

El Cálculo Pictórico

TIPO DE REFERENCIA: Sección de Libro
TÍTULO DEL LIBRO: 4 Talleres de América
TÍTULO: El Cálculo Pictórico
AUTOR: Francisco Méndez L.
EDICIÓN: Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura, UCV
PÁGINAS: 86 a 104
CIUDAD: Valparaíso
AÑO: 1982
CÓDIGO DE PEDIDO: 724.6 CRU
COLECCIÓN: Oficio
NOTA DE LA EDICIÓN: Clases dictadas en la Escuela de Arquitectura de la UCV, Chile, durante el año académico 1979.

Biblioteca Conçtel
Colección Oficio

[+]]
ARCHIVO HISTÓRICO JOSÉ VIAL
© Enero 2012

e[ad]
ESCUELA DE ARQUITECTURA Y DISEÑO



Prólogo

Este escrito se basa en las clases que se dieron en el ámbito del Taller de América en el Primer Semestre 1979, resumiendo lo dicho a propósito del Cálculo Pictórico.

Se trata de describir cierta parte del proceso que da origen a la obra de arte, en este caso, de la Pintura. Se trata de cernir en lo posible aquello que es comunicable a través de un lenguaje otro que el de la pintura. Algo de aquel mundo en que está inmerso el artista, antes y durante la elaboración de su obra, estableciendo este proceso, para este efecto, separadamente de la obra y de su consideración como tal.

Esta transposición de un lenguaje a otro, no sólo se compromete en toda suerte de equivalencias, las más de las veces, inadecuadas; sino lo que es más grave, establece una distancia. Aquella distancia que va desde el *estar dentro a hablar de aquello*.

Otra dificultad que proviene de esta transposición, es la diferente precisión que adquiere lo dicho que va desde una situación sensible a una conceptualizante. De una situación que pretende intuir y mostrar lo intuido, a una que pretende explicar y por lo tanto convencer.

En este sentido no pueden evitarse voces, que por la normal fluidez del lenguaje digan por ejemplo «esto es lo propio de la Pintura», correspondiendo en realidad a haber dicho: «esto es lo que creo haber comprendido y que podría suceder y que por lo menos en parte –si así fuera– podría ser así...».

Todo ese aire, ese espacio suspendido de la posibilidad –de toda posibilidad– es en el que quiere mantenerse el artista, y que es signo de su máximo rigor y riesgo.

Sobre el Cálculo Pictórico

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.

¿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.

El paisaje es la representación –en general– de la naturaleza circundante. 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. De ahí viene que la representación de todo lo que ha sido visto, la presencia de otra presencia, puede ser reconocible. A esto que es reconocible se le llama figura. La voz familiar que dice «... me figuro esto...» hace alusión a ese llamado que hace la mente a la presencia de algo ya conocido de antes. Desde la interioridad de la pintura, el llamado a lo reconocible se le llama comúnmente: tema.

La figura reconocible de la representación, es pues el tema.

Ante la aparición del tema, se puede preguntar: ¿por qué tal tema? ¿qué es lo que lo provocó?, ¿cómo apareció? Si tomamos por ejemplo: un cuadro de Van Gogh, *Interior de mi Pieza*¹, el tema surge reconociblemente de una catalogación de objetos: silla, cama, ventana, muro, etc. Pero esta enumeración no basta, pues no podemos dejar de reconocer de que a su vez están dispuestos todos estos elementos en un cierto orden, y aquí caemos en la cuenta que el tema no son sólo sus elementos constitutivos que pueden nombrarse, sino la disposición u orden en que ellos se encuentran.

Como los elementos reconocibles son, si se puede decir así, del dominio común, lo que pertenece propiamente al artista es la disposición de ellos en el orden escogido por él.

¹ *La Pieza de Van Gogh* pintada en Arles en 1888. 72,50 x 91,50 cm. Art Institut de Chicago. El tema puede entenderse como el interior de una pieza y esta pieza es a su vez un dormitorio; este dormitorio a su vez está constituido por determinados elementos, etc. y así sucesivamente podemos reconstituir el tema yendo de lo general a lo particular o viceversa. Pero si decimos que lo primero que se nos propone ante la vista es una determinada luminosidad, la que baña la pieza y en la que están inmersos todos sus elementos reconocibles, estaremos mucho más cercanos al «tema», en cuanto cálculo pictórico de Van Gogh.

No es aventurado decir por lo tanto, que el tema es en lo esencial, considerado desde la pintura, esta disposición u orden que propone cada pintor, y que las partes constitutivas del tema son los elementos reconocibles en él.

Podemos reconsiderar la primera pregunta, formulándola así: ¿por qué tal orden o disposición? Pues si reconocemos que la disposición es lo esencial, habremos de aceptar, que tal o cual elemento reconocible, sólo existe en el cuadro en función del orden dispuesto por el autor.

Preguntarse pues, sobre ¿por qué tal orden o disposición? nos lleva a tratar de elucidar cuál es el cálculo que lo generó. Y este cálculo que llamaremos cálculo pictórico, que da origen al orden propuesto, es el que trataremos no de definir, sino de describir.

El cálculo pictórico es el que determina en último término la aparición de la obra pictórica y proviene esencialmente de una definición de la Pintura. Esta definición la da Maurice Denis² que dice: «Recordarse que un cuadro antes que sea un caballo de batalla, una mujer, un desnudo o una anécdota cualesquiera, es esencialmente, una superficie plana, recubierta de colores, reunidos en un cierto orden».

Tres condiciones aparecen aquí: la pintura es sobre una superficie, es bidimensional; es con formas coloreadas, y éstas están dispuestas en un cierto orden. El cálculo pictórico se preocupa por lo tanto, sobre qué superficie, de las formas coloreadas y con qué cierto orden éstas están colocadas.

Cuando hablamos de superficie, nos referimos a que las formas coloreadas, están sobre un soporte. Soporte implica calidad física, textura, condiciones materiales de lo que está hecho y también en forma especial implica dimensión. El cálculo pictórico empieza pues a inscribirse en una determinada dimensión.

Cuando hablamos de formas coloreadas, hablamos del color y hablar de esto significa en términos pictóricos referirse a la luz. El cálculo pictórico se refiere por lo tanto a una determinada **luminosidad**.

Con respecto al orden que dispone de la dimensión y de la luminosidad, el cálculo se preocupa de la **disposición**.

Esta se ha ido presentando a través de los tiempos con diferentes características esenciales; en el Medioevo por ejemplo, cuando se representaba un Santo, la pintura se disponía de manera que habían personajes que representaban diversas escenas de la vida y milagros del Santo, estaban

² MAURICE DENIS, 1870-1943. Forma parte del grupo de los «Nabis», que significa profeta en árabe, y que incluyó a los pintores K.X. Rousell, Pierre Bonnard y Eduard Vuillard.

Cuando hablo de filiación (*ver Apéndice VI*) Bonnard por su tratamiento de la luz reflejada que construye un espacio próximo y paralelo a lo que adquiere figura; Vuillard por la relación que establece en el color de próximo a próximo, son quizás los más cercanos en la constitución de la superficie de mi cálculo pictórico.

cada uno dentro de un pequeño mundo propio, que iba constituyendo la pintura total. Aquí estaba el Santo grande, acá el que había encomendado la obra, a veces con su familia; otros santos relacionados con él, escenas de la vida y también símbolos o decoraciones relacionadas con lo que se quería contar.³

La situación general que plantea esta disposición es lo que podríamos llamar un **ámbito multidivergente**.

A través de las épocas en la pintura, esta disposición va cambiando y así hay **ámbitos multidivergentes**, a los que se suceden disposiciones que llevan a **ámbitos convergentes**.

Ámbitos divergentes y convergentes, se van sucediendo a través del tiempo, y así tenemos, por ejemplo, que convergentes son las épocas griegas, clásicas, las romanas, el Renacimiento, el Barroco –para terminar en el Período Romántico y divergentes– son la Edad Media, fines del Romántico y la Edad Moderna hasta hoy.

