya le venía una fluidez. Su paleta iba aclarándose. Cuanto más se encerraba interiormente, más se aireaban, en cambio, sus telas.
[p.6 Cézanne]

RELACION TEXTO ANCLA
CÉZANNE: LO QUE VI Y LO QUE MEDIO

RELACION TEXTODERAGMENTARIO

310 Émile Bernard, en sus «Recuerdos sobre Paul Cézanne»,⁵ describe el trabajo a la acuarela del pintor: «Su método era singular, absolutamente fuera de los medios habituales y de una excesiva complicación. Comenzaba por la sombra y con una mancha, que recubría de una segunda más desbordante, después con una tercera, hasta que todos los tintes, haciendo ecrán, modelaran el objeto, coloreándolo». Modelar, es bien el objetivo. Expr esar el volumen en el espacio. Pero Cézanne también anota con precisión: «No debiera decirse modelar, debiera decirse modular», ya que se trata aquí del espacio pictórico, que se exhibe gracias a los múltiples ritmos que compone la disposición de las «manchas» o «tintes».

320 ¿Cómo hace aparecer Cézanne el espacio? De una manera esencialmente alquímica o, para decirlo todo, poética. Nada más que por el color, él mismo gobernado por un sistema prodigiosamente complejo de relaciones de colores. Lo que Cézanne llama lógica tenemos que entenderlo imperativamente como el conjunto de los órdenes de articulación posibles. Cada uno de estos órdenes es un despliegue de libertad, es decir, de absoluta singularidad. El espacio pictórico, de ningún modo puede ser traspuesto directamente al «espacio real». Al contrario, es el espacio pictórico que hace posible la manifestación del espacio como espacio. K.E. Osthaus tiene razón cuando constata que su ojo se educa al ver cómo en Cézanne el color, la variación consciente del color, el tejido de los colores y de sus relaciones sutiles hacen surgir un puro espacio.

330 La alquimia es una operación de transmutación. Lo que es transmutado aquí es el color. ¿Cómo da lugar el color a lo espacial? Es imposible responder a esta cuestión sin encontrarse con el corazón de toda la vida artística de Cézanne. En cuanto a este corazón, sólo el pintor ha sido capaz de decirlo: son todas sus obras una a una, en el sorprendente lugar que juntan las idas y venidas (los éxitos y fracasos) sobre el camino de la pintura.

5. Conversaciones con Cézanne, p. 59. [N. del A.]



Se le manifestaba la composición del mundo. Construía aún en plena pasta las raíces rocosas de ese universo que descubría, pero ya le venía una fluidez. Su paleta iba aclarándose. Cuanto más se encerraba interiormente, más se aireaban, en cambio, sus telas.
[p.6 Cézanne]

Emile Bernard, en sus «Recuerdos sobre Paul Cézanne», describe el trabajo a la

cuareta del pintor: «Su método era singular, absolutamente fuera de los medios habituales y de una excesiva complicación.

Comenzaba por la sombra y con una mancha, que recubría de una segunda más desbordante, después con una tercera, hasta que todos los tintes, haciendo ecrán, modelaran el objeto, coloreándolo». **Modelar**, es bien el objetivo.

Expresar el volumen en el espacio. Pero Cézanne también anota con precisión:

«No debiera decirse modelar, debiera decirse modular»,

ya que se trata aquí del espacio pictórico, que se exhibe gracias a los múltiples ritmos que compone la **disposición** de las «manchas» o «tintes».

¿Cómo hace aparecer Cézanne el espacio? De una manera esencialmente alquímica, para decirlo todo, poética. Nada más que por el color, él mismo gobernado por un sistema prodigiosamente complejo de relaciones de colores.

Lo que Cézanne llama **lógica** tenemos que entenderlo imperativamente como el conjunto de los órdenes de articulación posibles. Cada uno de estos órdenes es un despliegue de libertad, es decir, de absoluta singularidad.



El espacio pictórico, de ningún modo puede ser **traspuesto** directamente al «espacio real». Al contrario, es el espacio pictórico que hace posible la manifestación del espacio como espacio. K.E. Osthaus tiene razón cuando constata que su ojo se educa al ver cómo en Cézanne el color, la variación consciente del color, el tejido de los colores y de sus relaciones sutiles hacen surgir un puro espacio.

La alquimia es una operación de transmutación. Lo que es transmutado aquí es el color. ¿Cómo da lugar el color a lo espacial? Es imposible responder a esta cuestión sin encontrarse con el corazón de toda la vida artística de Cézanne.

En cuanto a este corazón, sólo el pintor ha sido capaz de decirlo: son todas sus obras una a una, en el sorprendente lugar que juntan las idas y venidas (los éxitos y fracasos) sobre el camino de la pintura.

MODELAR

DISPOSICIÓN

LÓGICA

TRASPUESTO

MODELAR

Configurar o conformar algo

DISPOSICIÓN

Acción y efecto de disponer.

Disponer | Colocar, poner algo en orden y situación conveniente. Deliberar, determinar, mandar lo que ha de hacerse.

LÓGICA

Disposición natural de los seres humanos para pensar de forma coherente.

TRASPUESTO

La palabra "trasponer" viene del latín transponere y significa "mover a un lugar distinto"

340 Pero podemos detectar un índice precioso del arte cézanniano en este hecho tan legible como la firma del pintor: ya no es posible distinguir, en ningún lugar, nada como «todo» o bien como «parte». No hay detalle. Una pincelada es ya el cuadro entero y el cuadro entero es como el mundo.

345 Parece que Martin Heidegger no había visto nada de Cézanne antes de los primeros años de la posguerra. En su libro, que enseña tantas cosas esenciales sobre Heidegger (Auf Einen Stern Zugehen / La marcha hacia la estrella – Encuentros con Heidegger), Heinrisch Wiegand Petzet sitúa en 1947 la primera conversación consagrada expresamente a Cézanne. Es probablemente el trabajo pronunciado en la conmemoración del vigésimo aniversario de la muerte de Rilke, lo que guió decisivamente la atención del filósofo sobre Cézanne. Muy poco tiempo
350 después, Heidegger tiene la ocasión de examinar las obras de Cézanne donde Ernst Beyeler, el prestigioso vendedor de cuadros de Bâle, a quien lo liga una amistad cada vez más confiada.

355 El trabajo explícito por el cual Heidegger compromete su pensamiento frente al arte, comienza, sin embargo, en 1935, con la conferencia sobre El origen de la obra de arte. Origen en un cierto sentido absolutamente no-causal. Lugar-origen. Topos. La respuesta de Heidegger: la obra de arte pone en obra la verdad. Origen de la obra de arte: el lugar donde se pone en obra la verdad. Dicho de otra manera:
360 la obra misma, a condición que ella contenga el origen de toda obra, es aquello por lo que la puesta en obra ha lugar.

360 En la conferencia de 1935, Heidegger toma como ejemplo de obra un templo griego. Dice que no es a imagen de nada. Es que en él la verdad está en obra. En la pág. 50 de la conferencia (E.I., t.5, p. 50), se puede leer:

231 - 234

IO

“Ahora veía claro. Iba a repararlo durante toda su vida. Había que ser auténtico. La verdad lo es todo, en la política, en la moral, en la ciencia, en el arte... Sólo tenía una herramienta: su pincel. Se iba a poner manos a la obra. Iba a devolver la Verdad a la pintura.”

[p.2 Cézanne]

231 - 234

IO

¿O es que al decir que el arte es el ponerse a la obra de la verdad vuelve a cobrar vida aquella opinión ya superada según la cual el arte es una imitación y copia de la realidad?

[p.26 “Origen de la obra de Arte”]

Peero podemos detectar un índice precioso del arte cézanniano en este hecho tan legible como la firma del pintor: ya no es posible distinguir, en ningún lugar, nada como «todo» o bien como «parte». No hay detalle.

Una pincelada es ya el cuadro entero y el cuadro entero es como el mundo.

Parece que Martin Heidegger no había visto nada de Cézanne antes de los primeros años de la posguerra.

En su libro, que enseña tantas cosas esenciales sobre Heidegger

(Auf Einen Stern Zugehen / La marcha hacia la estrella – Encuentros con Heidegger), Heinrich Wiegand Heidegger sitúa en 1947

la primera conversación consagrada expresamente a Cézanne.

Es probablemente el trabajo pronunciado en la conmemoración del vigésimo aniversario de la muerte de Rilke, lo que guió decisivamente la atención del filósofo sobre Cézanne. Muy poco tiempo después, Heidegger tiene la ocasión de examinar las obras de Cézanne donde Ernst Beyeler,

el prestigioso vendedor de cuadros de Bâle, — a quien lo liga una amistad cada vez más confiada.

El trabajo explícito por el cual Heidegger compromete su pensamiento frente al arte, comienza, sin embargo, en 1935, con la conferencia sobre

El *origen* de la obra de arte.

o Origen en un cierto sentido absolutamente no-causal. Lugar-origen. Topos.

La respuesta de Heidegger: la obra de arte pone en obra la verdad.

Origen de la obra de arte: el lugar donde se pone en obra *la verdad*! Dicho de otra manera: la obra misma, a condición que ella contenga el origen de toda

obra, es aquello por lo que la puesta en obra ha lugar.

En la conferencia de 1935, Heidegger toma como ejemplo de obra un templo griego. Dice que no es a imagen de nada. Es que en él la verdad está en obra.

En la pág. 50 de la conferencia (L.N., t.5, p. 50), se puede leer:

231 - 234

10

“Ahora veía claro. Iba a repararlo durante toda su vida. Había que ser auténtico. La verdad lo es todo, en la política, en la moral, en la ciencia, en el arte... Sólo tenía una herramienta: su pincel. Se iba a poner manos a la obra. Iba a devolver la Verdad a la pintura.”

[p.2 Cézanne]

231 - 234

10

¿O es que al decir que el arte es el ponerse a la obra de la verdad vuelve a cobrar vida aquella opinión ya superada según la cual el arte es una imitación y copia de la realidad?

[p.26 “Origen de la obra de Arte”]

ORIGEN

Principio, nacimiento, manantial, raíz y causa de algo.

LA VERDAD

viene del latín veritas, (conformidad entre lo que se piensa y la realidad)

OBRA

Cosa hecha o producida por un agente

ORIGEN

LA VERDAD

OBRA

«Visto que es parte de la manera de ser de la verdad el hecho, para ella, de irse a instituir en el ente, para así estar allí, en fin, verdad –hay, entonces, en la manera de ser de la verdad, este rasgo que se refiere a la obra (Zug Zum Werk: esta atracción hacia la obra) siendo una de las posibilidades para la verdad de ser ella misma, ente en medio de los entes».6

Desde 1935, la verdad es entendida como *Lichtung*. La palabra ha sido expresada hasta aquí por claro [de bosque] o zona despejada. Estas traducciones están lejos de ser insignificantes. Sin embargo, como *Lichtung* ha sido, en el trabajo incesante de Heidegger hasta su muerte, uno de los términos que no cesa de enriquecerse en resonancias, es a la vez prudente y juicioso escuchar atentamente lo que Heidegger llega a decir de él, más adelante, en el camino de su pensamiento. Así por ejemplo, explica en 1964: «La palabra alemana *Lichtung* es, lingüísticamente un préstamo al francés *clairière* [claro del bosque]... El claro en el bosque espeso... El sustantivo *Lichtung* remonta al verbo *lichten*. El adjetivo *licht* es la misma palabra que *leicht* [ligero]. *Etwas lichten* [levantar algo] significa: hacerlo ligero, liberarlo, abrirlo, por ejemplo, hacer un lugar en el bosque libre de árboles. Este espacio libre que ha llegado a ser así es la *Lichtung*. Lo que está aligerado en el sentido de libre y abierto, no tiene nada en común, ni lingüísticamente ni en cuanto a lo que corresponde esencialmente, con el adjetivo *licht*, que significa *hell* [claro]. Esto es lo que no hay que perder de vista para cuidar de la heterogeneidad de *Lichtung* y de luz».7

Es importante entonces proponer otra traducción francesa para *Lichtung* que *clairière* [claro de bosque] o *éclaircie* [zona despejada]. Aunque no sea más que para marcar que la *Lichtung*, tal como la piensa Heidegger, es un fenómeno más original que toda zona despejada.

6. Martin Heidegger, «El origen de la obra de arte», En *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza, 2010. [N. del E.]

7. Martin Heidegger. «El final de la filosofía y la tarea del pensar». En *Tiempo y Ser*. Madrid: Tecnos, 2000. [N. del E.]