¿Qué entendemos por ámbitos convergentes y divergentes? Por convergentes entendemos la proposición de un espacio formado a partir de un cono que parte de nuestros ojos y que, abarca la imagen que nos propone el cuadro. Este espacio está enfrente al espectador, y la imagen así representada queda en una disposición en que coincide su centro y las relaciones horizontales y diagonales con las del espectador. Imagen y espectador tienden a participar de un horizonte común. Y de ahí que se nos presenta el mundo en un cierto «encuadramiento», si así pudiera decirse.

En el Renacimiento, la situación convergente encuentra su instrumento más perfecto en la perspectiva. Esta señala el camino y codifica los métodos para lograr la convergencia en plenitud.

El ámbito divergente, es ante todo la ausencia o referencia inmediata a un horizonte único. La necesidad de que el espectador para aprehender visualmente el cuadro, esté obligado a mover la vista, recorrerlo –no a la manera con que se recorre con los ojos una escena dispuesta ante la vista– inventariando sus diferentes elementos; sino que la vista o el haz de rayos visuales que parte de la mirada, va ubicándose en diversas situaciones, como si estuviera ante varios horizontes. El cuadro o la pintura no se deja aprehender de una sola mirada, (se entiende que no nos referimos al acto

3 Nos referimos en particular al Paramento de Narbonne, *El Calvario entre la verdadera fe y la Sinagoga; el rey Carlos y la reina Juana de Borbón*. Grisaille sobre seda pintada alrededor de 1375. París Museo de Louvre. También en Pietro y Ambrogio Lorenzetti (¿-1348) y Duccio (¿-1319).

Un buen ejemplo es también *La Virgen del Rosedal* pintada en Verona a principios del siglo xv por Stefano da Zevio (1375-1451).

de visualizar los detalles) si no que se está ante un despliegue de campos o ámbitos que piden miradas sucesivas.⁴

Se ha hablado de la disposición; ahora hablemos del color y aquí recordar algo. El color tiene otra ley que la de la disposición, aunque pudiera decirse que cada época propone nuevas asociaciones de color, equivalentes a la de la disposición, esta ley es que el color no tiene en sí posibilidad de cambio. No ha habido diferentes colores desde las primeras pinturas que se conocen –las Grutas de Lascaux, por ejemplo– a los que usa el pintor en la actualidad.

Entiéndase que se habla del color en cuanto a su apercibimiento por el ojo, no en cuanto pigmento. Bien es sabido que el color pardo –tierra de Siena– es descubierto y popularizado en el Renacimiento.

Pero estos descubrimientos no son más que el desarrollo de la técnica al servicio del oficio de pintar. El color azul ultramar sigue siendo el mismo ultramar desde los tiempos más remotos, hasta hoy día.

¿Qué cambia fundamentalmente, con respecto al color en el cálculo pictórico, de una a otra época? Se podría decir que básicamente es la manera de utilizarlo, la manera de esparcirlo sobre la tela; y la segunda, la manera de ubicarlo, de cómo se avecinda o yuxtapone junto a otro. Es en esto en que básicamente reconocemos los cambios con respecto al color.

A grandes rasgos se puede decir que en las épocas divergentes se tiende a considerar el color puro, es decir, su condición cromática, su condición de «color», con el que adquiere nombre: rojo, azul, etc. Con ella, en forma principal, el cálculo construye toda la estructura luminosa propuesta por él en el cuadro.

En cambio en las épocas convergentes en que la estructura total está construida –de antemano por un lineamiento o trazado– el color está al servicio de una situación de claro-oscuro. El mismo color se encuentra en diversos valores. El color local se avecina al mismo color en tono claro u oscuro, según el caso.⁵

Estamos ante una diferente concepción del valor luminoso del color. Volviendo al ejemplo del Renacimiento y mejor aún, del Barroco, el color es

4 Recordemos el cuadro de Peter Brueghel el viejo. (1520-1569) *Los Proverbios Holandeses* que está en el Museo de Berlín.

La vista curiosa o inquisitiva se pierde sin saber que camino recorrer para aprehender lo que está ante la vista, y sin embargo, Brueghel, le sugiere un camino, que de ser seguido lo lanzará en una loca zarabanda.

5 Se cuenta que en el Renacimiento los pintores fresquistas subían a los andamios con tres potes de pintura preparada; en uno llevaban el color local, en el otro el mismo color, pero más claro, para las zonas más iluminadas y en el tercero, el mismo oscurecido para las zonas en penumbra o sombreadas.

presentado dentro de una situación del «paso de la luz» en el mismo, la dirección de donde viene la luz está claramente indicada. En cambio en las épocas divergentes, la luz viene desde el color hacia nosotros.

Los medievales y hoy día, más próximos a nosotros, los impresionistas y «los *fauves*», tienden a tener la misma relación cromática de vecindazgo entre los colores; así como los Románticos –parecidos al Renacimiento– se preocupan de marcar el paso de la luz para realzar la volumetría de los cuerpos.

El cálculo color-luminosidad, es por lo tanto distinto en una u otra concepción del cálculo divergente o convergente.

El movimiento que nos lleva de una situación a otra –es decir, de un modo convergente a uno divergente– va siendo llevado a través de dos medios que se complementan; el de la disposición y el de la manera según como el color-luminosidad sea considerado.

Cézanne está en el borde de estos dos mundos; el mundo convergente que termina con el Romanticismo y el mundo divergente que comienza con los impresionistas, digo mundo, podría decir con el «espacio» del Arte Moderno, es él el que rompe fundamentalmente con esta situación; y dice que el paso de la luz –en este caso de luz a oscuridad– es la introducción de otro color que va modelando ya no más con el claro oscuro –sino con colores– la volumetría de los cuerpos.

Cézanne indica con esto la capacidad de luminosidad que tiene un cuerpo u objeto, de ir reflejando y proyectando diferentes luces: azules, rojas, amarillas, pardas, ocre, que van haciendo aparecer la «figura» del objeto. Esta luz traída por él, luz-color –es la que revela a nuestros ojos– tal pera, tal manzana, dispuestas en una compotera. La luz no es más reflejada sino que nos viene como condición propia de la forma de ese objeto representado en el cuadro.

Cézanne tenía una concepción intelectual cultural propia del mundo romántico del cual venía, pero ya era un hombre que abría paso al próximo mundo y es importante considerar lo que él dice al situarse –sin quererlo– en este quiebre entre dos mundos.

Dice así: «Luego nosotros, hombres, vemos a la naturaleza mas en profundidad que en superficie, de ahí la necesidad de introducir en nuestras vibraciones de luz representadas por los rojos y amarillos, una suma de superficies azules, capaces de hacer sentir el aire».⁶

6 Este fragmento está sacado de la carta que le enviara Cézanne a su amigo Émile Bernard, y está fechada en Aix, Provence, el 15 de Abril de 1904.

La naturaleza, por lo tanto, le comparece como el espacio hueco en que penetramos. Concepto clásico de la pintura desde el Renacimiento en adelante. Un hueco que alberga y que es recorrido por nuestra mirada, desde nosotros y hacia lo lejos de nosotros en el sentido de la profundidad.

Las vibraciones de luz se representan por los rojos y amarillos, porque por luz entiende el pintor; la luz solar, blanca o amarillenta; la luz de combustión, filamento de ampolleta, fuego o vela. Luces en que la gama de ondas tiene un desarrollo más amplio y que son las que al llegar primero a nuestro ojo, conforman la visión primera.

La luz de la luna o de las lámparas de gases –que producen la gama de luces que van desde los verdes al violeta, frías y más tardías– conforman la visión segunda.⁷ Esta división es la que los pintores para mayor comodidad han llamado los tonos cálidos y fríos, según que los colores provengan de una u otra zona del espectro.

Cabe recordar que una concepción «convergente» en cuanto a la luz, es considerarla como un manto o velo que cubre todo lo pintado.

Corpúsculos o partículas de luz van cubriendo con una tenue película todo el espacio y los elementos de que se compone el cuadro. Frecuente en los Barrocos, como Claude Lorrain⁸, Salvatore Rosi, etc.