«La realidad no se revela más que iluminada por un rayo poético –o bien– el pintor no se empeña en reconstituir una anécdota sino construir un hecho pictórico».

[p.5 ¿Por qué, Cómo y Cuándo hay Arte?]

«Visto que es parte de la manera de ser de la verdad el hecho, para ella,
de irse a instituir en el ente, para así estar allí, en fin, verdad –hay, entonces,

CE en la manera de ser de la verdad, este rasgo que se refiere a la obra

(Zug Zum Werk: esta atracción hacia la obra)

siendo una de las posibilidades para la verdad de ser ella misma,
ente en medio de los entes».6

Desde 1935, *la verdad* es entendida como Lichtung. La palabra ha sido
expresada hasta aquí por claro [de bosque] o zona despejada.

Estas traducciones están lejos de ser insignificantes. Sin embargo,

como Lichtung ha sido, en el trabajo incesante de Heidegger hasta su muerte,

uno de los términos que no cesa de enriquecerse en *resonancias*, es a la vez
prudente y juicioso escuchar atentamente lo que Heidegger llega a decir de
él, más adelante, en el camino de su pensamiento.

Así por ejemplo, explica en 1964: «La palabra alemana Lichtung es

lingüísticamente un préstamo al francés clairière [claro del bosque]...

El claro en el bosque espeso... El sustantivo Lichtung remonta al verbo

lichten. El adjetivo licht es la misma palabra que leicht [ligero].

Levas lichten [levantar algo] significa: hacerlo ligero, liberarlo, abrirlo,
por ejemplo, hacer un lugar en el bosque libre de árboles. Este espacio libre
que ha llegado a ser así es la Lichtung.

Lo que está aligerado en el sentido de libre y abierto, no tiene nada en común,
ni lingüísticamente ni en cuanto a lo que corresponde esencialmente, con el
adjetivo licht, que significa hell [claro]. Esto es lo que no hay que perder de
vista para cuidar

de la heterogeneidad de Lichtung y de luz».7

Es importante entonces proponer otra traducción francesa para Lichtung que
clairière [claro de bosque] o éclaircie [zona despejada].

Aunque no sea más que para marcar que la Lichtung, tal como la piensa
Heidegger, es un fenómeno más original que toda zona despejada.

LA VERDAD

RESONANCIAS

LA VERDAD

viene del latín veritas, (conformidad entre lo que se piensa y la realidad)

RESONANCIAS

Viene del latín resonantia y significa "cualidad del que hacer sonar repetidamente"

¿Es que tenemos un verbo francés que digalo que dice en alemán
 el verbo lichten? Sin duda alguna. Es alléger [aligerar]. Pero nuestra
 395 lengua, que no es menos discriminativa que cualquier otra, distingue
 del verbo alléger [aligerar] un verbo allégir [desbastar],⁸ cuyo abanico
 de significados es particularmente sutil. Mientras que alléger signi-
 400 fica aliviar en parte una carga, allégir precisa cómo ha lugar el alige-
 ramiento: en forma global, de manera que el diccionario Bescherelle,
 por ejemplo, lo define así: «Diminuir en todas las direcciones el vo-
 lumen de un cuerpo». Tal es el sentido técnico en el uso de las Artes
 y Oficios. No hay un sustantivo femenino formado a partir del verbo.
 Pero el poeta sabe emplear el verbo no en allégeant [aligerando], sino
 405 en allégissant [desbastando] el sentido. Robert Marteau en Voyage en
 Vendée (Hautécritures, Poitiers, 1985, p. 7.) dice: «Todo templo ha sido
 erigido según este orden, y que tú lo sities desde el exterior o del in-
 terior, te enfrentas a la prueba de que la materia que lo constituye ha
 410 sido allégie [desbastada], lo mismo que edificada por modo vibrato-
 rio».

La materia de la cual se constituye todo templo (y «templo» es nom-
 bre propio de la obra en cuanto ella contiene lo absolutamente otro
 415 que ella misma, o sea su origen) es una materia allégie [desbastada].
 Materia descompuesta, excavada, transmutada de manera que ya no
 es más materia inerte, sino materia que clama. El espacio en cuyo seno
 cesa toda afonía, el espacio libre y abierto, esto es lo que Heidegger
 llama Lichtung.

La terminación de esa palabra la vuelve activa. Así, se es tentado de
 420 recurrir a la palabra allégeance [alivianamiento], empleada en el sen-
 tido de una compensación de la pesantez. En el Tesoro de la lengua
 francesa se menciona el sustantivo masculino un allégi con el sentido
 de évidement [vacío].

8. El término «desbastar», si bien implica una disminución de volumen tam-
 bién implica una intención –la de preparar para algo más acabado– lo que
 sobrepasa el sentido de allégir. [N. del T.]

413 - 415
 R

“¿Cuál es el lugar propio de una obra? El único ám-
 bito de la: obra. en tanto que obra, es aquel que se-
 abre gracias a ella misma, porque el ser-obra
 de la obra se hace presente en dicha apertura y
 sólo allí.

[p. 19 “El Origen de la Obra de Arte”]

413 - 415
 R

“Origen significa aquí aquello a partir de donde y
 por lo que una cosa es lo que es y tal como es. Qué
 es algo y cómo es, es lo que llamamos su esencia.
 El origen de algo es la fuente de su esencia”

[p.1 “El Origen de la Obra de Arte”]

¿Es que tenemos un verbo francés que digalo que dice en alemán el verbo lichten?

Sin duda alguna. Es alléger [aligerar].

Pero nuestra lengua, que no es menos discriminativa que cualquier otra, distingue del verbo alléger [aligerar] un verbo allégir [desbastar],⁸ cuyo abanico de significados es particularmente sutil.

Mientras que alléger significa aliviar en parte una carga, allégir precisa cómo ha lugar el aligeramiento:

en forma global, de manera que el diccionario Bescherelle, por ejemplo, lo define así:

«Diminuir en todas las direcciones el volumen de un cuerpo».

Tal es el sentido técnico en el uso de las Artes y Oficios. No hay un sustantivo femenino formado a partir del verbo. Pero el poeta sabe emplear el verbo no en

allégeant [aligerando], sino en allégissant [desbastando] el sentido.

Robert Marteau en Voyage en Vendée (Hauts-Poitiers, Poitiers, 1985, p. 7.) dice:

«Todo templo ha sido erigido según este orden, y que tú lo sites desde el exterior o del interior, te enfrentas a la prueba de que la materia que lo constituye ha sido allégie [desbastada], lo mismo que edificada por modo vibratorio».

La materia de la cual se constituye todo templo

(y «templo» es nombre propio de la obra en cuanto ella contiene lo absolutamente

otro que ella misma, o sea su *origen*) es una materia allégie [desbastada].

Materia descompuesta, excavada, transmutada de manera que ya no es más materia inerte, sino materia que clama.

El espacio en cuyo seno cesa toda afonía, el espacio libre y abierto, esto es lo que Heidegger llama Lichtung.

La terminación de esa palabra la vuelve activa. Así, se es tentado de recurrir

a la palabra allégeance [alivianamiento], empleada en el sentido de

una compensación de la pesantez. En el Tesoro de la lengua francesa se menciona el sustantivo masculino un allégi con el sentido de évidement [vacío].

ORIGEN

ORIGEN

Principio, nacimiento, manantial, raíz y causa de algo.

413 - 415

ÉR

“¿Cuál es el lugar propio de una obra? El único ámbito de la obra, en tanto que obra, es aquel que se abre gracias a ella misma, porque el ser-obra de la obra se hace presente en dicha apertura y sólo allí.

[p. 19 “El Origen de la Obra de Arte”]

413 - 415

ÉR

“Origen significa aquí aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es. Qué es algo y cómo es, es lo que llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia” [p.1 “El Origen de la Obra de Arte”]

179 - 181



¿Qué se entiende por representación? Representar como dice la palabra es presentar dos veces; es decir, es traer la presencia de lo que está allí, la rada de Valparaíso, por ejemplo a través de un dibujo y ponerlo aquí. Lo que está presente allá, lo traigo a una presencia acá.

[p.2 "Cálculo Pictórico]

179 - 181



«No se debe representar la naturaleza sino realizarla.

¿Por medio de qué? Por medio de equivalentes cromáticos estructuradores»

[p.4 ¿Por qué, Cómo y Cuándo hay Arte?]

179 - 181



La pintura como todo arte participa desde su partida en una ambigüedad. Es decir que puede ofrecerse de dos maneras: se puede ofrecer como una presencia o como una representación. A su vez presencia y representación pueden ser simultáneas en una obra pictórica [p.2 Cálculo Pictórico].

425 ¿Por qué no forjar el sustantivo femenino singular l'allégie [la des-
bastada] para decir, mejor que con allégeance [alivianamiento], el
libre espacio en cuyo seno todo lo que es, entra en presencia y hace
aparición en el mundo?

430 Heidegger entonces, muy temprano después del fin de la guerra,
se encuentra con la obra de Cézanne. La mira con su óptica y con su
lógica. Al finalizar el curso con el cual Heidegger ha retomado la en-
señanza (XI sesión de Was heißt Denken?) [¿Qué significa pensar?], se
ocupa de una montaña: «Llevamos ahora la atención a una montaña,
435 no dentro de la óptica de su estructura geológica, ni en la de su situa-
ción geográfica, sino únicamente mirando su presencia».⁹

440 Cómo no observar que para ver esta presencia, el estudio de las
Montañas de Santa Victoria puede ser saludable. Sucede que al final
de su vida Heidegger escribió un texto titulado «Cézanne». Es la quin-
ta parte de la serie Gedachtes (Pensativamente), escrita en 1970 para
René Char. Se trata de tres frases; he aquí la segunda:

En la obra tardía del pintor, la duplicidad del presente y de la
presencia se ha convertido en simplicidad unidad, ella ha sido
«realizada» y al mismo tiempo sobrellevada, transmutada en una
identidad muy secreta.

445

450 Duplicidad traduce la palabra Zwiefalt, que no tiene ninguna acep-
ción peyorativa. Por «duplicidad» hay que entender el ser doble. De
hecho, la duplicidad de que habla aquí Heidegger es la del ente, a la
vez nombre y verbo, a la vez algo que es ser, de la misma manera que
este algo es para ella, el hecho que ella sea. Duplicidad que no tiene
sentido más que relativamente con simplicidad.

Hablando así de la obra tardía de Cézanne, Heidegger la aborda y la
comprende a partir de la «realización» –que inter- preta como simpli-
ficación de la duplicidad.

9. Qué significa pensar. Madrid: Trotta, 2005, p. 195. [N. del E.]

179 - 181

§

¿Qué se entiende por representación? Representar como dice la palabra es presentar dos veces; es decir, es traer la presencia de lo que está allí, la rada de Valparaíso, por ejemplo a través de un dibujo y ponerlo aquí. Lo que está presente allá, lo traigo a una presencia acá.
[p.2 "Cálculo Pictórico"]

179 - 181

§

«No se debe representar la naturaleza sino realizarla. ¿Por medio de qué? Por medio de equivalentes cromáticos estructuradores»
[p.4 ¿Por qué, Cómo y Cuándo hay Arte?]

179 - 181

§

La pintura como todo arte participa desde su partida en una ambigüedad. Es decir que puede ofrecerse de dos maneras: se puede ofrecer como una presencia o como una representación. A su vez presencia y representación pueden ser simultáneas en una obra pictórica [p.2 Cálculo Pictórico].

¿Por qué no forjar el sustantivo femenino singular l'allégie [la desbastada] para decir mejor que con allégeance [alivianamiento], el libre espacio en cuyo seno todo lo que es, entra en presencia y hace aparición en el mundo?

Heidegger entonces, muy temprano después del fin de la guerra, se encuentra con la obra de Cézanne. La mira con su óptica y con su lógica.

Al finalizar el curso con el cual Heidegger ha retomado la enseñanza

(XI sesión de Was heißt Denken?) [¿Qué significa pensar?], se ocupa de una montaña. «Llevamos ahora la atención a una montaña, no dentro de la óptica

de su estructura geológica, ni en la de su situación geográfica, sino únicamente mirando su **presencia**».⁹

P R E S E N C I A

Cómo no observar que para ver esta presencia, el estudio de las montañas de Santa Victoria puede ser saludable.

Sucede que al final de su vida Heidegger escribió un texto titulado «Cézanne».

Es la quinta parte de la serie Gedächtnis (Pensativamente), escrita en 1970 para René Guénon. Se trata de tres frases, he aquí la segunda:

En la obra tardía del pintor, la **duplicidad** del presente y de la presencia se ha convertido en **simplicidad** unidad, ella ha sido «realizada» y al mismo tiempo sobrellevada, transmutada en una **identidad muy secreta**.