En un plano ya francamente de búsqueda de efectos luminosos, tenemos a de la Tour⁹. La luz es propiamente el sujeto del cuadro, en que los límites son dados por los elementos constitutivos de los objetos y personajes que se entreen en medio de la masa luminosa o que se perfilan por un cambio de iluminación exterior al color local de cada uno de ellos (diversidad de la luz de la vela, en de la Tour).

Un caso aparte, el de Turner¹⁰, en algunas marinas, en que las partículas de

7 El análisis espectral ha revelado que la gama de ondas visibles para el ojo humano va desde la que tiene la longitud de 380 milicrón (1 milicrón equivale a un milonésimo de milímetro) a 780, y se extiende en el espectro del azul violáceo en los 380, al rojo oscuro violeta de 780 milicrón.

8 CLAUDE GELLÉE, llamado CLAUDE LORRAIN 1600-1682 pintor francés, establecido en Roma. La cita se refiere especialmente al cuadro llamado *Un Port de Mer* que se encuentra en la National Gallery de Londres.

9 GEORGE DE LA TOUR, 1593-1652. *San Sebastián llorado por Santa Irene y sus Mujeres*, Museo de Berlín. 160 x 125 cm. Sebastián aparece en un segundo momento delineado por el cambio de tonos rojizos, este cambio es el que va de la penumbra en que los volúmenes se funden en la oscuridad a las zonas que, iluminan la antorcha que de esta manera a través de su luz construye los volúmenes.

10 WILLIAM TURNER, inglés 1775-1851. En sus cuadros *Tormenta de Nieve* (91,50 x 122 cm.) *Lluvia, Vapor y Velocidad* (82 x 122 cm.), las partículas de color representan y casi cada una de ellas reemplaza a la partícula de vapor o de nieve representados. Su concepción es diferente a la de Monet en este aspecto, pues en último término es realista, busca un fenómeno en la naturaleza que requiera o pueda ser representado por «partículas» (nieve, niebla, nubes de vapor, etc.). Monet en cambio convierte en «partículas» todo fenómeno natural, para poder mostrar un fenómeno de la luz y ahí está la gran diferencia.

luz conforman su propia estructura espacial. Este caso es el de un pintor que usa la luz a la manera de Lorrain, pero con un resultado absolutamente no-convergente.

Cézanne es diferente en esto a Turner (de quien muchas veces, equivocadamente, se ha dicho que usa el color como los impresionistas) pues introduce una suma de superficies azules, es decir, pequeñas zonas de pinceladas de diferentes tonos de azul, que van estableciendo una relación de elemento-a-elemento en el personaje, o de objeto-a-objeto en las naturalezas muertas. Estas relaciones se multiplican en el cuadro de próximo a próximo, de vecino a vecino y crean esa sensación que Cézanne llamaba muy modestamente «hacer sentir el aire», es decir, hacer sentir la distancia, el espacio, que hay entre uno y otro.

No más un espacio único y compartimentado como actor principal de la composición pictórica, no más un espacio unido al de una sensación puramente luminosa, es decir, de la luz conformando el espacio, sino una **relación** de uno a otro marcando la diferencia del **a**.

Y esta suma de relaciones queda ahí como un sonido continuo, propio al carácter continuo del espacio cézzaniano.

Este es a mi juicio uno de los mayores aportes de Cézanne y esta posible concepción de la espacialidad lo separa totalmente de Monet¹¹ (*Apéndice 1*).

También en esto se separa de las nociones de la perspectiva aérea establecidas por Leonardo¹², que propone la modulación del espacio (natural) con introducción de la sensación de lejanía a través de tonos que bajan rigurosamente y aumentan su cantidad de blanco. Por ejemplo, esa sensación

11 Nos referimos en especial a la serie de Monet, *La Catedral de Rouen* donde la luz como partículas de agua en una cascada caen y rebotan en los salientes y entrantes de la fachada gótica. Cada partícula de diferente color. (*Ver comentario sobre Les Nymphéas en Apéndice III*).

12 Sobre la perspectiva aérea, según Leonardo (B. N. 2038-25 v.): «Hay otro tipo de perspectiva que voy a llamar aérea a causa de que por las diferencias en la atmósfera uno es capaz de distinguir las varias distancias de diferentes edificios, que aparecen asentados en una sola línea; como por ejemplo cuando vemos varios edificios detrás de un muro, los cuales todos son vistos sobre la parte alta del muro parecen ser del mismo porte; sí en la pintura quieres representar uno mas lejos que otro, tienes que hacer la atmósfera algo más densa.

Tú sabes que en una atmósfera de igual densidad, las cosas más remotas vistas a través de ella, como las montañas, por causa de la gran cantidad de atmósfera entre ellas y tu ojo, van a aparecer azules y casi del mismo tono que el de la misma atmósfera cuando el sol está en el Este.

Sin embargo, debes hacer el edificio que está más cercano al muro de su color natural, pero el que está mas lejano, menos definido y más azulado...»

Traducción de la versión inglesa *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Oxford. 1939. Monumental obra de R. Richter J. P.

de profundidad escenográfica que tienen los paisajes del Giorgione y que Poussin abandona al introducir las variaciones laterales¹³.

Seurat separa los colores dejando una zona de blanco entre ellos de manera que se debe reconstruir con la mirada las formas para que éstas aparezcan paulatinamente en su corporeidad extraídas de este «aire luminoso dado por el blanco.»

Esta zona que va de color a color, es lo que interesa a Van Gogh cuando pinta, por ejemplo, el cuadro de los *Girasoles*. Podríamos hacernos de nuevo la pregunta sobre el tema: ¿Por qué los *Girasoles*? Porque este tema lo lleva a pintar en la gama de ocre, amarillos, anaranjados, y pintar con ellos lo lleva a proponernos la distancia que va de un ocre a un anaranjado, o de un ocre a un amarillo, distancia que no corresponde a lo que comúnmente se llama gradación, sino la distancia que nace de la aprehensión que la mirada hace de un tono para pasar a la aprehensión de otro tono. Tampoco corresponde a una concepción de la distancia, medible matemáticamente, pues no se puede medir lo que va de un azul a un rojo. Si éstos están yuxtapuestos, podríamos decir en un lenguaje de medición que no hay distancia entre ellos. Y sin embargo, es a esa zona indefinible que los separa o los une, a la que nos hemos referido como distancia entre ellos.

Otra concepción de distancia, es considerarla como la posibilidad de partir desde un punto o zona, alejándose de ellos. Este caso es muy diferente de lo que decíamos anteriormente, y se presenta en el uso que hace del blanco como fondo, Cézanne. Esto lo podemos ver en sus acuarelas¹⁴. El contorno y lo que él nos cuenta en *Gardanne, Vieux Pont*, por ejemplo, está recortado o interrumpido por zonas en que se ha dejado el papel en blanco. El blanco termina o se limita con el rectángulo de la hoja y esto se puede ver de dos maneras: como el blanco del papel se introduce en el tema no dejando ver sino parte del árbol, parte de la casa, etc. equivaliendo esto a un movimiento centrípeta del blanco desde los bordes; o también se puede ver como si la casa y el árbol se prolongaran a través del blanco hacia los bordes en una visión centrífuga; pero en un caso como en el otro, es el blanco el que actúa en forma directa, aunando las relaciones entre los diferentes elementos de la composición. Actúa, no está simplemente allí, sino que tiene el rol más importante, el de aportar todas las posibles

13 NICOLÁS POUSSIN, 1594-1665; este pintor francés residió casi toda su vida en Roma. Los paisajes a que me refiero se encuentran en el Museo Condé de Chantilly, donde hice los estudios de los cuales fueron tomados los esquemas y croquis que acompañan este escrito.