D U P L I C I D A D

S I M P L I C I D A D

Duplicidad traduce la palabra Zwiefalt, que no tiene ninguna acepción peyorativa. Por «duplicidad» hay que entender el ser doble. De hecho, la duplicidad de que habla aquí Heidegger es la del ente, a la vez nombre y verbo, a la vez algo que es ser, de la misma manera que este algo es para ella, el hecho que ella sea.

Duplicidad que no tiene sentido más que relativamente con simplicidad.

Hablando así de la obra tardía de Cézanne,

Heidegger la aborda y la comprende a partir de la «**realización**» —que interpreta como simplificación de la duplicidad.

R E A L I Z A C I Ó N

P R E S E N C I A

Asistencia personal, o estado de la persona que se halla delante de otra u otras o en el mismo sitio que ellas.

D U P L I C I D A D

Doblez, falsedad.

S I M P L I C I D A D

Sencillez, candor.

R E A L I Z A C I Ó N

Acción y efecto de realizar o realizarse.

455 Simplificación no es quizás la palabra correcta, en la medida en que simplicidad no se obtiene por el término de una reducción. En la simplicidad no está abolida la duplicidad. El mismo Cézanne declara: «Cuando el color está en su riqueza, la forma está en su plenitud». Tal es la identidad de la que habla Heidegger: si el color es aligerado [allegé] de su afonía, el dibujo da lugar a una forma rica y precisa. En un comentario escrito en 1974, Heidegger agrega:

460 Lo que Cézanne llama la realización no es otra cosa que el presente haciendo aparición en el desbastamiento [allégie] de la presencia –y a decir verdad, de tal manera que la duplicidad de los dos es sobrellevada en la simplicidad de la pura irradiación de sus cuadros.

Este texto retoma los mismos términos que el de 1970, pero en una articulación ligeramente diferente. El propósito sigue siendo el mismo, tan desconcertante a primera vista. En efecto, Heidegger expone lo que significa la realización cézanniana con ayuda de las palabras de su propio pensamiento.

470 El presente –das Anwesende: en el pensamiento tardío de Heidegger, esta palabra es mucho más hablante, o mejor: es escuchada con una atención mucho mayor que con la que entendemos habitualmente las palabras de nuestras lenguas. Das Anwesende, participio del verbo anwesen, significa la modalidad según la cual todo lo que es, lo sepamos o no, viene a concernirnos: en tanto que prae-s-ens, es decir, en tanto que llegando a ser cerca de...

480 Nuestra lengua tiene la particularidad de comprender con fuerza en la palabra presente algo movido, aunque entendamos poco el hecho que la primera significación del «presente» es bien: lo que está ofrecido. Si esta palabra puede arrastrar tal significación, es porque todo presente es en realidad ofrenda, aquello en lo que se acerca o se da alguna cosa que nos concierne primordialmente.



“La representación, es por lo tanto, traer la presencia de todo lo visible, la naturaleza, los hombres; los hechos humanos, de todo lo que pueda ser visto” [p.2 “El Calculo Pictórico”]



ALIGERADO

Simplificación no es quizás la palabra correcta, en la medida en que simplicidad no se obtiene por el término de una reducción. En la simplicidad no está abolida la duplicidad. El mismo Cézanne declara:

«Cuando el color está en su riqueza, la forma está en su plenitud». Tal es la identidad de la que habla Heidegger: si el color es *aligerado* [allegé] de su afonía, el dibujo da lugar a una forma rica y precisa.

En un comentario escrito en 1970, Heidegger agrega:

Lo que Cézanne llama *la realización no es otra cosa que el presente haciendo aparición en el desbastamiento [allégie] de la presencia –y a decir verdad, de tal manera que la duplicidad de los dos es sobrellevada en la simplicidad de la pura irradiación de sus cuadros.*



Este texto retoma los mismos términos que el de 1970, pero en una articulación ligeramente diferente. El propósito sigue siendo el mismo, tan desconcertante a primera vista. En efecto, Heidegger expone lo que significa la realización cézanniana con ayuda de las palabras de su propio pensamiento.

PRESENTE

El *presente* –das Anwesende– en el pensamiento tardío de Heidegger,

esta palabra es mucho más hablante, o mejor: es escuchada con una atención mucho mayor que con la que entendemos habitualmente

las palabras de nuestras lenguas. Das Anwesende, participio del verbo anwesen, significa la modalidad según la cual todo lo que es, lo sepamos o no, viene a concernirnos: en tanto que prae-s-ens, es decir, en tanto que llegando a ser cerca de... Nuestra lengua tiene la particularidad de

comprender con fuerza en la palabra presente algo movido, aunque entendamos poco el hecho que la primera significación del «presente» es bien: lo que está ofrecido. Si esta palabra puede arrastrar tal significación, es porque todo presente es en realidad *ofrenda*, aquello en lo que se acerca o se da alguna cosa que nos concierne primordialmente.

OFRENDA

ALIGERADO
*Hacer ligero o menos pesado.
Aliviar, moderar, templar.*

PRESENTE
Que está delante o en presencia de alguien, o concurre con él en el mismo sitio. Obsequio, regalo que alguien da a otra persona en señal de reconocimiento o de afecto.

OFRENDA
Cosa que se ofrece como muestra de reconocimiento

413 - 415

“La representación, es por lo tanto, traer la presencia de todo lo visible, la naturaleza, los hombres; los hechos humanos, de todo lo que pueda ser visto” [p.2 “El Calculo Pictórico”]



El de la representación correspondía a toda la pintura que nos trae el mundo sensible, el mundo que vemos. Desde el punto de vista del pintor que está en la situación de representación, él representa o quiere presentar un ámbito exterior a él (un paisaje, por ejemplo). Este ámbito reproducido en el cuadro nos muestra una imagen del mundo exterior.

[p.13 Cálculo Pictórico]

En cuanto a la ofrenda misma o dimensión rítmica en cuyo seno tiene lugar la aproximación de lo que viene a ser, Heidegger la nombra Anwesen —presencia o, más explícitamente en el texto de 1974, Lichtung des Anwesens, desbastamiento [allégie] de la presencia. La presencia que hace posible toda aproximación desbasta. La presencia desbasta todo lo que se ofrece en ella; no olvidemos el sentido que tienen en nuestra lengua el verbo allégir [desbastar], a saber: hacer más liviano por un desbastamiento entero, por una suspensión en todo el sentido de la pesantez. En el desbastamiento de la presencia, todo lo que se ofrece entra propiamente en una dimensión de levitación muy asombrosa.

Sí, Heidegger mira la pintura de Cézanne con su propia óptica y lógica. Por lo demás, no es humanamente posible llegar a ver, sea lo que sea, de otra manera. Pero entonces, ¿el Cézanne que ve Heidegger es todavía Cézanne? En otros términos: ¿Heidegger no coloca un velo, por su aproximación al pintor, a lo que fue y sigue siendo Cézanne?

Si tratamos de resumir la interpretación que Heidegger da al camino de Cézanne, hay que decir esto: [Cézanne] va y viene en un país cuya topología se precisa a medida que el caminar llega a su término. Este término es posible de cernirlo —en la interpretación de Heidegger— gracias a la idea de suremontement [pasar por encima, dominar o vencer una dificultad]. Heidegger emplea de hecho, en los dos textos que hemos citado el verbo verwinden. Poco importa el matiz decisivo que separa en alemán (y en Heidegger en particular) verwinden de überwinden.

Lo esencial es advertir que verwinden es la palabra por la cual Heidegger designa, sobre su propio camino de pensamiento, la tarea, que queda por cumplir, en el momento presente de la historia humana: no para dejar la metafísica, sino para pensar de tal modo que nosotros quedemos libres; no de dejarla o abandonarla, sino de honrarla bien con nuestra más alta preocupación, libres de retomar todo su cuestionamiento de una manera todavía más inmediata.

El de la representación correspondía a toda la pintura que nos trae el mundo sensible, el mundo que vemos. Desde el punto de vista del pintor que está en la situación de representación, él representa o quiere presentar un ámbito exterior a él (un paisaje, por ejemplo). Este ámbito reproducido en el cuadro nos muestra una imagen del mundo exterior.

[p.13 Cálculo Pictórico]

En cuanto a la ofrenda misma o dimensión rítmica en cuyo seno tiene lugar la aproximación de lo que viene a ser, Heidegger la nombra *Anwesen* –presencia o, más explícitamente en el texto de 1974, *Lichtung des Anwesens*, desbastamiento [allégie] de la presencia.

La presencia que hace posible toda aproximación desbasta. La presencia desbasta todo lo que se ofrece en ella; no olvidemos el sentido que tienen en nuestra lengua el verbo

f allégir [*desbastar*], a saber: hacer más liviano por un desbastamiento entero, por una suspensión en todo el sentido de la pesantez.

En el desbastamiento de la presencia, todo lo que se ofrece entra propiamente en una dimensión de levitación muy asombrosa.

Sí, Heidegger mira la pintura de Cézanne con su propia óptica y lógica. Por lo demás, no es humanamente posible llegar a ver, sea lo que sea, de otra manera. Pero entonces,

¿el Cézanne que ve Heidegger es todavía Cézanne? En otros términos:

¿Heidegger no coloca un velo, por su aproximación al pintor, a lo que fue y sigue siendo Cézanne?

Si tratáramos de resumir la interpretación que Heidegger da al camino de Cézanne, hay que decir esto: [Cézanne] va y viene en un país cuya topología se precisa a medida que el caminar llega a su término.

Este término es posible de cernirlo –en la interpretación de Heidegger– gracias a la idea de *suremtement* [pasar por encima, dominar o vencer una dificultad].

Heidegger emplea de hecho, en los dos textos que hemos citado el verbo *verwinden*.

Poco importa el matiz decisivo que separa en alemán

(y en Heidegger en particular) *verwinden* de *überwinden*.

Lo esencial es advertir que *verwinden* es la palabra por la cual Heidegger designa, sobre su propio *camino* de pensamiento, la tarea, que queda por cumplir, en el momento presente de la historia humana: no para dejar la metafísica, sino para pensar de tal modo que nosotros quedemos libres; no de dejarla o abandonarla, sino de honrarla bien con nuestra más alta preocupación, libres de retomar todo su cuestionamiento de una manera todavía más inmediata.

DES BASTAR

DES BASTAR

Quitar las partes más bastas a algo que se haya de labrar. Gastar, disminuir, debilitar.

CAMINO

CAMINO

Vía que se construye para transitar.

Si entendemos bien a Heidegger, Cézanne es un pintor historial, en quien se cumple la mutación misma de nuestro tiempo.

520 ¿Cómo llamar esa mutación? Heidegger, por su parte, no habla generalmente más que de «nuevo comienzo». Cézanne no es más explícito. Los dos evitan recurrir al término que se ofrece de suyo para cualificar la única novedad posible –sin duda, porque tanto para el uno como para el otro, lo esencial no es justamente la novedad por la novedad.

525 Sin embargo, este término se impone. Es el de moderno. Pero no en el flujo borroso y cómodo donde cada uno puede hacer evacuar cualquier cosa e incluso su contrario (¿no vemos pulular bajo nuestros ojos, más allá de lo «moderno», las abigarradas figuras de la «posmodernidad» –como si esa palabra pudiera tener el menor sentido, mientras la modernidad no sea entendida como lo que ella es?).

530 Moderno no ha esperado nuestro tiempo para tener un sentido perfectamente tradicional. Es moderno, con todo rigor, lo que no es antiguo. Así, hay que poder definir lo que es antiguo.

535 Hölderlin ha consagrado la energía de su pensamiento, a fijar en su desconcertante asimetría, la oposición entre antiguo y moderno. Imposible de exponer aquí en toda su finura la comprensión de lo moderno en Hölderlin. Retendremos de ella sólo un aspecto (pero precisamente, en todo lo que es moderno, un solo aspecto contiene en toda su integridad aquello de lo cual no puede ser nunca más en adelante una parte): lo moderno es una nueva relación con el mundo o, más exactamente: una relación explícita al mundo. Esta relación es tal que de ahí en adelante no es más posible a un ser humano pensar el mundo sin poner en juego, expresamente, su propia relación al mundo.

545 Así como Heidegger declara en numerosos lugares, no es en absoluto necesario que sea fijada terminológicamente la situación nueva. Permanece lo esencial, que es que el hombre la experimente y que la piense, es decir que realice sus implicaciones. Manifiestamente, Cézanne es el pintor que unifica todas las cuestiones pictóricas, retomándolas a partir del color.