14 Acuarela *Gardanne, Vieux Pont*, pintada entre 1885-1886, 21 x 51 cm. Museo de Arte Moderno de New York. También es buen ejemplo la acuarela *Campesino Sentado* de 1900-04, 45 x 30 cm. (Kunsthau de Zürich).

variantes de cómo se prolonga la casa, las ramas del árbol, las piedras. La totalidad de las posibilidades del paisaje, se hacen presentes por el blanco y por ende una multiplicidad de situaciones espaciales, las que vendrían a conformar una concepción multidivergente del espacio, un espacio en que el ojo al reconocerlo, le da una calidad dinámica, la de un espacio que se mueve, la de un **espacio viviente**.

El gran cambio que produce Cézanne y que tiende a terminar con la concepción de un espacio convergente, llega a su culminación cuando Mondrian, después de los cubistas elimina completamente la perspectiva –Mondrian acaba con el concepto leonardesco, del tronco de pirámide que nace de nuestros ojos para abarcar lo que se mira– propone una situación que obliga a espaciar la mirada, recorriendo un campo de izquierda a derecha, de derecha a izquierda, de arriba abajo. La dirección en profundidad, aquella que Cézanne decía que no podíamos evitar al mirar la naturaleza, queda entregada a las zonas blancas. Leonardo decía de la pintura «é una cosa mentale», en ese mismo sentido vemos aparecer este proceso en la mirada en profundidad frente a un cuadro de Mondrian. Porque no nos da ningún indicio para que vayamos en esa dirección.

Todos los indicios están dados para abarcar un campo, el único indicio es el blanco, el blanco de fondo.

Este nos invita a una especie de mirada postergada, a esta «nada» en que están implícitos todos los colores y todas las posibilidades. Todo puede pasar en esta «nada». Recordar el blanco de Cézanne, pero a diferencia de éste que pertenece a una visión primera, el de Mondrian pertenece a una visión segunda.

Recoger una visión del espacio, como vivo, como en movimiento, es quizás la característica de los fines del siglo XIX y comienzos de éste. Que la mirada no se detenga podría ser su lema, pero más bien que el espacio que recibe la mirada no esté detenido, sino que contenga en sí mismo una dinámica.

Bien lo enuncian los Futuristas¹⁵ cuando dicen: «el gesto que queremos reproducir sobre la tela no será más un instante fijado del dinamismo universal, será simplemente la sensación dinámica misma.»

15 Movimientos que aparecen con un manifiesto del poeta Marinetti publicado en el Diario *Le Figaro* de París el 9 de Febrero de 1909. Un año después, en Febrero de 1910 el *Manifiesto de los Pintores Futuristas* agrupa a Boccioni, Carrà, Balla, Severini y Russolo, y condena «todas las formas de imitación de la armonía y del buen gusto».

La cita que va en el texto es extraída del segundo manifiesto publicado en abril de 1910, *Manifiesto Técnico de la Pintura Futurista*.

Los futuristas abren en muchos aspectos el campo a los dadaístas (Marcel Duchamp en sus experiencias cinéticas).

Hay un esfuerzo por capturar el movimiento, los impresionistas con el color, los cubistas por la dispersión de los planos que conforman los objetos, los futuristas, por la dispersión dinámica del cuadro¹⁶.

A manera de ejemplo de esta tendencia, hacia el movimiento y hacia la rapidez, doy algunos datos: en 1889 se publica en el *Mercur de France*, las *Iluminaciones* de Rimbaud, se erige la Torre Eiffel y Daimler inventa el primer automóvil con motor a explosión, idéntico al de hoy día. En 1890 muere Van Gogh y Ader logra en su avión con motor a vapor, levantarse unos centímetros del suelo.

En 1891, el primer afiche de Toulouse-Lautrec coincide con la aparición del primer automóvil *Panhard y Levasseur* que ya contiene todas las características fundamentales del automóvil de hoy día, en ese momento el alemán Lilienthal hace el primer vuelo recorriendo más de 60 metros de distancia, es el primer hombre pájaro; en 1899 Signac publica el manifiesto de Seurat y sus amigos sobre el divisionismo, mientras la primera locomotora eléctrica bate el record de 105 km por hora. En 1907, Picasso pinta *Les Demoiselles de Avignon* cuadro con que se inicia el Cubismo y Henry Ford lanza por primera vez en serie el Ford modelo T, que después inundará el mundo¹⁷.

Matisse, Braque, Picasso, Kandinsky, Mondrian, Klee, inician cada uno de distintas maneras, por distintos caminos y situaciones, una modificación en el cálculo de la disposición del cuadro que llevará a la Pintura desde la representación hasta la pura presencia.

Este proceso pasa por la abstracción, es decir, el proceso en que se va por eliminación dejando aquellas partes de la forma, que nos cuentan del tema, y que se juzgan esenciales. Se juzgan esenciales en función de un nuevo cálculo, que se separa del «parecido» que propone la representación, en favor de mostrar relaciones puramente formales.

Interesa aquí esta acotación porque este cálculo se abre en dos direcciones nuevas con respecto al tema, y a su consideración de Figura, es decir, lo reconocible en él. Una de ellas es que lo figurativo va inmerso o es parte

16 Una tarde de otoño me encontraba visitando una catedral gótica en el Sur-este de la región parisina, cuando de repente, por el movimiento de las nubes en el cielo, cambió bruscamente la luz en el interior de la nave, el paso de la nube hizo que fueran entrando sucesivamente haces de luz que producían zonas más o menos claras que iban rebotando y deslizándose por todo el espacio penumbroso, iluminándolo y revelándolo también de cierta manera. En ese momento me vino a la memoria una pintura de Marcel Duchamp, *Desnudo Bajando una Escalera*, obra que le debe mucho o casi todo a los futuristas.

Sentía por primera vez, casi físicamente, el ser arrastrado en un torbellino de formas. Aquella tarde esa inmensa nave gótica jamás me pareció capaz de ser tan veloz.

17 Es curioso hacer la prueba de poner una fotografía del Ford modelo T, «modernísimo» en un tiempo, junto a una reproducción de las *Demoiselles de Avignon*, el automóvil se ve tan anticuado al lado de la eterna juventud de esta pintura.

de una proposición formal no figurativa y la disposición del cuadro da cuenta de este paso de lo figurativo a lo puramente formal, obras de Klee y Miró, por ejemplo¹⁸.

La otra dirección es aquella que no considera más la figura, sino que propone a la vista una disposición de formas que ya no están referidas al parecido de un paisaje, de objetos, de seres humanos, etc.

Se ha llamado a esta tendencia «No-figurativa» pues la disposición u orden que le ha dado el artista a su obra no proviene de lo reconocible de la imagen sino más bien de lo no reconocible en ella.

Las abstracción muestra o propone, una disposición u orden que es la elección entre lo que conserva la imagen de reconocible y la relación formal de elementos puramente plásticos; es decir, de elementos que sólo tienen características de forma y color.

La abstracción propone una nueva «figuración» que nace de un proceso que va del parecido a valores puramente plásticos. El tema, entonces, puede ser la relación formal, originada por elementos reconocibles o la proposición de una relación formal implícita en los elementos reconocibles. Esta atadura a los elementos reconocibles hace que se siga en una suerte de figuración.

Manet, Renoir, pintan a unos remeros en los bordes del Sena¹⁹ siendo diferentes los cálculos que generan estas obras. Tienen en común un «tema» reconocible que es el mismo para ambas. Mondrian y el Stijl proponen un nuevo «tema», el de las figuras geométricas puras, reconocibles como tales.

¿Qué es lo no-reconocible, lo «no-figurativo»?

No es sino la aparición de otro cálculo, que ya no se apoya en la figura o tema reconocible, y que por lo tanto «no representa» sino también está alejado de la abstracción.

La condición de este cálculo, es que ha sido suprimida toda referencia temática que la ate a elementos reconocibles.

18 Pensamos en *La Corrida de Toros* de Joan Miró, nacido en 1893. Museo de Arte Moderno de París y *Pequeña Viñeta de Egipto* de Paul Klee (1879-1919).

19 Nos referimos al cuadro *Argenteuil, les Canotiers* pintado en 1874 por Édouard Manet (1832-83) y los *Canotiers à Chatou* de Auguste Renoir (1841-1919).