“Decir «moderno» implica algo que no lo es y algo que lo inaugura.”

[p.1 “Hay que ser Absolutamente Moderno”]

Si entendemos bien a Heidegger, Cézanne es un pintor histórico
en quien se cumple la mutación misma de nuestro tiempo.

¿Cómo llamar esa mutación? Heidegger, por su parte, no habla generalmente más que
de «nuevo comienzo». Cézanne no es más explícito.

Los dos evitan recurrir al término que se ofrece de suyo para cualificar la única novedad
posible –sin duda, porque tanto para el uno como para el otro, lo
esencial no es justamente la novedad por la novedad.

ESENCIAL

Sin embargo, este término se impone. Es el de moderno.
Pero no en el flujo borroso y cómodo donde cada uno puede hacer evacuar cualquier
cosa e incluso su contrario (¿no vemos pulular bajo nuestros ojos, más allá de lo
«moderno», las abigarradas figuras de la «posmodernidad»
–como si esa palabra pudiera tener el menor sentido, mientras la modernidad no sea
entendida como lo que ella es?).

MODERNO

Moderno no ha esperado nuestro tiempo para tener un sentido perfectamente
tradicional. Es moderno, con todo rigor, lo que no es antiguo.



Así, hay que poder definir lo que es antiguo.

Hölderlin ha consagrado la energía de su pensamiento, a fijar en su desconcertante
asimetría, la oposición entre antiguo y moderno. Imposible de exponer aquí en toda su
finura la comprensión de lo moderno en Hölderlin. Retendremos de ella sólo un

aspecto (pero precisamente, en todo lo que es moderno, un solo aspecto contiene en
toda su integridad aquello de lo cual no puede ser nunca más en adelante una parte):

lo moderno es una nueva relación con el mundo o, más exactamente: una relación
explícita al mundo. Esta relación es tal que de ahí en adelante no es más posible a un
ser humano pensar el mundo sin poner en juego, expresamente,
su propia relación al mundo.

Así como Heidegger declara en numerosos lugares, no es en absoluto necesario que
sea fijada terminológicamente la situación nueva. Permanece lo esencial, que es que el
hombre la experimente y que la piense, es decir que realice sus implicaciones.

Manifiestamente, Cézanne es el pintor que unifica todas las cuestiones pictóricas,
retomándolas a partir del color.

ESENCIAL
Pertenece o relativo a la esencia.
Sustancial, principal, notable.

MODERNO
Pertenece o relativo al tiempo de quien habla
o a una época reciente. Contrapuesto a lo antiguo
o a lo clásico y establecido.

413 - 415

“Decir «moderno» implica algo que no lo es y
algo que lo inaugura.”
[p.1 “Hay que ser Absolutamente Moderno”]

413 - 415



“pero quisiera que esta observación reapareciera como un leitmotiv, la más estremecida sensibilidad frente a la razón más teórica, en eso estribó todo el drama, toda la historia, toda la vida de Paul Cézanne.”

413 - 415



“seguimos esas carencias, esas claridades, la lenta marcha de una razón sensible, la conquista, veinte veces abandonada, veinte veces reanudada, de una lógica coloreada frente a una emoción respetuosa, descendemos hasta las capas más profundas, hasta la cimentación del pensamiento de Cézanne.”

550 No se trata allí de una simplificación. En el color y con él, Cézanne llega al punto germinal donde la pintura entera encuentra el ponerse en juego en su origen.

555 Del mismo modo, Heidegger, designando la palabra como único hogar del pensamiento, no opera ninguna reducción, pero pone en forma nueva la cuestión del pensamiento. El peor de los desconocimientos consistiría aquí en no ver que esas dos operaciones –y en general todo esfuerzo por acceder a la modernidad– obedecen a una necesidad urgente. Ya que la relación del mundo moderno con el mundo antiguo es en sí misma una relación moderna. Lo que quiere decir: no medible según la antigua diferencia del adelante y del después. Vivimos 560 en efecto en el seno de la escisión que Heidegger llama «duplicidad», cuando ya esta escisión ha comenzado a hacer imposible toda existencia en ella. De ahí la pasión con que un hombre como Heidegger ha estudiado a Cézanne: ha visto en su obra la sorprendente confirmación de la necesidad en que estamos de cambiar todo lo que nos parece ser 565 la herencia más sólida del pasado –no para «hacer lo nuevo», sino más bien para ser fieles al origen mismo del que nos reclamamos.

De Heidegger nos es referido un propósito, que da un precioso esclarecimiento de la relación del filósofo al pintor (Hartmut Buchner, «Fragmentarisches». En *Erinnerungen an Martin Heidegger*, Neske, 570 1977, p. 47.): «Si solamente alguien fuera capaz de pensar como pintaba Cézanne –¡con tal inmediatez!».

Inmediatez está tomada aquí en su sentido filosófico, que significa «sin intermediarios», «sin término medio». El modo según el cual 575 pinta Cézanne vuelve otra vez a ser aprehendido con las herramientas del pensar.



“pero quisiera que esta observación reapareciera como un leitmotiv, la más estremecida sensibilidad frente a la razón más teórica, en eso estribó todo el drama, toda la historia, toda la vida de Paul Cézanne.”



“seguimos esas carencias, esas claridades, la lenta marcha de una razón sensible, la conquista, veinte veces abandonada, veinte veces reanudada, de una lógica coloreada frente a una emoción respetuosa, descendemos hasta las capas más profundas, hasta la cimentación del pensamiento de Cézanne.”

No se trata allí de una simplificación. En el color y con él,

Cézanne llega al punto germinal donde la pintura entera encuentra el ponerse en juego en su origen.



Del mismo modo, Heidegger, designando la palabra como único hogar del pensamiento, no opera ninguna reducción, pero pone en forma nueva la cuestión del

pensamiento: El peor de los desconocimientos consistiría aquí en no ver que esas dos operaciones –y en general todo esfuerzo por acceder a la modernidad– obedecen a una necesidad urgente.

Lo que quiere decir: no medible según la antigua diferencia del adelante y del

después. Vivimos en efecto en el seno de la escisión que Heidegger llama

«duplicidad», cuando ya esta escisión ha

comenzado a hacer imposible toda existencia en ella.