El Nuevo Cálculo Pictórico

Aparece la proposición de un nuevo cálculo, que no se inscribe más en la representación figurativa y que también va dejando de lado sus ataduras con la abstracción de origen figurativa.

Decíamos al comienzo que en la Pintura había dos grandes momentos: el de la representación y el de la presencia. 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.

En el caso de la situación de la presencia ya no hay más, aparentemente, esa situación. Decíamos –aparentemente– porque en este caso hay que hablar de la imagen del mundo en otro plano. Tenemos pues la imagen del mundo que viene de la imagen del mundo que está entre nosotros, y tenemos la imagen del mundo que ha ido conformando el ámbito interior del pintor y que es de donde nace su cálculo pictórico (*Apéndice II*). Este cálculo lo lleva a proponer una obra que está en la situación de presencia.

Esta condición de presencia, se refiere a la imagen del mundo que define Heidegger y que dice así: «Ante la imagen del mundo, pensamos por lo pronto en la reproducción de algo. Según ella sería la imagen del mundo algo así como el retrato del ente en su totalidad. Pero imagen del mundo sería más; nosotros nos referimos con esta palabra al mundo mismo, a él, al ente en su totalidad, así como es determinante y comprometiente para nosotros. Imagen no significa aquí copia sino aquello que refiriéndonos a la forma que es toda imagen nos sugiere el giro; estamos informados de algo. Esto quiere decir que la cosa misma está en el estado como se halla en vista y a la vista de nosotros ante nosotros»²⁰.

El nuevo cálculo que no se apoya en ningún «tema» de elementos reconocibles propone una disposición u orden, cuya clave de aprehensión para el espectador no es aparentemente evidente o visible en una primera mirada. De ahí que equivocadamente se trate de reconocer o descubrir elementos reconocibles en él.

20 Cita extractada del ensayo de Heidegger, *La Epoca de la Imagen del Mundo*.

En realidad lo que aparece es un conjunto de formas coloreadas que tienen un orden que por vez primera se propone allí. Es una disposición original, a la vez como disposición y a la vez la proposición de un nuevo tema. Mejor dicho, el tema es propiamente la disposición u orden propuesto.

La obra pictórica es fruto de un cálculo que está en plenitud allí pintado, sin referencias a algo anterior, que se ha traído a representar o a abstraer. Obra y cálculo son uno solo.

La obra que se propone a ser aprehendida, es pura presencia, es lo que está allí, sin significación que suponga un antes o después.

Respecto al color, éste no tiene ya más a su cargo el hacer una proposición luminosa. Cada color es luz y lo que cuenta es lo que entre luz y luz, color y color va existiendo ya no como distancia medible sino puramente sensible. La disposición tampoco tiene referencias que vayan más allá o más acá que los bordes del cuadro, pues lo que cuenta es la abertura –abertura que está a la espera de la aparición del ente.

El fraccionamiento del color que aportaron los impresionistas, hizo que las «unidades cromáticas» al servicio de una construcción determinada por la «figura-naturaleza» abriera un nuevo mundo a la percepción del color. Ahora el otro paso, no es más las unidades cromáticas al servicio de una figura determinada, sino, conformando una construcción nacida de la relación cromática en sí misma. De aquello que va de color a color.

La disposición regida por las dos condiciones en que hay cambio de tono por corte (borde) o por pasaje (yuxtaposición y vecindario) debe incorporar la posibilidad de la **dimensión** en la unidad cromática.

Hablar de unidad cromática a la manera de unidad plástica, implica, una fracción mínimamente visible, fraccionar el color, implica, apoyarse sólo en su condición de fraccionamiento y mezcla, las unidades no se miden –no tienen dimensión como cualidad de ellas.

Es lo «abigarrado» lo que cuenta y no las fracciones (pinceladas) de color. Darle dimensión a las unidades cromáticas es suponer la posibilidad que su porte, dimensión, cuente.

Considerar el color simultáneamente como entidad y conformador de lo «abigarrado» –he allí el nuevo paso.

Ambito exterior y ámbito interior, ambos son, por decirlo así, la imagen del mundo que el pintor trae ante él. Pero esta situación que podríamos llamar la proposición de donde nace el cálculo, lleva consigo también la pregunta que el mundo le hace a la pintura. ¿Cuál es su misión?

Traer y hacer comparecer la imagen del mundo a través de formas y colores fue durante mucho tiempo lo que se pensaba y pretendía cuando se les pedía a los pintores que representaran «pinturas de historia», la guerra de Troya, los héroes, los gobernantes, los sucesos acaecidos. La imagen del mundo se consideraba como imagen de un mundo acaecido o acaeciente. Con la invención de la fotografía y posteriormente el del nuevo arte del Cine, son ellos los que toman esta misión. Y por primera vez la pintura queda liberada.

La pintura de pura presencia es por primera vez una situación libre: no tiene misión que cumplir ¿Qué es lo que tiene entonces en vez de misión? Hablar que tendría otra misión sería caer de nuevo en lo mismo. No, lo que es más duro hoy día para el que pinta es aceptar esta situación de un cálculo pictórico que siendo pura presencia sabe que está **sin misión**.

Esto aparentemente podría ser pensado como una forma que da cierta irresponsabilidad o de falta de responsabilidad al pintor. Esta situación en que queda de absoluta libertad, no necesariamente es una situación agradable sino, que diríamos, lo contrario, queda sin posibilidad de comprobación de la coincidencia que pueda haber entre la aprehensión del espectador, al cálculo que generó su obra.

También es cierto, que esta falta de comprobación la padece todo artista que abre un nuevo horizonte, la historia de la pintura nos habla de ello. Pero en este caso se difiere en el sentido que además de la incomprensión, después de todo normal, sabe quién está sumido en el riesgo de la obra sin misión, que la comprensión sólo puede ser posible en la zona en que la obra resuena en equivalencias conocidas, y por lo tanto el hecho que la obra sea en realidad su propio cálculo, haciéndose y deshaciéndose al ser recorrido con la mirada, quedará siempre oculto.

Quién está sumido en la pintura de pura presencia, quedará pues en un estado de suspensión –de anonadamiento– frente a su propio obrar.

Delacroix dice: «quien dice arte, dice poesía. No hay Arte sin un propósito poético». Braque dice «el pintor piensa en formas y colores, su objetivo es la poética».

En la obra de pura presencia el anonadamiento no es una actitud psicológica, es una situación poética, y su objetivo es permitir el enfrentamiento (*Apéndice III*).

Enfrentar significa estar frente a frente, encarar una situación, en la que no sucede nada que tenga valor moral o un valor de otro orden, es compartir de cierto modo el estado de suspensión que propone el pintor. No se trata de un goce estético, no se trata de un goce moral, ni una formación o enseñanza, simplemente enfrentados –ante «la cosa allí»– ante el Ente –como dice Heidegger.

Decíamos anteriormente que el color no tenía espacio, es decir, no era medible, no se puede medir la distancia que va de un rojo a un azul. Evidentemente que hablamos en medidas de la sensibilidad, de conocimiento no en medidas físico-químicas de ondas luminosas. El poder explicar los fenómenos luminosos por la psico-fisiología nos enseña de su forma de aparición, pero no los define, sólo los podemos definir por analogías, rojo como el fuego, azul como el mar, etc. En este entendido el color es una entidad y es su capacidad de pura presencia la que nos permite a través de él quedar enfrentados (*Apéndice IV*).

Este enfrentamiento corresponde a lo que se podría llamar –estar en el espacio– en el sentido en que se refieren estos versos de Hölderlin, que dicen así:

*Quando la vida es pura fatiga, ¿un hombre
puede alzar la vista y decir: así
quiero yo también ser? Sí. En tanto la benevolencia
en el corazón, con pureza dure todavía
sin desventura puede medirse el hombre
con la Divinidad. ¿Es Dios desconocido?
¿Es evidente como el cielo?
Esto creo yo más bien. De los hombres es medida.
Pleno de méritos, pero poéticamente habita
el hombre sobre esta tierra. Pero no es más pura
la sombra de la noche con las estrellas,
si así puedo decirlo, cuando
al hombre se le llama imagen de la Divinidad.
¿Hay sobre la tierra una medida? No hay
ninguna.²¹*

Frente a este propio obrar de la pura presencia, como estamos en una medida puramente artística, tenemos que aceptar que también dentro de ella hay una ambigüedad, aquélla que viene de lo que yo llamaría la doble vertiente: una que lleva a una situación de anonadamiento –dentro de la **absoluta libertad sin misión**– y otra la de ser siempre dependiente del ámbito exterior –de ser responsable de configurar la imagen del mundo (*Apéndice V*) en el cual está viviendo y contribuye a hacer vivir poéticamente.

Esta ambigüedad en que está sumido el artista como persona sensible –como ser obrante– da origen al oficio.

21 Esta cita pertenece al poema *En Adorable Azul...* de Hölderlin y corresponde a los versos 24 al 38. Este poema fue traducido del alemán por Francisco Méndez L. y publicado para el Taller de América en Abril de 1961 (Ediciones Instituto de Arte), fue posteriormente editado como Memoria de Título de Diseñador Gráfico UCV., por María Soledad Vera.

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.

Esta doble vertiente es la que hace que el cálculo de la pura presencia, no aparezca como un corte, dentro de la posición que va desde la figuración, pasando por la abstracción a la abstracción no-figurativa, sino que más bien como una irrupción, así como aparecen los volcanes en el Sur de Chile o las torres de las catedrales en el paisaje francés. De tanto en tanto una obra de pura presencia, es capaz de hacer comparecer al Ente. En las otras, la mera preparación o las huellas de esta aparición.

Dice Heidegger: «Por eso tiene el hombre, para dar cumplimiento a su esencia, que colegir (*légein*) en su apertura lo que se abre, y salvarlo (*só-zein*), cogerlo al vuelo y conservarlo y quedar expuesto a toda confusión en vías de escindir-se (*aletheúein*).

En este presente buscado y padecido –todo juicio se desvanece–, y el oficio queda en vigilia; para que se manifieste el espacio sensible, aquel que va de color a color; para buscar el borde de la extensión pictórica y encontrar un nuevo albergue a la pintura, para que la imagen quede abierta y la entidad aparezca.

Apéndice

I. Les Nymphéas de Monet.

Monet trata la luz como corpúsculos que golpean los Contornos de los objetos tiéndolos de tonos claros, sea en la gama de los cálidos o en los fríos mezclados de blanco, usando con frecuencia el cobalto claro y las lacas rojas. Esto es más evidente en su serie de las *Meules de Foin* y sobretodo en la serie de *La Catedral de Rouen*. Según el cambio de la hora del día los corpúsculos (pequeñas pinceladas de color) van pasando de la gama de los amarillos y azul cobalto hacia los anaranjados y rosa acarminado.

En la serie de las *Nymphéas* que es su última serie de pinturas, destinada a contar del paso del día a través de la luz cambiante, toma otra vía, ya no estamos ante superficies de color constituidas corpúsculamente, como en las series citadas anteriormente. Esa vía se preocupaba de la reflexión de la luz, en ésta aparece la posibilidad de la luz de dar cuenta de su capacidad de refracción. Más exactamente ya no se preocupa del efecto de la luz sobre la superficie de los objetos, sino también de los efectos luminosos más adentro, a cierta profundidad en el agua del estanque.

La pincelada es más larga, pinta con trazos largos sinuosos, usa de superficies más amplias de color, este es menos fraccionado, y se suceden superficies del mismo tono en dimensiones mayores que en sus paisajes.

Las flores (*nymphéas*-nenúfares) flotan sobre la superficie del estanque estableciendo una referencia, entre el cielo con sus nubes y colores cambiantes con la hora y el día, cielo que no vemos, sino sólo su reflejo sobre el estanque, y la zona más profunda bajo la superficie del agua, donde se ven las raíces y ondas profundas.

Nuestra mirada queda cogida entre dos mundos, uno que está por sobre nosotros y que carga nuestra mirada, y otro que recoge nuestra mirada oblicua y profunda (se va con la mirada hacia adentro, no como en el caso de *las Catedrales* en que la mirada espera que le llegue la imagen luminosa). Quedamos cogidos en una dirección que viene desde lejos por encima de nosotros y se aleja oblicuamente hacia abajo, al frente de nosotros.

Pocas veces un pintor ha logrado colocar al espectador en una situación espacial tan rica y tan compleja y sin embargo su propósito era simple: mostrarnos un estanque con flores que flotan en su superficie.

II. De la Imagen del Mundo

Esta imagen del mundo la veríamos así: en 1945 se lanza la bomba atómica y por primera vez, se verifica que ya no solamente conocemos las leyes de la física nuclear sino que desde ese momento estamos viviendo la posibilidad de destrucción de la humanidad entera. A partir de ese momento vivimos sometidos a esa posibilidad. Por primera vez aparecen los tiempos modernos ya no como algo futuro sino, el futuro esta ya aparecido. Aparecido como un fin. El mañana queda sustituido por el hoy día presente.

Un momento similar a aquella época medieval, que esperaba el fin del mundo (Heidegger lo señala en su ensayo *La Epoca de la Imagen del Mundo*). Una extraña consonancia con aquella época, pues hoy día estamos ante un fin del mundo que puede producirse con toda certeza si se produce el quiebre de la cota que se llama el nivel de ruptura radioactivo (en el supuesto de una guerra nuclear). Es un hecho que de cierta manera impide relacionar el hoy, mañana, pasado mañana en una relación de continuidad.

Estamos en un presente cuyo futuro, sigue siendo el presente.

III. Relación con la Poesía. Phalène en Francia

Estábamos una mañana, bastante fría, en un campo de Francia, en los alrededores de Veselay, llevados por la invitación del poeta Godofredo Iommi a la aventura poética que llamara la «*Phalène*». Eramos varias personas: poetas, filósofos, intelectuales, yo y otro pintor.

Estábamos en medio de un campo recién labrado, de oscuro color tierra de Siena tostada, rodeado de leves lomajes que extendían la suave campiña francesa en tonos verdes, celestes, amarillos claros.

En medio de esta extensión se alzaba un árbol grande de forma bastante precisa, un ciruelo.

Se hace la ronda poética alrededor del árbol; los poetas nos invitan a la ronda, y terminado el acto, Godofredo Iommi se dirige a nosotros dos, los pintores, y nos dice: «Bueno, ahora les toca a ustedes», y nosotros ahí al medio. Entre que nos bajó la furia —¿cómo nos pide que hagamos algo, sin pinturas, sin telas? ¿qué se hace? En medio de nuestra desesperación, nos acercamos al árbol, yo veo una gran piedra blanca, enorme. Le pido a mi amigo pintor, que nos ayude a ponerla arriba del árbol, donde se bifurcan las ramas. La colocamos, nos alejamos un poco para ver el efecto, y vemos que había aparecido algo. La piedra arriba en el árbol, el hecho insólito que estuviese allí donde estaba, daba cuenta de la aparición de

un hecho plástico. No sólo nosotros dos, sino todos los que estaban allí, lo reconocieron.

Le sacamos fotografías, y todo el que las ha visto hasta hoy día, también lo reconoce.

Cuando descubrí la piedra, estaba todavía en el entendido convencional de la pintura. El ciruelo podía ser mi caballete, la piedra el soporte sobre el cual trataría de insertar algún signo.

Pero cuando la levanté y la pusimos ahí arriba, se impuso por sí misma que quedara así y que no iba a ser otra cosa que lo que había ahí.

Se había producido el transcurso o el paso de una relación entre una situación que quería ser pictóricamente convencional a una situación pictórica albergada por la poesía.

Y sólo puede haber aceptación de este transcurso, cuando la pintura tiene un horizonte, o como dice Braque, un objetivo, que es «lo poético».