De ahí la pasión con que un hombre como Heidegger ha estudiado a Cézanne: ha visto en su obra la sorprendente confirmación de la necesidad en que estamos de cambiar todo lo que nos parece ser la herencia más sólida del pasado –no para «hacer lo nuevo», sino más bien para ser fieles al origen mismo del que nos reclamamos. De Heidegger nos es referido un propósito, que da un precioso esclarecimiento de la relación del filósofo al pintor

(Hartmut Buchner, «Fragmentarisches», *Erinnerungen an Martin Heidegger*,

Neske, 1977, p. 47): «Si solamente alguien fuera capaz de pensar como pintaba Cézanne –¡con tal inmediatez!».



Inmediatez está tomada aquí en su sentido filosófico, que significa «sin intermediarios», «sin término medio». El modo según el cual pinta Cézanne vuelve otra vez a ser aprehendido con las herramientas del pensar.

P E N S A M I E N T O

P E N S A M I E N T O

Pertenciente o relativo a la esencia.
Sustancial, principal, notable.

M O D E R N O

Pertenciente o relativo al tiempo de quien habla o a una época reciente. Contrapuesto a lo antiguo o a lo clásico y establecido.

Pero esta toma está orientada enteramente hacia el corazón del trabajo cézanniano, el que consiste —esta vez en las palabras de Cézanne— a realizar sus sensaciones. Pintar inmediatamente no es hacer más que desplegar el espacio del color.

580 ¿Cómo pensar inmediatamente? He aquí la cuestión que el caminar de Heidegger ha despejado más y más legiblemente. En su camino, el filósofo se ha visto de repente animado de manera insospechada por la obra de Cézanne. Igual que el mismo Cézanne, Heidegger no ha cesado de vacilar y de dudar: ¿habría conseguido el paso decisivo al «otro comienzo»? Igual que él, se adentró en este pasaje sin esperanza
585 de retorno.

Para nosotros la correspondencia entre pintura y pensamiento no puede más provocarnos duda. Sin recurrir a ninguna forma de analogía, sin embargo es posible señalar lo que entre ellos pertenece a una simetría. Así podemos, para tomar nuestras marcas, plantear la pregunta crítica: ¿a qué corresponde en el espacio del pensar, lo que sobre
590 el camino de Cézanne apareció como sensación coloreante?

Responder a esta pregunta como se debe, en la medida en que esto necesita una experiencia del pensar, nos hace de pronto salirnos del mundo antiguo, liberándonos para aquel al cual Cézanne y Heidegger,
595 junto con otros verdaderos y escasos modernos (la «constelación... a la que damos figura», según las palabras de Hölderlin), nos alientan a dar el salto.

DESPLEGAR

Pero esta toma está orientada inmediatamente hacia el corazón del trabajo cézanniano, el que consiste —esta vez en las palabras de Cézanne— a realizar sus sensaciones. Pintar inmediatamente no es hacer más que **desplegar** el espacio del color.

¿Cómo pensar inmediatamente? He aquí la cuestión que el caminar de Heidegger ha despejado más y más legiblemente. En su camino, el filósofo se ha visto de repente animado de manera insospechada por la obra de Cézanne. Igual que el mismo Cézanne, Heidegger no ha cesado de vacilar y de dudar: ¿habría conseguido el paso decisivo al «otro comienzo»? Igual que él, se adentró en este pasaje sin esperanza de retorno.

Para nosotros la correspondencia entre pintura y pensamiento no puede más provocarnos duda. Sin recurrir a ninguna forma de analogía, sin embargo es posible señalar lo que entre ellos pertenece a una **simetría**. Así podemos, para tomar nuestras marcas, plantear la pregunta crítica:

¿a qué corresponde en el espacio del pensar, lo que sobre el camino de Cézanne apareció como sensación coloreante?

Responder a esta pregunta como se debe, en la medida en que esto necesita una experiencia del pensar, nos hace de pronto salirnos del mundo antiguo, liberándonos para aquel al cual Cézanne y Heidegger, junto con otros verdaderos y escasos modernos (la «constelación... a la que damos figura», según las palabras de Hölderlin), nos alientan a dar el salto.

DESPLEGAR

Aclarar y hacer patente lo que estaba oscuro o poco inteligible..

SIMETRÍA

Correspondencia exacta en forma, tamaño y posición de las partes de un todo.

COLOFÓN

LA PRESENTE EDICIÓN SE TERMINÓ DE EDITAR EN LA CIUDAD DE VIÑA DEL MAR EN CHILE, A FINALES DEL MES DE JULIO DE 2020.

PARA LA COMPOSICIÓN DE LOS DIFERENTES TEXTOS EN ESTE DOCUMENTO SE UTILIZÓ LA FAMILIA TIPOGRÁFICA ALEGRELLA SANS CON SUS DISTINTAS VARIABLES (REGULAR, BOLD, EXTRA BOLD, MEDIUM, LIGHT).

PARA LAS EDICIONES VISUALES, SE TRAZARON DE MANERA ANÁLOGA EN PAPEL CON TINTA CHINA, FUERON ESCANEADAS Y TRABAJADAS EN ADOBE ILLUSTRATOR PARA POSEER LA IMAGEN VECTORIZADA Y UTILIZARA DE MEJOR MANERA. . EL DOCUMENTO EN SU TOTALIDAD FUE EDITADO Y TRABAJADO TRABAJADO EN EL PROGRAMA ADOBE INDESIGN.

BIBLIOGRAFÍA

Texto Principal

TÍTULO "Cinco Intentos Filosoficos" (2019), AUTOR François Fédier

Texto Ancla

TÍTULO "Cézanne : Lo que vi y lo que me dijo" (2009), AUTOR Joachim Gasquet

Textos de relaciones

TÍTULO "El Cálculo Pictórico " (1982), AUTOR Francisco Méndez

TÍTULO " Hay que ser Absolutamente Moderno" (1982) AUTOR Godofredo Iommi

TÍTULO "Por Qué, Cómo y Cuándo Hay Arte " (1985) AUTOR Godofredo Iommi

TÍTULO "Borde de los Oficios " (1991) AUTOR Godofredo Iommi

TÍTULO "Amereida" (1967) VARIOS AUTORES Godofredo Iommi, Alberto Cruz, Fabio Cruz, Michel

Deguy, Edison Simons, Jonathan Boulting, Henri Tronquoy, François Fédier, Jorge Pérez Román, Claudio

Girola, Miguel Eyquem, Gerardo Mello Mourão

TÍTULO "El Origen de la Obra de Arte " (1984) AUTOR Martin Heidegger