IV. El Color que Quiere Señalar

Una tarde del mes de febrero de 1975, me encontraba en el Museo de Arte Moderno de New York. Cuando salía, pasé por unas salas en que exponían pintores de la tendencia «*Minimal Art*»; en la primera sala, grande, de paredes de un color blanquizco amarillento, avejentadas por el tiempo, a media altura, una franja de unos 5 cms. de ancho –mitad azul, mitad roja– que recorría todo el perímetro de la sala. En la segunda sala, más o menos de las mismas dimensiones, un rectángulo de color rojo oscuro de unos 30 x 50 cms. pintado en el suelo –ni muy en el medio, ni muy en el borde. Esto y nada más.

Pasada mi primera reacción de sorpresa y habiendo aceptado que lo que se me proponía era eso y solamente eso, tuve que reconocer que había tenido que ver las salas, que considerarlas, que eran «algo».

Salía la calle, era un día muy frío de invierno, pero despejado y con sol. El día todo de luces anaranjadas y celestes se colaba por los edificios, que con sus enormes fachadas de vidrio oscuro reflejaban el paso de las nubes por el cielo, próximo y envolvente, convirtiendo la calle en un enorme espectáculo multicolor. Mientras caminaba iba pensando que estos pintores lo que tenían era una fe, una fe tremenda en el color, pues pensaban que con el color podían cambiar el mundo.

V. La Dependencia de la Pintura

La arquitectura le daba albergue a la pintura, esto significa que le daba un soporte y una ubicación; esto significa que le fijaba una dimensión y sus respectivos límites, curvos, derechos, entrecortados, etc. Al fijar su ubicación también fijaba el grado de luminosidad ambiente en que iba a existir. (En iglesias y palacios, por ejemplo, si en los plafones o en las paredes, partes altas o bajas, si en las cúpulas, o en las pechinas, etc.).

La pintura en esta situación se proponía como un mundo propio que emprendía una suerte de canto y destino común con las formas arquitectónicas, sea trayendo otro espacio que el arquitectónico en los frescos y cuadros, por ejemplo, o subrayando o amplificando la espacialidad a través de su capacidad decorativa o de ornamentación.

El aporte a este canto y destino común que traía la pintura era su propia concepción del color y su disposición. En el Barroco la arquitectura tiene un ámbito convergente la pintura y la escultura, que van aunadas en esta aventura están en ese momento proponiendo un ámbito multidivergente. De estas dos situaciones que conviven, ámbito convergente y multidivergente, y quizás por ser así nace lo que considero un momento cumbre del arte occidental, aparece un espacio completamente diferente del que proponen estas artes separadamente, un espacio indescriptible.

A fines del siglo pasado y principios de este, el «*Art Nouveau*» intenta de nuevo juntar estos mundos, de la arquitectura, pintura y escultura.

Pero la pintura en este caso no va más allá de hacer una proposición ornamental, cuando está junto a la arquitectura.

Mondrian y el Stijl proponen planos coloreados que dan una calidad luminosa determinante al hueco propuesto por el espacio arquitectónico. Este espacio va más allá o más acá del plano coloreado según sea la calidad luminosa de él. El color también puede diversificar o señalar diferentes zonas del espacio reconstruyéndolo en otra forma arquitectónica. Desde la proposición del Renacimiento esta es la primera proposición diferente de relación entre color y arquitectura.

Se puede decir que a partir de esa proposición no vuelven a participar más con la arquitectura, pintura y escultura en una aventura común como en la época del Barroco.

Esta orfandad en que queda la pintura y escultura de la arquitectura, hace que el cuadro o proposición pictórica se «*objetice*» cada vez más, y es sintomático de esta tendencia la importancia que fue adquiriendo el marco destinado a proteger la superficie pintada a fines del siglo pasado a su

vez de separarla del «entorno» que ya no gobierna. Hoy día la actitud de suprimir el marco, de dejar la pintura tal cual en el bastidor, la veo como signo de una voluntad de hacer retroceder la superficie pintada, para tratar de confundirse con un plano límite (teórico) del espacio en que se halla. ¿Un retorno a la situación de los frescos?

Me paseaba por las anchas avenidas de Nueva York –la Sexta y Tercera, si mal no recuerdo– y observaba en estas avenidas la nueva modalidad urbana que consiste en que los edificios retroceden del aplomo de la calle, dejando un espacio que forma una plazoleta para acoger la entrada, caso del edificio Seagram, de Mies van der Rohe, por ejemplo. En estos espacios anteriores al edificio, estaban colocadas esculturas, algunas monumentales –otras más pequeñas– pero de grandes dimensiones con respecto al transeúnte. Tuve la sensación que escultura y edificio quedaban en una situación, parecida a aquélla en que se pide a dos desconocidos que posen juntos para la misma fotografía; juntos pero con una cierta torpeza, pidiéndose mutuamente corteses disculpas.

Tan diferente de aquel vecindario de la *estatua del Colleoni* que gobierna el espacio arquitectónico circundante y éste a su vez, gobernando la espacialidad escultórica de la estatua, en un ir y venir de recíprocos gobiernos espaciales.

De esta situación de orfandad de la pintura nace la experiencia de la «pintura no albergada», realizada a través de los Talleres de América (1978 adelante).

Esta experiencia a su vez comienza en los Talleres de Murales realizados en Valparaíso (1970-1973), en que se salía a pintar muros de la ciudad. Pinturas que tenían su propio cálculo pictórico independiente y autónomo de cualquier situación de prolongación de la espacialidad urbana, que pretendía recoger la mirada juntándola y volviéndola a dispersar con otros cánones que los propuestos por el paisaje urbano.

La disposición de las formas coloreadas y los colores mismos diferentes al colorido circundante –propio al juego de las formas arquitectónicas– colores que tenían su propia luz y lugaridad, independiente de la luminosidad ambiente.

El paso siguiente fue abandonar el soporte del muro. Las pinturas se colocaron directamente en el espacio natural circundante, el lugar elegido fueron las dunas alejadas del mar en la Ciudad Abierta. Los paneles pintados conservaban aún sus bordes rectangulares, cuya regularidad separaba, tendiendo a abstraer la situación pictórica de su entorno. En el paso siguiente, se hicieron volantines, que al elevarse, giran en el aire; establecían

una situación en los colores, vistos contra la luz o a favor de la luz, en un sentido u otro, establecían un continuo cambio de relación entre ellos. La movilidad permitía un constante intercambio de vecindazgo y justaposición de los colores. Pero esta dimensión del color móvil, de hecho eran unas especies de «móviles», (los volantines) nos conducía en una dirección que se alejaba de nuestros propósitos.

El próximo paso fue encarar decididamente el borde del panel pintado. El cálculo propuso liberar las formas centrales (del panel) suprimiendo formas que iban hasta el borde o límite del panel, éste a su vez tenía pintado su anverso y reverso, colocados sobre un pilar central podía girar sobre su eje, de manera que en el giro, las formas coloreadas se acercaban de manera inesperada contra las «formas» propuestas por la naturaleza: cerros, árboles, planicies.

En ese momento, pues después han seguido otros momentos cuya proximidad no nos permite todavía hablar de ellos, decíamos como conclusión: «Hemos perdido el horizonte, el horizonte natural; no importa que éste se asiente sobre la horizontal, vertical o diagonal. Las formas coloreadas se van proponiendo en una suerte de diálogo ininterrumpido con el espacio circundante que se vuelve puro color; claro, oscuro, cambiante».

«¿Será ésta una nueva adecuación para una proposición pictórica americana? ¿Será ésta la condición para que la naturaleza americana, despojada de toda lectura <paisajista> nos revele las profundas leyes que rigen su relación de formas?»

VI. De la Filiación

Todo pintor es de cierta manera hijo de otro o de otros pintores. Entiendo por ser hijo de otro, en cuanto que el propio cálculo, le ha sido mostrado y abierto por lo que el cálculo de estos otros pintores contienen. Así se establece la filiación a través de las obras.

Distingo filiación de influencia pues estas tocan más bien a soluciones de oficio o proposiciones más que propiamente al cálculo pictórico mismo. Por eso «influyen» pero no «conforman» el cálculo pictórico.

La filiación que incide en el cálculo, es en mi caso, una filiación doble, la que incide en la manera de mostrar y mostrarse el color y la de la disposición de las formas.

Poussin en sus paisajes revela la posibilidad de una disposición en que el horizonte, puede estar al servicio de una situación con direcciones laterales, el ojo esparcido en un primer movimiento, recogido y junto, en un segundo movimiento.

También, es que Poussin logra darle al paisaje un carácter de personaje, una cierta relación antropomórfica, yo diría en absoluta oposición a lo que para los impresionistas fue después el paisaje.

Delacroix, en los frescos que pintara en St. Severin de París (*La lucha de Jacobo con el Angel, El Angel expulsado a Heliodoro*) dispone de las formas de manera que van señalando una estructura de tensiones cuya amplitud le imprime condición a la pincelada misma. Posteriormente, *La Muerte de Sardanápalo* me confirman en lo primeramente entrevisto.

Cézanne crea ese espacio sensible que va de color a color, que revela el borde de la forma coloreada como campo de disputa espacial.

Una tarde del año 1955, en una exposición de dibujos de Matisse, cuando aún no había dado el paso decisivo entre arquitectura y pintura, pensaba yo: ¡qué suerte de no ser pintor y sólo arquitecto, porque sino cómo sufriría ante el despliegue de la línea en su manera de cernir la forma!

Por primera vez en una exposición y habiendo visitado tantos y tantas veces museos, sentía casi como una angustia física ante lo que debiera haber sido sólo goce. Y es que por primera vez percibía lo que era el despliegue de un cálculo pictórico. Por primera vez no contemplaba las obras, como tantas otras veces, estableciendo un diálogo estético con ellas, sino percibía más allá de ellas mismas, el cálculo del pintor que las había engendrado.

Aquella noche me volvía preguntar, ¿pero por qué me preocupa la idea de que a los pintores, les puede provocar problema la vista de estos dibujos? ¿pero por qué me planteo tan extraña pregunta? La respuesta era obvia, Matisse me siguió persiguiendo hasta que definitivamente di el paso, y su cálculo que me fue tan transparente en aquel momento, hasta hoy día, nunca se me ha opacado.

Visité a Vantongerloo en Enero de 1956. Y de aquella vez que inició nuestra amistad y que fue seguida de largas visitas a su taller, le escribí a Alberto Cruz, contándole de mis impresiones: «...cómo iba alejándose de una visión convencional del espacio cuando deja la escultura de figuras, cuando creía «que el espacio era sólo un problema de vacíos y volúmenes», cómo va poco a poco descubriendo un nuevo mundo de relaciones inconmensurables... y van surgiendo los cuadros que me rodean, poniéndose al frente, girando, envolviéndome, de manera que miro de frente, de lado, de reojo, como si un solo y continuo problema espacial se desarrollara ante mi en un extraño vacío blanco...» –«...otra vez, los elementos se van separando en el aire adquiriendo, peso, movimiento, brillo...».

En aquel momento Vantongerloo pintaba sobre superficies blancas muy unidas y pulidas con pinceladas cortas, separadas, de colores puros. Mis primeras pinturas toman, o más bien parten de ese momento (*Círculos Ocres*, 1960, propiedad de E. Grassi; *Doble Esfericidad en Azules*, 1960, propiedad de H.C. París; *Homenaje a Vantongerloo*, 1960, de mi propiedad).

Más tardío, el reencuentro con Bonnard y después con Vuillard.
Para encontrarme con Bonnard, tuve que hacer la experiencia del espacio reconstituido en el tiempo de un largo baño y del lugar físico de la bañera, rodeada de azulejos en la luminosidad de una tarde mediterránea.
Allí comprendí algo de lo que Bonnard, pintara en sus cuadros *Mujer en la Bañera*, *Mujer Secándose Después del Baño*, etc.
Con Vuillard esa capacidad de colocar el color como si viniese la luz de las entrañas del cuadro.
Una vez miraba largamente y con gozo uno de sus cuadros, cuando caí en la cuenta que no había reparado en su tema figurativo (un interior: sobre una mesa, una lámpara, unos objetos). Ahí caí en la cuenta que su orden escondido y potente podía sustraerse a toda figuración.

En cuanto a las «influencias» ¿quién de mi generación, no ha sido alguna vez influenciado por Picasso? También lo he sido por Kandinsky y por Braque y muchos otros. Pero las «influencias» son como los amores de la adolescencia, en que juramos amor eterno, hasta la aparición de otra «belleza».

Post-Scriptum

«Debe subsistir una x que es la que hace la vida del Arte. La práctica es una cosa y la teoría es otra. Hay que trabajar sobre dos ruedas sin mezclarlas. Yo personalmente hago mucha teoría, pero no pienso jamás en ella cuanto pinto».

Kandinsky, en una entrevista a C.A. Julien en Moscú en 1921.

Índice de Autores

- A
Ader, Clément 11
- B
Balla, Giacomo 10
Bernard, Émile 6
Boccioni, Humberto 10
Bonnard, Pierre 3, 25
 Mujer en la Bañera 25
 Mujer Secándose Después del Baño 25
Braque, Georges 11, 15, 20, 25
Brueghel, Peter 5
- C
Carrà, Carlo 10
Cézanne, Paul 6, 8, 9, 10, 24
 Campeño Sentado 9
 Gardanne, Vieux Pont 9
Cruz, Alberto 24
- D
Daimler, Gottlieb 11
da Vinci, Leonardo 8, 10
Delacroix, Eugène 15, 24
 El Ángel expulsado a Heliodoro 24
 La lucha de Jacobo con el Ángel 24
 La Muerte de Sardanápalo 24
de la Tour, Georges 7
Denis, Maurice 3
Duchamp, Marcel 10, 11
- E
Eiffel, Alexandre Gustave 11
- F
Ford, Henry 11
- G
Giorgione, (Giorgio Barbarelli da Castelfranco) 9
Grassi, Ernesto 24
- H
Heidegger, Martin 13, 15, 17, 19
 La Época de la Imagen del Mundo 13, 19
Hölderlin, Friedrich 16
 En Adorable Azul... 16
- I
Iommi M., Godofredo 19
- K
Kandinsky, Wassily 11, 25
Klee, Paul 11, 12
 Pequeña Viñeta de Egipto 12
- L
Lilienthal, Otto 11
Lorrain, Claude 7, 8
 Un Port de Mer 7
- M
Manet, Édouard 12
 Argenteuil, les Canotiers 12
Marinetti, Filippo 10
Matisse, Henri 11, 24
Méndez L., Francisco 16
 Círculos Ocres 24
 Doble Esfericidad en Azules 24
 Homenaje a Vantongerloo 24
Miró, Joan 12
 La Corrida de Toros 12
Mondrian, Piet 10, 11, 12, 21
Monet, Claude 7, 8, 18
 La Catedral de Rouen 8, 18
 Meules de Foin 18
 Nymphaeas 18
- P
Picasso, Pablo 11, 25
 Les Demoiselles de Avignon 11
Poussin, Nicolas 9, 23, 24
- R
Renoir, Pierre-Auguste 12
 Canotiers à Chatou 12
Rimbaud, Arthur 11
 Iluminaciones 11
Rosi, Salvatore 7
Russolo, Luigi 10
- S
Seurat, Georges Pierre 9, 11
Severini, Gino 10
Signac, Paul 11
- T
Toulouse-Lautrec, Henri 11
Turner, Joseph Mallord William 7, 8
 Lluvia, Vapor y Velocidad 7
 Tormenta de Nieve 7
- V
van der Rohe, Mies 22
Van Gogh, Vincent 2, 9, 11
 Girasoles 9
 Interior de mi Pieza 2
Vantongerloo, Georges 24
Vera, María Soledad 16
Verrocchio, Andrea del
 estatua del Colleoni 22
Vuillard, Édouard 3, 25